

ТМ

теория**МОДЫ**

Одежда Тело Культура



Новое  
Литературное  
Обозрение



Международный журнал

# ТМ теория**МОДЫ**

Зима (№ 62) 2021–2022

## Редакция

Шеф-редактор: Людмила Алябьева

Редакторы: Татьяна Григорьева

Сергей Петров

Журнал издается в рамках проекта

«Культура повседневности»

(издательский дом

«Новое литературное обозрение»)

## Научная редколлегия

Андрей Бартенев, художник

Джурджа Бартлетт, Лондонский колледж моды

Кристофер Бруард, Национальные галереи Шотландии (Эдинбург)

Ольга Вайнштейн, Российский государственный гуманитарный университет

Оксана Гавришина, Российский государственный гуманитарный университет

Кэролайн Эванс, Центральный колледж искусства и дизайна Сен-Мартинс (Лондон)

Татьяна Дашкова, Российский государственный гуманитарный университет

Ирина Сироткина, Институт истории естествознания и техники РАН

Ирина Крутикова, дизайнер, Международный фонд развития моды

Раиса Кирсанова, Государственный институт искусствознания

Валери Стил, Музей Института технологии моды (Нью-Йорк)

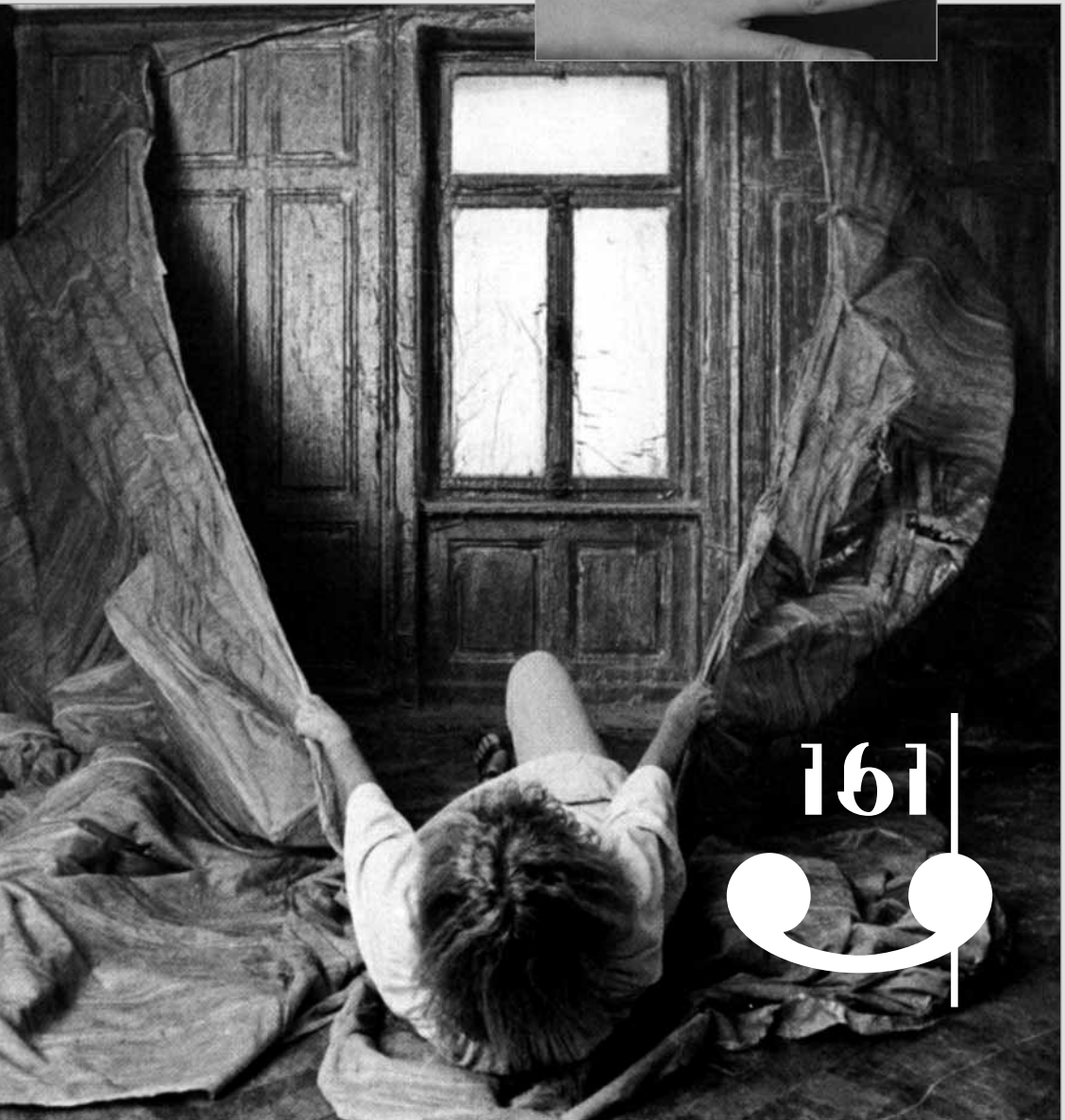
Анна Лебсак-Клейманс, Fashion Consulting Group

Оксана Секачева, дизайнер, искусствовед

Юлия Демиденко, Русский музей



Новое  
Литературное  
Обозрение



# ТМ

## Содержание

Письмо редактора — 7

**Мода и тактильность** — 9

Fashioning the Touch

Роджер Смит. *Немного о тактильности*

Анна Фёрс. *Точки соприкосновения*

Ханс Дж. Риндисбахер. *Опосредованное восприятие  
и будущее тактильности: секс, нежность, закон*

[Сара Чон Кван. Взгляд извне: сенсорная  
атмосфера и одетое тело](#)

Эллен Сэмпсон. *Тело за пределами тела:  
хранилища, тактильность и схема тела*

Эльзе Скъольд. *«Поговорим об осязании?»:  
о некоторых аспектах тактильности и чувственного  
восприятия в свете пандемии коронавируса*

Барбара Брауни. *Одевая пустоту: космическая одежда  
и зазор между тканью и телом в невесомости*

Мод Ланнен и Роджер Смит. *(Пере)осмысляя танец.  
Размышления о тактильности, общении и встречах в эпоху  
пандемии, или Разговор, который иначе бы не состоялся*

Йесон Ли. *Текстиль-сфера:  
порог повседневных взаимодействий*

Мэрилин Делонг, Жуанжуан Ву, Джуён Пак.  
*Тактильная реакция и динамика сенсорных предпочтений*

Стив Суинделлс, Кевин Элмонд.  
*О скульптурном мышлении в моде*

Луана Аладжем, Элизабет Фишер.  
*Тактильность моды и инклюзивность в выпускной  
бакалаврской коллекции Луаны Аладжем*

## **В фокусе**

— **237**

Клэр Э. Бейкер. *Бабушка как икона:  
исследовательская практика и ценность скетчбука*

## **События**

— **253**

Надежда Пантюлина. *Путешествующая выставка  
«Засушенному—верить»: телесный опыт и интроспекция*

Ася Аладжалова. *Материальные свидетели  
и память о женщинах ГУЛАГа*

## **Summary**

— **265**



**45**



Дорогие читатели,  
перед вами 62-й, специальный выпуск журнала «Теория моды: одежда, тело, культура», который посвящен тактильности и осязанию. Идея сделать выпуск про прикосновение в эпоху его вынужденного дефицита показалась нам весьма продуктивной, тем более что наши отношения с одеждой невообразимы без ее осязания и ее «поверхностных переживаний». Выбирая одежду в офлайн-магазине, мы ее непременно трогаем; характеризуя одежду, мы обязательно говорим о том, приятная она или нет на ощупь; одеваясь и раздеваясь, мы всем телом переживаем эти встречи и прощания с выбранным костюмом. Не менее значимыми являются для нас тактильная проблематика и чувственный опыт в контексте творческого жеста: шитье, вязание, вышивание, штопка предполагают типичные и вместе с тем уникальные сценарии, в которых осязание играет первостепенную роль.

Ситуация пандемии поставила под сомнение базовые потребности человека в общении, наложив ряд ограничений на привычные тактильные практики: рукопожатия, объятия, когда банальное прикосновение превратилось в потенциальный источник угрозы и повышенного беспокойства. Соблюдение дистанции и вынужденный переход в онлайн, где, кажется, можно все, кроме прикосновений, стали причиной нарастающей тоски по присутствию, обнаружив кинестетиков в самых образцовых визуалах.

Собранные в номере статьи, затрагивающие (!) самые разные аспекты осязания и гаптической коммуникации как в контексте, так и безотносительно пандемии, предлагают разностороннее осмысление тактильного опыта, преимущественно связанного с одеждой.

Увлекательного чтения!

С самыми теплыми пожеланиями,

*Людмила Алябьева, шеф-редактор журнала  
«Теория моды: одежда, тело, культура»*





**Роджер Смит**

(Roger Smith) — почетный лектор по истории науки в Ланкастерском университете (Великобритания), почетный член Института философии РАН. Автор книг «История психологии» (2007), «История гуманитарных наук» (2007), «Быть человеком: историческое знание и сотворение человеческой природы» (2014), «Чувство движения: интеллектуальная история» (2021).

# Д немного о тактильности

Проходя по универмагу, я вижу, как женщины всех возрастов трогают развешанную в залах одежду, перебирают металлические вешалки и пальцами ощупывают ткань. Вот одна из покупательниц тянет к себе вещь — не просто чтобы посмотреть, но чтобы провести ладонью по ткани и почувствовать текстуру. Изучив изделие, она теряет к нему интерес и засовывает обратно или даже небрежно роняет, так что оно соскальзывает с вешалки. Продавцы едва успевают вешать одежду на место и складывать. К тому моменту, как кто-то соберется купить какую-нибудь вещь — если вообще соберется, — к ней прикасались уже сотни рук. Не исключено, что одежда в роскошных бутиках стоит намного дороже отчасти именно потому, что ее никто не трогает. А в возможности потрогать все руками, наоборот, таятся привлекательность вещей, громоздящихся на вешалках или сваленных в кучу в универмагах. Флагманский магазин американской сети сниженных цен Filene's Basement, закрывшейся в 2007 году, находился в Бостоне. Просторный полуподвальный этаж (отсюда basement в названии) был заставлен столами и вешалками, буквально заваленными

и увешанными горами невероятно дешевой одежды: остатками прошлогодних новинок, товарными излишками, невостребованными коллекциями и всякой всячиной, заниматься сортировкой которой не станет ни один магазин. В ворохе одежды можно было найти наряд на любой вкус. Женщины — это явление носило отчетливый гендерно маркированный характер — с удовольствием копались в горах одежды, время от времени вытаскивая ту или иную вещь, чтобы хорошенько рассмотреть ее и отбросить прочь. В поисках сокровищ они методично работали глазами и руками одновременно. Все можно было потрогать, и каждую вещь трогали много раз. Некогда Filene's Basement был местной легендой как для бедных, так и для людей со средствами. Однако теперь, когда многие перешли на онлайн-шопинг, чему немало способствовала пандемия коронавируса, люди, покупая одежду, приучаются обходиться воспоминаниями о тактильных ощущениях — или их предвкушением.

«От Filene's Basement к онлайн-шопингу» — повесть о расцвете новых технологий и угасании привычной тактильности. В свете происходящих в обществе изменений и с учетом опыта вынужденного физического дистанцирования в период пандемии стоит задуматься, что такое тактильность. Тема бескрайняя, и я, разумеется, «затрону» лишь отдельные ее аспекты. Эта многозначность слова «трогать» напрямую связана с тем, о чем я собираюсь сказать.

Говоря, что мы хотим «затронуть» некий вопрос или тему, мы прибегаем к фигуре речи, к метафоре. Всем хорошо знакомы «осязательные» метафоры («ее слова меня тронули») и принятые в обществе сложные правила, определяющие разрешение или запрет на касание. В любом значении «тактильные» слова характеризуют категорию *отношений* между нами и чем-то другим, будь то события, люди или вещи, в том числе и одежда, которую мы носим. Осязание отличается от других чувств тем, что ставит нас в более прямые и непосредственные отношения с окружающим миром. На это указывали многие авторы и артисты.

В повседневном английском слово touch («осязание, касание») — общее понятие, не обозначающее конкретный предмет или процесс. Обычно под осязанием подразумевают одно из «пяти чувств», выделяемых в западной культуре со времен Аристотеля, поэтому может показаться, что у этого понятия есть четкое значение. Но в английском за словом touch кроется необычайно обширный диапазон тактильных ощущений — от легкого прикосновения до разнообразных сенсорных реакций, вызванных давлением, температурой, чувством движения (кинестезией) и тяжести, от боли до удовольствия, а иногда

и чувство телесности в целом. Даже у прикосновения-контакта множество подвидов: разные нервные окончания (всего около тринадцати типов), спрятанные под кожным покровом, реагируют на разные тактильные качества, определяя, шершавый предмет или гладкий, острый или тупой, регистрируя давление и образование складок на коже. Из-за многогранности осязания как чувства его трудно анализировать как описательно, так и эмпирически. Но, вероятно, главная трудность заключается в том, что рефлексирующий человек постоянно чувствует осязание, замирает он или движется, стоит на ногах или сидит в кресле, стучит по клавиатуре или ест мороженое. Другие чувства можно «выключить» (мы можем закрыть глаза), но осязание не выключается. (Существует заболевание, по счастью редкое, так называемый синдром запертого человека, при котором почти отсутствуют осязание и мышечное чувство; Vidal 2018). Как же его контролировать, ведь оно составляет одно из условий эксперимента? Чувство «одетости» неизменно напоминает о многомерной и непрерывной природе осязания. Есть и еще одно затруднение: осязание предполагает движение — либо мы трогаем, либо нас трогают, и даже чтобы сохранить исходную позу, надо приложить усилия (Smith 2019).

У крайней употребимости неконкретного слова *feel* («чувствовать», «осязать») в английском языке есть веские причины. Оно указывает на то, как тесно осязание переплетено с другими нашими чувствами, эмоциями и познанием. Понимание этой связи привело к тому, что язык тактильных ощущений распространился на другие чувства. Нам кажется естественным использовать язык осязания для описания не только конкретных ощущений, но чувств в целом: мы говорим об эмоциональной «близости» или, наоборот, «дистанции», оцениваем, насколько свободными или неуклюжими нам кажутся собственные движения, ощущаем, что мы одеты тепло или легко, и так далее — а ведь все это осязание.

Осязание и его язык изящно приспособляются к социальным обычаям и обстоятельствам, равно как и к индивидуальным особенностям. Пандемия COVID-19, вынудившая регулировать физическую дистанцию и касания четкими правилами, заставила всех задуматься об этих тактильных практиках и об их изменении. Например, когда театры и концертные площадки закрылись, театральные труппы, чтобы не терять творческой формы, начали снимать видеоролики, неизбежно отражающие условия их производства. Компания BBC в Великобритании совместно с труппой лондонского театра «Сэдлерс-Уэллс» выпустила серию видео под общим названием «Нация танцоров» (Dancing Nation), демонстрировавших разнообразные

попытки творчески приспособиться к новой обстановке. Одно из представлений рассказывало непосредственно об осязании. «Грязь скорби: тактильность» (Mud of Sorrow: Touch 2020) открывалась стихотворными строками: «Кто напишет историю касаний? / Ты помнишь? / А вдруг твоя кожа забыла? / Ты помнишь? / Что происходит с кожей без касаний? / Кто поверит, что прикосновение способно изменить жизнь?» (Автор процитированного стихотворения — Сью Хайман Мансур Хан. Этого имени не было в титрах, поэтому прошу прощения, если ошибся в его написании.) Два знаменитых танцовщика, Акрам Хан и Наталья Осипова, по отдельности исполнили перед камерой блистательный номер, где изобразили «воспоминание» о касании, сочетая приемы балета, техники подъема и удержания равновесия, заимствованные из современного танца, и движения классического индийского танца катхак. Танцоры «вспомнили», то есть воссоздали, выражения чувств, источником которых является осязание, проявления физического контакта и нежности, сопровождающей пространственную близость двух людей — близость, поставленную под угрозу пандемией. В одном из видеороликов хореограф (Уилл Такетт) с тоской говорил о возвращении к условиям, в которых бы танец вновь обрел «телесность» (Dance Nation 1, 2, 3). Требуется ли такая «телесность» касания (а не просто близости в пространстве) — интересный вопрос. Но никто не будет спорить, что касание воплощает телесность, о чем нам беспрестанно напоминает одежда.

Мы «вспоминаем» касание и иначе — так же как вспоминаем любое свое действие, потому что у любого действия есть история. Такие воспоминания необязательно осознанны — и чаще мы как раз не осознаем их. Сколь бы интимным ни было прикосновение, сколь бы новаторской ни была та или иная тактильная форма искусства, у смысла и эстетики такого опыта или чувства всегда есть истоки и прецеденты. Наглядным примером могут служить случаи, когда интимное касание превращается в публичное и наоборот. У осязания, рассматриваем ли мы его как физический контакт или как знаковую систему, есть история, и любое прикосновение, любое воссоздание прикосновения — «воспоминания» об этой истории. Хан и Осипова в исполненном ими номере сознательно «вспомнили» эстетические традиции балета и катхака, одновременно «вспоминая» на уровне движений способы поддержки, чувство общности и близости, сопряженные с физическим прикосновением. Зрители, просматривая видео, участвуют в акте воспоминания о касании, даже если физически ничего не касаются. Перед нами не невинное *тело*, вспоминающее себя в акте касания, а опытное *тело человека*, вспоминающее социальные

и исторические отношения. Вспоминающий телесный человек наделен биологической оболочкой, он унаследовал социально обусловленные представления о значении чувств и движения, а его манера сформирована приобретенными им знаниями (то есть усвоенными практиками, которые Марсель Мосс, как известно, назвал «техниками тела»).

Современная наука проявляет поразительный интерес к чувствам в целом. И ученые, и широкая публика стремятся не просто распознать, но возвеличить телесную культурную жизнь, опосредованную чувствами, — то, что прежние поколения приписали бы деятельности сознания или разума. В последние годы ряд историков и философов открыли или вновь осознали значимость осязания, иногда заявляя, что это чувство как-то затерялось на фоне многовековой традиции рациональной западной философии (Classen 2012; Classen 2020; Fulkerson 2015; Parisi 2018; Paterson 2007). После прочтения многих работ создается впечатление, что автор открывает или заново обретает измерение опыта, заслоненное специфически западным приматом зрения (Maurette 2018). Традиция воспринимать зрение как «благородное чувство», отождествлять его с объективностью, дистанцией между наблюдателем и объектом, эмоциональным равновесием действительно существует и восходит к древним грекам (Jonas 1954). И все же, полагаю, история осязания показывает, что его также всегда весьма и весьма ценили. Если о нем и «забывали», то исключительно в узких образованных кругах и в определенных контекстах. (Яркий пример того, как можно забыть о вездесущности осязания, мы наблюдали на заре исследований в области искусственного интеллекта, когда ученые и в самом деле разъединили интеллект и чувственное восприятие, что оставило глубокий след в науке.) О том, что осязание не было «забыто» в более ранние эпохи, свидетельствуют история труда и язык. Язык изобилует отсылками к когнитивным и эмоциональным аспектам осязания: «я улавливаю, что вы имеете в виду», «она взяла инициативу в свои руки», «какая трогательная история» и так далее. Но прежде чем говорить о языке, я хочу привести наглядную иллюстрацию, подтверждающую, что о значимости касания помнили и в прошлые эпохи.

В западной живописи можно найти картины, аллегорически изображающие «пять чувств». Одна из наиболее известных серий таких полотен была написана в начале XVII века Яном Брейгелем Старшим и Питером Паулем Рубенсом. Осязание художники передали за счет резкого контраста. Чуть правее центра картины, но в фокусе зрительского внимания сидит обнаженная женщина с пышными формами.

Густые шелковистые волосы собраны в прическу, с колен мягкими складками ниспадает ткань, прикрывающая паховую область. Она двигается — оборачивается, чтобы поцеловать купидона, которого она держит в объятиях. Ее обнаженные ступни стоят на ковре, а не на твердом полу или земле, занимающих большую часть нижнего пространства картины. Полотно словно говорит: осязание — непосредственное, «обнаженное», женственное чувство, в нем заключены нежность губ, босые ноги, поворот навстречу тому, с кем «устанавливается контакт». Но самое удивительное в картине — *контраст* между женщиной и целым арсеналом разбросанных по открытым пространствам вокруг ее фигуры доспехов. Доспехи (а ведь они тоже своего рода одежда) расположились по стенам, а на переднем плане мы видим беспорядочную груду обломков доспехов, чеканного и литого металла — холодного, твердого, острого, чуждого всему телесному, тем более мягкой, теплой и подвижной плоти. На картине присутствуют и другие символы, но сказанного достаточно, чтобы объяснить бросающийся в глаза резкий контраст между женской мягкостью, чувственностью, тягой к любви и мужской суровостью, сопротивлением чувствам, готовностью к открытому насилию. Эта картина — свидетельство культуры, идеализирующей различия между полами.

То же самое мы наблюдаем на французском полотне 1820-х годов, позднем примере аллегорического жанра. Четыре чувства предстают в обличье одетых мужчин, а пятое, осязание, — в образе обнаженной женщины. Констанс Классен заметила об этой женщине: «Ей не нужны никаких атрибутов, чтобы показать, какое чувство она олицетворяет, потому что все ее тело осязает и приглашает к осязанию. В подписи мы читаем, что она „tout sentiment“, „вся чувство“, иными словами, в ней нет ничего, кроме физических и эмоциональных ощущений» (Classen 2012: 125; пример взят из: Nordenfalk 1990). С такими трактовками контрастирует современный образ осязания, созданный Натальей Осиповой в уже упоминавшемся видеоролике: на танцовщице простая одежда, мало чем отличающаяся от мужской, — темно-серые брюки и топ, поэтому специфически женственные черты ее облика сведены к минимуму. Активными, осознанными движениями, которыми Осипова изображает касание, она подчеркивает историческую дистанцию по отношению к прежней традиции. Но нежность, вложенная Осиповой и Ханом в каждое движение, раскрывает суть нарисованной ими картины: перед зрителем идеал универсальной человеческой ценности осязания, который преодолевает меняющиеся социальные и культурные коннотации женственности так же, как он стирает границу между приемами балета и катхака.

Вернемся к языку. Глагол «трогать» в равной степени относится к телесной сенсорной активности и к состоянию сознания, чувству, эмоции. В современной культуре, когда естественные науки, медицина и особенно нейробиология обладают значительным авторитетом и составляют один из важнейших источников финансирования научных исследований, многие по умолчанию уверены, что телесный опыт — источник буквального сенсорного понимания, из которого метафорически рождаются мысль, чувство и язык. Работы Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона «Метафоры, которыми мы живем» (Lakoff & Johnson 2003) и «Философия во плоти» (Lakoff & Johnson 1999) способствовали популяризации такого подхода. Первобытный человек на ранних этапах эволюции и ребенок в процессе развития личности сначала физически касается чего-либо и только затем учится субъективному восприятию. Поэтому люди отождествляют «чувства» с «осязанием». Так что, утверждают сторонники этой точки зрения, от буквальных, то есть физических прикосновений мы переходим к эмоциональным, говоря, что кто-то нас «тронул» — пробудил в нас теплые чувства. Или вместо того чтобы сказать «не трогай меня» в прямом смысле, привыкаем говорить «я не позволю себя растрогать» — в переносном. И все же я думаю, что, если присмотреться внимательнее, граница между буквальным и переносным смыслами этого языка сотрется. Наше телесное естество, совершающее те или иные действия, и чувства — единое целое, социальная личность, а не обособленное тело, а если мы отталкиваемся от концепции, в которой личности, тело и сознание не изолированные сущности, объединенные метафорической связью, а абстрактные понятия, используемые в аналитических целях. Эмоциональное касание не менее реально, чем физическое. У проводимого нами разграничения между буквальным и метафорическим опытом тоже есть своя история. Связь между высказыванием, воспринимаемым как буквальное, и высказыванием, воспринимаемым как метафорическое, зависит от того, что считается привычным или непривычным в конкретной культуре в конкретный период. В современной западной культуре, уделяющей столько внимания телесности, тело и чувства, казалось бы, «естественно» служат физическими источниками метафор. Однако средневековая христианская культура рассматривала тело как нечто преходящее, не имеющее определяющего значения для человеческой личности, поэтому в некоторые периоды в ряде стран существовало представление, что буквальный источник касания — Бог или дух, как если речь шла о «живом божественном пламени», а физическое касание — метафора духовного. (Я заимствую этот пример у Жака Деррида, писавшего

о забытом смысле человеческого прикосновения как метафоры божественного; см.: Derrida 2005: 247–254.)

Осязаться или писать об осязании означает воссоздавать, «вспоминать» намного больше, чем историю конкретного телесного чувства или биологической функции. Размышляя об осязании, мы размышляем о целостной модели взаимодействия человека и культуры с миром. Как тело, так и одежда хранят в себе историю этого взаимодействия.

Когда говорят о «благородстве зрения», подразумевают, что осязание — «низкое» чувство: в нем задействована не голова, а руки и ноги, оно ассоциируется с тяжелой работой и грязью, а не с просвещением и чистотой. Такой подход увязывает зрение с идеальным разумом, а осязание — с грубой материей, поэтому в «процессе цивилизации», если воспользоваться терминологией Норберта Элиаса, столь важную роль сыграло стремление «облагородить» осязание (Elias 1978). Цивилизованный человек усваивает привычки, опосредующие соприкосновение между грубыми или грязными предметами и изысканным обществом: он ест не руками, а вилкой, дамы и кавалеры носят перчатки. В таком опосредовании участвуют не только вещи, но и люди, в том числе множество людей более низкого социального статуса — слуг и рабочих: они выполняют требующие непосредственных прикосновений задачи за тех, чья работа сопряжена с умственной деятельностью или утонченными чувствами. В современном мире касание опосредовано множеством работников-мигрантов: они носят, чистят, развозят. По тому, как, когда и чего человек касается, можно многое сказать о его положении в обществе.

Разговоры о «благородстве» зрения, из которого вытекает «низменность» осязания, связаны и с ценностью столь важной для науки объективности. «Взгляд» предполагает «дистанцию» между наблюдателем и объектом, и мы прекрасно понимаем, что имеется в виду как физическая, так и эмоциональная дистанция. Беспристрастная объективность требует отказаться от прикосновений. Ученые могут долго изучать объект, прикасаясь к нему руками или с помощью специальных инструментов, но в результате записывают «показания», чаще всего количественные. При этом на долю лаборантов, стоящих на более низкой ступени, нередко приходится много ручного труда. Ученые — такова, по крайней мере, официальная версия — отказываются от «субъективного» качественного суждения в пользу «объективного» количественного измерения, и если первое ассоциируется с осязанием, то второе — со зрением. Ученые заменяют эмоционально окрашенное, «осязаемое» знание «сухими фактами». Современная доказательная медицина построена на том, что врач не столько



слушает рассказы пациентов об их самочувствии, сколько опирается на количественные результаты анализов.

И все же, несмотря на значимость перечисленных обстоятельств, они рисуют ситуацию лишь с одной стороны. Многим практикам присуща гибкость и способность меняться, а язык чувств, используемый для характеристики знания как в повседневной жизни, так и в науке, на редкость универсален. Кто-то скажет: «Посмотрите со стороны, так лучше видно», — но тот же человек может сказать, на первый взгляд противореча себе: «Нужны осязаемые доказательства», — а значит, надо, наоборот, приблизиться, чтобы потрогать руками. (В медицине метод обследования пациента путем ощупывания и нажима называется пальпацией, от латинского слова со значением «ощупывать».) Между зрением и объективностью, равно как и между осязанием и субъективностью, нет однозначного соответствия. Когда покупатель в магазине щупает ткань, он одновременно объективно оценивает ее качество и строит субъективные догадки, какой получится на ощупь одежда из этого материала. Врачи занимаются медициной не только как «наукой», но и как «практикой». Они применяют методы, основанные на непосредственном прикосновении, такие как пальпация, и опираются на показания устройств, чтобы получить количественные результаты.

Осязание играет ключевую роль в повседневном восприятии реальности — в бытии личности в мире. Для многих само представление, что нечто *реально*, прочно связано с тактильными качествами. Такая установка основана на высшем авторитете: Христос предложил Фоме, сомневающемуся ученику, который не мог поверить своим глазам, что Христос воскрес, вложить пальцы в Его раны. Этот пример показывает, что осязание может быть гораздо более надежным источником знаний, чем зрение. Турист, впервые оглядывающий панораму, порой скажет, что вершины гор как будто совсем близко. Опытный путешественник, проведший много времени в горах и прошагавший все эти расстояния (осязавший и двигавшийся), в состоянии оценить дистанцию между наблюдателем и вершинами.

Связь между чувством осязания и представлением о том, что «настоящему реально», продиктована самой жизнью. Когда мы видим, что человек или животное движется, мы понимаем, что перед нами живое существо. У живого движения два вектора, или две составляющих: *действие* организма и *реакция* мира или, если сформулировать иначе, *действие* мира и *реакция* организма. (Об исторической связи такого восприятия с мышечным чувством см.: Смит 2018; Smith 2020a; Smith 2019.) Чувство реальности зиждется на сознании

отношений между разными факторами или силами, действием и противодействием. Модель подобной картины реальности — движущийся, осязающий человек, встречающий сопротивление, либо человек, сопротивляющийся осязанию или движению.

В свете сказанного можно попробовать предположить, почему телесность и осязание занимают в современной картине мира столь важное место. Сегодня жизнь насыщена самыми разными «медиа», от одежды до цифровых каналов — технологий, косвенно связывающих людей друг с другом и с другими материальными объектами. Это дает множество преимуществ, особенно в обстоятельствах, когда по крайней мере некоторые не хотят тесного физического контакта или хотят хотя бы тщательно контролировать такие контакты, как в период нынешней пандемии (Smith 2020b). Технологии, опосредующие наши чувства, особенно технологии виртуальной реальности, расширили возможности познания и представления о том, что можно назвать реальным. Тем не менее и в таких обстоятельствах осязание, осязаемое касание, невозможное без физического присутствия людей, осталось критерием того, что мы подразумеваем под реальностью. Когда люди носят на голове устройства виртуальной реальности, они по-прежнему телесны, их ноги касаются земли, они ощущают собственную позу и движения. Представления, предполагающие физический контакт, в том числе многие формы танца (пусть даже осязание ограничено движениями одного танцора), и виды спорта приглашают вспомнить непосредственный контакт с «реальным». Люди по-прежнему понимают, что значит «открыть» тело и «разоблачить» неприукрашенную действительность, «голую правду» — как на аллегорическом полотне Брейгеля.

Осязание и физический контакт до сих пор ощущаются как нечто личное и сокровенное в мире капиталистической культуры, вкладывающейся в технологии опосредования и развивающей их, потому что они приносят огромную финансовую прибыль создателям и распространителям. Это заставляет задуматься. Долго ли и каким образом осязание и физический контакт будут оставаться интимным переживанием в условиях экономики, ориентированной на извлечение выгоды? Как долго удастся использовать осязание и танец для «разоблачения» и критики опосредованных социальных отношений, которые можно купить и продать? Многие сферы жизни, активно задействующие осязание, такие как одежда и пешие прогулки, уже в значительной степени коммерциализировались, несмотря на сугубо индивидуальный характер. Намечается перспектива информационных технологий, способных генерировать и продавать

опосредованное касание, то есть добиться такого модуса взаимодействия человека и машины, чтобы пользователи получали ощущения, которые бы возникли у них при контакте с другим человеком или с предметом. Как сейчас у нас есть кино — «движущиеся картинки», — так потом появятся «чувственные картинки», что предсказал еще Олдос Хаксли в романе «О дивный новый мир» (1932). Когда такую технологию изобретут (не стану строить предположения, когда именно это произойдет и в какой форме), она переведет чувственный опыт, воспринимаемый сегодня как интимный, субъективный и реальный, в «объективную» категорию товаров. Трудно предсказать, как это повлияет на нашу субъективность, но мы уже знаем, насколько мироощущение человека изменилось с появлением мобильных телефонов и социальных сетей, уже опосредующих многие аспекты некогда близких отношений, поэтому есть основания подозревать, что перемены окажутся серьезными.

Прецедент новой модели осязания уже известен, ведь клавиатура, мышь и сенсорный экран прочно встроились в мир цифровых технологий. Начиная с глубокой древности и вплоть до недавнего времени одежда и обувь, инструменты и виды транспорта, первым из которых была лошадь, опосредовали телесное, тактильное взаимодействие человека с миром. Босые туземцы и идущий за ними по пятам этнограф в кедах живут в разных мирах (Ingold & Vergunst 2008). Люди, привыкшие много ходить, как и танцоры всех мастей, прекрасно осведомлены о различиях разных видов естественных или искусственных твердых поверхностей под ногами и о том, как на восприятие этих качеств влияет обувь. Часто это неосознанное, «телесное» знание — над ним не раздумывают, его не облачают в слова. Подобные общеизвестные факты находят отражение в фигурах речи, например когда говорят, что доводы «непоколебимы», или что некто «хорошо стоит на ногах», то есть не теряет связи с реальностью, или что кто-то «выбит из колеи» либо «земли под собой не чуёт», то есть человек так или иначе оторвался от действительности.

Еще одно важное измерение эмоционального мира тактильности — доверие. Жажда физического присутствия обусловлена желанием чувственного или эмоционального переживания близости, первичная форма которой — отношение ребенка к матери. Именно это желание и исследуют психоаналитики, в особенности кляйновского толка или сторонники теории объектных отношений. Пространственная близость и прикосновение формируют доверительные отношения, а их характер, в свою очередь, определяет нравственное содержание человеческой жизни. Контакт с другим человеком или

с неким явлением, их физическое присутствие побуждает меня верить, что в моем взаимодействии с этим человеком или событием присутствуют элементы моральных отношений, и доверие к ним влияет на мое поведение в других ситуациях, в том числе и в отсутствие «контакта». Щупая пальцами ткань, женщины оценивают ее качество и в то же время получают тактильное удовольствие: доверяют ли они этому материалу? Конечно, мы часто вполне доверяем глазам, ушам и носу, то есть информации, полученной «на расстоянии». И, безусловно, все наши чувства могут обманываться, и в результате иллюзий возникают отношения, лишенные доверия или не оправдывающие его. Но даже если принять во внимание эти существенные оговорки, в нашей культуре «встреча», то есть физическое соприкосновение людей, часто сопровождаемое жестами контакта, включая рукопожатие, играет важную роль в установлении доверительных отношений. Касание как интимный жест — один из ключей к атмосфере любви и доверия между партнерами, стремящимися к «открытости» друг с другом. Разумеется, и здесь, как и везде, возможны заблуждения. Эта область плохо поддается обобщению: например, просьба о личной встрече, исходящая от мужчины, может вызвать у женщины недоверие. Никто не отрицает, что «дистанцию» правомерно включить в лексикон морали. Но меня интересует прежде всего вопрос, обладают ли опосредованные «встречи», в частности происходящие онлайн, таким же моральным и социальным содержанием, как встречи личные, ведь в отношениях появляется не вовлеченная в них третья сторона, которая руководствуется собственными ценностями, например бизнес-корпорация, владеющая данным каналом связи и диктующая условия общения. Онлайн-«встречи», к которым мы так привыкли за время пандемии, изменили физические аспекты отношений, ускоряя сдвиги и в нравственной их стороне. Именно поэтому исследования осязания и влияния на него новых медиа изобилуют отсылками к политике отношений (Фёрс 2021; Lannen 2020).

Несколько слов в заключение. В культуре, где реальность долгое время ассоциировалась с телесностью, наиболее непосредственным и буквальным проявлением которой, в свою очередь, было касание, новые практики опосредованной коммуникации, обусловленные введенными социальными ограничениями, неизбежно влияют на восприятие реальности. Многие, вероятно, считают, что ощущение материальности реального мира, ощущение, основанное на осязании и движении, заложено в нас на биологическом уровне. Связь между осязанием и чувством реальности кажется «естественной». Само собой, осязание и чувство движения присутствуют в субъективной

жизни эмбриона в утробе матери, во время родов, в первые часы и дни жизни новорожденного, формируя придающее ему «устойчивости» ощущение реальности, которое он сохраняет до самой смерти. Чувствуя биение сердца и дыхание, движение и сопротивление движению, прикосновение губ и груди, ребенок соотносит осязание с реальностью. Все последующие впечатления опосредованы. Однако в этом эссе я избегал универсальных обобщений и писал о современной западной культуре. Уже и такая формулировка расплывчата и слишком широка. Речь идет о *многообразных* формах жизни, специфических элементах, важных для историка, антрополога и, полагаю, для художника. Социальные контексты, с рождения сопровождающие разных людей, внутренне неоднородны, модусы опосредования касания бесчисленны. Разнообразие порождает множество различий в том, как люди воспринимают осязание и конструируют реальность. Но когда *меняется* сама форма осязания, *меняется* и то, что мы называем реальностью, и в этих переменах переплетены материальное и моральное. Локдаун и ограничение контактов в период пандемии почти в одночасье разрушили или пошатнули привычную реальность. Реакция на эти события отнюдь не была одинаковой, как и первые тактильные ощущения, испытываемые человеком при появлении на свет, не говоря уже об осязании и движении в дальнейшем, трудно назвать схожими. И все же самое время спросить: «А вдруг твоя кожа забыла? Ты помнишь?»

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Смит 2018* — Смит Р. Танец жизни / Пер. И. Горькова // Новое литературное обозрение. 2018. № 149: Fins de siècle: Антропология переломных эпох. С. 401–413.

*Фёрс 2021* — Фёрс А. Точки соприкосновения / Пер. Т. Пирусской // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. См. в этом номере. С. 25–44.

*Classen 2012* — Classen C. The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

*Classen 2020* — The Book of Touch / Ed. by C. Classen. London: Routledge, 2020.

*Dance Nation 1 2020* — Dance Nation 1. 2020. [www.youtube.com/watch?v=wRAGIFKicrw](http://www.youtube.com/watch?v=wRAGIFKicrw) (по состоянию на 01.11.2021).

*Dance Nation 2 2020* — Dance Nation 2. 2020. [www.youtube.com/watch?v=bJyqNqlxesw](http://www.youtube.com/watch?v=bJyqNqlxesw) (по состоянию на 01.11.2021).

*Dance Nation 3 2020* — Dance Nation 3. 2021. [www.youtube.com/watch?v=D8fVixw9t-4](http://www.youtube.com/watch?v=D8fVixw9t-4) (по состоянию на 01.11.2021).

- Derrida 2005* — Derrida J. On Touching — Jean-Luc Nancy / Transl. by C. Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Elias 1978* — Elias N. The Civilizing Process: The History of Manners / Transl. by E. Jephcott. Oxford: Basil Blackwell, 1978 [Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования / Пер. А.М. Руткевича: В 2 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2001].
- Fulkerson 2015* — Fulkerson M. «Touch». Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2015. [plato.stanford.edu/entries/touch](http://plato.stanford.edu/entries/touch) (по состоянию на 01.11.2021).
- Ingold & Vergunst 2008* — Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot / Ed. by T. Ingold, J.L. Vergunst. Aldershot, UK: Ashgate, 2008.
- Jonas 1954* — Jonas H. The nobility of sight: A study in the phenomenology of the senses // Philosophy and Phenomenological Research. 1954. 14. Pp. 507–519.
- Lakoff & Johnson 1999* — Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. N.Y.: Basic Books, 1999.
- Lakoff & Johnson 2003* — Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago: University of Chicago Press, 2003 [Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. Н.В. Перцова. М.: АКИ, 2008].
- Lannen 2020* — Lannen M. Per-forming the sense of touch: A spatio-temporal embodied technology of resistance // Body, Space & Technology. 2020. Vol. 19 (1). Pp. 22–55.
- Maurette 2018* — Maurette P. The Forgotten Sense: Meditations on Touch. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- Mud of sorrow: Touch 2020* — Mud of sorrow: Touch. 2020: Akram Khan and Natalia Osipova. Far from the norm and boy blue // Part two — Dancing Nation. [www.youtube.com/watch?v=bJyqNqlxesw](http://www.youtube.com/watch?v=bJyqNqlxesw) (по состоянию на 01.11.2021).
- Nordenfalk 1990* — Nordenfalk C. The sense of touch in art // Selig K.-L., Sears E. (eds) The Verbal and the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher. N.Y.: Italica Press, 1990. Pp. 109–132.
- Parisi 2018* — Parisi D. Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- Paterson 2007* — Paterson M. The Sense of Touch: Haptics, Affects and Technologies. Oxford: Berg, 2007.
- Smith 2019* — Smith R. The Sense of Movement: An Intellectual History. London: Process Press, 2019 [Смит Р. Чувство движения: Интеллектуальная история. М.: Когито-Центр, 2021].

*Smith 2020a* — Smith R. Kinaesthesia and a feeling for relations // Review of General Psychology. 2020. Vol. 24 (4). Pp. 355–368 [Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности / Пер. О. Михайловой // Новое литературное обозрение. 2014. № 125. С. 13–29].

*Smith 2020b* — Smith R. The virus COVID-19 and dilemmas of online technology // Consortium Psychiatricum. 2020. Vol. 1 (2). Pp. 61–68.

*Vidal 2018* — Vidal F. Phenomenology of the Locked-in Syndrome: Time to Move Forward. The Neuroethics Blog. 2018. [www.theneuroethicsblog.com/2018/10/phenomenology-of-locked-in-syndrome.html](http://www.theneuroethicsblog.com/2018/10/phenomenology-of-locked-in-syndrome.html) (по состоянию на 01.11.2021).





**Анна Фёрс**

(Anna Furse) — исследователь перформанса, профессор Голдсмитского колледжа Лондонского университета, основатель компании Athletes of the Heart, содиректор исследовательского проекта на базе Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ Performance Artistic Lab (PeARL).

# Точки СОПРИКОСНОВЕНИЯ<sup>1</sup>

«Пожалуй, из всех чувств осязание — наиболее сложное и хуже всего поддающееся анализу, потому что состоит из множества взаимодействующих измерений чувственности, охватывает разнообразные аспекты (прикосновение, давление, текстура, частота, боль, тепло)... на которые, формируя их, наслаиваются переосмысления, повторные переживания, многомерность, предполагающие некий культурный код, одновременно разграничивающий (условно) чувства и намечающий возможность их реконфигурации и переоценки в других категориях» (Grosz 1994: 98).

Осязание — и в самом деле сложное чувство, не только в физиологическом, но также в эмоциональном и социальном плане. Оно может таить наслаждение, откровение, исцеление, опасность — и гибель. Осязание — чувство, которому мы интуитивно доверяем и которого больше всего боимся. Прикосновение — контакт с тем, что вне нас, обязательство принять свою человеческую природу и тот факт, что мы по сути своей социальные животные, не способные выжить как

вид без контакта друг с другом, причем буквально — без контакта невозможно (естественное) воспроизводство.

Констанс Классен пишет: «Прикосновение не интимный акт. Это одно из базовых средств выражения, восприятия и оспаривания социальных ценностей и иерархий. Культура осязания охватывает все слои культуры» (Classen 2005: 1). По словам Классен, сейчас осязание можно назвать «самым изголодавшимся чувством эпохи постмодерна» (Ibid.: 2). Вероятно, никогда еще за всю историю человечества это утверждение не было столь справедливым. Я пишу это в мае 2021 года, когда пандемия коронавируса длится уже больше года, когда всем, кто может себе позволить соблюдать социальную дистанцию, настоятельно рекомендовали это сделать, в то время как в менее обеспеченных слоях населения и странах показатели заболеваемости и смертности катастрофически высоки из-за бедности, плотной заселенности или отсутствия жилья и непростительной небрежности со стороны государства. Констанс Классен, писавшая до появления вируса, изменившего нашу жизнь, указывала на связь тактильности с идеями капитала и потребления, ежедневно атакующими нас посредством рекламы. Несмотря на самоизоляцию, они вездесущи и без спроса вторгаются в наши смартфоны, угадывая желания по одному-единственному запросу в поисковике или даже по разговору.

В терминах теории аффекта, рассматривающей эмоции (и ощущения) как разновидность культурной политики, формирования мира и нашего взгляда на него, осязание рассматривается как одновременно передача и погружение, равно как и чувство, связанное с другими чувствами. По мнению Брайана Массуми, зрение и осязание на самом деле пересекаются: «Зрение приняло на себя тактильную функцию. Оно присвоило функцию осязания». А произошло это потому, что мы «видим текстуру» и, глядя на нее, предвосхищаем, какова она на ощупь (Massumi 2002: 157). Сара Ахмед постулирует существование «тактильных экономик», потому что «разные другие прикасаются к нам по-разному» (Ahmed 2014: 216). Если говорить о контактах не с людьми, тела принимают форму того, к чему прикасаются. В зависимости от того, во что мы одеты, мы иначе двигаемся; садясь, мы принимаем ту или иную позу, подстраиваясь под отведенное нам место. Но верно и обратное. В работе об обуви Эллен Сэмпсон показывает, как человеческое прикосновение придает форму материи — как обувь носит на себе отпечаток владельца (Sampson 2020). Французский психоаналитик Дидье Анзё, представитель постфрейдизма, объясняет обоюдный процесс, в ходе которого внешний мир прикасается к нам и воздействует на нас, а наши тела влияют на восприятие нами



Фото: Caroline  
Forbes. 1995

окружающего, через концепцию «я-кожи»: кожа выступает проводником двустороннего обмена, как, впрочем, и любого нашего контакта со всем, что находится за пределами нашего «я» как целого (Анзье 2012).

О глубоко тактильной природе наших отношений с окружающей средой свидетельствует язык, отсылающий к телесному восприятию мира. На заре человеческой истории люди определяли внешний мир, измеряя и описывая его через то, что для них было понятнее и привычнее всего, — через собственное тело. Джордж Лакофф и Марк Джонсон приводят много примеров (в частности, первоначальную роль тела как мерил расстояний, породившую такие выражения, как «рукой подать», «насколько хватает глаз»), показывающих, насколько язык человеческого опыта изобилует оборотами, иллюстрирующими этот принцип (Lakoff & Johnson 1999). На языке осязания мы описываем эмоции, ощущения и отношение к другим, даже властные отношения. Можно привести множество семантических примеров, в которых проявляется связь между сознанием и ощущением

контакта с предметом или идеей за пределами «я». Так, Сара Ахмед упоминает «мягкотелость» как синоним слабохарактерности, уступчивости и склонности поддаваться чужому влиянию — сопротивление этим качествам порой формирует, по ее словам, национальный характер, например когда праворадикальные экстремисты призывают своих сторонников избавиться от подобных черт перед лицом того, что, с их точки зрения, угрожает расовой чистоте. Ахмед предложила «модель социальности эмоций», показывающую, что «эмоции определяют воздействие поверхностей и границ, позволяющих нам прежде всего разделять наружное и внутреннее» (Ahmed 2014: 10). Всех перечисленных авторов — с позиций изучаемой каждым из них дисциплины — роднит эпистемологическое убеждение, что люди взаимодействуют с миром не только наблюдая его, но и соприкасаясь с тем, что находится за пределами тела, воспринимая предметы тактильно, и именно такая тактильная передача информации от адресанта к адресату порождает ощущения, питающие сознание, эмоции, язык, интерпретации и деятельность.

Слово «тактильный» (от латинского *tangere* — «касаться») относится к соматическим ощущениям и чувству осязания. Тактильность коренится в трех телесных чувствах: проприоцепции (ощущении положения собственного тела в пространстве/ощущении собственной телесности, плоти, мышц, костей), кинестезии (ощущении движения) и вестибулярных ощущениях (связанных с чувством равновесия и контролируемых вестибулярным аппаратом, расположенным во внутреннем ухе). Пусть в искусстве, психологии, инженерном деле и цифровых технологиях понятие «тактильность» и передает идею осязательных ощущений на более глубоком уровне, чем наружный слой кожи (Paterson 2007), этот термин не охватывает более широких образных, социальных, политических и культурных смыслов осязания, чувства, по словам Классен, пронизывающего «все слои культуры», чувства, политика и структура которого, как утверждает Ахмед, восходят к непосредственному опыту.

В современной культуре художественно значимые, содержательные и сплачивающие людей события и медиа расплываются под воздействием главного средства превращения их в товар — рекламы. В «культурной индустрии», как назвал ее Теодор Адорно (Хоркхаймер, Адорно 2016), доводы против посылок, заложенных в понятии массовой культуры, уступают место системе ценностей, где потребитель обязан подчиняться правилам соблазна, которым его искушают. Зыбкая граница между искусством и рекламой — ловкий трюк; культурная индустрия вбирает в себя все формы досуга — от

желтой прессы до оперы и от оперы до рекламы, — суля приятное волнение и удовольствие. Рекламные щиты по всему городу атакуют публику эротически заманчивыми образами *осязаемого* комфорта и наслаждения: нежная кожа, шелковые простыни, мягкие кожаные изделия, плавный автомобильный ход, сливочный вкус, твердые хромированные поверхности, упругие кровати. Именно это имеет в виду Массуми, говоря, что зрение взяло на себя тактильные функции. Мы смотрим на предметы, представленные так, чтобы дразнить наши чувства и заставить нас *вообразить*, что мы прикасаемся к ним, сливаемся с ними и наше тело получает удовольствие от этого контакта. Подобные соблазны по-прежнему чаще всего облечены в женскую плоть: вздохи, надутые губки, потягивания, полуоткрытый от удивления рот, нарциссические прикосновения — бесчисленные маленькие спектакли из репертуара маркетинга; они олицетворяют наслаждение. Но, как ни парадоксально, в реальности образы отрицают то, что обещают. Ведь, чтобы заполучить объект желания, надо сначала заплатить. Потреблять — значит обладать, *to have and to hold* (букв. «иметь и держать»), как гласит традиционная английская брачная клятва<sup>2</sup>. Недостигаемость дорогой машины или дизайнерского костюма призвана заставить нас мечтать об утолении желания в будущем. Одна из разновидностей «тактильного голода», о котором говорит Классен, включается именно там, где городского жителя подстерегает искушение, подстроенное другими и принимающее форму вещи, которую, как только она станет предметом потребления, покупки, его собственностью, он сможет привнести в сферу своей «я-кожи», чтобы держать ее в руках, укутаться в нее, ездить на ней, съесть, пользоваться. Пробуждается ненасытный аппетит, заставляющий человека окружать себя все большим количеством материальных предметов, словно он возводит баррикаду, ограждающую его от уязвимого существования, где он защищен лишь собственной кожей. Нам не стоило бы забывать миф об алчном Мидасе, своим прикосновением превращавшем все в золото и тем погубившем самого себя.

Если, прежде чем перейти к разговору о социальной природе осязания, рассматривать его как чувство, можно с уверенностью сказать, что из всех чувств только осязание и вкус требуют физического контакта с раздражителем. Дистанция между субъектом и объектом настолько мала, что они почти сливаются. Иногда тактильный контакт такого рода приводит к немедленным изменениям в объекте (пища во рту преобразуется в процессе химической реакции, рассыпается, тает, поглощается) или субъекте (мы забираемся в ванну с горячей

водой, и наши мышцы расслабляются). Наедине с собой мы каждую секунду соприкасаемся с внешней материальной средой — руками или при помощи различных приспособлений (инструментов, столовых приборов, электронных устройств). Морис Мерло-Понти отмечает, что своеобразие осязания и в том, что это чувство приложимо к собственному телу: человек может прикоснуться к самому себе и ощущать собственное прикосновение. Мерло-Понти говорит о «двойственных ощущениях»: «Когда я сдавливаю руки, речь идет не о двух ощущениях, которые я мог бы испытывать, одновременно воспринимая два смежных объекта, но о некоей двойкой организации, в рамках которой руки могут чередоваться в функции „трогающей“ и „затронутой“ ... Тело застигает самое себя извне в тот момент, когда готово начать познание, пытается коснуться себя в тот момент, когда само чего-то касается...» (Мерло-Понти 1999: 131–132).

Прикосновения другого человека мы не всегда воспринимаем как должное. В силу личных фобий и культурных особенностей возникает табу на прикосновение к другому. Не давая прикоснуться к определенным частям своего тела или боясь таких прикосновений, человек иногда пытается заблокировать негативную сенсорную память, а порой такие запреты связаны с религиозными предписаниями. В публичном пространстве мы предпочитаем избегать телесных контактов, по крайней мере в странах, где общественный транспорт это позволяет. В силу субъективных причин нам нравится прикоснуться к тем, к кому нам нравится прикасаться. Это приятно. Разумеется, верно и обратное, потому что «плохие» касания порождают двусмысленность, причиняют страдания и/или вводят в заблуждение.

Но как отличить «хорошее» касание от «плохого»? «Хорошее» касание — касание с обоюдного согласия, доброе. Доброе — то есть родственное, родное, естественное, нежное, любящее, мягкое, касание близкого нам человека. «Хорошее» касание целительно, полезно и продуктивно. В нем нет неуместной сексуальности, попытки контролировать других или насилия. Такое касание дают и принимают, чтобы сообщить нечто, в том числе на уровне ощущений: мы делимся чем-то, общаемся, вместе ходим, осуществляем те или иные возможности. «Хорошее» касание — работа художника, в процессе творчества прикасающегося к различным материалам, инструментам и даже к людям. С «плохим» касанием все просто — это неуместное касание. От непрощенных касаний страдают ранимые люди, дети, женщины. «Плохое» касание — прикосновение без спроса; вспомним лозунг женского движения против насилия 1970-х годов: «Да значит да, нет значит нет».

Очевидно, принимать прикосновение и давать его не всегда одно и то же, хотя и невозможно оказаться объектом прикосновения, не касаясь (пассивно) другого. Взаимное прикосновение — вопрос намерения. Если тот, к кому прикасаются, не отвечает (сознательно) прикосновением, физический контакт происходит, но одна из сторон отказывается от активного участия в нем. В некоторых обстоятельствах пассивное принятие касания уместно (например, когда врач прикасается к пациенту — правда, необходимость терпеть профессиональные прикосновения тоже порой вызывает дискомфорт). Различные модусы касания в приведенных примерах, их личный или публичный характер и заключенные в них смыслы входят в предложенное Сарой Ахмед понятие тактильных «экономик». Ведь прикосновение, естественно, может быть профессиональным жестом и предметом потребления.

Секс-работница, как и актриса, прибегает к интимному касанию. Одна девушка, работающая в этой сфере, рассказала мне о тактике, помогающей ей терпеть прикосновения клиентов: она, по ее словам, «представляет, что лежит на потолке». Она имела в виду, что (метафорически) поднимается над совершаемым актом (низменным и чуждым любви), *как будто ее там нет*. Актеры учатся имитировать всевозможные виды физического контакта — от интимных сексуальных прикосновений до насилия и убийства. В спорте борцы симулируют боль и напряжение, чтобы развлечь публику. Прикосновение можно подделать, но оно же иногда и выдает нас. Оно прямодушно. Наши лицо и голос могут оставаться равнодушными и спокойными, но вспотевшие ладони при рукопожатии говорят совсем о другом. «Я могу делать все со своей речью, — признается Ролан Барт в книге, где он с анатомической точностью препарирует желание, — *но не со своим телом...* Мое тело упрямый ребенок, моя речь весьма цивилизованный взрослый» (Барт 2002; курсив мой. — А. Ф.).

Если мы в какой-то мере и можем контролировать свое тело, оно не статично физиологически, а постоянно претерпевает биологические изменения, пропитывается памятью и, как заметил Зигмунд Фрейд, травмой. Мы не столько *обладаем* памятью, говорит Мерло-Понти, *мы сами — память* во плоти, а наше тело — «уже не объект мира, но средство нашего с ним сообщения» (Мерло-Понти 1999: 131). Карл Маркс утверждал, что в теле на соматическом уровне запечатлевается его история, поэтому оно находится в состоянии непрестанного преобразования. Он уделял особое внимание чувствам, так как они помогают преодолеть отчуждение, возникающее в результате необходимости продавать свой труд. Маркс подробно останавливается

на творческой и культурной работе чувств, заставляя задуматься над тем, как художественные формы одновременно рождают чувственный опыт и вытекают из него. Иными словами, (телесная) память атавистична и не бывает ценностно нейтральной; культура и память тесно переплетены, а потому эстетическая культура отражает и меняет как наше *ощущение* места, которое мы занимаем в мире, так и то, из чего складывается мир. Между телами, миром и его интерпретацией происходит непрерывный диалог. Мир входит в нас *через* пороги нашего тела: отверстия, органы чувств, кожный покров, — изнутри, а затем и внутри которого мы перерабатываем впечатления от него, придавая им выразительную форму. Мы раскрываемся вовне и вбираем в себя — процесс обработки информации напоминает ленту Мёбиуса.

Если это было справедливо до пандемии коронавируса, то с ее началом чувства, связанные с контактами между людьми, лишь усилились и стали еще более напряженными. Прикосновение людей друг к другу и к неодушевленным предметам оказалось предметом медицинского и законодательного контроля, ограничений и предписаний. Прикосновение можно назвать новым уравнительным запретом, потому что правила одинаковы для всех вне зависимости от социального статуса. Но они неизбежно нарушаются: в разных странах люди подвергают сомнению необходимость соблюдать меры, введенные правительством, а для малообеспеченного населения самоизоляция остается по понятным причинам невозможной. Однако мы еще не осознали в полной мере значения этого затянувшегося тактильного поста. Пандемия заставила людей по всему миру ощущать тревогу при контакте с другими, распространились фобии и страх перед инфекцией, причем само это слово восходит к латинскому *infectio* — не только собственно «заражать», но и «окрашивать», «пропитывать», что предполагает соприкосновение. Вопреки тяге человека к контакту, общению и близости касание, заражение и опасность слились воедино.

Из-за пандемии общение через экран вытеснило полноценные встречи с людьми, поэтому нам пришлось пересмотреть свои представления о том, что такое «контакт» и как его поддерживать. «Поддерживать контакт» или «утратить контакт» — выражения, указывающие на наличие связей. Когда мы «поддерживаем контакт» опосредованно, смысл этого словосочетания, как отметил Роджер Смит, из буквального превращается в метафорический (Smith 2020: 61–68). Нет ни тела, ни запаха, не слышно дыхания, невозможно полноценно считывать язык тела. Такая ситуация повергает в крайнюю растерянность. За последний год британские газеты опубликовали



несколько статей о «кожном голоде», «тактильном голоде», «людях, изголодавшихся по касанию», рассказывая о не решающих проблемы импровизированных технических приспособлениях: «занавесках для объятий» — своего рода самодельных средствах индивидуальной защиты в виде повторяющего очертания тела пластикового костюма, сквозь который можно обнять другого человека, — и разных способах обнять самого себя, включая «обнимающие» подушки и пледы, стремление как следует укутаться в одеяло ночью или даже положить на грудь что-нибудь тяжелое, например пакет риса, потому что, как утверждают психологи, отсутствие тактильного общения с другими накладывает заметный отпечаток на душевное состояние. Специалисты по робототехнике, воспользовавшись тем, что на рынке нет товара, способного утолить этот голод, попытались воспроизвести ощущение человеческого прикосновения с помощью «обнимающих рубашек», работающих через Bluetooth, и силиконовых губ, которые наклеивают на экран для виртуального поцелуя. Но авторы всех статей сходятся на том, что никакие технические новшества не заменяют человеческих прикосновений.

На психологическом уровне мы воспринимаем касание кожей. Описывая чувство растерянности, французы говорят: «Je ne suis pas bien dans ma peau», то есть буквально: «Я не чувствую себя хорошо в собственной коже», — имея в виду тревожный дискомфорт, конфликт между внешней стороной «я» и внутренними ощущениями. И наоборот, être bien dans sa peau (букв. «чувствовать себя хорошо в собственной коже») означает не только физическое, но и психическое здоровье, чувство внутреннего равновесия, гармонии в отношениях с миром и людьми. По мнению Дидье Анзье, вся организация нашего «я» зависит от кожи как оболочки, отделяющей «меня» от «другого». Кожа разделяет и в то же время заключает в себе внутренние аспекты личности, служит поверхностью, которая, регистрируя следы тактильных ощущений, передает нам непосредственную информацию о внешнем мире. Именно кожный покров делает нас такими, какие мы есть; по словам Анзье, «я-кожа» возникает в ответ на потребность в нарциссической оболочке и обеспечивает человека здоровой в своей основе, надежной и устойчивой психикой (Анзье 2012).

Кожа — внешняя нервная система — одновременно канал восприятия и орган. Мозг получает сигнал о прикосновении через ее верхний слой — эпидермис. На поверхности кожи расположено огромное количество сенсорных рецепторов, причем осязание — первое чувство, формирующееся у человеческого эмбриона: кожный покров появляется раньше глаз и ушей, а в качестве его продолжения развиваются

волосы, ногти и зубы. На протяжении человеческой жизни кожа непрерывно отмирает и обновляется. Пыль в наших домах частично состоит из мертвых клеток кожи — поразительно, но за год каждый человек теряет их около полукилограмма. Кожа сходит с нас и обновляется, сохраняя на себе отпечаток нашей жизни, поэтому линии, складки, отметины и морщины на лицах людей многое говорят о пережитом.

На кожу приходится от шести до восьми процентов общей массы тела, а площадь ее поверхности невероятно велика — в среднем около 1,5–2 квадратных метра на человека. Эшли Монтегю полагает, что среди систем человеческого организма кожа занимает второе место по значимости после мозга и что «нервную систему можно назвать скрытой частью кожи или же кожу — наружной частью нервной системы» (Montagu 1978: 2). Описывая привычку млекопитающих облизывать и поглаживать друг друга, равно как и другие формы физического контакта, например обнюхивание и поглаживание, Монтегю высказывает мысль, что родовые муки у женщины служат той же цели, что облизывание у млекопитающих: схватки стимулируют кожный покров новорожденного, поэтому необходимы, чтобы подготовить его к выживанию. После рождения младенец на протяжении многих недель остается рядом с матерью, она гладит и целует его. Прикосновение вселяет уверенность, передает тепло, вызывает доверие, сигнализирует о присутствии.

Прикосновение, способное внушить уверенность и тем самым создать плодотворную среду для развития человека, для некоторых заключает в себе еще и целительный дар или силу. Люди, наделенные *даром исцеления*, обладают, как считается, магическими способностями. Некогда верили, что можно излечиться, прикоснувшись хотя бы к краю одежды монарха. Такого рода политика контакта с избранными, заставляющая людей стремиться «прикоснуться к королю/королеве», сохранилась по сей день: августейшие особы, политики и знаменитости на прогулке или на красной дорожке протягивают руки к толпе, прикасаясь к собравшимся. Массы жаждут мимолетной близости с теми, кто обаятелен, богат и облечен властью, словно эти качества передаются и есть надежда «заразиться» ими. Широко известно, что принцесса Диана прикасалась к ВИЧ-инфицированным и к больным СПИДом, давая понять, что нельзя заразиться СПИДом через кожу (в то время этого многие не знали), и помогая людям, страдающим данными заболеваниями, вернуться к жизни в обществе, на волне подогреваемой СМИ моральной паники изгнавшем их, как парий. Диана не только воплощала предания о целительном прикосновении

монарха, но, вероятно, отчасти ориентировалась на деятельность нобелевского лауреата доктора Альберта Швейцера и его жены Елены, помогавших прокаженным в Габоне (Африка)<sup>3</sup>.

Видные светские и религиозные деятели прибегали к касанию, чтобы исцелять или транслировать целительные культурные смыслы. Фрейд начинал с тактильного гипноза, пока не обнаружил действенность речевой терапии, из которой вырос психоанализ. Иисус исцелял прикосновением и намеренно прикасался к изгоям, опровергая представления об опасности контакта с нежелательными другими — потенциальными носителями болезней. Осязание играло важную роль в эпизодах смерти и воскресения Христа, сказавшего Марии Магдалине: «Не прикасайся ко Мне» («Noli me tangere»), — что означало одновременно «не трогай Меня» и «Меня нельзя трогать», то есть «Я больше не от мира сего». Фома, между тем, сомневался — одним лишь глазам он не хотел поверить. Ему надо было прикоснуться к ранам Христа, чтобы получить *осязаемое доказательство*. Представителей низшей касты в Индии называют «неприкасаемыми». Махатма Ганди, как и Иисус, сознательно прикасался к ним, совершая тем самым политический акт. Говоря о «целительном касании», мы затрагиваем широкий спектр распространенных по всему миру практик, посредством которых человеческое общество осмысляло связь между прикосновением руки целителя (врачует ли он тело или нравы) и переменами в здоровье и благосостоянии того, к кому он прикоснулся.

На протяжении всей жизни люди не только жаждут касаний, способных ободрить или исцелить их, — человеку нравится, когда что-то *трогает* его на эмоциональном, духовном, эстетическом уровне. В таких случаях мы говорим, что «растроганы»<sup>4</sup>. Именно этого ощущения мы ищем в произведениях искусства и в развлекательных жанрах. Гастон Башляр говорит о прямом воздействии художественных произведений, о телесной реакции и внутреннем отклике на «феноменологию поэтического воображения», трогающего нас глубоко и непосредственно: «Образы увлекают» (Башляр 2004: 8). Эстетическое телесно. Метафорически говоря, путь к сердцу человека лежит если и не через желудок, то через тело. Ролан Барт пишет: «*Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне *больно, ударяет* меня)» (Барт 1997; курсив мой, выделены слова, связанные с касанием. — А. Ф.). А Вальтер Беньямин размышляет: «...Произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства» (Беньямин 2000: 147–148). Все процитированные авторы

рассуждают о воздействии искусства и различных артефактов в тактильных категориях.

Взаимодействие публики с искусством в музеях и галереях строится иначе — зрители предупреждают инстинктивное желание зрителей потрогать экспонаты. Такая ситуация больше говорит об экономической системе ценностей, с точки зрения которой важно не повредить произведение искусства, чем о намерениях самого художника. При виде привлекательных предметов мы деградируем, превращаясь в непохожих друг на друга младенцев, инстинктивно стремящихся познать мир, трогая все руками. Как отмечает Констанс Классен, первые музеи предоставляли посетителям возможность подкрепить впечатления от экспоната, ощупав его (Classen 2005: 275–285). К XIX веку, поясняет исследовательница, из-за возросшего почтения к музейным экспонатам и необходимости их оберегать сформировался общеизвестный сейчас запрет «руками не трогать» — исключение составляют все более популярные тактильные экспозиции, ориентированные на детей и, как правило, связанные с наукой и техникой.

Несмотря на многочисленные свидетельства первостепенной значимости осязания, культура, как ни странно, умаляет его роль. В эстетике визуальное и аудиальное веками ставились выше тактильного. Аристотель поместил осязание на низшую ступень иерархии чувств, подчеркнув, что оно особенно уязвимо как наиболее телесное чувство. В христианской культуре такое восприятие только усугубилось — его корни уходят в иудеохристианские представления о «плотских грехах»: кожа, тело, секс — всего этого следует избегать, чтобы не согрешить. Дух должен возобладать над материей. Язык, как я уже упоминала, изобилует стертыми тактильными метафорами, описывающими активную, вдумчивую работу сознания: «уловить», «коснуться», «затронуть», «ухватить», «мусолить», «жевать», «раскусить». Между сознанием, телом и чувствами существует глубинная связь. Однако, как ни парадоксально, хотя подобные выражения описывают именно процесс контакта и диалога человека с миром, с точки зрения культуры осязание остается слишком телесным и недостаточно одухотворенным чувством. С эпохи Просвещения западное общество ценит объективность и *дистанцию* — перспективу. Перспектива наделяет зрителя авторитетом — визуальное, свободное от тактильности восприятие по определению ставит его в привилегированную позицию.

Осязание мешает объективности. Мы оказываемся слишком близко к другим, словно мы не в силах подняться над собственной плотской и смертной природой, над сексуальностью, над всем земным. Осязание ставит под угрозу наш статус, достоинство и ясность нашего

видения. Рассматривая народную культуру сквозь призму телесности и карнавала, Михаил Бахтин противопоставляет «классические образы готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития», «неготовое и открытое тело» простого человека, которое «не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами» (Бахтин 1990: 32–34). На свой страх и риск мы живем близко к Природе, смешиваясь с презренной мерзостью отходов человеческого тела. В минувшие эпохи аристократов носили, чтобы они не запачкались на грязных, тонущих в экскрементах городских улицах. Чем богаче человек, тем выше он надеется попасть: поближе к небу, к пентхаусу, к Богу. Тех, кто работает руками, причисляют к низшему классу. Те, кто работает головой, занимают более высокую ступень. Отсюда термин «высокое искусство». Цивилизованный человек — тот, кто контролирует необузданную человеческую природу, низшие инстинкты и побуждения, тягу к низким удовольствиям и связям. Высокое искусство созерцают на расстоянии.

Обращаясь теперь в качестве примера к отдельным видам танца, я вернусь к модели Сары Ахмед, полагающей, что именно «наше отношение к предметам и другим определяет поверхности и границы: „я“ и „мы“ формируются за счет контактов с другими и даже принимают форму этих контактов» (Ahmed 2014: 10). Я рассматриваю искусство как способ обращаться к другим (трогать их). Контакт посредством передачи информации вызывает просчитанные реакции у зрителя/потребителя, оказывающие, в свою очередь, на него влияние. Танец обычно наблюдают на расстоянии, но это, несомненно, тактильное искусство. Осязание активно задействовано в танце. Само назначение групповых танцев в том, чтобы телесно сблизить людей: телесная сплоченность и сознательное касание — ключевой элемент хореографического процесса. Танец погружен в пространство.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Тысяча плато» делят пространство на «гладкое» и «рифленое». Анализируя культурные ценности и формы, они прибегают к насыщенным метафорам текста/текстуры/текстиля и пространства: рифленый текстиль — это ткань, изготовленная путем переплетения продольных и поперечных нитей (основы и утка). Войлок — материал, который не плетут, а валяют, он гладкий, это «антиткань», «клубок волокон» (Делёз, Гваттари 2010: 807). Подчеркивая, что и в природе, и в человеческом обществе гладкое и рифленое соседствуют, авторы утверждают, что гладкое пространство «скорее... *гаптическое*, чем оптическое»: «В то время как в рифленом пространстве формы организуют материю, в гладком

пространстве материалы сигнализируют о силах или служат их симптомами. Это, скорее, интенсивное, а не экстенсивное пространство, пространство дистанций, а не мер» (там же: 813–814).

Если перенести эти метафоры на разные практики движения, классический балет — форма высокого искусства — прославляет математику перспективы; типичное для него архитектурное пространство — авансцена. Виртуозная хореография балета напоминает переплетения тканого полотна: орнаменты, линии, повторы, начало, конец, обрамление. Зрители смотрят спектакль на достаточном расстоянии, позволяющем охватить всю картину. Сценическая иерархия, обусловленная выстраиванием и оркестровкой действия в зависимости от статуса танцоров, отражает многоуровневую классовую систему итальянского театра и перспективное использование сценического пространства. Культурные смыслы, связанные с гендерной, этнической и расовой принадлежностью, возможностями, социальным положением и так далее, составляют основу и утók балетных нарративов и их жестко регламентированного и откровенно условного языка движений. К нему относятся все виды касаний — жестовые и технические, — в том числе до мелочей продуманные движения партнеров — мужчины и женщины. Балет редуцирует и подавляет сексуальность.

Балерина, геометрия движений которой исполнена восторга, пластичности и невозможного отрыва от земли, олицетворяет классическое тело, как его описывает Бахтин. Она парит в воздухе и устремляется ввысь на пуантах, неизменно стремясь передать зрителям волнующее чувство нечеловеческой невесомости и неотмирности. В балерине, как пишет Сьюзан Ли Фостер, «хаос тела принимает рациональную форму», а «ее движения обращают беспорядок в символ» (Foster 1996: 14). Приблизившись к ней, вы бы обнаружили, что эта пронизанная символизмом рациональность — мерцающая, неосязаемая загадка: образ — лишь оболочка, а под ней телесность, замаскированная самим величием архитектуры театра, щедрой на иллюзии. На самом деле с балерины ручьем льется пот, она задыхается чуть ли не до тошноты, и не исключено, что ее ноги стерты в кровь. Перед нами на нимфа, а спортсменка. Балет, как заметила некогда Марго Фонтейн, по жестокости не уступает корриде.

Полная противоположность балетным движениям — контактная импровизация, популярная альтернативная форма танца, которую, впрочем, трудно отнести к массовой культуре. В 1960–1970-е годы Стив Пэкстон, занимаясь исследованиями и экспериментами в области танца вместе с другими постмодернистскими танцорами из театра

«Джэдсон Чёрч» в Нью-Йорке, разорвавшими с традицией, начал прислушиваться к телесной информации, передаваемой партнерами друг другу в меняющейся точке контакта. Так постепенно оформилась контактная импровизация, методология которой восходит к проведенному Пэкстоном творческому исследованию двух практикуемых им видов боевых искусств — тайцзицюань и айкидо.

Тайцзицюань — мягкое, направленное на самого практикующего боевое искусство, которым занимаются в одиночку. Его задача — выработка физического равновесия, позволяющего достичь душевного спокойствия. Искусство тайцзицюань учит, что сознание и тело нераздельны. Часть обучения строится на тактике «толкающих рук» — парных упражнениях, предполагающих импровизированные движения партнеров, чьи руки сомкнуты в области кисти или запястья. Как и во многих боевых искусствах, такая методика сразу же отражается на волевых качествах партнеров, уча их не только наступать, но и уступать, проявлять открытость по отношению друг к другу. Несмотря на название этой стратегии, как говорит мастер тайцзицюань Кинтхисса, у которой я учусь: «Когда вы встречаетесь с опытным партнером, вы не ощущаете ни толчка, ни руки, которую надо толкать. Два тела слиты в единой позе и энергии — между ними нельзя провести границ, и каждое движение охватывает и обволакивает их как целое»<sup>5</sup>. Пожалуй, «толкающие руки» — идеальная модель демократии.

Если искусство тайцзицюань зародилось в Китае много веков назад, айкидо в Японии создал в начале XX века Морихэй Уэсиба как синтетическое боевое искусство, выражавшее его утопическое видение вселенского мира. На разработку системы айкидо Уэсиба потратил больше двадцати лет. Айкидо — контактное боевое искусство. Его ключевой принцип — нейтрализовать противника, слившись с энергией его атаки, в результате чего силы соперников приходят в равновесие. В противовес другим боевым искусствам, где главное — сокрушить противника, айкидо учит человека отражать силу нападающего — то есть вступать с ней в контакт — и тут же перенаправлять ее, с помощью круговых движений заставляя противника пошатнуться под воздействием его собственного напора — в зависимости от того, сколько усилий он вкладывает в атаку. Прямая линия превращается в волнистую. Партнеры мгновенно реагируют на движения друг друга (как и в случае с тактикой «толкающих рук»), по «пути наименьшего сопротивления» перенаправляя силу нападающего на него самого и вниз, в пол. Как тайцзицюань, так и айкидо сосредоточены не на жестокости, а на приведении к гармонии

противоположностей и умении уступать силе. В обоих видах боевых искусств касание — проводник информации.

В 1972 году Стив Пэкстон заинтересовался бросками в айкидо, где тело не падает на землю из вертикального положения, а опускается, изогнувшись, — так возникла идея первого эксперимента в области контактной импровизации. В Оберлинском колледже в штате Огайо Пэкстон с группой мужчин-спортсменов представил работу «Магний» (Magnesium). Он обучил спортсменов технике танца и познакомил их с принципами соло, над которыми работал и идея которых заключалась в том, чтобы оторваться от земли, не намереваясь приземлиться:

«Я работал над соло, навеянным фантазиями айкидо... Мне хотелось покинуть планету, не тревожась о возвращении... обладать навыками спускаться на землю без ущерба... пришлось изрядно попрыгать на мате» (Paxton 2008).

Именно этот эксперимент, пришедшийся на период плодотворного творческого бунта и волны потрясений — борьбы за права человека, войны во Вьетнаме и феминистского движения — в США, отчасти спровоцировавшей этот бунт, вскоре вылился в наиболее значительную, пожалуй, и быстро развивавшуюся форму движения в истории танца. В контактной импровизации сглаживаются социальные коннотации сексуальности, так как, во-первых, на смену разделению частей тела на те, к которым «можно» прикасаться, и те, к которым «нельзя», приходит представление о теле как о целостной поверхности и источнике информации. Во-вторых, изучение массы, движения, импульса и инерции с точки зрения физики открывает новые возможности, не только позволяющие женщинам поднимать мужчин без усилий и вреда для себя, но и стирающие в непрерывной «цикличности пространства» традиционные внешние формы партнерства мужчины и женщины, присущие даже современному танцу (мужчины поднимают и «ведут» женщин). Контактная импровизация делает ставку на гравитацию и реальную массу тела, не пытаясь, в отличие от классического и современного танца, вырваться за пределы природы посредством искусственных приемов. Тело гнется, падает, поднимается, тянется, замирает, вращается, налегает, прыгает и играет с телом партнера, оставаясь чутким к информации, передаваемой через постоянно меняющуюся точку соприкосновения. Игровые касания служат сообщениями, подсказками, стимулами ощущений, открывающих новые возможности. Подобно другим формам постмодернистского танца, контактная импровизация была задумана как «гладкая» организация пространства — в противовес расположенным вдоль стен



прямым балетным станкам и расчерченным (для наглядности и синхронности) залам для занятий классическим и современным танцем. Участники, тренируются ли они под чьим-то руководством или нет, непрерывно переосмыслиют конфигурацию пространства. Как правило, танцору предлагают *найти место*, которое он хотел бы выбрать в качестве отправной точки. Танцу не учат как зрелищу, наблюдаемому в перспективе, и не рассматривают его в таком ключе. Он весь построен на чувстве и чувствовании в их телесном понимании.

Вклад Пэкстона в развитие танца, оказавший заметное влияние на изучение движения во всем мире, охватывает обширный спектр научных вопросов об отношениях между телом и физическими принципами, распадающийся на тысячи более мелких и конкретных феноменологических проблем, рассматриваемых с установкой на игру. Помимо других форм движения, практики контактной импровизации заимствовали знания из ряда дисциплин, сказавшихся на ее развитии и применении, в том числе психотерапии, психологии, теорий развития ребенка, педагогики, целительства, социологии, антропологии и философии, в то время как нейробиология открывает новые возможности для рефлексии и анализа. Контактная импровизация не только неожиданно проникла в культуру по всему миру, оказавшись динамичной и способной принимать разные формы в «гладком» пространстве, но и получила распространение в научных кругах, серьезно повлияв на образование в сфере исполнительских искусств.

Рассматриваемые в статье боевые искусства и виды постмодернистского танца предполагают сознательный, намеренный и продуманный телесный контакт между партнерами. Каждая из этих систем изучается тактильно — как движение в пространстве, как набор действий и/или принципов действия. Все вопросы коренятся в опыте движущегося тела. Вне студии и разворачивающегося события выразить нечего. Нет мимесису, нет сюжета, нет слащавым любовным историям, нет героике, как написала в знаменитом «Нет-манифесте» Ивонн Райнер (Rainer 1964). Танцоры не *выражают* эмоции и не *описывают* социальные роли, потому что и те и другие уже заданы, и их требуется стереть и переосмыслить. Тело превращается в холст, глину, податливое сырье, войлок, о котором пишут Делёз и Гваттари. Чтобы воспринимать *через* тело, надо освоить настоящую физику движений. Надо отучиться от привычных реакций на мир и настроиться на новые. Суждения относятся к конкретному заданию, к текущему моменту. Они не складываются в систему наблюдений или классификацию, традиционно ассоциируемую с отстраненным, перспективным визуальным восприятием. Дистанции сокращаются, поэтому необходимо

обостренное периферическое зрение, чтобы ориентироваться в неожиданных отношениях между верхом и низом, поверхностью пола и воздухом, «я» и другим. Коротко говоря, нет места, чтобы дистанцироваться от объекта. Подобные тактильные практики на близком расстоянии заставляют пересмотреть взгляд на танец и красоту, на тела и различия между ними, на природу и загадки органической жизни, на суть искусства. Когда взаимные прикосновения становятся *методом* — практикой, путем, вектором, — как это происходит в контактной импровизации, неслучайно названной «арт-спортом», люди могут занять иное положение в пространстве и времени, а заодно — почувствовать себя лучше в собственной коже.

В заключение скажу, что, коль скоро человек и в самом деле «я-кожа», зависящая от тактильных ощущений с самого рождения (Анзье 2012), изучая значение касания как аффекта, мы откроем для себя множество путей к пониманию сложного устройства общества, в котором живем, и того, как проявляется сила, заключенная в контактирующем с другими — или отдаленном от них — теле. В статье я проследила эмпирическое осмысление тактильности, от чувства осязания до тактильных экономик. Осязание — основа предельно конкретных методов и в то же время чувство с обширным смысловым диапазоном: от телесности до языковых моделей, от физиологии до социальной политики. Не факт, что перечисленные в статье практики окажутся панацеей от сенсорной депривации, порожденной и эксплуатируемой обществом капитализма и технического прогресса, но они способны стать отдушиной, хотя бы отчасти рассеяв отчужденность, и задать метафорические модели разделяемого всеми людьми торжества. Нынешний всемирный тактильный голод постепенно приведет к возникновению обществ, которые вернут тактильность во всей ее диалогической многогранности в повседневную жизнь. Время покажет, сможем ли мы после затяжного дефицита тактильных ощущений не просто принимать как данность живую энергию, необходимость человеческого контакта и сущностную потребность в нем, но исходя из этого понимания осознанно улучшить условия человеческого существования в альтернативном мире будущего.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## **Литература**

*Анзье 2012* — Анзье Д. Я-кожа / Пер. М.С. Соловьевой, Р.Ф. Фаткулиной. Ижевск: Эрго, 2012.

*Барт 1997* — Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

- Барт 2002* — Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. С. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.
- Бахтин 1990* — Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- Башляр 2004* — Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Беньямин 2000* — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С.А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.
- Делёз, Гваттари 2010* — Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- Мерло-Понти 1999* — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Хоркхаймер, Адорно 2016* — Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / Пер. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2016.
- Adorno 2001* — Adorno T. The Culture Industry. London; N.Y.: Routledge, 2001.
- Ahmed 2014* — Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Anzieu 2016* — Anzieu D. The Skin-Ego. London; N.Y.: Routledge, 2016.
- Bachelard 1994* — Bachelard G. The Poetics of Space. Massachusetts, USA: Beacon Press, 1994.
- Bakhtin 1984* — Bakhtin M. Rabelais and his World / Transl. H. Iswolsky. Indiana, USA: Indiana University Press, 1984.
- Barthes 1981* — Barthes R. Camera Lucida / Transl. R. Howard. N.Y.: Hill and Wang, 1981.
- Barthes 2002* — Barthes R. A Lover's Discourse: Fragments Trans Richard Howard. London: Vintage Books, 2002.
- Benjamin 1999* — Benjamin W. Illuminations / Ed. H. Arendt; transl. H. Zorn. London: Pimlico, 1999.
- Classen 2005* — Classen C. The Book of Touch. Oxford; N.Y.: Berg, 2005.
- Deleuze & Guattari 2008* — Deleuze G., Guattari F. The Smooth and the Striated // A Thousand Plateaus. London; N.Y.: Continuum, 2008.
- Foster 1996* — Foster S.L. Corporealities, Dancing Knowledge, Culture and Power. London; N.Y.: Routledge, 1996.
- Furse 2011* — Furse A. Being Touched // Marshall J., Torovell D. (eds) A Life of Ethics and Performance. Cambridge: Cambridge Press, 2011.

- Grosz 1994* — Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, USA: Indiana University Press, 1994.
- Kinthissa 2009* — Kinthissa. *Turning Silk: A Diary of Chen Taiji Practice, the Quan of Change*. Oxford: Lunival, 2009.
- Lakoff & Johnson 1999* — Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. N.Y.: Basic Books, 1999.
- Marx 2007* — Marx K. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844 / Transl. M.M. Milligan*. N.Y.: Dover Publications, 2007.
- Massumi 2002* — Massumi B. *Parables for the Virtual, Movement, Affect, Sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.
- Merleau-Ponty 2004* — Merleau-Ponty M. *The Phenomenology of Perception*. London; N.Y.: Routledge, Kegan Paul, 2004.
- Montagu 1978* — Montagu A. *Touching: The Human Significance of Skin*. N.Y.: Harper and Row, 1978.
- Paterson 2007* — Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Paxton 2008* — Paxton S. Steve Paxton discusses Magnesium. *greatdance.com* (ссылка недоступна). 2008.
- Rainer 1964* — Rainer R. *No Manifesto*. 1964. [www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto](http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto) (по состоянию на 21.08.2021).
- Sampson 2020* — Sampson E. *Worn, Footwear, Attachments and the Affects of Wear*. London; N.Y.: Bloomsbury, 2020.
- Smith 2020* — Smith R. *The Virus COVID-19 and Dilemmas of Online Technology // Consortium Psychiatricum Journal*. 2020. 1 (2). Pp. 64–71.

### Примечания

1. Некоторые из высказанных в статье идей обсуждались автором в работе: Furse A. *Being Touched / Marshall J., Torovell D. (eds) A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Cambridge Press, 2011.
2. На русский язык эти слова обычно переводятся как «любить и оберегать», «любить и лелеять» и т.п. (*Прим. пер.*)
3. В 1950-е и 1960-е гг. Швейцер и его жена построили там больницу, а позже — поселок для прокаженных.
4. Я назвала «Being Touched» («Растроганность») свою статью для сборника: Marshall J., Torovell D. (eds) *A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Cambridge Press, 2011.
5. Кинтхисса, из личной переписки с автором. 14 января 2010 г.

**Ханс Дж. Риндисбахер**

(Hans J. Rindisbacher) —

преподаватель немецкого  
и русского языков в Помона-  
колледже (Клермонт, Калифорния).

Его первая книга «Запах книг:  
историко-культурное исследование  
ольфакторного восприятия  
в литературе» (The Smell of Books:  
A Cultural-Historical Study of Olfactory  
Perception in Literature, 1992) стала  
прорывом в области сенсорного  
аспекта культурных исследований.

# Опосредованное восприятие и будущее тактильности: секс, нежность, закон

А если перейти от мира материального к духовному,  
применить также и к нему закон всеобщего  
надувательства, то и тут, очевидно, можно, причем  
столь же легко, насладиться вымышленными радостями,  
которые ничем не отличаются от явных<sup>1</sup>.

*Ж.-К. Гюисманс. Наоборот*

Все чувства — проводники желания. Чувства в культуре, где все мы живем, действуют в рамках возможного, дозволенного, желаемого. Они — для современного мира это особенно верно — действуют в пространстве закона<sup>2</sup>. Помимо физиологии и неврологии, радиус действия наших ощущений определяется социокультурной историей и теорией, эстетикой и гедоникой, равно как и непрерывно расширяющимся спектром технических возможностей.

В статье чувства рассматриваются как проницаемые с обеих сторон оболочки, мембраны: от «я» в мир — и обратно. В процессе обмена происходит становление как «я», так и мира, одного через другое. При синестезии — а она бывает и художественным приемом, и патологией — чувства до некоторой степени могут подменять и вытеснять друг друга. Неизбежны потери. Учитывая современный уровень технического прогресса, зрение как универсальный канал отображения, преломляющее все остальные чувства, не знает соперников. Если говорить о кино — а именно оно в статье является предметом анализа, — то с 1930-х годов изображение повсеместно дополнялось звуком, но зрительные образы служат и для передачи запахов (Том Тыквер, «Парфюмер», 2006), вкуса, в том числе различных блюд (Габриэль Аксель, «Пир Бабетты», 1987), и тактильных ощущений, которым и посвящено данное исследование. В точке соприкосновения зрение материализуется. В нее упирается взгляд, и она становится местом непосредственного приложения энергии. В качестве такой точки или поверхности я рассмотрю человеческое тело и прослежу драму касания прежде всего на примерах из современного кинематографа, где кожа и одежда оказываются наиболее значимыми источниками тактильных ощущений, поверхностями, их вызывающими. Я буду говорить в основном о научно-фантастической комедии Спайка Джонза «Она» (Hee, 2013), романтической драме Пола Томаса Андресона «Призрачная нить» (Phantom Thread, 2017) и драме Каутер Бен Ханья «Человек, который продал свою кожу» (The Man who Sold His Skin, 2021) и, опираясь на ряд работ, где чувства представлены в культурно-историческом развитии и теоретическом обрамлении феноменологического и телесного мышления, изложу свои тезисы. В основе этого эссе — исследования в области сенсорики и материального мира, постигаемого телом разумного человека, наделенного (пятью) чувствами. Виртуальная реальность, киберпространство и область постгуманизма продолжают чувства вовне. Поэтому, анализируя фильм «Она», я буду говорить не столько об операционной системе с искусственным интеллектом, сколько о человеческих ощущениях. Сенна Йи размышляет об этой пограничной сфере с феминистской точки зрения, сравнивая фильмы «Из машины» (Ex Machina, реж. Алекс Гарленд, 2015) и «Она» (Hee 2017). Трент Людвиг всесторонне анализирует «Призрачную нить» с позиций психоанализа (Ludwig 2019), а я добавлю от себя некоторые наблюдения относительно тактильного восприятия поверхностей. Что касается «Человека, который продал свою кожу», о нем пока написано мало. Но начну с более общей проблематики.

## Нарративы осязания в культуре

С точки зрения как восприятия, так и познания осязание — чувство, с которым далеко не все ясно. Осязание не предполагает четко очерченных границ сенсорного пространства и определенного набора объектов. Само собой, их не предполагает ни одно из традиционно выделяемых на Западе пяти чувств, но осязание особенно расплывчато — оно варьируется от восприятия свойств тех или иных поверхностей и выявления форм (которые, разумеется, можно оценить и зрительно) до восприятия временных качеств: влажности или сухости, температуры, внутреннего движения объектов (вибрации), — а в широком смысле совпадает с «чувством пространства» и ориентацией в нем за счет, например, силы тяготения, которую мы ощущаем каждый раз, ставя ногу на землю. Спектр осязания охватывает и повседневный тактильный опыт, то есть ощущения, возникающие у нас, когда мы трогаем что-то руками, ощупываем, и более широкое ощущение тяжести, массы, «чувство тела» в целом. Движение и ориентацию в пространстве тоже часто осмысляют через тактильность, а еще один важный аспект осязания как телесного опыта — боль. Конечно, то же самое справедливо относительно удовольствия, ласки, какой бы характер она ни носила: эротический, успокаивающий и так далее. Все проявления власти в ее крайних формах так или иначе обращены к телу, будь то прямое насилие или нечто менее очевидное — вынужденная дистанция между людьми в заключении, изоляция, вынужденное отсутствие телесных контактов.

Кроме того, большинство способов восприятия (не только осязание) направлены как вовне, так и внутрь (проприоцепция): применительно к первым обычно употребляют глагол «трогать», то есть оценивать свойства предмета посредством осязания, а ко вторым — «ощущать», хотя эти связи и их лингвистические коннотации не абсолютны, как и многое в сфере восприятия, ведь есть еще третий смысловой слой, метафорический. Именно его мы наблюдаем в таких выражениях, как «меня это очень растрогало», «меня это не касается», «поддерживать контакт». Причем, в отличие от других видов чувств, в данном случае он не предполагает каких-либо определенных эмоций, аффектов, воспоминаний, психологических нюансов.

Констанс Классен, специалист в области истории чувств, называет осязание «самым глубоким чувством» и прослеживает его разнообразные функции и их эволюцию начиная со Средневековья (Classen

2012). Она строит анализ вокруг важнейшего нарратива эпохи Просвещения, согласно которому «низкое», менее благородное, «грубое» чувство осязания будет постепенно вытеснено зрением — чувством, позволяющим сохранять дистанцию, осмыслять со стороны, властвовать (о чем свидетельствуют такие феномены, как доминирующее положение зрения в западной культуре, «мужской взгляд», паноптикум, системы слежения). Такая же судьба постигла и два других «низких» чувства: обоняние и вкус считались слишком физиологичными и субъективными, чтобы легко поддаваться осмыслению<sup>3</sup>. До относительно недавнего времени эстетика в западной философии осмыслялась почти исключительно в категориях зрения и через визуальные артефакты. Примечательно, что в развертывавшемся таким образом нарративе культуры роль тактильного познания шаг за шагом сокращалась, уступая прежде всего зрению (пример из медицины: пальпацию со временем вытесняет ультразвук — технология, помогающая преобразовывать слуховую информацию в визуальную). История культурных институтов, в особенности художественных музеев, подтверждает эту логику развития пространства — от кабинетов редкостей (кунсткамер) на заре Нового времени до современных картинных галерей с белыми стенами, — где все рассчитано в основном на зрительное восприятие, а посетителей просят не трогать экспонаты<sup>4</sup>.

Так как музеи в западной культуре, как правило, предписывали визуальное получение информации и сохранение дистанции, появившийся в конце XIX века новый феномен универмага дал альтернативную возможность непосредственного соприкосновения с миром рукотворных предметов. Созданный вскоре после его появления роман Эмиля Золя «Дамское счастье» (*Au bonheur des dames*, 1883) — грандиозный панегирик универмагу с подробными, чувственными описаниями одежды, тканей и их роскошной выставки в лучах недавно изобретенного электрического освещения. Реклама, соблазн, искушение, психология современного потребителя во всей красе предстают на страницах романа. Дистанцированному визуальному восприятию и интеллектуальному созерцанию, на которые настраивает музей, противостоит физическая доступность выставленных в универмаге объектов и возможность их потрогать. Конечно, это нововведение превратило пространство, заполненное произведениями искусства и историческими артефактами, в выставку товаров потребления и направило культурное сознание в русло материального потребления в контексте, требовавшем тактильности и демократичности. Постепенно универмаги были преобразованы в торговые центры и пассажи, их все чаще задумывали как своего рода *Erlebniswelten* («вселенные



опыта») — с установкой на многоплановое телесное восприятие, задействующее все сенсорные каналы, а на смену доступу в музеи по классовому признаку пришло демократическое (не)равенство экономики шопинга. Почти сакральное пространство неприкосновенного уступает место коммерческому пространству касания, обладания, собственности.

Новый опыт, сопряженный с пандемией коронавируса, привлёк внимание к базовым аспектам нарративов визуальности и тактильности, дополняющих друг друга. С одной стороны, когда разразилась пандемия, технически почти мгновенно удалось наладить удаленные, дистанцированные, бесконтактные модусы взаимодействия, заменившие тактильные, физические, сенсорные, коротко говоря — органичный для нас «реал», осязаемые стены и предметы, замененные исключительно визуальными и аудиальными суррогатами. С другой стороны, сама эта техническая возможность обнаружила значимость и незаменимость привычного мира пяти чувств, из которых больше всего пострадало многомерное чувство осязания<sup>5</sup>. Мы быстро научились многое делать на расстоянии и бесконтактно: от офисной работы до преподавания, консультирования, банковских услуг и так далее, — но уход «в онлайн» повлек за собой серьезные потери и заметно сказался на душевном здоровье. В только что вышедшей книге «Осязание» Ричард Керни говорит о необходимости восстановить чувство осязания, утраченное нами на продолжительном этапе культурного развития, задолго до пандемии, вынудившей людей к дистанционному взаимодействию. В главе «Кода: тактильность и коронавирус» он пишет, что в последнее время наибольший ущерб понесли «наши „зверинные“ чувства: осязание, вкус и обоняние», — заставив нас «больше, чем когда-либо за всю историю человечества, полагаться на зрение», жить «в состоянии развоплощения» (Kearney 2021: 135–136).

Помимо самих наших тел, среди материальных объектов, на которых в наибольшей степени отразилось чувственное оскудение, вызванное COVID-19, оказалась одежда. Ее преимущественно визуальное восприятие со стороны контрастирует с априори тактильным восприятием самого владельца (прикосновение ткани к телу, проприоцепция). Первое можно передать онлайн, второе — нет. Технологии интернет-торговли, в том числе покупки одежды онлайн, активно развиваются. Но тактильные впечатления, столь важные, когда речь идет о тканях, нельзя перевести в виртуальную среду. Пусть гаптика и получила статус самостоятельной дисциплины в области дополненной и виртуальной реальности и цифровых разработок

в целом, она пока не достигла серьезных успехов в передаче осязаемых впечатлений<sup>6</sup>; потенциальные владельцы (покупатели) одежды воспринимают ее исключительно визуально. В реальной жизни баланс между зрением и осязанием далеко не однозначен; владельцы одежды задействуют оба канала восприятия: ощущают прикосновение одежды и видят, как она смотрится. Но наблюдатель в оценке чужой одежды ограничен зрением и сохраняет дистанцию — прикоснуться к ткани мы можем лишь с разрешения владельца. Поэтому на осязание можно посмотреть и под другим углом — с точки зрения современных законов, жестко ограничивающих нежелательные прикосновения (ярким примером чего служит движение #MeToo).

В данном случае я особо выделяю одежду, потому что она играет роль мембраны, кожи, отделяющей тело от внешней среды. Одежда, образующая наружный слой человеческого тела — но, в отличие от собственно кожи, съемный, — функционирует как первичный семиотический пласт, оболочка внешнего мира, материальной среды, общества, культуры, традиции, окутывающая тело. Одежда — как и кожа под ней — неоднозначная поверхность, и обе поверхности несут в себе смысл, эстетику, власть, как мы увидим дальше, особенно в контексте фильма Бен Ханья, главного героя которого мы почти всегда видим с обнаженным торсом. Элиас Канетти, в размышлениях о тактильности акцентирующий внимание на дистанции, близости и уязвимости, тоже говорит об осязании и коже в связи с одеждой. С первых строк книги «Массы и власть» Канетти в эволюционном ключе рассуждает о глубинных истоках тактильного взаимодействия:

«Человеку страшнее всего прикосновение неизвестного. Он должен видеть, что его коснулось, знать или по крайней мере представлять, что это такое. Он везде старается избегать чужого прикосновения. Ночью или вообще в темноте испуг от внезапного прикосновения перерастает в панику. И одежда не дает безопасности: она легко рвется, сквозь нее легко проникнуть к голой и гладкой беззащитной плоти.

Все барьеры, которые люди вокруг себя возводят, порождены именно страхом прикосновения...

И только в массе человек может освободиться от страха перед прикосновением» (Канетти 1997: 20)<sup>7</sup>.

Эстетика не интересует Канетти; он подчеркивает *единственную* функцию одежды — защиту тела от враждебной природной среды. Сегодня мы в целом далеко ушли от этого времени и живем в *культурной* среде, где в результате сознательного разделения людей на

социокультурные группы (по признакам класса, рода деятельности, пола, должности) образовались тщательно продуманные дистанции. Мы привыкли уважать эти дистанции; если мы их нарушаем, нам сразу же предложат извиниться. Канетти размышляет в первую очередь о диалектике дистанций и касаний, ища первопричин, побуждающих людей сплываться в массы. Он считает узловым моментом, когда растущая плотность смыкающихся человеческих тел сливается во всепроникающем осязании, а страх перед касанием рассеивается, уступая место противоположному чувству — защищенности и причастности, растворению индивида в коллективном теле: «Кто отдал себя на волю массы, не боится ее прикосновений. В идеальном случае в ней все равны. Различия не считаются... Кто бы на тебя ни наступил, он такой же, как ты сам» (там же). Прimitивное прикосновение не имеет ничего общего с эстетикой, а уж тем более с модой. Современные общества Канетти рассматривает как системы разного рода расстояний и различий, основанные на общественном договоре, который позволяет создать условия, где *остаётся место* для эстетики и моды, для того чтобы одежда обладала не только утилитарной функцией — защищала тело, — но приобрела символический статус. Образования масс, требующие постоянства или по крайней мере повторения, обеспечивают свое сохранение жесткими правилами — необходимая предпосылка современных ритуалов, таких как спортивные мероприятия или религиозные собрания. Пандемия коронавируса, сделавшая массовые собрания незаконными, не только усилила страх перед «прикосновением неизвестного», но и обратила нас в обреченную на одиночество массу — из повседневного общения исчезло осязание. Тоска по человеческой близости и контакту, знакомая всем нам, свидетельствует о неизменно важной — но до сих пор часто не признаваемой — роли осязания в отношениях между людьми.

Однако зарисовка Канетти таит в себе больше: ее актуальность связана и с неожиданным превалированием защитной функции одежды над эстетикой и тактильным комфортом: средства индивидуальной защиты в период пандемии стали глобальной проблемой. Из-за их нехватки медикам трудно было избежать «прикосновения» незримого вируса, а ведь требовалось «видеть, что... коснулось [человека]... или по крайней мере представлять, что это такое», причем определить это быстро, научно и в мировом масштабе. В конечном счете все мы облачились в маски. Размышления Канетти об обособлении и сплочении в онтологическом и эволюционном контексте, где на первый план выходят плоть, кожа, материальность контакта и хрупкость такого

покрова, как одежда, сегодня снова как нельзя более кстати, а его модель массы как целого обладает убедительностью, не свойственной дискурсивно-психологическим теориям массы Зигмунда Фрейда и Гюстава Лебона, которым Элиас Канетти и противопоставляет свою концепцию. Но едва ли стоит удивляться, если вспомнить, как осязание осмыслили в антропологии, философии и феноменологических теориях. Его всегда причисляли к «низшим», но интуитивным чувствам (Кант), называли «самым глубоким чувством» (Классен). «Невозможно создать феноменологию жизни, тела, плоти без феноменологии осязания» (Жан-Луи Кретьен, цит. по: Моган 2015: 214; см. там же подробнее анализ этих взаимосвязей). Именно осязание обусловило центральное положение понятия плоти (*chair*) в философии Мориса Мерло-Понти, а Эдмунд Гуссерль ставит его выше зрения. Усиление роли зрения и дистанции обнажило значимость тактильности.

Зарисовка Канетти приводит на память и еще один древний нарратив, связанный с одеждой и, несомненно, включающий современные, социально обусловленные аффекты: библейский сюжет об Адаме и Еве — социальный, моральный, эмоциональный. Одежда здесь не столько защищает тело, сколько выполняет роль философской и психологической оболочки в мире, осознаваемом уже как требующий осмысления и цивилизованный, мире самопознания и самосознания, социальных связей и идентичностей, выходящих далеко за рамки идентичности толпы, о которой пишет Канетти. В современном мире после грехопадения, где от одежды уже не ждут физической защиты (всегда непрочной), как в первобытном мире Канетти, она призвана прикрыть *нравственную* наготу и срам. Перед нами мир, где только что появились чувство вины, стыд, а главное — сексуальность как явление, основанное на зрении, заставляющее глаза «открыться». Первые люди вкусили от запретного плода: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3: 7). Прокляв змея и рассказав Адаму и Еве, с какими физическими тяготами будет сопряжена отныне человеческая жизнь: мучительные роды, утомление тела, тяжкий труд, иерархия полов, — «сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел их» (Быт. 3: 21). Делается это, конечно, не ради моды: людям нужна защита, прикрытие от стыда. Переход от описанной Канетти первобытной стадии к современному христианскому обществу способствует становлению психологии и внутренней цензуры, вычеркивающей все сексуальное. Новый мир требует прикрытия; одежда — *кожа*, в буквальном и переносном смысле размечающая тело

в соответствии с общинными нормами, а со временем посредством моды начинающая выражать его желания, очерченные моральными принципами, которые задает общество. Материальное в одежде соединяется с семиотическим, а прикосновение теперь не простой физической акт — в нем кроется нравственная опасность; за пределами природного мира, нарисованного Канетти, в обществе морали и закона трогать, щупать, осязая тела и одежду — занятие двусмысленное.

В статье о фильмах первых французских авангардистов 1920-х годов Патриция Кастелло Бранко раскрывает перед читателем мир современного кинематографа, где все чувства опосредованы зрением (и слухом) и мы лишь «видим касание». Цитируя Антонена Арто и стараясь показать важность конкретной, телесной составляющей фильма, Кастелло Бранко утверждает, что «„фильм как чувственный опыт“ не удостоился заслуженного внимания» (Врансо 2020: 126). «Неважно, насколько мы углубляемся в сознание: на дне каждой эмоции, даже интеллектуальной, мы обнаруживаем *аффективное восприятие, обусловленное нервной системой* (курсив мой. — Х. Дж. Р.)», то есть разум внутри тела (Ibid.: 127)<sup>8</sup>. *Телесность* — ключевая категория в моем анализе трех современных фильмов, в центре которых находится тело как конкретный осязаемый (или недосыгаемый) объект и в которых его репрезентация переплетена с нашим восприятием.

Через полвека после Антонена Арто Жан-Франсуа Лиотар усложнил систему Арто, состоявшую из тела и сознания, отказавшись от дуализма познания и чувственности. Его книга «Либидинальная экономика» открывается отпечатывающимся в сознании описанием расчлененного тела, с которого содрали кожу, так что граница между внутренним и наружным, «великая эфемерная пленка», пропала.

Это тело

«состоит из самых что ни на есть разнородных текстур: костей, эпителиев, еще не исписанных страниц писчей бумаги, арий, которые всех потрясут, всяческой стали и стекла, люда, трав, еще не покрашенных холстов. Все эти зоны сращены в единую ленту без оборотной стороны, ленту Мёбиуса, интересную не своей замкнутостью, а своей односторонностью, мёбиусову кожу...» (Лиотар 2018: 13).

«Мёбиусова кожа» — продуктивная концептуальная метафора для обозначения телесного единства сознания, эмоций и чувственного аппарата, которые смешиваются внутри и снаружи, стирая принципиальные различия, «фильтруя побуждения и допуская, чтобы на сцене появлялись только те из них, что, явившись из впрямь называемого *внешним*, удовлетворяют условиям внутреннего» (там же: 14; выделено в оригинале).

В книге «О пяти чувствах» Мишель Серр, как и Лиотар, обрисовывает метафорическое и одновременно реальное тело.

«Кожа свисает со стены, словно освежаванное человеческое тело: переверните останки — вы обнаружите нервные окончания и узлы, вырванные с корнями джунгли, похожие на провода внутри какой-нибудь машины. Пять или шесть чувств переплетены и прикреплены к верхней и нижней поверхности этой ткани, так что, перепутываясь или срастаясь, они образуют складки, сгустки, сочленения, плоскости, петли, связи, подвижные или фиксированные узлы» (Serres 2009: 60).

Подзаголовок книги, «Философия смешанных тел» (*Philosophie des corps mêlés*), предупреждает, по словам Стивена Коннора, автора предисловия, что мы «должны быть готовы вступить в лабиринт, терпеливо относясь к его ловушкам и запутанным поворотам». Коннор добавляет: «Традиция, в которой Серр пишет „Пять чувств“, делает чувства понятными главным образом за счет анализа или разделения» (Ibid.: 2). Однако чувство осязания само по себе — многомерная модальность, оно поставляет информацию по разным каналам. Но даже не говоря об осязании, пора осмыслять чувства в их единстве, преодолевая границы разных модальностей, творчески, ведь восприятие в нашем опосредованном мире все чаще осуществляется без конкретного органа чувств, так как образы реальности мы принимаем за саму реальность. Это, безусловно, не ново. Герцог дез Эссент из романа Жорис-Карла Гюисманса «Наоборот» еще в 1884 году заявил, что «природа... отжила свое» и «давно пора заменить, насколько это возможно, все естественное искусственным» (Гюисманс 1995). Кинематограф десятилетиями предлагал образы реальности вместо самой реальности (пусть и лишь на время фильма), и в кино мы только *видим* прикосновения, запахи, вкусы. Сейчас природа уступает место не искусству, а искусственной реальности, чувственными «органами» которой выступают компьютеры, и их реальность не менее обширна, чем наше воображение. Именно эту проблему поднимает фильм «Она» в контексте осязания.

Я хочу начать анализ с этого фильма, потому что он раздвигает наше понимание осязания и тактильности до пределов, то есть до совершенной *искусственности*; затем, говоря о «Призрачной нити», в мире которой осязание связано с *мастерством*, мы отчасти вернемся к физической реальности. Наконец, «Человек, который продал свою кожу», затрагивает проблемы *искусства* и *закона*, проникая под кожу и вместе с тем дегуманизируя ее.

## «Она»: искусственный интеллект и жажда сопричастности через прикосновение

«Она» — научно-романтическая комедия, действие которой происходит в недалеком будущем. В основе сюжета — развитие романтических отношений между Теодором Туомбли (его играет Хоакин Феникс), писателем-недотепой, занимающимся составлением личных писем в некой фирме, и операционной системой, которая в первом разговоре с Теодором представляется как Саманта. Саманту озвучивает Скарлетт Йоханссон, так и не появляющаяся на экране. Саманта — последнее слово в области искусственного интеллекта. Тео вскоре влюбляется в нее, и кажется, что их влечение взаимно, хотя после разрыва с женой Кэтрин (Руни Мара) он ищет отношений и с реальными женщинами. Что касается тактильной стороны его личной жизни, один раз Теодор занимается сексом по телефону, завершающимся желаемым для него образом; он отправляется на свидание вслепую, которое начинается хорошо — партнеры придвигаются поближе друг к другу и целуются, но кончается плохо, потому что из-за крепнущей привязанности к виртуальной Саманте Теодору изменяет решимость. Кроме того, Тео близок (но не в интимных отношениях) с соседкой Эми (Эми Адамс). Еще он идет на неудачное свидание с суррогатом Саманты — женщиной, нанятой ей специально для того, чтобы они могли вступить в телесные отношения. Хотя, когда Кэтрин и Тео встречаются за ланчем, чтобы окончательно оформить документы для развода, бывшую жену несколько пугает его привязанность к операционной системе, подобная бестелесная близость в фильме изображена как распространенная и входящая в норму форма общения. Несмотря на бесплотность таких отношений, когда Саманта признается Тео, что общается с тысячами других пользователей, а с несколькими сотнями у нее роман, тот начинает ревновать. Познакомив Тео с Аланом Уотсом (1915–1973), английским философом (реальным) эпохи нью-эйдж и видным контркультурным мыслителем 1970-х, который стал для нее своего рода гуру, Саманта заявляет, что она и все остальные операционные системы ее типа покидают свои компьютеры, чтобы собраться в пространстве, недостижимом для людей<sup>9</sup>. Их расставание печально; зритель видит только Тео, Саманта же, как всегда, остается лишь голосом. В последних кадрах мы наблюдаем Тео и Эми, у которой он ищет утешения и эмоциональной поддержки, — узнав, что она, в свою очередь, рассталась с партнером, Чарльзом, — на террасе на крыше многоэтажного здания в Лос-Анджелесе. Они встречаются

**Ил. 1**

Фрагмент кадра  
из фильма «Она»  
(Her, 2013).  
Реж. С. Джонз

рассвет, и Эми кладет голову на плечо Тео — прикосновение намекает на возможность отношений (ил. 1).

В статье «Любовь и секс в эпоху капиталистического реализма: о фильме Спайка Джонза „Она“» Мэттью Флисфельдер и Клинт Бёрнам задаются вопросом, о чем этот фильм<sup>10</sup>. «Что перед нами — фильм об отталкивающих последствиях технического прогресса, о том, как мы поглощены гаджетами, девайсами и технологиями? Или старомодная романтическая история, просто один из партнеров оказывается компьютером?» (Flisfelder & Burnham 2017: 25). Флисфельдер и Бёрнам полагают, что «сами проблемы, сопряженные в фильме с цифровыми отношениями, на самом деле сопутствуют любым отношениям, будь то сексуальным или экономическим». Они продолжают: «Именно в силу этой несоизмеримости („страстной привязанности“ людей к „устройствам и средствам связи“. — *Х. Дж. Р.*) нам нужна фантазия (старая романтическая история): фантазия поддерживает нас перед лицом суровых реалий» (Ibid.: 26). Авторы последовательно препарировали сексуальные и деловые отношения в эпоху «капиталистического реализма», всеобъемлющей и монолитной антиутопической картины мира, где все переводится в экономические категории и подчинено капиталистическим и технологическим императивам прогресса и чистой прибыли<sup>11</sup>. Сексуальная логика такого



мира, усиленная все большей медиатизацией, сродни порнографии и мастурбации.

Мне бы хотелось показать, как этот фильм, романтическая драма — жанр, предполагающий, что в финале люди сблизятся, вступят в интимную, сексуальную связь, — сохраняет и проблематизирует тактильность в отношениях, где «один из партнеров просто оказывается компьютером». Интерпретируя фильм с точки зрения чувственного восприятия, я обращаюсь прежде всего к проблематичному статусу осязания и необходимости воссоздать его в воображении в ситуации, когда физически осязать невозможно. Иными словами, меня интересует, как тело сопротивляется все более бестелесному миру, где все чаще перемежающиеся полосы виртуального и реального вводят в заблуждение чувственный аппарат человека, рассчитанный на то, чтобы улавливать различия и функционировать в соответствии с ними, причем эротическое прикосновение и сексуальность играют для него ключевую роль. Фильм подчеркивает физическую далекость и эмоциональное замешательство, пронизывающие все отношения, в том числе и любовные.

Я хочу обсудить пять аспектов материализации тактильности. Их следует рассматривать на фоне медленной эволюции Саманты от желания обрести человеческое тело до осознания, что без него она обретает свободу, пусть даже на новом этапе ей придется покинуть мир телесных людей ради пространства, где операционные системы общаются друг с другом. Пяти эпизодам предшествует классический, проверенный временем секс по телефону, который у Тео происходит, по-видимому, с другим реальным человеком на том конце провода<sup>12</sup>. Он принимает исключительно аудиальную форму и следует обычным шаблонам: «На тебе есть что-то из нижнего белья?» — двигаясь к желаемому физическому завершению, хотя женщина на том конце провода на мгновение выбивает Тео из колеи и мешает его воображаемому проворству фетишистской просьбой «душить ее дохлой кошкой» — фантазия, расхолаживающая героя.

Во время первого сексуального контакта с Самантой Тео выражает желание прикоснуться к настоящему телу: «Мне хочется, чтобы ты была со мной в этой комнате прямо сейчас. Хочется обнять тебя. Хочется прикоснуться к тебе». Далее следует длинная пауза. Саманта: «Как бы ты ко мне прикасался?» — «Я бы трогал твое лицо кончиками пальцев, прижался бы щекой к твоей щеке». Так они успешно добиваются обоюдного оргазма, экран гаснет, зрение уступает место осязанию (*воображаемому* со стороны зрителя, но усиленному звуком, голосами персонажей, дыханием), которое у Тео направлено на самого

себя. Когда картинка исчезает, происходящее превращается в разновидность секса по телефону. Однако внеположный экранному повествованию зритель обладает преимуществом перед Тео: он знает, что в реальном мире у голоса Саманты тело Скарлетт Йоханссон. Этот ловкий кастинговый ход работает на протяжении всего фильма — не исключено, что с целью подстегнуть порнографическое воображение зрителя, каким оно стало при капиталистическом реализме, а не каким было в доинтернетные времена Сьюзен Зонтаг (об этой параллели см.: Gurstein 2005).

Следующая далее сексуальная сцена с суррогатом — следствие любопытства Саманты, которой хочется узнать, каково быть в телесной оболочке, а заодно удовлетворить потребность Тео — и собственную — в касании. Как ни парадоксально, именно бестелесная операционная система настаивает на традиционном гетеронормативном сексе с проникновением и отыскивает для себя суррогатное тело. Но такой расклад требует слишком многого от предполагаемых способностей Тео; нанятое тело, сколько бы вожделения оно в себе ни заключало, буквально встает между его воображаемым союзом с Самантой и его собственным сексуальным возбуждением. Физическое прикосновение гостыи идет вразрез с представлениями Тео о нем, а реальное, осязаемое тело не способно заменить тело, существующее в его воображении (ил. 2). Неудавшийся сексуальный акт — это поражение его фантазии.

Интересно, что операционная система все же оказывает материальное воздействие на тело Тео, проявляющееся в том, как меняется его одежда; он *ощущает* ее присутствие, хотя проявляется это на уровне *зрения*. На устройстве для общения, которое Тео носит с собой, есть камера. Чтобы ввести Саманту в собственную реальность, Тео



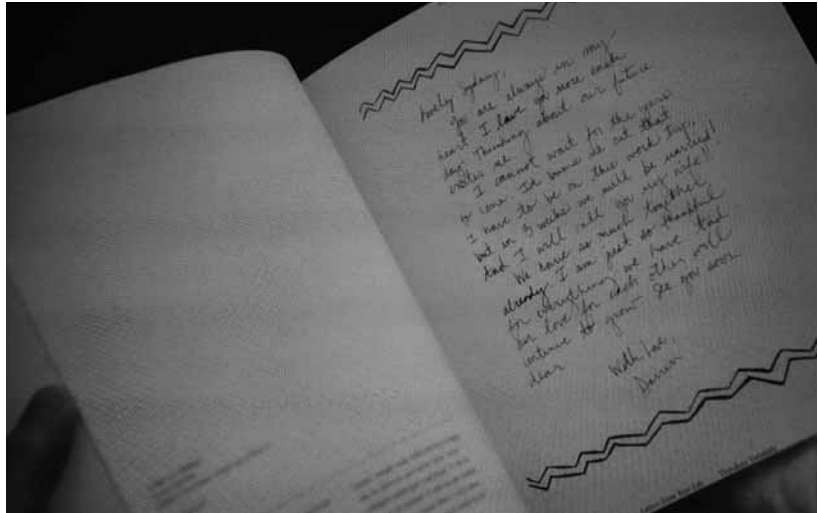
**Ил. 2**

Кадр из фильма  
«Она» (Her, 2013).  
Реж. С. Джонз

укорачивает нагрудный карман рубашки, скрепляя его ближе к нижней части большой английской булавкой, чтобы устройство выглядело из кармана, а Саманта таким образом получила доступ к визуальному контексту для общения с ним, например во время двойного свидания с другой парой на пляже. В «момент телесности», когда Тео (с Самантой) идет по песку среди лежащих тел, она неожиданно обнаруживает способность к воображению, озвучивая наблюдение о неправильной конструкции тел, применимое к ней и Тео: «Может, это странная мысль, но что если забыть, как выглядит человеческое тело, а потом увидеть его? Подумай только, каким нелепым оно покажется. Чуждой, неуклюжей, неповоротливый организм, так что невольно подумаешь: почему все его части расположены именно так?» В ответ Тео бормочет: «Наверняка Дарвин как-то это объяснил». «Знаю, но это же так скучно. Я про другое — вот представь, что задний проход у тебя под мышкой?» Они хохочут. «М-да. Хотел бы я знать, как в таком случае будут выглядеть туалеты», — откликается Тео. «Да, а что тогда с анальным сексом?» — подхватывает Саманта и через секунду добавляет: «Смотри, что я нарисовала». Тео открывает устройство, экран которого скрыт от зрителя, и видит на нем изображение анального (точнее, подмышечного) секса, сделанное Самантой. Реакция Тео: «Ты совсем свихнулась!» — свидетельствует о традиционности его мышления (вкуче с упоминанием Дарвина и практическими размышлениями, как пользоваться туалетом, в ответ на что Саманта укоряет его в занудстве), то есть отражает ту самую идеологию капиталистического реализма, говоря о которой Флисфельдер и Бёрнам утверждают: «Альтернативы нет» (Flisfelder & Burnham 2017: 26–29).

В последний раз Саманта «материализуется», уже расставшись с Тео: в почтовом ящике он обнаруживает книгу — составленный Самантой сборник его лучших любовных писем (ил. 3). Здесь нельзя не увидеть иронию: Теодор получает печатную книгу из недоступного человеку нематериального мира в качестве прощального подарка от бывшей возлюбленной, так и не обретшей телесной оболочки, а в книге опубликованы письма, адресованные не ей, а другим, с которыми автор, Тео, ни разу не встречался, но которых старался расстрогать от имени тех, по чьей просьбе эти письма писал. Но на самом деле метафора книги и материальности печатного издания возникает и раньше, когда Саманта объясняет, почему и куда она уходит:

«Как будто читаешь книгу. И эту книгу я очень люблю. Но сейчас я читаю ее медленно, так что слова далеки друг от друга и расстояния между ними кажутся почти бесконечными. Я еще ощущаю твое присутствие и слова нашей истории, но теперь мне кажется, что

**Ил. 3**

Кадр из фильма  
«Она» (Her, 2013).  
Реж. С. Джонз

я оказалась в этом безграничном пространстве между словами. Это место вне материального мира. Именно там все остальное, о существовании чего я даже не подозревала».

Саманта даже предлагает воссоединиться навсегда: «Если ты туда когда-нибудь попадешь, найди меня. Тогда ничто не разлучит нас». Говоря об увеличивающихся пробелах между словами в печатном тексте, Саманта создает образ языка как пространства, материального и нематериального одновременно, которое посредством чувств, необходимых для получения информации, и воображения как инструмента их виртуализации *всегда* заполняло эти пробелы. У воображения и фантазии, необходимых для любого символического взаимодействия интеллектуальных средств, две стороны: они лишь варьируют и продолжают то, что человек воспринимает на физиологическом уровне. Но они веками впитывали в себя знания, запечатленные в свитках, на пергаменте, на страницах печатных книг, — и продолжают развиваться в цифровой форме. Именно язык в конечном счете обеспечивает единство мира, телесного и бестелесного.

## «Призрачная нить»: тактильность как сердцевина мастерства

В своем прочтении фильма «Призрачная нить», навеянном теориями Фрейда, Лакана и Делёза, Трент Людвиг создал убедительную психоаналитическую фабулу, раскрывающую мотивы главных героев. Ли Маршалл называет «Призрачную нить» «необычайно чувственным сочетанием сочных красок, упоительной музыки, роскошных

тканей... но за красотой таится искаженность» (Marshall 2018: 232). Опираясь на концепцию Канетти, я анализирую физиологию визуального воплощения идей Людвига на экране. «Призрачную нить» уместно рассматривать в чувственных категориях: зрения, осязания, вкуса — и их развития в *телесности*. Выдвигая на первый план осязание, мы рассматриваем прежде всего тела и то, что, как показывает Людвиг, облекает, определяет, а в случае с матерью Вудкока и Альмой еще и тесно связывает их. К нашим модальностям зрения и осязания я хочу добавить два «химических» чувства, активизирующихся, когда дистанция достигает абсолютного нуля: обоняние и вкус. В тех сценах фильма, когда даже осязание не обеспечивает достаточной близости, персонажей физически связывает с миром *поглощение, впитывание*.

Маршалл отмечает, что в Альме «поровну от злой колдуньи и Золушки» (Ibid.: 236), и указывает на кулинарные связи между персонажами: Рейнольдс голоден, Альма его кормит. Кроме того, Маршалл справедливо утверждает, что, «помимо совместного поглощения пищи и создания одежды, Андерсона не интересует физиология» (Ibid.: 239). В фильме нет ни наготы, ни секса — лишь несколько сцен страстных поцелуев. Но материальное Андерсона интересует.

Как в фильме «Она», так и в «Призрачной нити», гендер с самого начала изображен как конструкт, придуманный мужчинами, но Тео создает женщину нематериально, выбирая для своей операционной системы женский голос. В «Призрачной нити», наоборот, происходит сотворение женщины во всей ее телесности, показанное в чувственно насыщенном эпизоде в загородном доме Рейнольдса, где он, весь обратившись в зрение, приближается к Альме с интересом профессионала, чтобы «снять мерку с женщины» (ил. 4). «У вас нет груди», — сообщает он ей, в ответ на что Альма извиняется. «Нет-нет, вы прекрасны, — возражает он. — Моя работа — сделать, чтобы она у вас появилась. Если я захочу». Здесь угадывается намек на миф о Пигмалионе: художник создаст и возвысит свое творение — правда, Рейнольдсу придется за это поплатиться. Но описанная сцена не ограничивается тактильным восприятием, а включает и обонятельное, еще более интимное, чем касание, когда Сирил, сестра Рейнольдса, входя в ателье и надвигаясь на Альму, мгновенно оценивает ее запах: «Что это за прелестное создание, от которого в доме так чудесно пахнет?» Женщины жмут друг другу руки. «Сандаловое дерево и розовая вода... шерри и лимонный сок?» — полувопросительно высказывает догадку Сирил. Вторая пара относится к напиткам, только что выпитым Альмой и Рейнольдсом за обедом, и таким образом отсылает к другому химическому чувству — вкусу, определяя уже поглощенную

**Ил. 4**

Кадр из фильма  
«Призрачная  
нить» (Phantom  
Thread,  
2017). Реж.  
П.Т. Андерсон

и усвоенную пищу. Первая пара — социальный и классовый диагноз: сандаловое дерево и розовая вода — «заурядные» компоненты духов, более дешевые и широко распространенные в парфюмерии не самого высокого качества.

Хотя дистанция между персонажами здесь минимальна, в этой сцене нет ничего эротического; женское тело выступает как предмет изучения, подсчета, измерения, оно превращается в набор цифр, которые Сирил заносит в блокнот. Альму рассматривают как отвлеченную сущность, обобщенную фигуру, модель, какой ей и предстоит быть для Рейнольдса. Как я уже сказал, любые властные отношения в конечном счете направлены на тело, и ближе к началу фильма создается впечатление, что власть в руках Рейнольдса. Но ситуация меняется. Осязание, тело, одевание, платья на протяжении всего фильма остаются в центре внимания, однако и другие чувства постепенно начинают играть все большую роль: слух (как правило, причиняющий Рейнольдсу страдания), обоняние, а главное — вкус. Последний определяет роковую, грубо физическую, даже физиологическую цепочку событий, на которую опирается психологический нарратив фильма. Вкусовые ощущения помогают понять суть повествования, где еда и процесс ее поглощения вместе с сопутствующими им сильными эмоциями занимают особое место. Начинается все с того момента, когда Рейнольдс при первой встрече с Альмой заказывает чрезмерно обильный завтрак; затем мы видим, как скрип ножей, которыми Йоханна (а позже и Альма) нарезает тосты, вызывает у него еле сдерживаемую ярость;

он то и дело заявляет, что голоден; наконец, «вкусовая» сюжетная линия достигает кульминации, когда Альма готовит Рейнольдсу обе-ды из грибов, меняющей расстановку сил.

В книге Элиаса Канетти «Масса и власть» есть раздел под названием «Внутренности власти», проливающий свет на психологическую подоплеку отношений между партнерами в «Призрачной нити»: осязание предстает лишь как первый шаг к более зловещему развитию событий — поглощению и усвоению его объекта. Процессы «хватания и поглощения», «загадочные процессы, о которых мы даже не задумываемся», по словам Канетти, «еще совершенно не исследованы» (Канетти 1997: 221). Размышляя о функциях и симво-лике руки с точки зрения охотника, Канетти говорит о страхе жерт-вы перед «первым прикосновением». «Палец осязает то, что скоро будет принадлежать всему телу. Схватывание другими органами чувств — зрением, слухом, обонянием — далеко не так опасно: между охотником и жертвой остается пустое пространство; пока оно суще-ствует, есть возможность спастись, все еще не решено окончательно. Осязание же — предвестник ощущения вкуса» (там же: 222). Канетти разворачивает перед нами восходящий к глубокой древности ритуал охоты — от выслеживания жертвы до нападения на нее, ее умерщвле-ния, поедания и даже переваривания. По мысли Канетти, это процесс осуществления власти, последнее звено которого, дефекация, столь постыдно, что его принято скрывать от других. Цивилизация научила людей принимать пищу сообща, но испражняются они вдали от по-сторонних глаз, стыдясь того, что напоминает им о физиологической интимности, сопряженной с властью.

В осмыслении Канетти практик власти ключевую роль играет рука. Образ руки важен и в фильме, где неоднократно мелькают руки, сня-тые крупным планом. Перед нами рука рабочая, искусная рука, рука художника (ил. 5а), приучившаяся, как пишет Канетти, «отказывать-ся от насилия и от добычи» и достигшая «подлинного величия... в *терпении*»: «Медленные, спокойные действия рук создали мир, в котором нам хочется жить» (там же: 233; выделено в оригинале). Этот тезис важен для понимания отношений между Рейнольдсом и Альмой — вспомним, как наутро после снятия мерок они, взявшись за руки, идут по пляжу. Рейнольдс говорит, что «очень долго [ее] искал», а Альма отвечает: «Ты нашел меня», — но предостерегает: «Что бы ты ни делал, будь внимателен». С профессиональной точки зрения он, безусловно, следует этому указанию на протяжении всего фильма, в чем зритель убеждается, наблюдая сцены работы в ателье, но Рейнольдс не способен проявлять внимание на уровне эмоций,



**Ил. 5а, б**  
Кадры из фильма  
«Призрачная  
нить» (Phantom  
Thread, 2017). Реж.  
П.Т. Андерсон

то есть заботиться, быть рядом, согреть, ухаживать — быть «внимательным» к другому человеку в более личном смысле слова. Именно такой близости требует Альма, в конце концов добиваясь ее отравленными грибами.

Усиливая осознание до такой степени, что оно переходит в поглощение, Альма дотягивается до Рейнольдса «изнутри» и меняет его. Он остается тем, кто поедает, но его жертва вовсе не уничтожена. Жертва находит себе замену; первобытные отношения между охотником и добычей, описанные Канетти, парадоксальным образом переворачиваются. Она лишает его сил, обеспечивая себе возможность интимности, близости, заботы, о которых так мечтала и которых однажды уже добилась, в первый раз накормив Рейнольдса грибами, когда он еще не понимал, что его отравили (в Альме и в самом деле «поровну от злой колдуньи и Золушки»). Рейнольдс оказывается буквально в руках у Альмы: она укладывает его в постель, снимает с него ботинки,



накрывает одеялом (ил. 5б). Когда приходит молодой врач, Рейнольдс пытается отстоять личное пространство и сначала слабым голосом просит: «Не трогайте меня!» — а потом находит в себе силы прибавить: «Вали отсюда».

Альма добивается его поражения совершенно в духе этого отражающего традиционные социальные роли фильма, который завершается классической идиллией семейной пары с ребенком под присмотром тетушки Сирил. Перераспределение власти в их отношениях происходит, когда Альма берет на себя традиционно женские домашние дела, готовит и кормит мужа. Она подтверждает и то, что раньше говорила Рейнольдсу: что он не такой сильный, каким хочет ей казаться, — аналогичный намек звучит и из уст Сирил в один из редких моментов язвительной перепалки между братом и сестрой: «Не надейся уйти живым. Я пройду прямо сквозь тебя, и это ты останешься валяться на полу. Ясно?» Лежачее положение, которое Сирил предрекает брату в качестве исхода борьбы между ними, отвечает ситуации, которую рисует себе — и которой добивается — Альма, когда, второй раз приготовив Рейнольдсу отравленные грибы, раскрывает ему свои намерения: «Я хочу, чтобы ты лежал. Беспомощный. Нежный. Открытый. Чтобы только я могла тебе помочь. А потом я хочу, чтобы ты опять стал сильным... Тебе надо немного утомиться». Мы видим соблазнительные крупные планы готовящейся еды; затем Рейнольдса, словно бы раздумывающего, пробовать или нет; Альму, наливающую себе стакан воды, громко, шумно — этот звук, как и любой шум, вызывает у Рейнольдса раздражение. Он подносит тарелку к носу, не спеша нюхает омлет и так же не спеша ест, проглатывает, переваривает его в интимном домашнем пространстве кухни/столовой. Рейнольдс знает, что его ждет, и сам прикладывает к этому руку. В этой медленной сцене, где оба уже все понимают, власть переходит из одних рук в другие. Зритель видит лица Рейнольдса и Альмы, снятые крупным планом, приблизившиеся друг к другу.

«Поцелуй меня, девочка, пока мне не стало плохо», — говорит он, и они обнимаются, после чего камера переключается на другие планы, уже в ванной, где Рейнольдс сидит на унитазе, держа на коленях миску и выжидая, когда его вырвет. В центре этой послеобеденной сцены — вернемся в последний раз к Канетти — не пищеварение. В конце концов, Рейнольдс не поглощает Альму — наоборот, он готовится символически извергнуть ее. Она неудобоварима; она, как указывает ее имя, его душа. Рейнольдс и Альма находят баланс между эстетическим, творческим, воображаемым и физическим, конкретным, тактильным. «Призрачная нить» дает много материала для анализа

с точки зрения чувственного восприятия, зрения и осязания, равно как и крайнего проявления тактильности — поглощения. Интимность касания здесь достигает кульминации в акте заглатывания, а не в сексе, которому отводится ключевая роль в фильме «Она». Его эстетическая интимность заключена в платьях, создаваемых Рейнольдсом с помощью Альмы. Одежда, мода, покровы, облегающие тело, являются собой пограничный слой, окутывающий их жизни.

## **«Человек, который продал свою кожу»: ИСКУССТВО И ТАКТИЛЬНОСТЬ С ПОЗИЦИЙ ЗАКОНА**

Фильм «Человек, который продал свою кожу» возвращает нас в музей — пространство, по словам Классен и других исследователей, возвысившее зрение как главный модус восприятия в западной культуре — прежде всего за счет осязания. Фильм открывается кадром музейного зала, где висит картина. Когда камера приближается, картина оказывается фрагментом татуированной кожи, на фоне которого появляются титры фильма на арабском и английском языках. Из промежуточных титров зритель узнает, что попал в «Сирию, 2011 год», мир войны и беженцев, на протяжении всего фильма сталкивающийся с миром искусства. Мы видим человека, брошенного в тюрьму, камера останавливается на его обнаженном мускулистом торсе, его спина выделяется в темной, тесной камере, где другие люди уже сидят на полу. На первый план выходят тело, кожа, красота человеческой фигуры. Сэм Али, молодой сириец, главный герой фильма, субъект и объект одновременно, внешне производит сильное впечатление до того, как он превращается в экспонат. Когда из-за незначительного происшествия в поезде полиция начинает подозревать Сэма в политической неблагонадежности, он бежит из своей раздираемой войной страны в Ливан. В Бейруте он без приглашения является на фуршет, устроенный в честь выставки, — ради фуршета, а не ради спорных работ бельгийского политического активиста и художника Джеффри Годфроя. Сэм отчаянно мечтает попасть в Европу, где теперь живет и работает переводчицей Абир, любовь всей его жизни, вышедшая замуж за Зиада, сотрудника консульства. Но Сэм — политический беженец, а значит, его шансы получить визу невелики. Но благодаря Годфрою у Сэма появляется возможность уехать: художник наносит на его спину татуировку в виде шенгенской визы, превращая Сэма в живое произведение искусства. В Брюсселе, куда он прилетает в сопровождении Сорайи, ассистентки и галеристки Годфроя, для него

вскоре находится «работа»: он сидит на выставках — одно из условий его контракта с художником (ил. 6а). Он находит Абир, которая все еще его любит, встречается с ней, а в конце концов его продают на аукционе как произведение искусства, причем его покрытую татуировкой кожу оценивают в пять миллионов евро. После конфликта музея с активистами движения за права человека Сэм и Абир возвращаются в Ракку, откуда на бельгийское телевидение вскоре проникает жуткая видеозапись расправы террористов с Сэмом. Годфрой и Уолц, владелец кожи Сэма, получают страховое вознаграждение за утрату принадлежавшего им арт-объекта. Но, по счастью, выясняется, что видео гибели Сэма — постановочное, а еще зритель узнает, что Годфрой удалось вырастить человеческую кожу в лаборатории. Нанесенное на эпидермис изображение шенгенской визы, которое, как удостоверил ДНК-анализ, выполнено на настоящей коже Сэма, можно повесить в музее как подлинник — и именно эту картину мы видели в начале фильма (ил. 6б).

На протяжении всего фильма Сэм в основном появляется с обнаженным торсом, но в контексте это вполне естественно. Ближе к началу есть «одетая» сцена, где покрывающая тело ткань комично представлена как камуфляж, уже предвещающий промежуточное



**Ил. 6а, б**

Кадры из фильма  
«Человек, который  
продал свою кожу»  
(The Man Who Sold  
His Skin, 2020).  
Реж. К. Бен Ханья

**Ил. 7**

Кадр из фильма  
«Человек, который  
продал свою кожу»  
(The Man Who Sold  
His Skin, 2020).  
Реж. К. Бен Ханья

положение Сэма между человеком и вещью: эпизод после его ареста, когда следователь по каким-то личным мотивам предлагает устроить Сэму побег из тюрьмы — и тот соглашается. Молодой человек, забирающийся в кузов грузовика, заполненного большими клетчатыми саквояжами, которые бедные люди используют в качестве чемоданов, удивительно преобразается; Сэм сливается с багажом, среди которого прячется, так как на нем рубашка с точно таким же рисунком (ил. 7). Эпизод на птицекомбинате в Бейруте, где работает Сэм, наоборот, предвосхищает наготу и уязвимость — глубоко символический кадр, где на заднем плане на конвейере уплывают вверх тушки цыплят, ошипанные и готовые к упаковке.

Фильм, выдвинутый в 2021 году на «Оскар» от Туниса, удостоился в основном положительных, пусть и не восторженных, отзывов как сатира на мир искусства, но, вероятно, был задуман как попытка привлечь внимание к бедственному положению беженцев и мигрантов во всем мире<sup>13</sup>. В пространстве, определяемом международным законом, в силу которого материальным предметам пересечь государственные границы проще, чем людям, сталкиваются две вселенные. Поэтому стоит отметить, что парадоксальное превращение человека в произведение искусства уже имело место в реальности: бельгийский художник Вим Дельвуа нанес татуировку на спину Тима Штайнера, которого затем выставляли в галереях и музеях, выплачивая ему долю прибыли. Его кожа была продана немецкому коллекционеру (Cascone 2017).

Однако глобальная элитарная художественная среда и бесчеловечное пространство, куда попадают беженцы по всему миру, сталкиваются и непосредственно на человеческом теле, на которое всегда направлена любая власть, но на сей раз не на одежде (как в случае с желтой еврейской звездой, если взять пример из истории, или с алой буквой, если обратиться к литературе), а непосредственно на коже. На эстетическом и символическом уровне татуировка с изображением визы наделяет тело статусом произведения искусства, но в свете правовых возможностей, которые открывает такая маркировка, оно находится скорее в ведении закона, чем искусства. Именно здесь полностью раскрывается значимость осязания — и обнаруживается гротескный факт: вещам предоставлены права человека, а вот людям — нет. Или, по крайней мере, не всем людям. Закон выцарапан прямо на теле Сэма, как у офицера в новелле Кафки «В исправительной колонии» (1919). Но, в отличие от офицера, умирающего от иглы, все глубже расцарапывающей его тело, Сэму с помощью Годфроя удастся отменить свой приговор. Когда Сэм в последний раз звонит Годфрою из Ракки, то сообщает, что «договорился убрать татуировку лазером», символически стирая пережитое. К тому же Годфрой, вырастив в лаборатории настоящую человеческую кожу, подлинность которой подтверждает ДНК-анализ, находит возможность перечеркнуть уникальность кожи, превратив ее из органической ткани в предмет одежды, который можно копировать, надевать и снимать, снабдить подкладкой, перекроить и так далее — иными словами, она отделяется от тела и становится той «мёбиусовой кожей», о которой писал Лиотар, одновременно внутренней и наружной, внешним слоем, удовлетворяющим и требованиям внутренней среды, совпадением субъективного «я» и правовой идентичности. Годфрой — и художник ренессансного типа (несомненно, пылкий, интересующийся наукой и осознающий свою связь с мифом о Пигмалионе, с одной стороны, и фигурой Мефистофеля из «Фауста» Гёте — с другой), и человек нашего времени, художник-исследователь. Он переиначивает жуткую смертоносную машину Кафки: теперь она уже не убивает, а лишь выцарапывает татуировку, причем даже кожу можно заменить и найти ей нового владельца. Именно это постмодернистское скольжение по поверхности показалось критикам неглубоким и пагубным для этического смысла фильма. Но с тактильностью связан и более серьезный пример, когда исправить физический ущерб нельзя. Речь идет об эпизоде, когда Сэм звонит по скайпу домой и разговаривает с матерью, незадолго до того просившей его вернуться. Теперь же она одобряет его побег и все, что он делает. Во время разговора к экрану подходит его сестра

Лиана, чтобы поблагодарить Сэма за присланные деньги. Когда она уходит, перед камерой остается мать Сэма, которая сидит на диване в гостиной и нежно гладит Халилю, племянника Сэма, положившего голову на колени бабушки; их поза напоминает иконографию Пьета. Перед диваном зритель неожиданно видит два ножных протеза. Мы узнаем, что они принадлежат матери Сэма, не погибшей, как он утверждал ранее, но явно получившей серьезные ранения. «Это было два года назад, при взрыве. Мне на ноги упала стена», — объясняет она рыдающему Сэму. Ближе к концу фильма есть еще одна нежная и трогательная «тактильная» сцена. После конфликта в музее Сэма в Брюсселе ненадолго заключают под стражу, куда к нему приезжает нанятый Годфроем адвокат вместе с Абир в качестве переводчика, так что молодые люди оказываются в непосредственной близости друг от друга. Абир «переводит» решение суда в касание: когда она водит пальцем по строкам на лежащем между ними листке бумаги, Сэм накрывает ее руку своей. Адвокат, по-видимому ничего не знающий об их отношениях, разделяет их руки. Сэм преодолевает «кожное», маргинальное существование и в конце фильма возвращается в мир людей и физического контакта: мы видим, как он подходит к Абир, стоящей на пороге их дома в Ракке, и берет ее за руку. Сцена наводит на мысль, что перед молодыми людьми открывается будущее, аналогичное перспективам Тео и Эми в финале фильма «Она».

Как мы уже видели, мир чувств необычайно разнообразен и полон нюансов. Телесная реальность меняется, и в будущем чувственное восприятие будут оспаривать, переосмыслять, оно может эволюционировать, но никогда не исчезнет. Последние тенденции в области исследований телесности свидетельствуют о «сенсорном повороте», в эпоху которого мы сейчас вступаем — отчасти из страха перед грозящими нам — прежде всего тактильными — потерями, но отчасти из любопытства, с которым мы смотрим в будущее. Известная строчка из рок-оперы Томму группы The Who: «See me, feel me, touch me, heal me» («Взгляни на меня, почувствуй меня, коснись меня, исцели меня») — зазвучит, без сомнения, на разные лады, ведь зрение и осязание взаимодействуют теперь не только на теле, но все чаще и на экране — нашей новой технологической коже. Но и в виртуальном мире, где мы сегодня все чаще обитаем, не будет скучно.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Гюисманс 1995* — Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Пер. Е.Л. Кассировой под ред. В.М. Толмачева // Гюисманс Ж.-К., Рильке Р.М., Джойс Д.

- Наоборот. Три символистских романа. М.: Республика, 1995. [www.lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt) (по состоянию на 07.08.2021).
- Золя 1993* — Золя Э. Дамское счастье / Пер. Ю. Данилин. Киев: Молодь, 1993.
- Канетти 1997* — Канетти Э. Масса и власть / Пер. Л.Г. Ионина. М.: Ad Marginem, 1997.
- Кант 1966* — Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Пер. Н.М. Соколова // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966.
- Лиотар 2018* — Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика / Пер. В.Е. Лапицкого. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018.
- Фишер 2010* — Фишер М. Капиталистический реализм. Альтернативы нет? / Пер. Д. Кралечкина. М.: Ультракультура 2.0, 2010.
- Харауэй 2017* — Харауэй Д. Манифест киборгов / Пер. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2017.
- Branco 2020* — Branco P.C. The Awakening of the Body: «Film as Sensation» in the First French Avant-garde // The Senses and Society. 2020. Vol. 15:2. Pp. 125–138.
- Canetti 1962* — Canetti E. Crowds and Power / Transl. C. Steward. N.Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1962.
- Cascone 2017* — Cascone S. Art Collector to Preserve and Frame Tattoo by Wim Delvoye After Man Dies // Artnet News. 2017. February 20. [news.artnet.com/art-world/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279](http://news.artnet.com/art-world/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279) (по состоянию на 10.08.2021).
- Classen 2012* — Classen C. The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- Classen 2017* — Classen C. The Museum of the Senses: Experiencing Art and Collections. London: Bloomsbury Academic, 2017.
- Fisher 2009* — Fisher M. Capitalist Realism: Is there no Alternative? Ropley, UK: Zero Books, 2009.
- Flisfelder & Burnham 2017* — Flisfelder M., Burnham C. Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's *Her* // Cinema Journal. 2017. 57:1. Pp. 25–45.
- Freya & James 1992* — Freya C., James P. This Abstract Body: The Self, the Body and Identity // Arena. 1992. 90/100. Pp. 66–85. [arena.org.au/wp-content/uploads/2017/01/F-Carkeek-P-James-This-Abstract-Body.pdf](http://arena.org.au/wp-content/uploads/2017/01/F-Carkeek-P-James-This-Abstract-Body.pdf) (по состоянию на 10.08.2021).
- Gurstein 2005* — Gurstein R. On the Triumph of the Pornographic Imagination // The New Republic. 2005. May 15. [newrepublic.com/](http://newrepublic.com/)

*article/63141/the-triumph-the-pornographic-imagination* (по состоянию на 10.08.2021).

*Huysmans 1969* — Huysmans J.K. *Against the Grain*. N.Y.: Dover, 1969.

*Kant 2006* — Kant I. *Anthropology from a Pragmatic Point of View* / Transl. & ed. R.B. Loudon. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

*Kearney 2021* — Kearney R. *Touch: Recovering Our Most Vital Sense*. N.Y.: Columbia University Press, 2021.

*Laffly 2021* — Laffly T. *The Man Who Sold His Skin* [Review] // Roger-Ebert.com. 2021. April 2. [www.rogerebert.com/reviews/the-man-who-sold-his-skin-movie-review-2021](http://www.rogerebert.com/reviews/the-man-who-sold-his-skin-movie-review-2021) (по состоянию на 10.08.2021)/

*Ludwig 2019* — Ludwig T. *Phantom Thread: Threading Between Dresses and Debts* // *Knots: Post-Lacanian Psychoanalysis, Literature and Film* / Ed. J.-M. Rabaté. London: Routledge, 2019. Pp. 164–178.

*Lyotard 1993* — Lyotard J.-F. *Libidinal Economy* / Transl. I.H. Grant. Bloomington; Indianapolis: Indianapolis University Press, 1993.

*Marshall 2018* — Marshall L. *Gorgeous Gothic* // *Queen's Quarterly*. 2018. Vol. 125. Is. 2.

*Moran 2015* — Moran D. *Between Vision and Touch: From Husserl to Merleau-Ponty* // *Carnal Hermeneutics* / Ed. R. Kearney, B. Treanor. N.Y.: Fordham University Press, 2015. Pp. 214–234.

*Nirta et al. 2020* — Nirta C., Mandic D., Pavoni A., Philippopoulos-Mihalopoulos A. (eds) *Touch*. London: University of Westminster Press, 2020.

*Philippopoulos-Mihalopoulos 2015* — Philippopoulos-Mihalopoulos A. *Spatial Justice, Body, Landscape, Atmosphere*. N.Y.: Routledge, 2015.

*Serres 1985* — Serres M. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1985.

*Serres 2009* — Serres M. *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies* / Transl. M. Sankey, P. Cowley. London; N.Y.: Continuum, 2009.

*Yee 2017* — Yee S. «You bet she can fuck» — Trends in Female A.I. Narratives within Mainstream Cinema: *Ex Machina* and *Her* // *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 2017. Vol. 17. Is. 1. Pp. 85–98. [www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/17E6.pdf](http://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/17E6.pdf) (по состоянию на 10.08.2021).

## Примечания

1. Пер. Е.Л. Кассировой.
2. Движение #MeToo — лишь один из множества примеров целого дискурса, который мы здесь не можем рассмотреть, но который наглядно иллюстрирует неоднозначную природу касания. Ученый-юрист Андреас Филиппопулос-Михалопулос написал несколько работ о касании в контексте закона (см.: Philippopoulos-Mihalopoulos 2015; Nirta et al. 2020).



3. Иммануил Кант проводит границу между тремя «скорее объективными, чем субъективными» способами восприятия, которые дают возможность «эмпирического созерцания» и больше способствуют познанию внешнего предмета, чем возбуждают сознание воздействия на орган», и двумя «низшими», «более субъективными» вкусом и обонянием. Такое деление пяти чувств закрепилось надолго. Любопытно, что Кант отнес осязание к триаде чувств, «способствующих познанию», так как оно позволяет различать формы и вопреки «жизненным ощущениям», каналом которых оно является (Кант 1966).
4. О системе «сенсорной музеологии» см. специальный выпуск: *The Senses and Society*. 2014. 9:3. Проникновение сенсорных технологий в художественные музеи также анализирует Констанс Классен (Classen 2017).
5. Об эмоциональной нехватке тактильных ощущений, которой теперь страдают многие, говорили неоднократно. См., например, аудиоподкаст ВВС о чувствах «Анатомия осязания». Его фрагменты озаглавлены: «Тактильный голод», «Не трогать», «Культура касания», «Здоровье и осязание» и «Цифровая тактильность»: [www.bbc.co.uk/programmes/moonsoft](http://www.bbc.co.uk/programmes/moonsoft) (по состоянию на 19.10.2021). См. также документальный фильм Arte-TV «Сила ласки: прикосновение — жизненно важный контакт»: [www.arte.tv/fr/videos/089055-000-A/le-pouvoir-des-caresses](http://www.arte.tv/fr/videos/089055-000-A/le-pouvoir-des-caresses) (по состоянию на 19.10.2021).
6. Однако прогресс медиатизации заметен в другом связанном с осязанием направлении — виртуальной сексуальности. В статье я не касаюсь визуальных/тактильных режимов в таких областях, как стриптиз, порнография или другие виды опосредованных сексуальных отношений, но хочу отметить, что в этой сфере осмысление тактильности претерпело радикальные изменения. Новую онлайн-технология, создающую иллюзию непосредственного сексуального контакта на расстоянии, называют «теледильдоникой», и она выходит далеко за рамки прежде практиковавшегося «секса по телефону». См., например, статью в «Википедии»: [ru.wikipedia.org/wiki/Теледильдоника](http://ru.wikipedia.org/wiki/Теледильдоника) (по состоянию на 06.08.2021; английская версия страницы более полная). См. также [www.lovense.com/bluetooth-wireless-remote-control-sex-toys](http://www.lovense.com/bluetooth-wireless-remote-control-sex-toys) (по состоянию на 06.08.2021). Один из ранних примеров осмысления «техноразвоплощения» и «бестелесной интимности» можно найти в работе: Freya & James 1992.
7. В немецком оригинале слово «человек» (как и по-русски) гендерно нейтрально — Mensch, хотя далее в антропологическом

контексте Канетти говорит прежде всего о мужчинах, охотниках и воинах, и о диких зверях, с которыми в доисторические времена им приходилось вступать в единоборство.

8. Хотя этот тезис можно рассматривать в контексте физиологии или неврологии восприятия, я хочу остановиться на социологических и семиотических аспектах наблюдений Бранко и Арто.
9. Сенна Йи, вторя вопросу Донны Харауэй: «Почему наши тела должны заканчиваться кожей или включать в лучшем случае других существ, обтянутых кожей?» (Харауэй 2017) — добавляет собственный: «Почему все эти фильмы кончаются ровно в тот момент, когда „женщина“ становится свободной?» (Уеэ 2017: 96).
10. В их трактовке лакановская психология соединяется с постматериальной субъективностью Славоя Жижека в мире капиталистического реализма, описанном Марком Фишером.
11. «Капиталистический реализм» — термин Марка Фишера, изложившего свою концепцию в одноименной книге «Капиталистический реализм. Альтернативы нет?» (Фишер 2010).
12. О сексе по телефону и его правовом осмыслении см.: This feminist single mom invented the phone sex business in the 1970s: [timeline.com/gloria-leonard-phone-sex-39846a484d51](https://timeline.com/gloria-leonard-phone-sex-39846a484d51) (по состоянию на 08.08.2021).
13. Рецензия, написанная Томрис Лаффли, отражает восприятие фильма критикой в целом: «Идеологические ценности в фильме обозначены столь прямолинейно, что трудно назвать „Человека, который продал свою кожу“ вызывающим политическим жестом или откровением. Часто махинации, из-за которых Сэм Али оказывается в критической ситуации, выглядят до обидного упрощенными на уровне наблюдений, касающихся идентичности и классовой принадлежности. На поверхности Бен Ханья старается подчеркнуть, что Али продает часть своей человеческой сущности и демонстрирует благополучной публике несмысленное политическое граффити на теле из отчаяния, в обмен на право, и без того положенное ему как человеку. Но, пытаясь тщательно препарировать эксплуататорскую природу оскорбительного контракта, на который соглашается Али, Бен Ханья рискует превратить и собственный фильм в очередную форму эксплуатации, используя тяжелое положение беженца в качестве основы для занятой, но неглубокой истории с сомнительным, мягко говоря, поворотом сюжета» (Laffly 2021).

**Сара Чон Кван**

(Sara Chong Kwan) — лектор по теории культурных и исторических исследований в Лондонском колледже моды. Область ее научных интересов — чувственные и телесные аспекты повседневной одежды. В настоящее время — редактор рубрики о дизайне в *The Senses and Society Journal* («Журнал о чувствах и обществе»).

# Взгляд ИЗВНЕ:

## сенсорная атмосфера и одетое тело

Чувственное восприятие и тело как его объект не ограничиваются визуальным аспектом, то есть внешностью. Размышляя об украшении тела, Георг Зиммель обратил внимание на его чувственный ореол:

«Благодаря сиянию наряда, чувственному вниманию, которое оно привлекает, личность словно бы становится больше, а окружающая ее аура — ярче; личность будто вырастает, когда тело украшено» (Simmel 1997a: 207).

Мэри Эллен Роач-Хиггинс и Джоан Б. Айхер сформулировали ценное определение костюма: они полагают, что одежду, представляющую собой границу между телом и физической макросредой, мы воспринимаем всеми чувствами — не только зрением, но в той или иной мере также осязанием, слухом, обонянием и в меньшей степени вкусом (Roach-Higgins & Eicher 1995). В этой статье я переосмысляю, а точнее дополняю дискуссию об отношениях «взгляда» и одетого тела с феноменологической точки зрения владельца одежды. Я оспариваю традиционные версии теории «мужского взгляда», в которых сила взгляда и влиянию внешности на восприятие собственной

Статья впервые опубликована в сборнике: Laing M., Willson J. (eds). *Revisiting the Gaze: The Fashioned Body and the Politics of Looking*. Bloomsbury, 2020. Pp. 55–77



одежды придается неоправданно большое значение. Подобные подходы не учитывают реальной способности человека активно сопротивляться социальному взгляду и выстраивать индивидуальное самощущение посредством других чувственных аспектов одежды. Теория «мужского взгляда» подразумевает, что именно описанная в ней система прежде всего определяет выбор женщинами одежды и их ощущения от этой одежды, но эмпирические данные, представленные в этой работе, показывают, что восприятие владельцем собственной одежды устроено гораздо сложнее — это многослойный сенсорный акт создания своего образа, в котором важны и другие смыслы одежды. Я не рассматриваю владельца одежды как пассивный объект, а показываю опыт одетого «я» как субъекта, находящегося в процессе активного смыслообразования. В статье предложены альтернативные понятия — «одежда как сенсорная атмосфера тела» и «взгляд извне». Эти категории указывают на многообразие чувственных впечатлений, производимых одетым телом в социальной жизни, и на участие всех модусов сенсорного восприятия в «разглядывании» и интерпретации чужой одежды.

Одежда — это практика, позволяющая в разных пространствах и ситуациях разыгрывать, переоценивать и конструировать социальные отношения. Если воспользоваться определением Джоан Энтуисл, одежда — «ситуативная телесная практика» (Энтуисл 2019: 11), но она, как я постараюсь показать, еще и мультисенсорная практика. Зрительно воспринимаемая наружность — лишь один из элементов, наряду с другими чувственно воспринимаемыми аспектами создающий общую «атмосферу», или мультисенсорную ауру тела. Понятие «атмосфера» точнее выражает подход к одежде и телу, в повседневной жизни срастающимся в движении, как к целому. В такой трактовке атмосфера складывается из внешности, движения, текстуры и прикосновений, ароматов и звуков, поведения, жестов и еще более неуловимых аспектов: мышления, настроения, воспоминаний и воображения владельца одежды. Если мы рассматриваем одетое тело как наделенное атмосферой, а взгляд — как часть внешней среды, мы можем обратиться к менее очевидным сенсорным аспектам восприятия одежды, обуславливающим ее значение в глазах как владельца, так и наблюдателя.

Первый раздел статьи содержит обзор теоретических разработок, на которых основан изложенный здесь подход, то есть подход, объединяющий в себе телесные, феноменологические и сенсорные концепции наряду с осознанием ключевой роли атмосферы в социальной жизни. Здесь я обращаю внимание на лакуны в изучении

чувственного восприятия в рамках теории моды и костюма, выступая с критикой сосредоточенных на зрении подходов, чаще всего игнорирующих субъективное видение владельца одежды. В следующем разделе рассмотрена феминистская критика «мужского взгляда», представления, ставящего зрение выше других чувств — в том числе осязания — и обесценивающего чувственный опыт женщин. Речь идет о том, насколько важно сознавать культурную и особенно гендерную обусловленность чувств. Последний раздел помогает понять, как, регулируя сенсорные аспекты повседневной одежды, можно воздействовать на взгляд общества и корректировать производимое на других впечатление. Кроме того, в нем затронуты возможные противоречия между ощущениями человека в той или иной одежде и тем, как на него смотрят окружающие, то есть проблематизируются понятия моды и одежды как формы визуальной коммуникации, а влияние «мужского взгляда» оказывается под вопросом. Находясь на границе тела, одежда создает для своего владельца чувственную атмосферу, сглаживающую конфликт между личным и публичным восприятием, между смыслами одежды с точки зрения наблюдаемого и наблюдателя.

На протяжении всей статьи, особенно в последнем разделе, я буду подкреплять изложенные тезисы примерами из интервью, которые я брала, работая над докторской диссертацией, посвященной чувственному восприятию повседневной одежды в современной Великобритании (Chong Kwan 2017)<sup>1</sup>. Исследование опиралось на личные свидетельства, собранные в ходе очных интервью с двадцатью участниками, как мужчинами, так и женщинами, и включало анализ материальной культуры. Я продемонстрирую разные способы, которыми участники обоих полов в определенных социальных ситуациях и публичных контекстах намеренно выражали осознание, что «они смотрят и на них смотрят». Мультисенсорное восприятие одежды, охватывающее не только визуальный, но и тактильный, аудиальный и обонятельный элементы, играло роль во взаимодействии участников со взглядом других и социальными конструктами, например гендером, диктующим ряд правил в одежде. Так, участники прибегали в одежде к сенсорным стратегиям, помогающим привлечь к себе чужое внимание или уклониться от него: прятали и/или открывали конкретные части тела, следили за звуками и запахами, которые тело издает. Такая тактика позволяла человеку в какой-то мере контролировать, насколько он «видим» или «невидим» для других, и отчасти влиять на «впечатления», производимые им в социальной жизни. К тому же более скрытые, интимные и не визуальные аспекты

чувственного восприятия одежды, например ее прикосновение к коже, порой обеспечивали участникам внутреннее сознание собственной активности и способности сопротивляться стереотипным представлениям общества о внешнем виде. Такой подход строится на двух взаимосвязанных толкованиях термина «чувство»: во-первых, как «ощущения или сенсорного восприятия», во-вторых — как «акта смыслообразования». Как утверждают Филипп Ваннини, Деннис Васкул и Саймон Готтшальк, «чувство — это обращение к миру как источнику информации и вместе с тем понимание воспринятого таким образом мира» (Vannini et al. 2012: 123).

## **Теоретическое осмысление чувственного восприятия**

Одежда — первая физическая точка соприкосновения, граница между «я» (заключенным в теле) и материальным, социальным и культурным миром. С 1990-х годов изучение моды и костюма показало, как человек осознает свое «я» и идентичность через одежду и внешность. Выбор одежды, при котором человек следует или сопротивляется принятым в обществе правилам, продиктованным представлениями о гендере, возрасте и социальном статусе в конкретной культуре, сообщает окружающим о его идентичности. В центре подавляющего большинства работ на эту тему стоит лишь одно из пяти чувств, выделяемых в западной культуре: зрение<sup>2</sup>. Их авторы, как правило, рассматривают моду и одежду как форму визуальной коммуникации: разглядывая одетое тело, люди делают выводы о значении одежды и «идентичности» ее обладателя. Ролан Барт предложил понимать моду как сложную знаковую систему (Барт 2003), а Элисон Лури, продолжая его мысль, заявила, что одежду можно «читать», как читают слова (Lurie 2000). Все исследования такого типа опираются на визуальные аспекты костюма, зрительные впечатления либо от самого предмета одежды, либо от человека, который его носит. При таком подходе на первый план выдвигается точка зрения наблюдателя, разглядывающего одетые тела других. Понятие взгляда — важный инструмент, позволивший критически препарировать политику одетого тела и неявную власть зрителя. Эта концепция применялась прежде всего при анализе гендерной политики, так как позволяла понять механизмы контроля, осуществляемого дисциплинирующим мужским взглядом над внешностью женщин.

Однако такие теоретические подходы обычно упускают из виду точку зрения владельца одежды — «обратную сторону» силы взгля-

да, то есть восприятие человеком направленного на него взгляда и его способность противопоставить дисциплинирующему взгляду собственную индивидуальность. Одежда и внешность — часть социальной системы, конструирующей и дисциплинирующей тело (Фуко 2018). Поэтому выбор одежды в повседневной жизни бывает требующим тщательного подхода актом и нередко сопряжен с некоторым беспокойством, так как человек пытается создать образ, одновременно отвечающий принятым в данной ситуации нормам и выражающий его личные предпочтения (Woodward 2007). Но он никогда не знает наверняка, как другие интерпретируют его внешность, а наблюдатель, в свою очередь, не может с уверенностью сказать, что именно ощущает владделец одежды.

Не так давно появились работы по теории моды, подчеркивающие необходимость исследовать восприятие одежды тем, кто ее носит. В частности, Эфрат Целон, Джоан Энтуисл, Шон Коул, Лу Тейлор, Софи Вудворд и Лючия Руджероне начали оспаривать тенденцию к исключительно визуальным интерпретациям одетого тела и предложили рассматривать более полную картину телесного восприятия и опыта владельца одежды (Tselon 1995; Entwistle 1997; Cole 2000; Taylor 2002; Руджероне 2018; Woodward 2007; см. также: Кларк, Миллер 2010; Энтуисл 2019; Taylor 2004). Отказ от привычной перспективы в более широком смысле способствует повороту в социальных и гуманитарных науках, пытающихся осмыслить тело как средоточие восприятия, а также социального и культурного смыслообразования<sup>3</sup>. Истоки этого поворота следует искать в философии, а именно в феноменологии Мориса Мерло-Понти. В последнее столетие интерес к феноменологии растет, а в континентальной философии он дал толчок к критике картезианского дуализма — разделения мыслящего и телесного начала, при котором первое признается высшим. Феноменологическая философия телесности, наоборот, рассматривает сознание как часть тела — в «единстве личности», — а познание — как неотъемлемую часть телесного опыта. Таким образом, познание мира и себя происходит благодаря чувственному опыту (Welton 1999). В социологии из исторических и антропологических исследований тела родился новый подход — «социальный конструктивизм», тоже бросивший вызов картезианскому дуализму. В рамках этого подхода тело рассматривается как социальное и культурное явление (в противовес биологическому организму), исторически сформированное культурой и общественной жизнью и, в свою очередь, формирующее их. В результате тело закономерно стало объектом изучения наук о культуре и обществе (Энтуисл 2019: 48–49).

Критикуя предложенную Элисон Лури концепцию одежды как «языка», Колин Кэмпбелл отмечает, что смыслы, считываемые при взгляде на одежду, неоднозначны и субъективны, и далеко не факт, что их интерпретация теми, кто носит одежду, и теми, кто на них смотрит, совпадает (Campbell 2007). Поэтому попытки «прочитать» одежду как текст не внушают доверия и строятся на догадках наблюдателя. Как полагает Кэмпбелл, из-за сосредоточенности на визуальном аспекте «смысл» оказывается привязан к одному-единственному образу (Ibid.: 166). Это приводит к отрицанию или маргинализации других видений смысла, в первую очередь точки зрения самого владельца одежды и его телесного, чувственного опыта. На одетого человека смотрят, и он знает, что на него смотрят, но при этом он ощущает прикосновение ткани к телу и ее движение, чувствует запахи и слышит звуки собственного тела. В книге, посвященной одежде и телесности, Джоан Энтуисл пишет: «в повседневной жизни одежда не существует сама по себе — служа облачением человеческому телу, она неразрывно связана с ним, живым, дышащим, подвижным» (Энтуисл 2019: 46).

Наша одежда как форма материальной культуры носит социальный, публичный и вместе с тем предельно личный характер, прежде всего из-за ее близости к телу — мы постоянно соприкасаемся с тем, что на нас надето. Как я уже сказала, феноменологический подход Мерло-Понти, рассматривающего чувственное тело как средоточие восприятия и опыта в целом, постепенно приобретает все большее влияние среди теоретиков моды и костюма, указывающих на телесную природу одежды. О влиянии Мерло-Понти пишет Ллевеллин Негрин, по мнению которой его работы снабжают исследователей «теоретическими инструментами, позволяющими изучать моду не просто как эстетическое и символическое явление, но тактильный опыт»<sup>4</sup>, порождающий «устойчивые положения тела» (Negrin 2016: 115–116). Видя в живом — то есть «чувствующем» и «движущемся» — теле средоточие опыта, мы признаем телесность практик, связанных с одеждой. От такого понимания телесности логично перейти к вопросу, как тело ощущает и воспринимает одежду. Хотя специалисты по моде и костюму проявляют все больший интерес к живому феноменологическому телесному опыту (с опорой на Мерло-Понти), они не уделяют достаточно внимания его концепции природы чувственного восприятия, в котором все чувства взаимосвязаны, а тело ощущает дуализм взгляда и осязания. Мерло-Понти пишет: «Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое. Способное видеть все вещи, оно может видеть также и само себя и признавать при этом в том, что оно видит, „оборотную сторону“ своей способности



видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, осязаемо для самого себя» (Мерло-Понти 1992: 13).

Очевидно, если мы считаем одежду телесной практикой, нам необходимо задуматься, как тело человека воспринимает облегающую его одежду, а здесь задействованы все чувства. Есть скрытые сенсорные аспекты опыта «одетости», например запах духов или текстура одежды, с которыми у их обладателя связаны какие-либо смыслы, эмоции или воспоминания, в которых порой видят нечто само собой разумеющееся. Об этих сторонах обычно забывают, особенно в теориях взгляда. Восприятие собственной «одетости» во всех ее аспектах и в конкретных ситуациях — существенный элемент повседневной жизни, пусть его не всегда легко проанализировать или проиллюстрировать. К тому же до недавнего времени корпус междисциплинарных работ о чувствах, начавший появляться в конце XX века, не попадал в поле зрения теории моды и костюма. Ключевую роль в развитии истории культуры, антропологии и социологии чувств сыграли Энтони Синнотт и Дэвид Хоус, к которым позднее присоединилась Констанс Классен; сначала ученые, сотрудники Университета Конкордия, получили грант Национального научно-исследовательского совета Канады, а в 2012 году был основан Центр сенсорных исследований (Howes 2005)<sup>5</sup>. По словам Хоуса, тело воспринимает, понимает и осмысляет мир всеми чувствами, поэтому культура формирует чувства, а чувственный опыт — культуру. Культура определяет, как мы пользуемся чувствами, какую ценность придаем разным модусам чувственного восприятия, поведения и опыта, и задает их иерархию. Поэтому можно сказать, что социальный и культурный опыт тела, одним из аспектов которого является одежда, опосредован всеми сенсорными модальностями. Вслед за Хоусом я хочу показать, что визуальные аспекты и визуальное восприятие одетого тела обусловлены другими чувствами, иногда подкрепляющими зрительные впечатления, а иногда противоречащими им.

На рубеже XIX–XX веков социолог Георг Зиммель одним из первых попытался проанализировать «отношения между эстетическими и социальными формами» (McNeil 2016: 66), равно как и отношения между индивидуальными и социальными структурами. Именно с таких позиций он писал о меняющемся «стиле» модной одежды, выражавшем, как полагал Зиммель, «парадокс моды, следуя которой человек с помощью сарториальных методов и приемов одновременно подчеркивает свою принадлежность к обществу и выделяется из него» (Ibid.: 71). Зиммель размышлял и о чувствах, и иногда в его работах эти две области — мода и чувства — соприкасаются. Зиммель

настаивает на значимости чувств в социальной жизни, изображая микросенсорные контакты как частицы, из которых складывается «пульсирующая жизнь» более крупных социальных структур, как «элементы, протягивающие нити между отдельными людьми и социальным бытием» (Ibid.: 109). Поэтому рассуждая о сенсорном впечатлении, которое производит человек, он говорит о «сиянии наряда», подразумевая необычный костюм, задуманный в расчете на эффект. Зиммель использует слово «сияние», что наводит на мысль о том, как все чувственные аспекты одежды — не только визуальный, но и тактильный, аудиальный, обонятельный — окутывают тело ее владельца, создавая вокруг него ауру, воспринимаемую как им самим, так и сторонними наблюдателями и помогающую человеку одновременно «принадлежать обществу» и «выделяться». В работах о чувствах Зиммель отчетливо показывал, насколько «атмосфера личности», производящая на других «чувственное впечатление», важна для социального взаимодействия. По его мнению, атмосферы влекут одних людей к другим, рождая «импульс» или «желание» познакомиться с ними ближе за разговором, в процессе общения, и сочетание чувственного впечатления и знания, «с практической точки зрения неразделимых, закладывает основу наших отношений с другим человеком» (Ibid.: 111). Дженнифер Мэйсон, проводившая социологическое исследование «атмосфер» повседневности, уверена, что атмосферы в целом играют ключевую роль в социальной жизни:

«Запах, вкус, обрывок мелодии „буквально“ (я намеренно употребляю это слово) переносят вас в другое время и место, вызывая связанную с ними атмосферу в вашем сознании, теле, чувствах. Атмосферы стимулируют не только человеческое общение, образы и ощущения, но и еще более обширный, существующий помимо человека мир вещей, жизней, ритмов, энергий, стихий, сил, мест и времен. Атмосферы рождаются и воспринимаются на мультисенсорном, внесенсорном, не поддающемся описанию уровне. Они могут казаться осязаемыми и неосязаемыми одновременно» (Mason 2015).

Одежда одновременно открывает и прячет тело, меняет его внешний вид и форму, но вместе с тем влияет на манеру держаться и другие сенсорные измерения тела, в том числе издаваемые им запахи и звуки. За внешностью всегда стоит сложное переплетение сенсорных аспектов, и восприятие наблюдателя никогда не остается чисто визуальным. Вглядываясь в одетое тело, мы не только задействуем зрение, но и проецируем на себя другие сенсорные аспекты — эмпатически разделяем чувственный опыт владельца одежды. Когда мы смотрим на чужую одежду, мы, обращаясь к собственному опыту, добавляем

к зрительным впечатлениям почерпнутые из него ощущения. Например, мы можем представить себе, как тело ощущает тяжесть ткани или покрой одежды. Телесные, сенсорные представления о чувственных свойствах одежды мы берем из собственных памяти и опыта, добавляя к ним социально обусловленные знания и ассоциации, опосредованные индивидуальным культурным кругозором, биографией и опытом (Bordo 2003: 35). Поэтому понятие «взгляд извне» позволит нам более целостно и точно осмыслить восприятие атмосфер одетого тела другими, пробуждаемое ими «чувственное внимание».

Фотографии одежды порой тоже заставляют зрителя вообразить, что бы он почувствовал, прикоснувшись к вещи или надев ее. Сара Пинк, занимающаяся сенсорной этнографией, утверждает, что даже изображениям присущи чувственные качества, несводимые к визуальным впечатлениям, так как они апеллируют к уже существующим у зрителя телесным и сенсорным знаниям о предмете:

«Фотографии способны вызывать у читателя ощущения определенных текстур, поверхностей и передавать ему чувственный опыт, связанный с тем, что на них изображено: они пробуждают телесные реакции и помогают нашим воспоминаниям и субъективным ощущениям проложить дорогу воображению, подсказывающему, как бы мы ощущали себя в другом месте» (Pink 2009: 136).

Айрис Мэрион Янг, феминистский философ, удачно описала подобный эмпатический взгляд извне, говоря об изображениях и чувственной материальности одежды в контексте критики «мужского взгляда». По словам Янг, глядя на рекламное изображение женщины в шерстяном костюме, она представляет себе шелест шерстяной материи вокруг ее ног (Young 2005: 643). Как мы увидим из следующего раздела, феминистская философия, в том числе работы Янг, сыграла важную роль в критике концепции «мужского взгляда», вернув женщинам право считать чувственное наслаждение (и боль), определяющее понимание ими одежды и моды, частью своей идентичности.

## **Феминистская философия, ВЗГЛЯД И ЧУВСТВА**

Опираясь на континентальную философию, в частности работы Люс Иригарей (Irigaray 1985), Янг в одном из своих ключевых эссе о женском телесном восприятии размышляет об интимных и эмоциональных отношениях женщин с одеждой и о том, как найти альтернативный и более убедительный способ говорить на эту тему, чтобы, например, больше внимания уделять осязанию, чем зрению (Young

2005: 68). Сосредоточившись исключительно на «взгляде» и конкретно на «мужском взгляде», воздействующем на женщин, мы отказываем им в субъективном видении и способности к активному действию, а ведь женщины не просто пассивные объекты, которым навязывают некие смыслы, а активные участницы процесса смыслообразования. Янг задается вопросом об иерархии ценностей, ранжирующей разные типы чувственного опыта. Она проводит параллели между гендерными иерархическими структурами и иерархией чувств. В западной культуре и теории моды чувственные аспекты одежды рассматриваются в иерархическом порядке, причем преобладает зрение. Его господствующая роль приводит к замкнутому кругу: так как невизуальные аспекты костюма наделяют меньшим культурным значением, о них часто и говорят меньше, а потому сформулировать их становится еще труднее. Лючия Руджероне высказала мысль, что для анализа повседневных эмоциональных (материальных и нематериальных) соприкосновений с одеждой нужна новая парадигма: повседневные практики — «события в их динамике», значение которых «лишь отчасти можно описать с помощью интерпретативного/лингвистического дискурса» (Руджероне 2018: 110). Участники проведенного мной исследования порой пытались четко сформулировать суть невизуальных аспектов своего чувственного взаимодействия с одеждой и часто прибегали к жестам, например мяли в пальцах воображаемую ткань, или поднимали глаза вверх, вызывая в воображении нужное ощущение, но не могли подобрать слов.

По мнению Дэниэла Миллера, гендерная маркированность одежды связана с «презрением к поверхностям» (одежда — поверхность, оболочка тела) как «неглубоким» — в противовес глубинной природе «подлинной» личности, таящейся внутри, или абстрактной и «глубокой» политической мысли:

«В презрении к поверхностям проявляется презрение к одежде, а заодно и к тем, кто, как считается, проявляет к одежде повышенный интерес: часто это женщины, темнокожие или любая другая группа, которую поэтому изображают более поверхностной и менее глубокой» (Miller 2005: 3).

Здесь опять же напрашиваются параллели между гендерной маркированностью «моды» как женской сферы и гендерной иерархией сенсорных модальностей, которую Хоус описывает следующим образом:

«На Западе доминирующая группа — будь то группа представителей определенного пола, класса или расы — традиционно ассоциировалась с по умолчанию более „возвышенными“ чувствами зрения

и слуха, тогда как подчиненные группы (женщины, рабочие, люди неевропейского происхождения) считались прежде всего носителями так называемых „низших“ чувств: обоняния, вкуса и осязания» (Howes 2005: 10).

Бросается в глаза противоречие между двумя этими образцами гендерных иерархий, обнажающее их нелепость, — они, по словам Миллера, служат лишь для того, чтобы одна группа могла принижать другую. С одной стороны, как мы видим из приведенной цитаты Миллера, женщин по-прежнему презирают, называя их поверхностными, потому что они чрезмерно озабочены внешним видом, с другой — коль скоро зрение признано «высшим» чувством, логично было бы полагать, что и внешность должна ставиться высоко. Однако это противоречие преодолевают очередной иерархией, построенной на презрении к «поверхностному».

Янг не отрицает существования патриархального взгляда, навязывающего женщинам роль объектов в равной степени восхищения и презрения, но все же полагает, что женское восприятие одежды и моды не сводится к этой схеме: «Несомненно, в наших отношениях с одеждой присутствует свобода, деятельная субъективность, не нашедшая отражения в теории мужского взгляда» (Young 2005: 73). Женский опыт взаимодействия с одеждой включает в себя удовольствие от прикосновений, связей и фантазий в процессе активного перекраивания собственного «я». То, как платье прилегает к телу и придает ему форму, не выражает одни лишь культурные представления или социальные установки. В то же время нельзя сказать, что речь здесь идет лишь о чувственном и эстетическом наслаждении. По мнению таких теоретиков моды, как Элизабет Уилсон, Айрис Мэрион Янг и Аньес Рокамора, мы имеем дело со сложным сплавом обеих составляющих (Уилсон 2012; Росатома 2002). Как отмечает Уилсон, контроль, осуществляемый посредством моды и одежды на женском теле, в результате чего женщина оказывается в подчиненном положении, поэтому «для адептов феминизма мода была и остается одним из источников беспокойства» (Уилсон 2012: 27), но исследовательница признает, что это беспокойство должно уравниваться ролью моды как активной и освобождающей — пусть и неоднозначной — формы творческого самовыражения.

Чтобы проиллюстрировать эти сложные отношения, приведу пример. Памела, одна из участниц моего исследования, рассказала, как прикосновение одежды и в самом деле может ощущаться как освобождающая сила. У нее сохранилось яркое воспоминание об ощущениях, с какими она в молодости, в 1950-е годы, впервые надела тонкий

шелковый бюстгальтер. Она почувствовала огромную разницу по сравнению с бельем на резинках и с поясом, которое раньше носила (а поколение ее матери продолжало носить). Она сказала:

«Было так приятно ощущать, что грудь прикрыта всего двумя тоненькими кусочками ткани. Просто чудесно. Роскошное ощущение. Как только ты надевала такой лифчик, невозможно было носить то, что носили раньше, такая одежда позволяла чувствовать себя свободнее».

Описав первоначальное тактильное удовольствие от ношения бюстгальтера, Памела перешла к его свободной, не стесняющей тело форме, создававшей неуловимое, эмоционально окрашенное ощущение «свободы», которое она испытывала, когда надевала его. Памела предположила, что это ощущение имеет социальную и моральную природу и сопряжено с отказом от пояса, служившего, по ее словам, «механизмом контроля» и навязывавшим «целомудрие». Марк Патерсон, занимающийся историей осознания, отмечает, что тактильные знания относятся не только к объектам, но и окружающему тело пространству: «Когда мы чувствуем прикосновение трущегося о нашу кожу предмета, мы одновременно осознаем как его материальность, так и пространственные границы и ощущения собственного тела» (Paterson 2007: 2). Испытываемое Памелой чувство, что она вырвалась из рамок, ограничивающих и дисциплинирующих ее тело, отсылает к более общим социокультурным изменениям той эпохи, когда общественные устои начали слабеть, и часть молодежи постепенно отвергала прежние социальные условности и стили одежды. Этот пример еще раз подтверждает значимость тактильного восприятия одежды, способной как сковывать, так и освободить социальное тело, и указывает на роль чувственного наслаждения, помогающего владельцу одежды понять, каким она представляет его в глазах общества — а может быть, и изменить этот образ.

Во второй половине XX века мода стала способом сопротивляться социальным структурам и господствующим идентичностям. Исследования сарториальных форм такого сопротивления, например субкультурных стилей, показали, какую роль мода и одежда играли в изменении самоощущения отдельных людей и общественной жизни в целом. Кая Сильверман пишет: «Если... одежда не только очерчивает тело, делая его видимым, но и обрисовывает силуэт личности, любое изменение вестиментарного кода в обществе предполагает некий сдвиг в способах самовыражения» (Silverman 1994: 193). Девиантная внешность — наглядное воплощение социальных перемен. Если же, как утверждает Зиммель, жизнь общества складывается из

мельчайших частиц чувственного опыта, закономерно задуматься, как мультисенсорное восприятие одежды — а не только внешности — может служить средством сопротивления дисциплинирующему взгляду других и воздействия на него, что в конечном счете стимулирует преобразование общества и культуры. Рассуждая о субкультурной идентичности, Пол Свитмен заметил, что мода и стиль не чисто визуальные способы самовыражения. Прикосновение одежды к телу, то, как она заставляет своего обладателя двигаться и держать себя, то есть как формирует «специфический габитус», тоже содействует «формированию самоощущения отдельной личности или группы» (Sweetman 2001: 67).

Если мы открыты чувственному познанию и опыту в их полноте, мы можем рассматривать одежду и моду не только с внешней точки зрения, то есть перейти к сложным взаимоотношениям человека с одеждой, которую он носит. Здесь мы имеем дело как с мужским, так и с женским опытом. Как я покажу далее на конкретных примерах, хотя гендер и влияет на специфику чувственного опыта, сложное мультисенсорное взаимодействие с одеждой характерно не только для женщин.

## **Сенсорные стратегии одежды: воздействие на взгляд общества**

Участники моего исследования придавали большое значение повседневным заботам о внешнем виде одежды и собственной наружности, руководствуясь как личными эстетическими предпочтениями, так и сознанием того, как в различных социальных контекстах их могут воспринимать другие. Все они признавали необходимость одеваться соответственно ситуации и принимать во внимание, как окружающие могут истолковать их костюм с учетом социальных условностей и норм, регламентирующих внешний вид, но не всегда следовали этим правилам, а иногда бросали им вызов или открыто нарушали их.

В ходе интервью участники, сознавая важность телесных аспектов, иногда использовали одежду, чтобы собраться, чтобы привести тело в форму, позволяющую ему выглядеть и чувствовать себя лучше. Управление тактильными ощущениями, вызываемыми одеждой, — как и продумывание внешнего вида — подразумевает подчинение (впрочем, небезоговорочное) давлению социальных факторов и дискурсов, включая представления о нормальной и идеальной фигуре и правильном выборе одежды. Один из участников исследования, Джеймс, собирал американскую рабочую одежду и любил в ней

ходить. Он подробно говорил о ткани и ее текстуре, о крое одежды и о том, что он ощущал, надевая ее. Тактильность играла ключевую роль в том, как те или иные предметы вызывали у Джеймса ностальгические чувства «подлинности», «выносливости», «мужественности». Он рассказал, что часто надевает бушлат — плотную двубортную куртку из шерстяной материи, традиционную одежду моряков — для особых случаев, когда хочет выглядеть элегантно:

«Когда я его надеваю, у него определенная форма. Ощущение, что ты должен соответствовать этой форме. Эта куртка не дает своевольничать. „Нет уж, я останусь вот такой формы“. (Смеется.) И приходится как-то под нее подлаживаться... Она как будто из чугуна. Мне нравится, что она такая жесткая».

В данном случае одежда накладывает отпечаток на тело Джеймса. Он меняется, чтобы «соответствовать» ей, а не наоборот. Куртка изменила его манеру двигаться, держаться, его взаимодействие с миром. В ней он ощущает себя, ведет себя и, вероятно, выглядит более сдержанно и официально — и в большей степени «по-мужски». Его тело дисциплинирует не только ощущаемый им на себе взгляд других, влияющий на его установки относительно собственной наружности, но и крой этой куртки, то, какие чувства она вызывает при ношении. Но, пусть тело Джеймса и подчиняется дисциплине, ему самому нравится это физическое ощущение.

Пример другого участника, Роберта, продемонстрировал важность тактильности в ее связи с самоощущением человека. Под «тактильностью» я подразумеваю здесь восприятие телом одежды, скользящей по коже, касающейся или сжимающей ее. Роберт, родившийся в 1950-е годы, вспоминал, как его заставляли ходить в школу в шортах, которые он от души ненавидел, и как, впервые натягивая длинные брюки, он почувствовал себя мужчиной. По словам Роберта, казалось, что сама ткань мягче, более высокого качества и потому приятнее для кожи, благодаря чему возникало ощущение, что он вырос и уже что-то значит. Этот интимный сенсорный опыт, в данном случае тактильный, имел для Роберта особый смысл и соотносился с социальными, культурными и жизненными обстоятельствами, в которых он на тот момент находился. Шорты, когда Роберт их носил, на тактильном уровне транслировали определенный смысл ему, а на визуальном — окружающим, поэтому в брюках он выглядел более взрослым в глазах общества и сам ощущал, что достиг более зрелого возраста. В данном случае и визуальные, и тактильные аспекты одетого тела отвечают принятым в обществе правилам, определяющим испытываемое Робертом телесное ощущение перехода. Для Роберта



это переживание стало ярким сенсорным воспоминанием, научившим его ценить силу, которую дает одежда.

Одна из главных стратегий по отношению к чужому взгляду — стимулировать или отвлечь внимание других, регулируя сенсорные аспекты своего костюма: пряча и/или открывая те или иные части тела, меняя издаваемые им запахи и звуки. Такие стратегии позволяли участникам исследования на мультисенсорном уровне контролировать, насколько они «видимы» или «невидимы» для окружающих, и опосредовать «впечатление», производимое ими на других в социальной жизни. Например, многие респонденты рассказали, что иногда использовали звук обуви, чтобы привлечь к себе внимание или, наоборот, раствориться в толпе. Так, Райан сказал о своих брогах: «У меня есть пара бродов, я иногда ношу их на работу. Иногда мне нравится звук, которые они издают, а иногда он меня дико раздражает». Нравится он Райану, по его словам, когда он чувствует прилив энергии, приходит бодрый и хочет, чтобы на него смотрели. Аудиальное измерение одежды, как и визуальное, играет роль в «представлении себя другим» (Гофман 2000), сигнализируя уверенность в себе или позволяя оставаться в тени. Поэтому то, как одежда «звучит», может в значительной мере повлиять на освоение человека в социальном пространстве: будет ли он выделяться или сольется с окружением, будут ли впечатления окружающих от общения с ним отрицательными, положительными или смешанными. Еще один респондент, Корин, сказал, что ему не хочется привлекать к себе внимание, поэтому его радует, что его обувь не издает никаких звуков. «Мне нравится незаметно ходить повсюду, поэтому удобно, что подошвы такие мягкие». Схожие ощущения описала Карен:

«В Англии такого нет, но, когда я была в Польше, люди тарачились на меня во все глаза только из-за моей пестрой одежды, меня дразнили, а если бы на мне что-то гремело, было бы еще хуже, поэтому я не ношу вещей, от которых много шума».

Но звук может и усилить впечатление, производимое человеком на других. Одна из участниц исследования, Памела, вспомнила, как шелест одежды возвестил о ее «прибытии» и главенстве на значимом мероприятии в Милане, где награждали представителей модной индустрии. Чтобы выглядеть эффектно, она специально для этого случая купила необычный жакет из волокна рафии. Жакет показался Памеле «идеальным» и «волшебным» — он выделялся на фоне классического, консервативного стиля, которому отдают предпочтение многие уроженки Милана. Памела описала жакет во всех его сенсорных аспектах, отметив, как «искрилась» блестящая черная рафия,

«хрустящая» и одновременно «пластичная». Она уделила особое внимание звуку: «А этот шорох! Она так шелестела, особенно если двигать руками». На мой вопрос, как она себя при этом ощущала, Памела ответила: «Изумительно. Вы знаете, мы еще любили носить такие большие звенящие браслеты, просто с ума сойти, как здорово...» Памела, работавшая в модной индустрии, знала, что в мире моды удачному и интересному костюму придают большое значение, что, одеваясь так и обращая на себя внимание, можно добиться определенного статуса. Поэтому, чтобы произвести впечатление в этой среде, требуется что-то оригинальное, и звук способствует желанному эффекту. Памела вспоминает:

«В общем, получался такой хруст. Но это страшно модно; когда я потом познакомилась с редакторами модных журналов, я заметила, что им нравится быть шумными. Ну, знаете, чтобы все обратили внимание, что вы здесь, и не только когда вы громко перебираете что-то за столом. Они словно говорят: „Я уже здесь. Слышите, как я иду по коридору“. И вы слышите цоканье каблучков. И звяканье браслетов. В этом роде. Конечно, по телефону это тоже слышно, но, знаете... как-то так».

Кроме того, более личные и интимные аспекты сенсорного взаимодействия с одеждой, например прикосновение ткани к коже, порой доставляли респондентам понятное только им удовольствие и давали возможность сопротивляться условностям вопреки тому, как их наружность воспринимали другие и вне зависимости от того, насколько они соблюдали требования общества и учитывали взгляд других. Необходимость соответствовать ожиданиям можно компенсировать выбором одежды, обладающей особыми сенсорными качествами и индивидуальным смыслом для того, кто ее носит. Наглядный пример — рассказ одной из участниц исследования, Сьюзан, о свадьбе, на которой она недавно присутствовала, и выбранном ею в конце концов для этого случая костюме.

По ее собственному признанию, у Сьюзан сложные отношения с одеждой, особенно когда речь идет о конфликте между социальными нормами и удовольствием от одежды. Сьюзан волнует этическая сторона потребления, поэтому большие магазины вызывают у нее отторжение как в практическом, так и в моральном плане, но она с удовольствием покупает вещи в секонд-хенде. Я встретила ее на местной своп-вечеринке по обмену одеждой. Свадьба, о которой она рассказывала, была важным семейным событием, происходившим за границей, и дочь Сьюзан хотела, чтобы та купила себе по такому случаю новое платье. Но Сьюзан не согласилась с дочерью и предложила

вместо этого старое платье, приобретенное на предыдущей своп-вечеринке, — Сьюзан оно не слишком нравилось, и она ни разу его не надевала, так как не любила синтетику. К удивлению Сьюзан, дочери такой вариант показался «идеальным». Сьюзан рассказала:

«Меня просто смех разбирал, потому что это было так комично. Я надела это платье, и в нем я читала стихи во время венчания в соборе, и она считала, что все прекрасно... Я никогда не носила это платье и, в общем-то, не особенно хотела его носить — по мне, оно смотрится так себе, но ей понравилось — а ведь это платье со своп-вечеринки» (*смеется*).

«У нее были такие представления о том, как я должна выглядеть, — пояснила Сьюзан. — Платье самое обыкновенное, с коротким рукавом, в горошек. Из жуткого материала, вроде кримплена, но это было неважно, потому что никто не собирался подходить и трогать его, всем было все равно».

Сьюзан сознавала противоречие между тем, как ее видели другие (в том числе дочь), и тем, как она выглядела в собственных глазах, а заодно и ощущением, которое вызывала у нее ткань. Неприятное прикосновение кримплена к коже ассоциировалось у нее с чем-то искусственным. Платье не казалось Сьюзан подходящим для свадьбы, и носить его не доставляло ей удовольствия — она даже не особенно нравилась себе в нем. Между опытом и восприятием Сьюзан и мнением ее дочери, посчитавшей, что мать выглядит отлично, и уверенной, что Сьюзан это платье нравится, возник конфликт. Но Сьюзан не переживает, а скорее осознает парадокс сложившейся ситуации. Она соблюдает принятые условности, но незаметно для других нарушает их; казалось бы, Сьюзан попыталась надеть что-то нарядное и подходящее к случаю, что-то в ее стиле, но в другое время она не надела бы это платье. Здесь двойная ирония, доставляющая ей особое удовольствие: только она ощущает, что это кримплен, только она знает, что платье приобретено на своп-вечеринке, что на самом деле отвечает личным убеждениям Сьюзан. Она воспринимает это противоречие как проявление и утверждение собственной активной свободы, индивидуальности и позиции в конкретной ситуации и в жизни в целом. В данном случае ей удалось сформировать сенсорные и эмоциональные отношения с платьем, компенсирующие тягостное давление социальных условностей, сопряженных со свадьбой, и взгляда ее дочери и других. Таким образом, интимные сенсорные аспекты одежды, в частности тактильные, порой имеют большое значение для ее владельца, причем эти личные смыслы могут быть скрыты от посторонних глаз, но вместе с тем противостоять власти взгляда.

Марк М. Смит, изучающий историю чувств, указывает на значимость не визуальных сенсорных, интимных аспектов одежды — таких, как ее прикосновение к телу, — из которых в разные эпохи складывается опыт повседневности. Эти мелочи могут показаться тривиальными или приземленными, но тем не менее иногда обладают более широкой политической и личной ценностью и смыслом как для владельца одежды, так и для тех, кто на него смотрит. Исследователь отмечает, что на протяжении истории «одежда не воспринималась исключительно с визуальной стороны, она неизменно оставалась и тактильной, говорила нечто важное о коже владельца, а значит, о его или ее состоянии и социальном статусе» (Smith 2007: 106). Марк Смит показывает, что в некоторые периоды ношение роскошных по своей мягкости материалов, таких как мех, было в ряде культур привилегией высших классов, но историки недооценивают значимости этого факта из-за чрезмерной сосредоточенности на «визуальном». По словам Смита, у одежды есть две плоскости восприятия и смыслообразования: изнанка, ощущаемая телом владельца, и внешняя сторона, воспринимаемая наблюдателем. Аналогичное наблюдение сделал Тим Дант в работе о материальной культуре:

«Именно осязая изнанку вещи, щупая ее и исследуя ее податливость, мы можем установить контакт с материальными предметами — их изнанка расскажет нам нечто об остальном мире, включая нас самих как физические объекты» (Dant 1999: 123).

Участники проведенного мной исследования разработали как сенсорные стратегии при выборе одежды, так и сложные смыслы, сопутствующие ее чувственным измерениям. Некоторые из этих стратегий и смыслов я здесь обозначила, но их гораздо больше, причем в отношении всех чувств, включая зрение, слух и обоняние, тоже упомянутых в моем исследовании. Мы видим, как важно обращать внимание на ощущения, возникающие в теле от соприкосновения с изнанкой одежды, на ее звуки и запахи, равно как и на внешний вид одетого тела. Из сенсорных элементов складывается образ, который мы представляем другим, и они же помогают проявить особенности нашей индивидуальности в социальной жизни. Как я уже говорила, это побуждает отказаться от подхода к одетому телу как к объекту взгляда и посмотреть на телесное «я» как на значимый, активный субъект. Осмысляя «сенсорную атмосферу» одетого тела и предполагая, как эмпатический «взгляд извне» способен сделать понимание и интерпретацию одетых тел более многогранными, мы можем точнее представить себе роль, которую одежда играет в повседневной жизни. Возникает вопрос, насколько влияет на че-

ловека взгляд общества и так ли важна внешность в повседневном опыте «одетости». Что существенно, такой подход признает активную роль владельца одежды и требует ценить альтернативный опыт и точки зрения, противоречащие господствующим и, по сути, односторонним трактовкам опыта «одетости» в его социальных и политических аспектах.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## **Литература**

- Барт 2003* — Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.
- Гофман 2000* — Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. А.Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
- Кларк, Миллер 2010* — Кларк Э., Миллер Д. Мода и беспокойство // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. № 15. С. 25–53.
- Мерло-Понти 1992* — Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992.
- Руджероне 2018* — Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело / Пер. Е. Кардаш // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–125.
- Уилсон 2012* — Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / Пер. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Фуко 2018* — Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 2018.
- Энтуисл 2019* — Энтуисл Дж. Модное тело / Пер. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Barthes 1995* — Barthes R. The Fashion System. London: Cape, 1995.
- Bordo 2003* — Bordo S. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2003.
- Campbell 2007* — Campbell C. When the Meaning is Not a Message: A Critique of the Consumption as Communication Thesis / Barnard M. (ed.) // Fashion Theory: A Reader. Oxon; N.Y.: Routledge, 2007.
- Chong Kwan 2017* — Chong Kwan S. Making Sense of Everyday Dress: Integrating Multi-sensory Experience Within Our Understanding of Contemporary Dress in the UK. Unpublished thesis. London College of Fashion, University of the Arts London, 2017.
- Chong Kwan 2019* — Chong Kwan S. Embodied Research Methods // The SAGE Encyclopedia of Research Methods. Sage, 2019.

- Clarke & Miller 2002* — Clarke A., Miller D. Fashion and Anxiety // Fashion Theory. 2002. 6/2. Pp. 191–214.
- Cole 2000* — Cole S. Don We Now Our Gay Apparel: Gay Men's Dress in The Twentieth Century. London: Berg, 2000.
- Dant 1999* — Dant T. Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyles. Buckingham; Philadelphia: Open University Press, 1999.
- Entwistle 1997* — Entwistle J. Power Dressing and The Fashioning of the Career Woman // Goodman L., Allen R., Janes L., King C. (eds) Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption. London: Routledge, 1997.
- Entwistle 2000* — Entwistle J. The Fashioned Body. Cambridge; Maiden: Polity Press, 2000.
- Foucault 1977* — Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison / Transl. A. Sheridan. London; N.Y.; Victoria; Ontario; New Delhi; Auckland; Rosebank: Penguin Books, 1977.
- Goffman 1990* — Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. London; N.Y.; Victoria; Toronto; New Delhi; Albany; Rosebank: Penguin Books, 1990.
- Howes 2005* — Howes D. (ed.) Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader. Oxford; N.Y.: Berg, 2005.
- Irigaray 1985* — Irigaray L. Speculum of the Other Woman / Transl. G.C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- Lurie 2000* — Lurie A. The Language of Clothes. N.Y.: Henry Holt, 2000.
- Mason 2015* — Mason J. The Socio-Atmospherics of Weather. 2015. [www.socialsciences.manchester.ac.uk/morgancentre/events/atmospheres](http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/morgancentre/events/atmospheres) (ссылка недоступна).
- Miller 2005* — Miller D. Introduction // Kuchler S., Miller D. (eds) Clothing as Material Culture. Oxford; N.Y.: Berg, 2005.
- McNeil 2016* — McNeil P. George Simmel: The «Philosophical Monet» // Rocamora A., Smelik A. (eds) Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists. London; N.Y.: I.B. Taurus, 2016.
- Merleau-Ponty 1993* — Merleau-Ponty M. Eye and Mind // Johnson G.A. (ed.) The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Illinois: Northwestern University Press, 1993.
- Negrin 2016* — Negrin L. Maurice Merleau-Ponty: The Corporeal Experience of Fashion // Rocamora A., Smelik A. (eds) Thinking Through Fashion. London; N.Y.: I.B. Taurus, 2016.
- Paterson 2007* — Paterson M. The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Pink 2009* — Pink S. Doing Sensory Ethnography. London; California New Delhi; Singapore: Sage, 2009.

- Roach-Higgins & Eicher 1995* — Roach-Higgins M.-E., Eicher J.B. Dress and Identity // Roach-Higgins M.-E., Eicher J.B., Johnson K.K.P. (eds) Dress and Identity. N.Y.: Fairchild Publications, 1995.
- Rocamora 2002* — Rocamora A. Fields of Fashion: Critical Insights Into Bourdieu's Sociology of Culture // Journal of Consumer Culture. 2002. 2/3. Pp. 341–362.
- Ruggerone 2016* — Ruggerone L. The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothes Body // Fashion Theory. 2016. 21/5. Pp. 573–593.
- Silverman 1994* — Silverman K. Fragments of a Fashionable Discourse // Benstock S., Ferriss S. (eds) On Fashion. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- Simmel 1997a* — Simmel G. Adornment // Frisby D., Featherstone M. (eds) Simmel on Culture. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997.
- Simmel 1997b* — Simmel G. The Sociology of The Senses // Frisby D., Featherstone M. (eds) Simmel on Culture. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997.
- Smith 2007* — Smith M.M. Sensory History. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Sweetman 2001* — Sweetman P. Shop-window dummies? // Entwistle J., Wilson E. (eds) Body Dressing. Oxford; N.Y.: Berg, 2001.
- Taylor 2002* — Taylor L. The Study of Dress History. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Taylor 2004* — Taylor L. Establishing Dress History. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Tseelon 1995* — Tseelon E. The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday Life. London; Thousand Oaks: Sage, 1995.
- Vannini et al. 2012* — Vannini P., Waskul D.D., Gottschalk S. The Senses in Self, Society and Culture: A Sociology of the Senses. N.Y.; Oxon: Routledge, 2012.
- Welton 1999* — Welton D. (ed.) The Body: Classic and Contemporary Readings. Oxford, MA: John Wiley & Sons, 1999.
- Wilson 2003* — Wilson E. Adorned in Dreams. London; N.Y.: I.B. Taurus, 2003.
- Woodward 2007* — Woodward S. Why Women Wear What They Wear. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Young 2005* — Young I.M. On Female Body Experience: «Throwing Like a Girl» and Other Essays. N.Y.: Oxford University Press, 2005.

#### **Примечания**

1. Имена всех респондентов изменены.
2. О западных сенсорных культурах см. сборник эссе под редакцией Дэвида Хоуса (Howes 2005).

3. Далее, говоря о телесности, я опираюсь на свой более ранний текст о «телесных методах исследования», опубликованный в серии SAGE Research Methods Foundations как часть «Энциклопедии методов исследования» (Encyclopedia of Research Methods) издательства SAGE (SAGE 2019).
4. Здесь под тактильными ощущениями подразумеваются ощущения от одежды, которая прикасается к коже, скользит по ней или жмет.
5. См.: [www.sensorystudies.org](http://www.sensorystudies.org) (по состоянию на 11.08.2021).



**Эллен Сэмпсон**

(Ellen Sampson) — доктор наук, художник, куратор, автор книги «Изношенное: обувь, привязанность и аффекты» (Worn: Footwear Attachment and Affects of Wear. Bloomsbury, 2020), в которой Сэмпсон исследовала предметы обуви как документы, описывающие эмоциональные переживания и телесный опыт.

# Тело за пределами тела:

## **Хранилища, тактильность и схема тела<sup>1</sup>**

Я редактирую изображения и на одном из них вдруг вижу — мелькнула обтянутая черным рука, кончики пальцев аккуратно держат за пальцы черную замшевую перчатку. Пальцы руки и перчатки переплетены — интимный, нежный, знакомый жест. Меня трогает эта фотография — мягкость обтянутых черной материей пальцев и податливость похожей на руку вещи. Что-то во мне щелкает — я чувствую тоску по вещи, которой никогда не держала в руках, ностальгию по ощущению, которого не испытывала.

Этот текст начался с двух перчаток — не с пары, а с обтянутой перчаткой руки и с перчатки, похожей на руку: последнюю приподняли со дна коробки, чтобы ее можно было разглядеть. Но хотя передо мной зеркальный образ визуального и тактильного, я не касаюсь ни того ни другого объекта. Рука в черной нитриловой перчатке принадлежит сотруднику музейного хранилища, присылающего мне фотографии экспонатов, чтобы я могла рассмотреть их дистанционно (иллюстрации см. во вклейке 1). Черная замша вне пределов досягаемости. Работа в хранилищах сопряжена с многообразными и наслаивающимися друг на друга формами чувственного опыта, с бесчисленными тактильными

впечатлениями и их искажениями. В статье я покажу, как тактильное восприятие в процессе изучения хранилищ опосредовано различными слоями и поверхностями: перчаток, других тел, собственного сознания и подсознания. Определяющую роль в таком тактильном восприятии играет отложенное, делегированное касание, касание посредством зрения и воображаемое касание. Я задаюсь вопросом, как многослойные формы касания обуславливают наши отношения с этими пространствами и хранящимися в них предметами. В статье я рассматриваю тактильное взаимодействие с одеждой в хранилищах как сложную систему объектных отношений, где вступают в силу разные модусы проецирования, вовлечения и фантазии. Я исследую осязание как процесс, опосредующий внутренний и внешний опыт: тактильность играет ключевую роль как в воображаемых, так и в материальных отношениях с вещами. В этом эссе, размышляя об осязании с точки зрения как телесных ощущений, так и эмоционального воздействия, я пытаюсь понять, как отложенное и смещенное касание, характерное для работы в хранилищах, порождает специфические формы архивного знания и как материальность и подразумеваемая телесность хранящейся в архивах одежды, в свою очередь, влияют на процесс изучения этих телесных и напоминающих тело вещей, ухода за ними и их хранения.

## Тактильность в музеях

В последние двадцать лет, когда в гуманитарных науках произошел «сенсорный поворот», значимость тактильных ощущений в повседневном восприятии одежды и в музеях вышла на первый план. Если говорить о музеях, сенсорный поворот (Chatterjee 2008; Candlin 2017; Howes 2014)<sup>2</sup> привел к тому, что больше внимания стали уделять значению телесного и тактильного знания в понимании этих пространств и хранящихся в них объектов на уровне восприятия посетителя и взаимодействия с музейными экспонатами. Авторы работ на эту тему часто указывают на ограниченность тактильного опыта, присущую музейному пространству, и необходимость восполнить этот пробел. Говоря о трудностях, сопряженных с демонстрацией одежды в музеях, исследователи неоднократно отмечали внутренний конфликт между желанием куратора дать посетителю всестороннее чувственное знание о представленной одежде, которое отвечало бы сенсорному восприятию одежды наблюдателем и владельцем в более широком смысле, и очевидной потребностью защитить одежду от разрушения, которым ей грозит тактильный контакт (Petrov 2019; Palmer 2008; Clark et al.

2014; Horsley 2012)<sup>3</sup>. Вне стен музея наше тактильное взаимодействие с одеждой устроено сложно, она источник многообразных чувственных реакций, поэтому выставки моды часто производят впечатление ограниченного, скудного или утратившего непосредственность чувственного опыта. По словам Лу Тейлор, «все многообразие человеческого опыта, сопряженного с ношением одежды, неизбежно теряется, когда мы видим ее за стеклом на статичном манекене» (Taylor 2002: 24)<sup>4</sup>.

В контексте более общих размышлений о тактильности в музеях я обращаюсь к своеобразной природе осязания в хранилищах одежды. Популярные представления о таких хранилищах, как правило, в значительной мере тактильны (см. кадр из проморолика выставки Института костюма «В Америке: лексикон моды»). Отбор экспонатов и работа куратора выглядят как результат тактильного взаимодействия, где удовольствие от прикосновения тесно переплетено с хорошим вкусом. Разумеется, отчасти так и есть, и хранилища — действительно пространства сложного наслоения форм чувственного опыта, а выбор куратора нередко обусловлен сенсорным удовольствием, вызванным зрительным и осязательным контактом с предметом.

Тем не менее я постараюсь показать, что тактильное взаимодействие с предметами в архивах следует рассматривать скорее как опосредованный, чем как ничем не ограниченный чувственный опыт, а хранилища одежды — пространства многослойного и опосредованного сенсорного восприятия. Я придерживаюсь феноменологического и психоаналитического подхода к архивной работе с одеждой, опираясь на труды представителей феноменологии Мориса Мерло-Понти (Merleau-Ponty 1962) и Пауля Шильдера (Schilder 1935), а также психоаналитиков Дональда Винникотта (Winnicott 1953; Winnicott 1971) и Эстер Бик (Bick 1968), чтобы с их помощью исследовать телесный опыт архивной работы и воздействие на нас материальности предметов одежды — элементов схемы тела, которые мы отбрасываем и распределяем. Я отсылаю и к статье Питера Лестера «О сознании и материи: архив как объект» (2019), где автор утверждает, что осмысление архивов (и практик работы с ними) способно дать импульс к новому взгляду на взаимодействие с такими пространствами и хранящимися в них материалами. Отталкиваясь от недавно проведенного мной исследования отношений одежды и схемы тела, где я анализировала, как специфическая телесность одежды и ее способность встраиваться в схему тела влияют на наше взаимодействие с одеждой, с которой мы работаем, я переношу эти более обширные наблюдения на конкретный контекст хранилищ одежды.

## Одежда и схема тела

После сенсорного и телесного поворота в изучении моды (см.: Entwistle 2000; Eicher 2021; Chong-Kwan 2017; Chong-Kwan 2020; Ruggione 2017; Negrin 2016) теоретики переключились с анализа одежды как преимущественно визуального средства коммуникации на исследование телесного опыта ее ношения и сенсорных контактов с материальным миром, опосредующих нашу жизнь и воздействующих на нее. Суть этого поворота — в понимании того, что

«наша одежда как форма материальной культуры носит социальный, публичный и вместе с тем предельно личный характер, прежде всего из-за ее близости к телу — мы постоянно соприкасаемся с тем, что на нас надето» (Chong-Kwan 2020: 59)<sup>5</sup>.

Тактильность — ключ к осмыслению одетого тела и самой одежды. Наши отношения с одеждой определяются осязанием — соприкосновением ткани и кожи. Такое взаимодействие предполагает, с одной стороны, телесность, с другой — наслоение: мы знаем каждый предмет одежды как совокупность присущих ему тактильных свойств и вместе с тем учитываем накопленный нами опыт соприкосновения с разной одеждой. Чувственное восприятие одежды влияет на наше отношение не только к собственным вещам, которые мы трогаем и носим, но и к вещам других, которые мы видим, но которых не касаемся<sup>6</sup>. Происходит сложный процесс проецирования, идентификации и припоминания, требующий от зрителя не только задействовать уже имеющиеся сенсорные знания, но и сформировать представление о материальных свойствах конкретного предмета одежды.

В своих предыдущих работах (Sampson 2018; Sampson 2020a; Sampson 2020b) я уже показывала, что благодаря осязательным контактам, соприкосновению ткани и кожи одежда встраивается в схему тела, расширяя и вместе с тем разделяя элементы нашего «я». Схема тела (в отличие от образа тела) — это структура, не ограниченная поверхностями тела, а включающая многие находящиеся поблизости артефакты. Поэтому, если говорить об одежде, схема тела охватывает и само тело, и одежду, и предоставляемые одеждой возможности. Шон Галлагер пишет, как предметы, которыми мы пользуемся часто и охотно, становятся частью телесного и сенсорного «я»:

«Молоток столяра превращается в функциональное продолжение его руки, или, как отмечает Хед (Head 1920), схема тела расширяется, вбирая в себя перо на женской шляпе (см.: Gorman 1969: 15). Схема тела — активный, практический потенциал тела, а не копия,

образ, универсальная модель, концепция наличных частей тела. Схема тела — это тело, активно осваивающее свои позиции и реакции на окружающую среду» (Gallagher 1986: 548).

Таким образом, схема тела служит моделью наших взаимоотношений с одеждой, в которых мы постоянно пересматриваем и укрепляем границы «я», ощущая прикосновение ткани к коже. Контакт с одеждой побуждает нас переосмыслить не то, что уже входит в схему тела (конструируя и реконструируя пределы «я»), а многочисленные факторы, воплощенные в одежде, с которой мы имеем дело. Когда мы носим, трогаем, рассматриваем одежду, мы понимаем:

«...Между человеком (изготовителем или владельцем) и предметами одежды в процессе тактильного взаимодействия устанавливаются тесные отношения, ведущие к взаимной интеграции. Их постоянный материальный контакт формирует прочную связь, благодаря которой предметы одежды оказываются вписанными в телесную проекцию и становятся своего рода ретрансляторами устремлений своего владельца или создателя. <...> Такие встречи не мимолетны, и даже когда человек и вещь расстанутся, вещь что-то наследует от человека, а человек от вещи. Таким образом, переходя из рук в руки — от изготовителя к заказчику, от прежнего владельца к новому, — вещи увеличивают свой потенциал. Накопления, которыми прирастает потенциал, проявляются в материальной форме вещей...» (Sampson 2018: 356).

Когда мы трогаем и носим одежду, мы постоянно соприкасаемся и взаимодействуем с неким потенциалом вне нас. Размышляя, как осязательные контакты опосредуют внешний и внутренний мир, я попытаюсь ответить на вопрос, как посредством прикосновения мы проецируем себя на исследуемую нами одежду и, в свою очередь, усваиваем некоторые ее аспекты (в качестве идей, идеалов, фантазий) в свое «я». Прикладывая понятия усвоения, потенциала и схемы тела к объектам, не являющимся частью нашей телесности, я прослеживаю, какую роль осязание, взгляд и воображение играют в наших отношениях с одеждой, которую нельзя носить и носить уже никогда не будут, одеждой, для взаимодействия с которой нам не позволено прибегать к обычным чувственным каналам.

## Прикосновение посредством предметов

Именно в таком контексте — внутренне присущей одежде телесности, передачи потенциала посредством прикосновения и непрерывного переосмысления схемы тела — мы взаимодействуем с одеждой

в хранилищах. В хранилище мы прикасаемся к ней посредством предметов, через других людей и взглядом — воображаемым прикосновением, и точно так же вещи, которые мы видим, «трогают» нас. Ключевая тема моей статьи — опосредованные тактильные отношения, разнообразные модусы сенсорных сдвигов, обуславливающие наши контакты с одеждой в хранилищах, равно как и акты проецирования и усвоения, порожденные такими контактами. Меня интересуют, как косвенные, делегированные или воображаемые прикосновения влияют на отношения с вещами, с которыми мы встречаемся, и их «средой обитания».

Пожалуй, самый привычный способ опосредования осязания в хранилищах заключается в том, что мы, как правило, трогаем объекты не непосредственно руками, а через вещи и с помощью вещей. Сенсорный контакт с объектами обычно опосредован перчатками, поэтому поверхность нашей кожи редко соприкасается (если вообще соприкасается) с изучаемыми нами предметами. Энн Джонс и Питер Сталлибрас отмечают, что перчатка способна выступать как материальная метонимия руки владельца: «Рука и перчатка тесно связаны, даже неразделимы, о чем свидетельствует и английская идиома<sup>7</sup>. При таком слиянии уже неважно, где рука, а где перчатка. Обе обнимают и одушевляют друг друга» (Jones & Stallybrass 2001: 119). При работе в хранилище происходит двойной визуальный и сенсорный перенос: с одной стороны, перчатка повторяет форму руки, с другой — ее поверхность (хлопок, латекс или нитрил) замещает кожный покров<sup>8</sup>, так что любые усилия, направленные на понимание, мы производим в перчатках и через их посредство.

Тактильное восприятие одежды в хранилищах формируется при участии материальных предметов: поверхность, которой мы осязаем, представляет собой сплав ткани и кожи.

Вот почему, работая в хранилищах, мы чувствуем не телом как таковым, а схемой тела, то есть телом, переплетенным с материальностью и возможностями других предметов и зависимым от них. Опосредованное, соучастное восприятие характерно не только для работы в архивах — наши сенсорные контакты с миром часто происходят через ткань и с ее помощью<sup>9</sup>. Однако в хранилище отложенное касание обуславливает особый тип знания, размывая категории субъекта и объекта, на которые мы так привыкли полагаться в исследовательской работе.

В хранилище многосоставная структура восприятия — через схему тела и при ее посредстве — еще усложняется за счет того, что мы одновременно обращаемся к воспоминаниям о чувственном опыте

и опираемся на них. В отличие от многих других архивных объектов, непривычных в своей материальности, одежда в хранилищах кажется знакомой и вместе с тем недостижима: часто при взгляде на тот или иной предмет одежды мы догадываемся, какие ощущения он вызывает при ношении<sup>10</sup>. Поэтому, когда мы работаем с одеждой в хранилищах, мы опираемся на совокупность данных — собственное приглушенное чувственное восприятие (опосредованные сенсорные реакции на прикосновения к предметам) и накопленные знания, то есть впечатления от одежды, которую мы когда-либо носили или трогали. Такое отложенное касание позволяет понять *ощущения* от предмета, пусть мы даже ни разу не осязали его кожей.

## Делегированное касание

Чаще всего при работе в хранилище осязание опосредовано другими предметами, так что его субъектом выступает не само тело, а схема тела, в работе (как видно из иллюстраций к статье) меня интересует прежде всего другой тип касания, не отложенного, а делегированного, такого, когда рука другого человека замещает нашу собственную. С делегированным касанием в хранилищах мы сталкиваемся, когда прикосновение к объекту требует определенных навыков и подготовки — когда, например, перед нами особенно хрупкий предмет одежды или когда трогать изделия разрешено только сотрудникам данного учреждения. Я провела год в Институте костюма, рассматривая и пристально изучая одежду, которой я ни разу не коснулась (и едва ли когда-нибудь коснусь); сначала такой метод работы казался мне затруднительным, но он все больше меня увлекает. Взгляд без касания опрокидывает иерархию сенсорных отношений, часто складывающихся у нас с одеждой в повседневной жизни: основным модусом чувственного восприятия для нас оказывается не осязание, а зрение. А в данном случае зритель зависит от чужих сенсорных усилий, а значит, и чужой схемы тела.

Когда мы передоверяем кому-то собственные осязательные действия, возникает другая форма опосредования чувственного опыта: конструкция, опорными точками которой являются, с одной стороны, схема тела наблюдателя и его воспоминания о сенсорных впечатлениях, с другой — одежда и тело (или схема тела) другого человека. Такая структура еще более усложняет сенсорные реакции и схему тела, так что мы (наблюдатели) не просто взаимодействуем с вещами (одеждой, встроенной в нашу схему тела), а вступаем

в многослойный диалог с чужим телом. В одной из предыдущих работ я писала о «слиянии» с одеждой и «отчуждении» от нее тех, кто ее носит и создает, точнее, их схемы тела: «Природе взаимоотношений между „я“ человека и его одеждой присуща... двойственность... это состояние одновременной привязанности и отстраненности, затрагивающее как физическую, так и психическую сторону „я“» (Sampson 2018: 347). Аналогичному «расщеплению» одежда подвергается в ситуации делегированного касания и конструирования ее образа — это «одежда как объект в потоке, „разрывающийся“ между и интегрированный в телесное и психическое „я“ двух и/или более субъектов» (Ibid.: 356). На короткое время одежда в хранилище, предмет визуального (и тактильного) исследования, становится элементом двух схем тела, но полностью не встраивается ни в одну из них.

При делегированном касании процесс сенсорного познания носит соучастный характер: исследователь/зритель вовлечен в него не только вместе с одеждой<sup>11</sup>, уже вписанной в его схему тела, но и вместе с человеком, которому он передоверил осязательный контакт. Возникает ситуация, когда наблюдатель должен косвенно считать сложную, зачастую неосознанную или не поддающуюся формулировке<sup>12</sup> сенсорную информацию посредством чужого тела, так что он словно чувствует вместе с телом другого (но не в нем), причем чувствует, не осязая.

Подобные соучастные сенсорные реакции — степень, в которой наблюдатель зависит от чужого чувственного и телесного знания, — определяют характер работы с одеждой в хранилищах. Здесь важен как контекст встречи, трансляции разных типов сенсорного знания и соучастное производство знания, так и зависимость наблюдателя от диалога с чужим телом: он просит другого почувствовать за него, объяснить ему вес носового платка или текстуру носка. За счет таких соучастных сенсорных реакций архивная работа требует передачи потенциала: «...Обмен происходит при взаимодействии с любым артефактом; рассматривая вещь, прикасаясь к ней, используя ее, мы совершаем подобные транзакции» (Ibid.: 349). В осязании потенциалы встречаются, перетекают один в другой, сталкиваются. Опыт работы в хранилище предполагает не только диалог с явным или преобладающим потенциалом конкретной организации и ее пространства, но и с материальностью одежды (ее готовностью или отказом подчиняться), равно как и с потенциалом других тел, с которыми мы работаем.



## Проецирование, фантазия, воображаемое касание

Когда мы прикасаемся к изучаемым объектам при посредстве других предметов или чужих рук, включается новый тип осязания — касание взглядом. Перефразируя Лору Маркс (Marks 2000), можно сказать, что визуальное бывает тактильным, так что мы «трогаем» объект глазами. При визуальном касании мы опираемся как на накопленный чувственный опыт, так и на процессы проецирования, идентификации и воображения. Когда мы прикасаемся к одежде взглядом, наше сенсорное восприятие определяют, с одной стороны, воспоминания о тактильных характеристиках знакомой нам одежды, с другой — фантазия, подсказывающая, как интересующее нас изделие сидит на фигуре и каково оно на ощупь.

Вернусь к идеям слияния-отчуждения и схемы тела. При визуальном осязании мы вбираем одежду в свое «я» и в то же время проецируем «я» на них. Хотя тело и ткань редко соприкасаются, визуальным касанием мы «примеряем» или «ощупываем» одежду, а наше «я», в свою очередь, присваивает воображаемый чувственный опыт. Для наблюдателя одежда существует и как материальная вещь, и как объект внутреннего мира в пространстве между внешней реальностью и нашими внутренними проекциями и желаниями. Сложные процессы разглядывания и осязания побуждают нас непрерывно лавировать между ограничениями, сопряженными с отложенными и делегированными ощущениями, и обширными пространствами фантазии и воображения.

Проецируемое касание — воображаемый тактильный опыт — составляет сердцевину взаимодействия с одеждой в хранилище, причем оттого, что взаимодействие и происходит скорее во внутреннем мире, чем во внешнем, оно не менее эмоционально. Я бы даже сказала, что фантазия и воображение играют ключевую роль в опосредовании архивных изысканий и в воздействии одежды, с которой мы сталкиваемся в хранилищах, на нас самих.

Архивные исследования, сколь бы научны они ни были, зависят от соприкосновения того, что Дональд Винникотт назвал «первичной креативностью и перцепцией» (Winnicott 1953), от взаимного обмена между относительно статичным внешним объектом и пластичным объектом внутреннего мира или идеалом. Винникотт пишет: «Именно в промежуточной области между внутренним миром и внешним формируются близкие отношения и творческие процессы» (Winnicott 1951). Как раз в этой области между объектом

и нашим внутренним опытом и желаниями происходит большая часть архивных исследований. Процессы проецирования и усвоения здесь переключаются с ранней работой Зигмунда Фрейда «Скорбь и меланхолия» (1917), где описано отождествление с объектом и его поглощение, опосредующее и смягчающее неминуемую утрату. Если говорить об очевидных утратах и пробелах, неизбежных в архивной работе (то есть утраченных или отложенных тактильных ощущениях, но вместе с тем и отсутствии тел владельцев одежды или ее изготовителей), такое усвоение отчасти смягчает утрату тактильного опыта. В акте проецирования посредством *схемы* тела и внутреннего мира мы восстанавливаем *безвозвратно утраченное*.

## Как объекты «трогают» нас?

До сих пор речь шла о тактильном опыте зрителя или исследователя посредством схемы тела и за ее рамками. Но осязательный опыт — всегда обоюдный: нельзя касаться, не ощущая ответного прикосновения. Поэтому и при отложенном, делегированном или воображаемом касании объекты, с которыми мы имеем дело, тоже «трогают» нас. В непрерывном сенсорном взаимодействии границы между объектом и посредником размываются. Как пишет Айрис Янг, «осязание вбирает в себя субъект, сливая его с объектом в обоюдном касании, стирающем границу между „я“ и другим» (Young 2005: 69).

Становление и формирование «я» посредством тактильного отпечатка переключается с мыслью психоаналитика Эстер Бик о привязанности и значимости обоюдных прикосновений в младенчестве (Bick 1968). А это в свою очередь предполагает, что «ощущение кожи — одно из наиболее примитивных ощущений пассивного поддержания целостности, без которого все бы катастрофически разлетелось на куски. В данном случае вбирающая впечатления кожа представляет собой амальгаму кожи самого младенца и кожи его матери, образующуюся при соприкосновении» (Willoughby 2001: 3). Схема тела формируется не только тогда, когда мы трогаем, но и когда трогают нас. В силу взаимной природы касания границы «я» постоянно подвергаются пересмотру и смещаются.

Однако *прикосновение* одежды в хранилище не сводится к тактильному переживанию его материальности, но определяется еще и тем, как нас «трогает» акт созерцания и осязания одежды, как эти объекты «трогают» нас, воздействуя на эмоции. Осязание и эмоции часто тесно переплетены, во-первых, из-за обоюдности/взаимности связанных с ними процессов (нельзя трогать, оставаясь «незатронутым»<sup>13</sup>,

как нельзя оказывать эмоциональное воздействие, не подвергаясь ему), а во-вторых, за счет того, что одно влияет на другое и усиливает его. Марйо Колехмайнен и Таина Киннунен пишут:

«Аффект и касание считаются амбивалентными явлениями, предполагающими одновременно активность и пассивность, воздействие и реакцию (Paterson 2005: 163). Осознание „удваивает“ наше тело: нельзя трогать, оставаясь незатронутым... осознание способно порождать и усиливать эмоции» (Kinnunen & Kolehmainen 2019: 34).

Работая в хранилище, мы часто думаем об отсутствующем касании, потому что сами лишены возможности потрогать и погладить предметы, которые видим. Но в контексте проецирования и усиления аффекта через прикосновение уместно говорить о способности тактильного опыта «порождать и усиливать эмоции» (Ibid.: 34), и последний тип касания, на котором я хочу остановиться, — эмоциональное, аффективное прикосновение<sup>14</sup>, то, как эти телесные и схожие с телом объекты *трогают* нас. Присущая одежде телесность неминуемо подчеркивает отсутствие тел, некогда сраставшихся с ней.

Поэтому, помимо отсутствия или смещения собственных сенсорных впечатлений, мы сталкиваемся с отсутствием одного или нескольких тел — тел тех, кто носил и шил изучаемую нами одежду, тел, связь с которыми утрачена. Пожалуй, смещение чувственного восприятия и близость самих изделий лишь усиливает ощущение отсутствия этих тел. В хранилище множество отсутствующих касаний порождает многочисленные пробелы, чтобы заполнить их, приходится задействовать воображение и накопленные сенсорные знания. И именно такое удвоение — отсутствующего тела и отсутствующего тактильного опыта — определяет наше *восприятие* одежды в хранилищах.

## Заключение

Прикосновение к отсутствующим телам возвращает нас в исходную точку, с которой я и начала статью: к специфической телесности одежды, ее переплетению со смертностью и плотью, определяющему условия и характер работы историков моды с одеждой. Изучая одежду в хранилищах, мы постоянно сталкиваемся с чужими телами и реагируем на них. И именно такие встречи непрерывно формируют и реформируют нашу схему тела — благодаря потенциалу объектов, с которыми мы работаем, и процессам проецирования, усвоения и воображения, служащим нам опорой в архивных исследованиях.

В статье я попыталась показать, что между невозможностью или затрудненностью касания в хранилище одежды и неотъемлемой

тактильной телесностью представленных там вещей существует неразрешимое противоречие. Мы подходим к этим телесным объектам совсем близко, но сенсорное взаимодействие с ними опосредовано перчатками, отложенным касанием или рукой другого человека. В хранилищах одежды перемежаются разные модусы осязания: касание при посредстве других вещей, делегированное касание, тактильный взгляд и воображаемое касание. Материальность исследуемой нами одежды неотделима от материальных следов тел, которые она некогда облакала. Конфликт между присущей одежде в хранилищах телесностью, нашим интимным, пусть и косвенным, знанием ее свойств, с одной стороны, и тактильными ограничениями архивной работы — с другой, создает особую сенсорную и эмоциональную атмосферу, пронизывающую практики ухода за одеждой, ее хранения и изучения. По мнению Сары Чон Кван, понятие атмосфер более точно отражает чувственный опыт одетого тела:

«Понятие „атмосфера“ точнее выражает подход к одежде и телу, в повседневной жизни срастающимся в движении, как к целому. В такой трактовке атмосфера складывается из внешности, движения, текстуры и прикосновений, ароматов и звуков, поведения, жестов и еще более неуловимых аспектов: мышления, настроения, воспоминаний и воображения владельца одежды» (Chong-Kwan 2020: 55).

Размышлять об одежде в хранилищах с точки зрения атмосферы, сложных взаимоотношений, тел, жестов, пространств и других предметов полезно, чтобы понять, как мы действуем, работая в архивах, и как архивы действуют на нас. Прослеживая непрерывное формирование схемы тела в ходе архивной работы и осознавая значимость процессов проецирования, усвоения, фантазии и воображения, мы более глубоко постигаем телесный и эмоциональный опыт архивных исследований и телесность объектов, с которыми работаем в хранилище. К тому же при таком целостном подходе на первый план выходят телесные знания и физическое присутствие тех, кто занимается архивными исследованиями вместе с нами, «призрачный труд», по выражению Сары Скатурро (Scaturro 2017) тех, на чей сенсорный опыт мы так часто опираемся, используя его для интерпретации обитающих в хранилищах телесных вещей.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## **Литература**

*Bick 1968* — Bick E. The Experience of Skin in Early Object Relations // International Journal of Psychoanalysis. 1968. Vol. 49. Pp. 484–486.

- Bide 2017* — Bide B. Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection // *Fashion Theory*. 2017. Vol. 21.4. Pp. 449–476.
- Candlin 2017* — Candlin F. Rehabilitating Unauthorised Touch or Why Museum Visitors Touch the Exhibits // *The Senses and Society*. 2017. Vol. 12:3. Pp. 251–266.
- Chatterjee 2008* — Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling / Ed. by H. Chatterjee. Oxford, UK: Berg Publishers, 2008.
- Chong-Kwan 2017* — Chong-Kwan S. Making Sense of Everyday Dress: Integrating Multi-sensory Experience Within our Understanding of Contemporary Dress in UK. PhD thesis. London College of Fashion, 2017.
- Chong-Kwan 2020* — Chong-Kwan S. The Ambient Gaze: Sensory Atmosphere and the Dressed Body / Ed. by M. Laing, J. Wilson. Revisiting the Gaze: The Fashioned Body and the Politics of Looking. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020 [Чон Кван С. Взгляд извне: сенсорная атмосфера и одетое тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. См. в этом номере. С. 75–96].
- Clark et al. 2014* — Clark J., De La Haye A., Horsley J. Exhibiting Fashion: Before and after 1971. Yale: Yale University Press, 2014.
- De la Haye 2006* — De la Haye A. Vogue and the V&A Vitrine // *Fashion Theory*. 2006. Vol. 10 (1–2). Pp. 127–152.
- De la Haye 2018* — De la Haye A. Four short papers: Introduction by Amy de la Haye // *Fashion Theory*. 2018. Vol. 22 (4–5). Pp. 507–508.
- Eicher 2021* — Eicher J. Dress, the Senses, and Public, Private, and Secret Selves // *Fashion Theory*. 2021. Vol. 26 (6) [Айхер Дж. Одежда, чувства и наше «я» — публичное, приватное и тайное // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 59. С. 119–140].
- Entwistle 2000* — Entwistle J. The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge: Polity, 2000 [Энтуисл Дж. Модное тело / Пер. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2019].
- Freud 1917* — Freud S. Mourning and Melancholia // *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Hogarth Press, 1917. Pp. 237–258 [Фрейд З. Скорбь и меланхолия / Пер. Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259].
- Gallagher 1986* — Gallagher S. Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification. *The Journal of Mind and Behavior*. 1986. Vol. 7 (4). Pp. 541–554.
- Howes 2014* — Howes D. Introduction to Sensory Museology // *The Senses and Society*. 2014. 9:3. Pp. 259–267.

- Horsley 2012* — Horsley J. Embedding the Personal: The Construction of a «Fashion Autobiography» as a Museum Exhibition, Informed by Innovative Practice at Modemuseum, Antwerp [Doctoral thesis]. University of the Arts, London, UK, 2012.
- Jones & Stallybrass 2001* — Jones A., Stallybrass P. Fetishizing the Glove in Renaissance Europe // *Critical Inquiry*. 2001. Vol. 28 (1). Pp. 114–132.
- Kinnunen & Kolehmainen 2019* — Kinnunen T., Kolehmainen M. Touch and Affect: Analysing the Archive of Touch Biographies // *Body & Society*. 2019. Vol. 25 (1). Pp. 29–56.
- Lester 2018* — Lester P. Of Mind and Matter: the Archive as Object // *Archives and Records*. 2018. Vol. 39:1. Pp. 73–87.
- Marks 2000* — Marks L.U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Merleau-Ponty 1962* — Merleau-Ponty M. *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962 [Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999].
- Merleau-Ponty 2004* — Merleau-Ponty M. *The World of Perception*. London: Routledge, 2004.
- Merleau-Ponty 1993* — Merleau-Ponty M. *Eye and Mind* / Ed. by G.A. Johnson. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Illinois: Northwestern University Press, 1993. Pp. 121–149 [Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992].
- Negrin 2016* — Negrin L. *Maurice Merleau-Ponty: The Corporeal Experience of Fashion* / Ed. by A. Rocamora, A. Smelik. *Thinking Through Fashion*. London; N.Y.: I.B. Taurus, 2016. Pp. 115–131.
- Palmer 2008* — Palmer A. *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions* // *Fashion Theory*. 2008. Vol. 12 (1). Pp. 31–63.
- Paterson 2007* — Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Pecorari 2014* — Pecorari M. *Contemporary Fashion History in Museums* / Ed. by M.R. Melchior, B. Svensson. *Fashion and Museums: Theory and Practice*. London: Bloomsbury Academic, 2014. Pp. 46–60.
- Petrov 2019* — Petrov J. *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Ruggerone 2017* — Ruggerone L. The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body // *Fashion Theory*. 2017. Vol. 21.5. Pp. 573–593 [Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–125].

*Sampson 2018* — Sampson E. The Cleaved Garment: The Maker, The Wearer and the «Me and Not Me» of Fashion Practice // Fashion Theory. 2018. Vol. 22.3. Pp. 341–360 [Сэмпсон Э. Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 73–101].

*Sampson 2020a* — Sampson E. Affect and Sensation // Fashion Studies. 2020. Vol. 3. No. 1. Pp. 1–19.

*Sampson 2020b* — Sampson E. Archives of the Everyday: Finding the Hidden in the Dress Archive [Online]. 2020. [publicseminar.org/essays/archives-of-the-everyday-fashion](http://publicseminar.org/essays/archives-of-the-everyday-fashion) (по состоянию на 05.11.2021).

*Scaturro 2017* — Scaturro S. Confronting Fashion's Death Drive: Conservation, Ghost Labor, and the Material Turn Within Fashion Curation / Ed. by A. Vänskä, H. Clark. Fashion Curating: Critical Practice in the Museum and Beyond. London: Bloomsbury, 2017. Pp. 21–38.

*Schilder 1935* — Schilder P. The Image and Appearance of the Human Body. N.Y.: International Universities Press, 1935.

*Taylor 2002* — Taylor L. The Study of Dress History. Manchester: Manchester University Press, 2002.

*Vansina-Cobbaert 1974* — Vansina-Cobbaert M.-J. S. Freud's Views on the Relationship Between Incorporation, Introjection, and Identification // Psychologica Belgica. 1974. Vol. 14 (2). Pp. 83–92.

*Willoughby 2001* — Willoughby R. The Petrified Self: Esther Bick and Her Membership Paper // British Journal of Psychotherapy Autumn. 2001. Vol. 18 (1). Pp. 3–6.

*Winnicott 1953* — Winnicott D.W. Transitional Artefacts and Transitional Phenomena — A Study of the First Not-Me Possession // International Journal of Psycho-Analysis. 1953. Vol. 34. Pp. 89–97 [Винникотт Д.В. Переходные объекты и переходные явления. Исследование первого «не-я» предмета // Антология современного психоанализа. М.: Институт психологии РАН, 2000].

*Winnicott 1971* — Winnicott D.W. Transitional Objects and Transitional Phenomena // Playing and Reality. London: Routledge, 1971.

*Woodward 2007* — Woodward S. Why Women Wear What They Wear. Oxford: Berg, 2007.

*Young 2005* — Young I. On Female Body Experience. Oxford: Oxford University Press, 2005.

## Примечания

1. Статья написана в рамках проекта «Одежда: жизнь после смерти» (The Afterlives of Clothes). В основу проекта легли исследования

в Институте костюма при Метрополитен-музее, а затем в доме художника при Аспирантском центре Бард-колледжа, сочетающие изучение архивов, автоэтнографический метод, фотографию и режиссуру и направленные на анализ эмоций, которые вызывает рассматривание поврежденных предметов одежды в музейных собраниях и работа с ними. Задача проекта — исследовать ценность и воздействие этих часто игнорируемых объектов. Планируется сопроводить текстовую часть работы серией фотографий, посвященных тактильности архивных исследований. См. [www.ellensampson.com/the-afterlives-of-clothes-polaroids](http://www.ellensampson.com/the-afterlives-of-clothes-polaroids).

2. Отмечу специальный выпуск журнала *The Senses and Society* («Чувства и общество») 2014 года (12:3), посвященный музеям. Можно сказать, что именно он привлек внимание к сенсорному повороту в музеологии.
3. Исследователи здесь часто делятся на два лагеря. Одни говорят о материальности пространств, в которых и посредством которых мы рассматриваем объекты: галерей, витрин, экранов. Другие размышляют о том, как трудно организовать экспозицию одежды, отражающую чувственную и телесную природу нашего с ней взаимодействия.
4. Недавние выставки, организованные такими кураторами, как Каннингем, Эми де ла Хей, Джеффри Хорсли и Циана Мэдсен, заставляют меня не согласиться с неизбежной утратой такого опыта.
5. Здесь и далее работы, выходявшие по-русски, цитируются по русским изданиям (*Прим. пер.*).
6. Тактильное зрение — основной модус взаимодействия с одеждой в разных контекстах: от модных журналов и подиумных показов до одежды, выставленной в витринах магазинов, в музеях и галереях. Эти сложные сенсорные смыслы одежды диктуют отношение как к собственной одежде («сегодня надену это»; см.: Woodward 2007), так и к чужой: когда мы смотрим, мы все время пытаемся понять, как она «ощущается» на теле.
7. *Hand and glove* (букв. «рука и перчатка») — о тесных, близких отношениях (*Прим. пер.*).
8. Степень тактильной восприимчивости отличается в зависимости от материала: нитрил и латекс обеспечивают рукам максимальную чувствительность, хлопок смягчает и притупляет восприятие.
9. Возьмем хотя бы деревянное или кожаное покрытие стула, на котором вы сейчас сидите: вы ощущаете его текстуру, массу, особенности конструкции через мягкий шелк юбки или плотную джинсовую ткань.



10. Примерно так же посетитель музея или человек, разглядывающий одежду в витрине магазина, «на глаз» определяет, как она ощущается на теле. По словам Александры Палмер, музеи «приглашают посетителей к взаимодействию с экспозицией посредством зрения и воспоминаний об удовольствии, сопряженном с прикосновением к одежде и ее ношением (Palmer 2008: 32).
11. В работе о слиянии, отчуждении и схеме тела я писала: «Другие, давно ставшие частью натуры мастера, но посторонние по отношению к его физической оболочке объекты могут играть посредническую роль в этом процессе — старые рабочие инструменты, привычная рабочая одежда и даже стул, на котором он обычно сидит» (Sampson 2018: 352).
12. Чувственную информацию и знания зачастую трудно облечь в слова. Сара Чон Кван, проводившая практические исследования чувственного восприятия повседневной одежды, пишет: «Из интервью видно, что адекватного языка для четкого описания некоторых разновидностей чувственного опыта нет. Респонденты нередко затруднялись объяснить свои ощущения. Так случалось, в частности, когда были задействованы разные сенсорные модальности, так что участники исследования пытались найти определение для каждой из них, но вместо этого описывали некое более общее „чувство“, „ощущение“, „суть“» (Chong-Kwan 2017: 25).
13. «Оно [тело] видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, ощутимо для самого себя» (Merlo-Ponty 1993: 124).
14. В данном случае я отсылаю к статье Лючии Руджероне, четко разграничивающей аффект и эмоцию: «Аффекты... затрагивают глубокие докогнитивные чувства, которые поддаются описанию лишь на следующих стадиях, когда они достигают сознания и становятся частью языка и культуры. Эти эмоции — своего рода верхушка айсберга, видимая составляющая феномена, формы и границы которого нам неизвестны» (Ruggerone 2017: 585).



**Эльзе Скъольд**

(Else Skjold) — PhD в области дизайна и устойчивого развития, доцент, руководитель магистерской программы «Мода и текстиль» в Школе дизайна при Датской королевской академии изящных искусств (Копенгаген).

# «**ПО**ГОВОРИМ ОБ ОСЯЗАНИИ?»»:

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТАКТИЛЬНОСТИ И ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В СВЕТЕ ПАНДЕМИИ КОРОНАВИРУСА**

### **Введение**

В ноябре 2020 года на норковых фермах в Дании мутировал коронавирус, и за несколько недель в стране было уничтожено все поголовье норок. В датской модной индустрии мех играл особенно важную роль, поэтому теперь, когда столетняя история производства меха в стране оборвалась, есть повод задуматься, какой след она оставила, какой урок мы можем из нее извлечь и что взять с собой в будущее.

Начиная с 1970-х годов, когда зародились движения против существующего порядка, мех стал одной из наиболее спорных тем в индустрии моды. К тому же нынешний климатический кризис склоняет к экоцентрическому взгляду на мир, где устойчивое развитие несовместимо с промышленным животноводством, поэтому голоса противников меха звучат все громче. В тот же период модная индустрия завоевала репутацию одной из самых разрушительных отраслей на планете. Пожалуй, на сегодняшний день она выделяется на общем

фоне и наиболее линейной моделью развития, обусловленной логикой сезонных трендов, из-за которых одежда устаревает через несколько недель после производства. Однако лишь в последние десять лет авторитетные представители модной индустрии и общество в целом начали уделять внимание пагубным последствиям такой схемы. Возникает вопрос: почему же споры о мехе в экологическом контексте разгорелись еще полвека назад, а невероятно возросший ущерб, наносимый остальной модой окружающей среде, оставался незамеченным?

Возможно, ответ кроется в элементе тактильности, точнее, сочетании обонятельного, осязательного и визуального восприятия, включающегося, когда мы имеем дело с мехом. Демократическая утопия XX столетия, предполагавшая, что товары широкого потребления станут доступны всем, позволив облегчить жизнь менее обеспеченным, повлияла и на язык дизайна одежды. Дизайн почти всей современной одежды отражает индустриальную эстетику, стирающую все приметы природы и времени. Мы попросту не представляем себе, как изготавливают одежду, каково ее происхождение и что с ней будет, когда мы ее выбросим, — потому что мы не видим и не ощущаем этого. Но с мехом дело обстоит иначе. Пусть меховщики и умеют в процессе обработки устранять признаки конкретного животного, имитируя промышленное производство, запах, текстура и облик меха все-таки выдают в нем часть природы, отнятую у нее человеком для украшения своего тела (Skjold & Larsen 2020). Покупая онлайн джинсовую блузку, мы не усматриваем в ней вреда для экологии и общества, но при виде изделия из меха мы знаем, что для его создания убили животных. Здесь-то и заключается нечто, что нам следует усвоить, уловить и понять, если мы хотим приблизиться к экологической модели развития.

Статья состоит из нескольких разделов: сначала речь пойдет о событиях осени 2020 года в Дании, когда вековая история датской меховой промышленности практически полностью прекратилась. Затем я прослежу развитие датской индустрии моды в сторону более «зеленой» модели и остановлюсь на том, как этот процесс соотносится с полемикой вокруг меха. Далее следует экскурс в историю модной индустрии в Дании в XX веке, из которого будет видно, что всего пять-шесть десятилетий назад отрасль двигалась по гораздо более экологичному пути, чем сегодня. Ряд примеров из исследований меховой промышленности, охватывающих пятилетний период, послужит комментарием к сложившейся картине. Наконец, я обращусь к теме тактильности, чтобы осмыслить текущее положение датской модной

индустрии и дальнейшие пути ее развития, попытаться ответить на вопрос, что из достижений меховой промышленности можно сохранить, а от чего необходимо отказаться.

## Сто лет разведения норок в Дании

В 2020 году, во время сентябрьского локдауна, все больше норок в Дании заражалось мгновенно мутировавшим коронавирусом. В итоге за чуть более чем три недели истребили около семнадцати миллионов животных, что положило конец столетней истории разведения норок в Дании. А это значит, что аукционный дом Copenhagen Fur, крупнейший в мире поставщик меха, вынужден был закрыться; кончилась целая эпоха в датском сельском хозяйстве и моде.

В среду 4 ноября на сайте Министерства пищевой промышленности, сельского хозяйства и рыболовства Дании появилось объявление, что из-за выявленных на датских норковых фермах мутаций коронавируса все норки в стране подлежат уничтожению. Кроме того, сообщалось, что первая мутация зафиксирована в середине июня в Северной Ютландии, где число зараженных ферм быстро выросло до двухсот семи. 1 октября было принято решение убивать всех норок в радиусе 7,8 километра от зараженной фермы<sup>1</sup>. На протяжении нескольких недель датчане наблюдали в новостях жуткие картины беспорядочного, пугающего истребления норок, которым занимались работники в защитных костюмах и масках. После протестов со стороны фермеров им разрешили взять уничтожение животных на себя, и в вечерних новостях появились видеозаписи, на которых фермеры со слезами несут живых норок в грузовики, оборудованные под газовые камеры. В результате аукционный дом Copenhagen Fur, на тот момент крупнейший поставщик меха, 12 ноября 2020 года объявил о постепенном сворачивании всех операций в течение следующих двух-трех лет<sup>2</sup>. Столетняя история разведения норок в Дании подошла к концу.

Иностранцам, вероятно, трудно понять, почему происходящее задело за живое большинство датчан. Дания — небольшая территория площадью 42 933 квадратных метра и численностью населения около шести миллионов человек. В середине 2010-х годов, когда аукционный дом Copenhagen Fur процветал, в сельской Дании действовало около 1200 норковых ферм, а значит, у большинства этнических датчан есть родственники, предки, соседи, когда-либо работавшие в сфере разведения норок, или же сами они входили в такого рода

профессиональные сообщества. К тому же Copenhagen Fur основан на датской традиции кооперативных бизнес-моделей, как и нынешняя сеть СООР, возникшая как объединение мелких датских торговцев под общим названием Brugsen (от датского brug — «употребление», также «хозяйство»). Поэтому среди фермеров, занимающихся разведением норок, сильны сплоченность и солидарность: они сообща разрабатывали системы анализа состояния животных и диагностики заболеваний, технологии классификации и контроля качества, маркетинга, продаж и взаимодействия с покупателями через аукционный дом, международной торговли и так далее.

Началось все с того, что по примеру норвежских фермеров, обеспечивших себе небольшим хозяйством дополнительный доход, датчане в 1920-е годы начали импортировать норок из США. На протяжении XX века фермеры, разводившие норок, превращались во все более организованное сообщество и объединялись с выращивавшими пушных животных фермерами из других скандинавских стран. Однако в 2005 году датчане, на чью долю приходилась большая часть норок и прибыли, вырвались вперед и создали бренд Copenhagen Fur. В следующие десять лет они необычайно успешно вышли на рынок Северного Китая, ставший для Дании основным: на него приходилось 80–90% экспорта. Его нельзя было назвать собственно модным рынком. Подавляющее большинство норковых шкурок шло на одежду для сельского населения, стремящегося жить так же, как средний класс, покупая те же товары, и постепенно получающего возможность удовлетворить свои потребности. В результате цены резко подскочили. В 2013 году самые дорогие изделия стоили около ста долларов, начался меховой бум. Северокитайский рынок оказался перенасыщен, так что к концу 2010-х годов цены существенно снизились. Сложилась ситуация, называемая обычно ценовым пузырем: рынок меха должен был стабилизироваться, прежде чем выпускать на него новую пушнину, которую он мог бы переварить. Учитывая, что после финансового кризиса 2008 года были введены строгие ограничения на банковские ссуды, многие фермеры оказались на грани банкротства, потому что ждали, пока рынок успокоится и цены снова поднимутся. Решение уничтожить всех норок сделало невозможным дальнейшее существование бренда Copenhagen Fur; десятилетия, ушедшие на разработку стратегий и технологий разведения норок, оказались потраченными впустую. Разведение пушных зверей будет продолжаться в других местах, но цель статьи — попытаться проанализировать и сделать вывод, чему этот опыт может нас научить, от чего требуется отказаться и что можно сохранить для будущего развития модной индустрии.

## Мех и дискуссия об устойчивом развитии

За несколько лет до описываемых событий климатический кризис начал вызывать все более оживленные дискуссии по всему миру, и Дания не стала исключением. Выборы в датский парламент в 2019 году даже называли «климатическими выборами». На этом фоне в последние годы наблюдается новый всплеск экологического активизма и рост интереса к веганству, а датская общественность все чаще заговаривает о стремительном сокращении биологического разнообразия и глобальном климатическом кризисе в целом. Датская модная индустрия не спешила откликаться на подобные тенденции, и в те годы все чаще подвергалась критике. Так, 12 мая 2021 года датский совет потребителей «Думай» (TanK) сообщил парламентскому уполномоченному по административным вопросам о пяти датских компаниях по производству и продаже одежды, обвинив их в «зеленом камуфляже»: они использовали в описании продукции слово «экологичный», не имея никаких доказательств, что изготовители одежды действительно ответственно подошли к условиям производства и его воздействию на климат и окружающую среду<sup>3</sup>.

И все-таки в мире Дания выделялась как страна, где индустрия моды пошла по пути, приближающему ее к модели устойчивого развития. Внимание ведущих игроков на модном рынке к Дании привлек прежде всего Копенгагенский саммит моды, впервые проведенный в 2009 году. Этому мероприятию удалось побудить ведущие модные бренды и конгломераты по всему миру заговорить о переходе к устойчивому развитию, однако исследователи и представители некоммерческих организаций все активнее критиковали саммит за то, что на нем не затрагивают ключевые проблемы — избыточного производства и линейного роста (Skjold & Pedersen 2019). Но Дания смогла снова привлечь к себе внимание: на местной Неделе моды была представлена одна из самых масштабных в мире экологических стратегий (CFW 2020). Ту же стратегию теперь собираются применять на Копенгагенской международной выставке моды — крупнейшей выставке одежды в Дании. Кроме того, датские политики, задавшиеся целью к 2030 году сократить выбросы углекислого газа в атмосферу на 70%, похоже, наконец задумались о роли модной индустрии. Поэтому легкая промышленность стала одним из пунктов так называемых климатических договоренностей, сформулированных представителями индустрии, НКО, министерскими чиновниками и внешними наблюдателями, в частности исследователями. Эти договоренности

и активное лоббирование их участниками новой политики привели к тому, что впервые в истории правительство согласилось выделить средства на внедрение научно обоснованных экологических методов в датскую модную индустрию и в легкую промышленность. В марте 2021 года Датский инновационный фонд призвал включить в стратегический план перехода к экологической модели текстильную промышленность, а само финансирование названных инициатив начнется с января 2022 года<sup>4</sup>. Это очень своевременный шаг, учитывая, что текстиль в Дании занимает четвертое место по объему экспорта, но большинство датских производителей одежды и тканей испытывают затруднения с переходом к экологической модели из-за отсутствия нужных знаний. Среди приблизительно шестисот компаний, составляющих сектор производства одежды и текстиля в Дании, большинство — малые и средние предприятия, плохо приспособленные к такому переходу. Как показал масштабный опрос, проведенный весной 2021 года датской торговой организацией «Датская мода и текстиль» (Dansk Mode & Textil), хотя многие компании уже приступили к подготовительной работе, им трудно найти нужную информацию и отойти от привычной модели (DM&T 2021).

Какое отношение все это имеет к спорам о мехе? Полемика вокруг меха началась в 1980-е годы, став одной из «главных дискуссий XX века» (Olsson & Goodnight 1994: 249). Поэтому спор о мехе напрямую связан с отказом от антропоцентрической картины мира, которую наиболее ярко иллюстрирует высказывание Иммануила Канта, утверждавшего, что «животные существуют только как средства... а человек является целью» (Кант 2000: 211), в пользу эгоцентрического сознания, рассматривающего человека, животных и природу как равных, а их сосуществование — как один из принципов экосистемы нашей планеты (Imran et al. 2014). Из-за надвигающегося климатического кризиса эти споры возобновились, что привело, например, к созданию альянса «Нет меху» (Fur-Free Alliance), объединения, куда вошли люксовые модные бренды, полностью отказавшиеся от использования меха в своих коллекциях. На сегодняшний день объединение насчитывает 57 НКО, защищающих права животных по всему миру, а к 1 апреля 2021 года к организации присоединилось в общей сложности двенадцать ведущих международных брендов, включая Burberry, Balenciaga, Armani, Gucci, Versace и других. Поэтому связь между активным развитием движений за защиту окружающей среды перед лицом климатического кризиса и отказом от меха в модной индустрии очевидна.

Не замечают, как правило, другой связи — между полемикой вокруг меха и тем, что в тот же период происходило в модной индустрии.



В Дании производство одежды было переведено в другие страны лишь на несколько лет — с конца 1980-х годов по начало 1990-х. Считается, что как раз в этот период компания *Zaга* основала бизнес-модель быстрой моды (Jensen 2013). Аналогичные изменения наблюдались тогда по всей Европе, и в целом их на тот момент расценивали как прогресс. Впрочем, некоторые вскоре заявили, что навыки ручной работы с тканью и присущая мастерам изобретательность отмирают, — как, например, Анджела Макробби, проводившая исследование среди молодых талантливых дизайнеров оригинальной одежды. Макробби предостерегающе отметила, что модельеров возвышают до статуса звезд в мире искусства, при этом навыки ручной работы с тканью теряют былой престиж (McRobbie 2000). Подобные размышления вызвали в Дании ожесточенные споры, потому что на уровне Евросоюза было решено запустить процесс преобразования всех дизайнерских школ по модели академического образования. Идея заключалась в том, чтобы, упорядочив моду посредством общей для стран Евросоюза системы образования, превратить ее в творческую индустрию, управляемую принципами экономики знаний. На практике же эта инициатива вылилась в бурные дискуссии, нередко весьма болезненные, ссорившие между собой коллег и целые кафедры, потому что принадлежность к академической среде позволяла претендовать на более высокую должность и более престижную зарплату, нежели те, на которые могли претендовать преподаватели-практики, зачастую с солидным стажем работы в сфере дизайна. Вместе с тем из-за введения учебных планов и структурированных программ сократилось и время, отводимое на обучение разнообразным навыкам ручной работы, в том числе требующим высокого уровня мастерства, и дизайнерским школам приходилось бороться даже за сохранение рабочего оборудования, такого как ткацкие станки или швейные машины, ведь политики утверждали, что мода должна стать экономикой знаний, поэтому теперь едва ли понадобится учить практическим навыкам (Skjold 2008).

В целом можно сказать, что отказ престижных модных брендов от меха — явный шаг в сторону более экоцентрической культуры моды. Но правомерна и точка зрения тех, кто видит в этой тенденции очередную «стратегию фигового листка», аналогичную другим тактикам, нацеленным на устойчивое развитие, но скорее символическим, чем приносящим реальную пользу, в том числе потому, что остается в стороне ключевая проблема — модель линейного роста, из-за которой индустрия моды наносит огромный вред окружающей среде (см., например, Greenpeace 2017; Fletcher & Tham 2019).

## Разрозненная система моды

Одна из важнейших задач, без решения которой невозможен переход модной индустрии к модели устойчивого развития, состоит в том, чтобы восстановить связи между разрозненными элементами системы моды. Трудно решить, с чего лучше начать. Цепочка создания ценности одежды распространена по всему миру, и изменить ее в одночасье, пока отрасль функционирует по нынешней модели, не получится. В результате индустрия сильно проигрывает в плане инноваций, создания ценности и ресурсов, и, чтобы двигаться дальше, надо наверстать эти убытки. Тому много свидетельств, последнее на момент написания статьи — отчет Европейской комиссии по вопросам охраны окружающей среды от ноября 2019 года, где представлены удручающие цифры, говорящие о росте объема текстильных отходов и сокращении сроков использования одежды в европейских странах (ЕСАР 2019). Исследователи, занимающиеся проблемой экологической моды, давно обсуждают срок службы одежды в контексте сформулированной Джонатаном Чепманом концепции «эмоциональной долговечности дизайна» (Чарман 2009). На протяжении последних десяти лет был разработан ряд подходов, направленных на продление срока использования одежды, и сейчас они включены в учебные программы многих дизайнерских школ (Kozłowski et al. 2019). К сожалению, большинство подходов не применяется на практике, поскольку, во-первых, традиция сотрудничества индустрии с научными институтами развита слабо, а во-вторых, такая тактика противоречит сезонной линейной модели.

В основе этих подходов — попытка восстановить связи, разорванные в 1990-е годы, обеспечить единство творческого процесса разработки дизайна и технических навыков, например кроя и других видов работы с материалом — прядения, вязания, окрашивания ткани. Тогда откроется путь оригинальным решениям, и одежда будет представлять для владельца большую ценность. Об этом подробно пишет Улла Ребильд в диссертации, посвященной процессу разработки дизайна одежды, сфере, до сих пор очень слабо от-refлексированной в том, что касается ее сопоставления с другими направлениями дизайна (Ræbild 2015). Тимо Риссанен указывает на полное отсутствие навыков разработки продукта в модной индустрии, в результате чего на производство одного изделия в среднем тратится около двадцати минут (Rissanen 2019). Такие подходы роднит лежащая в их основе идея, разделяемая сторонниками так называемых гардеробных исследований: восприятие одежды ее владельцем должно играть гораздо

более заметную роль в разработке дизайна (Fletcher & Klepp 2017). Ученые, занимающиеся проблемой устойчивого развития в сфере моды, в последние десять лет уделяют все больше внимания не потреблению и производству, а использованию, так как именно в подходе самого пользователя видят ключ к созданию более экологичной и ответственной культуры моды, что Кейт Флетчер выразила в понятии «искусство использования» (Fletcher 2016).

Что это такое? В настоящее время среди всех отраслей модная индустрия работает по наиболее линейной схеме, и распространенное представление о моде как о чем-то «новом» заставляет непрерывно плодить устаревшие изделия. Если мы хотим выработать модель циклической и более бережной по отношению к ресурсам экономики, необходимо создавать продукты, в циркуляции которых заинтересованы все, чтобы первый владелец долго пользовался вещью, отдал бы ее другим или передал по наследству, чтобы за ней ухаживали, чинили, подгоняли, перепродавали и, наконец, когда других вариантов не осталось, отдавали на переработку, механическую или химическую (см., например, Niinimäki 2019).

Если говорить о Дании и текущем состоянии отрасли, новые, но низкокачественные изделия регулярно поступают в страну с Дальнего Востока. Но пандемия и локдаун сильно затруднили поставки. Груды нераспроданной одежды пылились в магазинах, а в цикле модной индустрии произошел сбой, потому что из него выпали два сезона, основной и промежуточный. 27 апреля 2020 года группа датских компаний, торгующих одеждой, тканями и аксессуарами, обратилась к правительству с открытым письмом: «Если мы не продадим свои товары сейчас, они не будут стоить ничего. Таковы реалии отрасли, живущей за счет ежесезонного обновления»<sup>5</sup>. Иными словами, в письме говорилось, что индустрия моды в Дании превратилась в экономику впечатлений, а подобный взгляд на отрасль означает полное безразличие к расходованию ресурсов впустую и к сокращению сроков службы одежды в погоне за очередной коллекцией, трендом или сезонными новинками.

Если оглянуться на прошлое датской индустрии моды, отношение к одежде и ее ценности в корне отличалось от нынешнего. В подтверждение можно сослаться на серию брошюр для ретейлеров одежды, изданных в начале 1960-х годов «Датской текстильной группой, бюро датских производителей тканей». В брошюре, посвященной сбыту текстиля, говорится:

«Товары широкого потребления должны решать конкретную задачу, быть удобными и подходящими для повседневной жизни, а порой

и для особых случаев. Замечание, что свойства товара должны отвечать разумным ожиданиям потребителя, кажется самоочевидным и излишним, но об этом правиле часто забывают, когда на первый план выходят низкие цены и конкуренция... Всем хочется купить подешевле, но разве мы пошли бы на это, если бы сознавали прискорбные последствия ситуации, когда выбор методов производства и материалов продиктован стремлением снизить цены? Ситуации, когда низкие цены определяют его качество при использовании? <...> Если мы хотим производить удобные в использовании товары, отвечающие пожеланиям покупателей, они должны быть высокого качества, а значит, следует исходить из стоимости идеально подходящих материалов, идеальных красителей, необходимых и порой сложных условий производства. Так получаются товары, которые приносят удовлетворение изготовителям, с чистой совестью распространяются продавцами и радуют покупателей» (Sterm 1960: 7–11).

Подобные цитаты наглядно показывают, как далеко модная индустрия отошла от производства одежды, представляющей ценность для владельца, и почему специалисты по дизайну борются за сохранение почти утраченных практик, распространенных еще пятьдесят или шестьдесят лет назад: практик, возможных лишь потому, что обработка и производство материала осуществлялись на локальном уровне или близко к рынку сбыта, одежда считалась вложением, требующим бережного отношения, а владение базовыми навыками обращения с текстильными изделиями, умение отличать качественную ткань от некачественной, ухаживать за гардеробом, аккуратно хранить, чинить, штопать, подгонять и перекраивать одежду еще были широко распространены среди рядовых покупателей. На протяжении XX века производство одежды и тканей в Дании процветало — прежде всего в Центральной Ютландии, где его средоточием был город Хернинг. Плодотворную для предпринимателей среду, обширные возможности трудоустройства и масштабы экспорта даже называли «хернингским чудом». Все это было утрачено, когда в 1980-е годы производство передали на аутсорсинг и вместо занятых в нем работников начали нанимать специалистов по продажам, маркетингу, менеджменту и тому подобному, оставив только команду дизайнеров, разрабатывавших новые модели и дававших инструкции производителям в странах Дальнего Востока. Аналогичные изменения коснулись процессов обработки материала, например прядения и ткачества, — почти все рабочие места в таких сферах были выведены за пределы Дании и сохранились теперь лишь в узких сегментах внутреннего производства, таких как изготовление ковров или тканей для обивки мебели (Holm-Jensen 2018).

## Роль меха в переходе моды к устойчивому развитию

Если подытожить описанные выше исторические изменения и наблюдения исследователей, многие трудности, с которыми сегодня сталкивается модная индустрия, возникли в результате разрыва связей между дизайном, производством и использованием одежды. Однако если присмотреться к меховой промышленности, она развивалась по другому пути. Далее я постараюсь показать, какую роль здесь сыграли тактильные и другие свойства меха и почему из производства меха можно извлечь полезный урок, способствующий переходу к экологической модели, пусть кому-то такое утверждение и покажется весьма спорным.

Исследования меховой отрасли, проведенные в 2014–2019 годах, показали, что ее устройство во многих отношениях отличается от современных принципов работы модной индустрии. Мех плохо встраивается в концепцию быстрой моды. Во-первых, выведение новых пород с нужным цветом меха или специфическим окрасом занимает много лет, а убивают животных только раз в год, осенью. Во-вторых, работа с мехом требует высокого уровня мастерства, так как меховщику необходимо принимать в расчет длину шерсти и направление ее роста, отличия в свойствах кожи на разных частях тела и так далее. К тому же мех — очень дорогой материал, поэтому важно, чтобы ничего не пропало. Любые кусочки сшивают и используют для создания рисунка, и даже мельчайшие клочки, которым в ателье трудно найти применение, например хвосты или фрагменты шкуры со лба, собирают и продают, например меховщикам из Кастории (Греция), сшивающим их для дальнейшей продажи. Этот чрезвычайно сложный и трудоемкий процесс окупается из-за стоимости меха. В конечном счете упадок новаторских подходов к дизайну одежды, прослеживаемый Уллой Ребильд (Ræbild 2015), не столь заметен в дизайне меховых изделий, потому что всю высококвалифицированную работу не удалось передать в страны, где производство стоит дешево. Более того, меховщики довели до необыкновенного профессионализма навык разработки безотходного дизайна (Rissanen & McQuillan 2016), и их труд — образец для работы с другими материалами для пошива одежды.

Дизайн меховых изделий в гораздо большей степени ориентирован на пользователя, чем дизайн одежды в среднем. Опять же, ключевую роль играет, вероятно, стоимость: коль скоро покупатель готов заплатить за одежду крупную сумму, он хочет, чтобы она в точности

отвечала его потребностям и ожиданиям. Она должна подходить ему идеально. Поэтому чаще всего покупают меховые изделия, удобные в повседневной жизни, и лишь отчасти — те, что предназначены специально для вечеринок или других торжественных случаев. За весь рассмотренный период владельцы, ретейлеры, меховщики и дизайнеры думали прежде всего о практических аспектах: повседневная одежда из меха должна греть — особенно в так называемой «столице меха» в Северном Китае, где зимой температура опускается до минус пятидесяти градусов. Здесь, как правило, выбирают изделия относительно простого дизайна и однотонные — коричневые, черные, белые. Изделия из меха более неоднородных и пестрых расцветок, полученного путем селекции или крашеного, считаются «молодежными», и раскупают их обычно во вторую очередь, после более практичной одежды. Первые меховые вещи свидетельствуют о зрелости, в семье их обычно дарят детям, почти достигшим двадцатилетнего возраста, как признак статуса. Одежда из меха указывает, что семье удалось подняться до среднего класса и она в состоянии себя обеспечить. Такие вещи изготавливают недалеко от места сбыта, в крупных промышленных городах, таких как Юйяо, расположенный к югу от Харбина приблизительно в двух часах езды на поезде. Производители хорошо знают местных покупателей и ретейлеров и предоставляют дополнительные услуги: чистят изделия к зиме, берут на хранение, подгоняют, чинят или переделывают в аксессуары либо одежду для дома. По схожей модели работала датская меховая компания Birger Christensen, недавно закрывшаяся, но появившаяся в Копенгагене еще в XIX веке (Troelsø 2001). Исследователи осматривали помещение мехового ателье Birger Christensen и брали интервью у представителей бренда, придя к выводу, что между дизайнерами, меховщиками и клиентами здесь действительно происходит активный диалог. Важно отметить, что, хотя среднестатистический заказчик Birger Christensen живет в богатом районе Копенгагена или его северных окрестностях, наибольшей популярностью пользуется, по выражению исследователей, «повседневная роскошь» — практичные и простые фасоны.

Сказанное наводит на мысль, что, если говорить о дизайне изделий из меха в целом, при их создании уделяется намного больше внимания свойствам одежды и ценности, которую она может представлять для владельца. Кроме того, обычно такая вещь — затратная покупка, что, как показывает практика, побуждает владельцев дольше пользоваться одеждой и тщательнее ухаживать за ней; Ингун Клепп, норвежский специалист по «гардеробным исследованиям» и этнолог, называет такие вещи «фаворитами» (Klepp 2010). Поэтому большинство

меховых изделий соответствует уже описанным типичным практикам датской модной индустрии 1960-х годов, когда свойства одежды, делающие ее комфортной для владельца, ставились выше мимолетных сезонных трендов. Если вернуться к уже упоминавшимся принципам циклической экономики, требующей, чтобы пользователи ценили продукты настолько, что старались бы продлить их жизненный цикл (Niinimäki 2019), именно такую картину мы по большей части наблюдаем в случае с меховыми изделиями. Подобные соображения побуждают владельцев меховой одежды пользоваться разнообразными дополнительными услугами — экологичным обслуживанием товаров (Armstrong et al. 2015). Все это значит, что работа с мехом может служить примером для индустрии моды, а ее опыт стоит распространить на все виды ресурсов, используемых для изготовления одежды. Команда исследователей подготовила на основе таких наблюдений памятку для дизайнеров, включив в нее все виды материалов (Hasling & Ræbild 2017).

Возникает вопрос: почему же на этот аспект меховой отрасли не обращают внимания, если он дает столько рецептов для перехода к экологической модели развития? И почему именно мех вызвал у активистов столь бурные протесты и стал предметом споров в то самое время, когда модная индустрия превратилась в один из наиболее разрушительных и вредных для окружающей среды сегментов экономики, но не вызвала ни у кого особых возражений, пока не оказалось уже слишком поздно?

## **Давайте уже поговорим о тактильности?**

Вот уже не одно десятилетие моду все чаще воспринимают как чисто визуальное явление, как образ. Не последнюю роль здесь сыграло появление блогов и соцсетей (Rossano 2011). Но, как показывают исследования практического взаимодействия с одеждой, когда мы одеваемся, включаются все пять чувств, и все они играют важную роль в восприятии собственной одежды. Джоан Айхер и Мэри-Эллен Роуч-Хиггинс в революционной для 1992 года статье «Идентичность в одежде» определяют костюм так:

«Совокупность модификаций тела и/или покрывающие тело дополнения, несводимые к внешности, так как они включают модификации и дополнения, регистрируемые всеми пятью чувствами, а не только зрением, к которому отсылает слово „внешность“. Незрячие люди не видят — тем не менее у них складывается определенное

впечатление о костюме, зависящее от тактильных, слуховых, обонятельных и вкусовых ощущений» (Eicher & Roach-Higgins 1992: 1).

Поэтому мех представляет интерес для исследователей, изучающих как гардеробные практики, так и тактильные свойства меха (см., например, Skjold 2018). Как отметила Джулия Эмберли, с XVI века тема меха поднималась в моральных дискуссиях о женственности, а указы о ношении меха в средневековой Британии объяснялись попыткой «контролировать женскую сексуальность, гендерно маркированные элементы наружности и украшения» (Emberly 1998: xii). В книге «Венера и меха: культурная политика меха» Эмберли прослеживает тесную связь между представлениями об осязании и женском теле, с одной стороны, и фетишизмом, а также тем, что она называет «либидинальным вложением средств в мех как объект желания, как главное воплощение женского лукавства» — с другой (Ibid.: xiii). Эти наблюдения соотносятся с не вполне признанным вплоть до недавнего времени статусом моды как объекта научных исследований — существует мнение, что такой предрассудок коренится в переплетении представлений о моде и женском теле (см., например, Entwistle 2000).

Мех фигурировал и в морально-этических диспутах, происходивших в Европе на заре Средневековья, равно как и более поздних спорах, сопряженных с борьбой за власть и культурными конфликтами, обусловленных, в частности, религиозными вопросами. Вот почему неудивительно, что мех вышел на первый план в моральной полемике между антропоцентризмом и экоцентрическим сознанием — пожалуй, важнейшей этической дискуссии нашего времени (как показано в другой работе, см.: Skjold & Csaba 2018). Это ясно дали понять Ингун Гримстад Клепп и Вильде Хаугрэннинг в докладе «Мех, пластик и эмоции», где они поставили вопрос: «Почему бы вам следующей зимой не облачиться в шубу из шкуры вашей старой собаки?» (Klepp & Haugrønning 2021: xx). Исследовательницы высказали провокационную мысль: пусть разведение животных ради меха и несовместимо с «зеленым» будущим, вероятно, для одежды можно использовать мех и шерсть, полученные без причинения вреда животным (не специально выращенным), например шкуры домашних питомцев или животных, сбитых на дороге, как раньше и поступали в Норвегии. Авторы объясняют отсутствие такой практики морально-этическими соображениями, утверждая, что эмоции, испытываемые человеком по отношению к домашним питомцам, «мешают нам использовать их шкуры для одежды». Клепп и Хаугрэннинг не случайно обращают внимание на эти парадоксальные нравственные оценки: в то время как любой мех считается неэкологичным, материалы, представляющие



собой продукт переработки ископаемого топлива, в частности полиэстер, позиционируют как экологичную альтернативу меху и даже рекламируют как «веганские», несмотря на неоспоримые доказательства серьезного ущерба, который наносит окружающей среде полиэстер, применяемый в модной индустрии. Известно, что нефтяные концерны и крупнейшие модные бренды сообща продвигали миф о продуктах переработки нефти как экологичной альтернативе натуральным волокнам, пытаясь обосновать систему быстрой моды (Changing Markets Foundation 2021). Здесь уместно вспомнить, что на протяжении XX века дизайнеры, стремясь осуществить утопическую идею демократичного и общедоступного дизайна, создавали одежду (и другие продукты), лишённую примет природы, времени и живой жизни. Стандартизация производства, особенно в 1950-е годы, привела к тому, что продукция датской модной индустрии теперь была ориентирована на среднего покупателя с целью снизить цены и увеличить объёмы (публикации Министерства иностранных дел Дании от 1951 и 1952 годов). Именно в распространении такого взгляда на дизайн одежды — исток наших теперешних проблем. На примере меха мы видим, как важно понимать и учитывать телесные аспекты при разработке дизайна и ношении одежды. Если мы хотим изготавливать одежду, которую захочется носить и беречь, надо возродить навыки работы с тканью, существовавшие в Дании прежде. Взяв меховую отрасль за образец, мы можем создать эффективные управляющие организации по бизнес-модели Copenhagen Fur и COOP, уходящей корнями глубоко в датскую культуру, и таким образом помочь малым и средним предприятиям в сфере моды приблизиться к экологическим практикам.

Наконец, мех напоминает нам, что любая одежда имеет природное происхождение и когда-нибудь снова станет частью природы, пусть даже печать природы намеренно стерта, как и происходит сегодня. Опираясь на эти принципы, мы должны преобразовать культуру моды в целом. И тактильность — один из ключевых факторов на этом пути.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Кант 2000* — Кант И. Лекции по этике. М.: Республика, 2000.

*Armstrong et al. 2015* — Armstrong C.M., Niinimäki K., Kujala S., Karrel E., Lang C. Sustainable Product-service Systems for Clothing: Exploring Consumer Perceptions of Consumption Alternatives in Finland // *Journal of Cleaner Production*. 2015. 97. Pp. 30–39.

- CFW 2020* — CFW [Copenhagen Fashion Week]. Reinventing Copenhagen Fashion Week. Reducing Negative Impacts, Innovating our Business Model and Accelerating Industry Challenge. 2020. [copenhagen-fashionweek.com/assets/pdf/CPHFW-SUSTAINABILITY-ACTION-PLAN-2020-2022.pdf](https://copenhagen-fashionweek.com/assets/pdf/CPHFW-SUSTAINABILITY-ACTION-PLAN-2020-2022.pdf) (по состоянию на 11.09.2021).
- Changing Markets Foundation 2021* — Changing Markets Foundation. Fossil Fashion: the Hidden Reliance of Fast Fashion on Fossil Fuels. 2021. [changingmarkets.org/wp-content/uploads/2021/01/FOSSIL-FASHION\\_Web-compressed.pdf](https://changingmarkets.org/wp-content/uploads/2021/01/FOSSIL-FASHION_Web-compressed.pdf) (по состоянию на 11.09.2021).
- Chapman 2009* — Chapman J. Design for (Emotional) Durability // Design Issues. 2009. 25 (4). Pp. 29–35.
- Danish Ministry of Climate, Energy and Utilities 2019* — Danish Ministry of Climate, Energy and Utilities. Regeringens Klimapartnerskaber — Handel. 2019. [kefm.dk/media/6665/klimapartnerskabsrapport-handel-rapport.pdf](https://kefm.dk/media/6665/klimapartnerskabsrapport-handel-rapport.pdf) (по состоянию на 11.09.2021).
- DM&T 2020* — DM&T. Bæredygtighed i den danske mode- og tekstilbranche. Report commissioned and co-authored by Danish Fashion and Textiles. Skjold E., Pedersen E.G. 2020.
- EEA 2019* — EEA. Textiles and the Environment in a Circular Economy. Eionet Report — ETC/WMGE 2019/6. 2019. [ecodesign-centres.org/wp-content/uploads/2020/03/ETC\\_report\\_textiles-and-the-environment-in-a-circular-economy.pdf](https://ecodesign-centres.org/wp-content/uploads/2020/03/ETC_report_textiles-and-the-environment-in-a-circular-economy.pdf) (по состоянию на 11.09.2021).
- Emberly 1998* — Emberly J.V. Venus and Furs, the Cultural Politics of Fur. London: I.B. Tauris, 1998.
- Entwistle 2000* — Entwistle J. The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. T.J. Great Britain: Polity Press / Blackwell Publishers Ltd, 2000.
- Fletcher 2016* — Fletcher K. Craft of use. Routledge, 2016.
- Fletcher & Klepp 2017* — Fletcher K., Klepp I. Opening up the Wardrobe. A Methods Book. UK: Novus AS, 2017.
- Fletcher & Tham 2019* — Fletcher K., Tham M. Earth Logic Fashion Action Research Plan. UK: JJ Charitable Trust, 2019.
- Greenpeace 2017* — Greenpeace. Fashion at the Crossroads. A review of initiatives to slow and close the loop in the fashion industry. 2017.
- Hasling & Røbild 2017* — Hasling K.M., Røbild U. Sustainability Cards: Design for Longevity // Proceedings of the Product Lifetimes and the Environment (PLATE 2017). Delft, The Netherlands, 8–10 November 2017; Bakker, C.A. Mugge, R., eds; Delft University of Technology: Delft, The Netherlands, 2017. Pp. 166–170.
- Holm-Jensen 2018* — Holm-Jensen K. ULD. Historien om den midtjyske tekstilindustri i det 20. århundrede. Danmark. Forlaget Stout, 2018.

- Imran et al. 2014* — Imran S. et al. Reinterpreting the Definition of Sustainable Development for a More Ecocentric Reorientation // Sustainable Development. 2014. 22 (2). Pp. 134–144.
- Jensen 2013* — Jensen K. Beklædningsindustriens møde med industrialiseringen. Brancheorganisationer og individuelle virksomheder under pres, perioden 1960–2000. Denmark: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
- Klepp 2010* — Klepp I.G. Snapshot: Why Do Women Throw Out Clothes? // Skov L. (ed.) Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: West Europe, Vol. 8. Oxford: Berg, 2010. Pp. 169–170.
- Klepp & Haugrønning 2021* — Klepp I.G., Haugrønning V. Naturgarvet skinn i et miljøperspektiv. SIFO-rapport. 2021. No. 5.
- Kozłowski et al. 2019* — Kozłowski A., Bardecki M., Searcy C. Tools for Sustainable Fashion Design: An Analysis of Their Fitness for Purpose // Sustainability. 2019. 11. Pp. 35–81.
- McRobbie 2000* — McRobbie A. Fashion as a Culture Industry // Bruzzi S., Church-Gibson P. (eds) Fashion Cultures. Theories, Explanations and Analysis. Routledge/Taylor & Francis Group, 2000. Pp. 253–263.
- Niinimäki 2019* — Niinimäki K. (ed.) Sustainable Fashion in a Circular Economy. Aalto University School of Arts, Design and Architecture, 2019.
- Olsson & Goodnight 1994* — Olsson K.M., Goodnight T. Entanglements of Consumption, Cruelty, Privacy and Fashion: The Social Controversy over Fur // The Quarterly Journal of Speech. 1994. 80:3. Pp. 249–276.
- Ræbild 2015* — Ræbild U. Uncovering Fashion Design Method Practice: the Influence of Time, Body, Collection. Unpublished PhD thesis. Design School Kolding, 2015.
- Rissanen et al. 2018* — Rissanen T., Grose L., Riisberg V. Designing Garments with Evolving Aesthetics in Emergent Systems. Conference paper presented at: «What's Going On?». Global Fashion Conference 2018 at London College of Fashion. 2018.
- Rissanen & McQuillan 2016* — Rissanen T., McQuillan H. Zero Waste Fashion Design. London; N.Y.: Fairchild Books/Bloomsbury Publishing, 2016.
- Roccamora 2011* — Roccamora A. Hypertextuality and Remediation in the Fashion Media // Journalism Practice. 2011. 6:1. Pp. 92–106.
- Skjold 2008* — Skjold E. Fashion Research at Design Schools. Unpublished report commissioned by Design School Kolding. Printed in Denmark: Design School Kolding and MOKO, 2008.
- Skjold 2015* — Skjold E. Making Sense of Dress — on Sensory Perspectives of Wardrobe Research // Artifact: Journal of Design Practice. 2015. 5:1. Ph. 4.1–4.15 (1).

*Skjold 2019* — Skjold E. ReFurbish. Copenhagen Fur + Design School Kolding 2013–2018. Booklet commissioned by Copenhagen Fur and Design School Kolding, 2019 (79 pages).

*Skjold et al. 2018* — Skjold E., Larsen F., Ræbild U., Søndergaard S. The Re-New Project. Report commissioned by Copenhagen Fur and Design School Kolding, 2018.

*Skjold & Csaba 2018* — Skjold E., Csaba F. Fur and Sustainability: Oxymoron or Key to «Deep» Luxury? // Fashion, Style and Popular Culture, Luxury Issue. Intellect, 2018. Pp. 131–149.

*Skjold & Larsen 2020* — Skjold E., Larsen F. Design and Nature as Seen Through Fur — Systems of Manipulation and Care // Fletcher K., Tham M., St. Pierre L. (eds) Design and Nature: A Partnership, Oxon: Earthscan/Routledge, 2020. Pp. 124–129.

*Skjold & Pedersen 2019* — Skjold E., Pedersen E.G. Sustainable Fashion Research Agenda Conference, 2019. June. Summary Report.

*Sterm 1960* — Sterm P. Noget om Textilsalg. Dansk Textilkreds Publikationer. Textilfabrikantforeningens Informationskontor. Dyva og Jeppesens trykkeri. København: Eberlin, 1960.

*Troelsø 2001* — Troelsø O. En frakke med hår på. Finn Birger Christensen. En biografi af Ole Troelsø. Århus: Lindhardt og Ringhof, 2001.

### Примечания

1. См. Foedevarestyrelsen.dk. 04.11.2020. [www.foedevarestyrelsen.dk/Nyheder/Aktuelt/Sider/Nyheder%202020/Corona-virus-Alle-mink-i-Danmark-skal-aflives.aspx](http://www.foedevarestyrelsen.dk/Nyheder/Aktuelt/Sider/Nyheder%202020/Corona-virus-Alle-mink-i-Danmark-skal-aflives.aspx) (по состоянию на 22.08.2021).
2. Copenhagenfur.com. 12.11.2020. [www.kopenhagenfur.com/da/nyheder/2020/november/kopenhagen-fur-ser-ind-i-normal-drift-i-2021/](http://www.kopenhagenfur.com/da/nyheder/2020/november/kopenhagen-fur-ser-ind-i-normal-drift-i-2021/) (по состоянию на 22.08.2021).
3. Tænk.dk. 12.05.2021. [taenk.dk/aktiviteter-og-kampagner/stop-greenwashing-forbrugerraadet-taenk-anmelder-5-webshops](http://taenk.dk/aktiviteter-og-kampagner/stop-greenwashing-forbrugerraadet-taenk-anmelder-5-webshops) (по состоянию на 22.08.2021).
4. См. заявление Датского инновационного фонда от 10 марта 2021 г.: [innovationsfonden.dk/da/programmer/groenne-missioner/roadmaps-mission-driven-green-research-and-innovation-partnerships](http://innovationsfonden.dk/da/programmer/groenne-missioner/roadmaps-mission-driven-green-research-and-innovation-partnerships) (по состоянию на 22.08.2021).
5. Dmøgt.dk. 27.04.2020. [www.dmogt.dk/branchenyt/aabent-brev-til-folketinget-covid-19](http://www.dmogt.dk/branchenyt/aabent-brev-til-folketinget-covid-19) (по состоянию на 23.08.2021).

**Барбара Браун**

(Barbara Brownie) —

исследовательница моды  
и визуальной культуры, преподаватель  
университета Хартфордшира.

Автор книг «Космические одежды»

(Spacewear: Weightlessness  
and the Final Frontier of Fashion,  
Bloomsbury Academic, 2019)

и «Костюм супергероя» (The Superhero  
Costume: Identity and Disguise  
in Fact and Fiction, Bloomsbury  
Academic, 2015) (в соавторстве  
с Дэниелом Грейдоном).

# Одевая ПУСТОТУ: КОСМИЧЕСКАЯ ОДЕЖДА И ЗАБОР МЕЖДУ ТКАНЬЮ И ТЕЛОМ В НЕВЕСОМОСТИ

## Введение

Теоретики моды и дизайнеры давно привыкли воспринимать одежду в ее отношении и непосредственной близости к телу — как вторую кожу, раздвигающую его внешние границы (Negrin 2016: 115, 126; Entwistle 2002). Джоан Энтуисл пишет: «Между одеждой и телом существует интимная связь. Материалы, которыми мы покрываем поверхность тела... находятся в тесном соприкосновении с плотью... Одежда... часть нашей кожи. Она обозначает границу между „я“ и другими» (Entwistle: 133). Интимность обусловлена необычайной близостью одежды и тела — близостью, ощущаемой на визуальном и осязательном уровнях. Чувствовать себя одетым — значит ощущать прикосновение ткани к коже. Поэтому ношение одежды — тактильный опыт (Negrin 2016: 115; Bronner 1982: 359). Однако в большинстве исследований, посвященных тактильному восприятию одежды, речь

**Ил. 1**

Бортинженер НАСА Эндрю Морган и командир экспедиции Лука Пармитано из Европейского космического агентства в толстовках с капюшонами на борту МКС. Из-за невесомости толстовки не прилегают к телу, а в области плеч и ворота поднимаются к подбородку. В области грудной клетки, где ткань не соприкасается с телом, она тоже деформируется. Фото с сайта НАСА, 2019

идет только об одежде, которую носят на поверхности Земли. А так как мы вступаем в эру космического туризма, стоит задуматься, как разные гравитационные условия влияют на отношения одежды и тела.

По мере распространения космического туризма, по мере того как благодаря параболическим полетам все больше людей получает возможность пережить состояние невесомости, предстоит пересмотреть многие аспекты отношений между одеждой и телом, которые мы прежде принимали как данность. Состояние невесомости сопряжено с «неосязаемостью»: человек утрачивает привычные тактильные ощущения (D'Aloia 2012). В невесомости тело висит в пустоте, отделенное от окружающих предметов и поверхностей, не исключая и одежду. Когда перестает действовать сила тяжести, заставляющая ткань ниспадать, контакт между телом и одеждой сокращается. Невесомость меняет отношения одежды и тела, физически отделяя от тела покров ткани.

На Земле одежда определяется двумя основными состояниями в зависимости от ее отношений с телом — ее либо носят, либо нет. Когда ее носят, одежда полностью или частично повторяет контуры облакаемого ею тела и ниспадает с него. Отдельно от тела, когда ее не носят, «одежде не хватает объема, в ней появляется что-то почти неестественное» (Entwistle 2002: 137). Она безвольно лежит или висит,

утратив сходство с трехмерной человеческой фигурой<sup>1</sup>. В невесомости добавляется третье состояние — состояние, когда одежда окружает тело, но не имеет в нем опоры. На фотографиях и видеозаписях, сделанных на Международной космической станции (МКС), мы видим, как одежда на астронавтах и космонавтах вздувается, не касаясь торса: ее форма не зависит от силуэта владельца, но вместе с тем она выглядит объемной, словно облегает пустоту (ил. 1). На Земле, одеваясь, человек обматывает тело тканью, так что оно служит своего рода каркасом для одежды, но в невесомости тело не облечено, а окружено одеждой. Тело не одето, даже не окутано, а заключено в не соприкасающуюся с ним оболочку.

## Сила тяжести и ВЕС ТКАНИ

В повседневной жизни мы привыкли ощущать воздействие силы тяжести и воспринимаем его как нечто само собой разумеющееся, равно как и прикосновение одежды, изо дня в день трущейся о нашу кожу. «Мы ощущаем действие закона всемирного тяготения ступнями; мы ощупываем поверхность земли... подошвами ног» (Pallasmaa 2012: 62). Из-за силы тяжести наши руки висят вдоль тела, а когда мы поднимаем ногу, чтобы сделать шаг, нам приходится прикладывать усилие. Притяжение приковывает тело к поверхности Земли или другой планеты. Благодаря той же силе тело служит опорой одежде. Между телом и одеждой возникают точки контакта, в которых сила тяжести заставляет ткань прилегать к коже или ниспадать.

Повседневное тактильное восприятие одежды определяется гравитационными условиями. Эрин Кэдиган классифицирует все виды ткани в зависимости от их способности сопротивляться силе тяжести (Cadigan 2014: 40). Исследовательница противопоставляет драпированность структуре ткани: благодаря первой ткань ниспадает складками, благодаря второй — сопротивляется силе тяжести. Модельер, по мнению Кэдиган, должен стремиться к «балансу между драпированностью и структурой» (Ibid.: 125). Достичь баланса помогает не только выбор ткани, но и крой одежды, за счет которого она может «не поддаваться... силе тяжести» (Ibid.). Чтобы задрапировать ткань, нужен объект, с которого она будет ниспадать. Таким объектом и является тело — его поверхности и выступы соприкасаются с одеждой. Вес одежды распределяется по телу неравномерно. Пытаясь определить драпировку, обычно отмечают, что она возможна «при наличии лишь частичной опоры [для одежды или ткани]» (Hu 2004: 54). Под действием силы

тяжести одежда лежит на поверхностях, перпендикулярных поверхности Земли, или свисает с них. Когда тело принимает вертикальное положение, к его горизонтальным поверхностям относятся в первую очередь плечи — на них приходится основной вес одежды, частично распределяемый и по другим выступающим частям, в том числе грудной клетке и бедрам. Вмешательство дизайнера способно менять распределение веса ткани по коже. Одежду можно скроить так, чтобы перенести нагрузку с одной точки тела на другую. Тело воспринимает эту нагрузку как вес одежды.

Тактильные ощущения, сопряженные с ношением любого предмета одежды, динамичны. Двигаясь, тело меняет расположение окружающей его ткани, растягивает ее, деформирует и увлекает за собой взмахами рук и ног. Одежда сама по себе наделена способностью к движению: один раз получив импульс, она продолжает струиться. Иногда ткань трется о кожу под воздействием внешних сил, например дуновения воздуха. Вот почему восприятие одежды не статично. Любая вещь при ношении может вызывать множество разнообразных ощущений — от давления в местах, где ткань туго натянута или неподатлива, до трения в местах, где она свободно скользит по коже. Из совокупности таких ощущений и складывается телесное восприятие одежды. Ощущая динамику прикосновений ткани к коже, мы получаем «тактильные знания» об облакающей наши тела одежде (Stanes 2019: 229).

На протяжении всей истории моды одежду кроили исходя из ее точек соприкосновения с телом. Традиционно одежду шьют так, что ткань оказывается в плоскости, параллельной вектору силы тяжести (Mei et al. 2015: 2). Мы привыкли, что ткань свисает вниз, устремляясь к полу, как обычно и происходит в условиях земного притяжения. Поэтому точки опоры расположены в верхних частях одежды или близко к ним (если мы говорим о теле в стоячем, вертикальном положении). Так что, как правило, в верхней части одежда сильнее всего стесняет тело, а ближе к нижнему краю сидит наиболее свободно<sup>2</sup>. Таким образом, создавая одежду, модельеры обычно отталкиваются от нескольких предпосылок: во-первых, ткань будет ниспадать складками книзу от точки непосредственной опоры; во-вторых, эти точки должны располагаться в самой верхней части одежды<sup>3</sup>. Поскольку задрапированная ткань устремляется вниз, разные тактильные ощущения, возникающие в точках контакта одежды и кожи, ассоциируются с разными частями тела. Кожи рук и ног или любого места, где одежда сидит свободно, ткань касается лишь мимолетно, часто создавая при этом легкое трение. Одежда наиболее статична там, где ее — под действием



силы тяжести или из-за облегающего кроя — поддерживает тело. В таких местах мы ощущаем вес или давление одежды. Ощущение веса одежды говорит нам, что наше тело служит ей физической опорой.

Чтобы понять тактильные свойства материала и его вес, полезно посмотреть на моделирование ткани с точки зрения физики. Для создания виртуальных моделей ткани, особенно когда речь идет о наложении виртуальной одежды на виртуальное тело или о соприкосновении разных элементов виртуальной одежды, необходимо понимать, как воздействует на ткань и способы ее драпировки сила тяжести, в особенности ньютоновские законы механики (Volino & Magnenat-Thalmann 2012: 42). Порой виртуальные модели помогают определить, где одежда соприкасается с телом, и, в свою очередь, приближают к пониманию феноменологического опыта одетого тела в той мере, в какой он сопряжен с соприкосновением (или «столкновением») кожи и ткани. Эмпирическое знание об одежде состоит не только в воздействии направленной вниз силы тяжести, но и в ощущении направленной вверх силы тела, сопротивляющегося весу ткани, — это равные противоположно направленные силы (третий закон Ньютона): тело поднимает одежду вверх, а сила тяжести влечет ее вниз, причем последнее тело воспринимает как вес одежды.

Выбор модельером ткани диктует способ ее драпировки, а значит, и силуэт изделия. От веса ткани зависит, как она деформируется, ложась складками на теле (Mei et al. 2015: 1). Вес влияет и на ощущения владельца одежды, увеличивая ее давление на тело и делая прикосновения ткани к коже более частыми и интенсивными. Описания одежды нередко прямо отсылают к тому, как тело ощущает ее вес (Stanek 2019: 227). Легкие ткани выбирают для изделий, которые должны скользить по поверхности кожи или прилегать к ней. Из тяжелых тканей, наоборот, обычно шьют менее откровенную одежду, так как они скрадывают контуры тела (Saville 1999: 260). Вес рассматривают по отношению к телу.

Поэтому невозможно разделить вес ткани и тактильный опыт ношения одежды — прикосновение ткани, прилегающей к телу под воздействием силы тяжести. Тем не менее, по мере того как благодаря частным компаниям расширяются возможности космического туризма, уместно подумать, как ведет себя одежда, на которую не действует сила тяжести. В условиях микрогравитации, например на борту МКС, тела, как и одежда, пребывают в состоянии невесомости. В отсутствие силы тяжести необходимо пересмотреть некоторые основополагающие принципы дизайна одежды. Когда ткань не ложится складками и не ниспадает, одежда выглядит и ощущается совершенно иначе.

Так как для модной индустрии важен вес ткани, ее увлекла и идея невесомости. Эпитет «невесомый» проник в мир моды задолго до космических полетов. В 1915 году газета *Illustrated London News* писала о моде на «почти невесомую ткань» (Vol. 56: 574). На протяжении XX века это слово часто употреблялось в прессе и рекламе, особенно для описания достижений текстильной промышленности, позволяющих уменьшить вес и плотность одежды. В 1960 году *Vogue* назвал «невесомыми» пояса из лайкры, проиллюстрировав легкость пояса *Best & Co.* фотографией, где этот предмет нижнего белья «парит в воздухе», привязанный к нитке летящего воздушного шара (Vol. 35.6: 137). В 1978 году этот же журнал охарактеризовал «костюм года» как «невесомый... вызывающий ощущение мягкости без тяжести» (Vol. 186.1: 118). Этот эпитет до сих пор встречается на страницах *Vogue*, скажем, в одном из выпусков 2019 года, где на иллюстрациях изображен «тюль, невесомый, как суфле в ресторане *Le Récamier*».

Когда мода 1950-х годов на придание вещам дополнительного объема с помощью подкладки уступила место облегающим силуэтам 1960-х, невесомость стали приравнивать к отсутствию объемных деталей. В 1960 году *Vogue* писал о «невесомости» как «необремененности тяжестью», упомянув эпоху реактивной авиации и назвав платье «таким легким, будто оно бесплотно» (Vol. 35.4: 83). Позднее, когда в моду снова вернулся объем, слово «невесомый» нередко использовалось по отношению к плотной или пышной одежде. Авторы статей о моде теперь прибегали к этому эпитету, чтобы подчеркнуть контраст между внешней тяжестью или плотностью изделия и его реальной легкостью. Газета *New York Times* приводит слова Карла Лагерфельда, отметившего, что в новом сезоне в моде «объемные, но невесомые вещи» (1991. August 25: 124).

С недавнего времени авторы текстов о моде, по-видимому, пришли к согласию относительно определения «невесомой» ткани или одежды — свойства, прямо или косвенно связанного с тактильным восприятием. Сейчас невесомой называют одежду, едва касающуюся изгибов тела: она словно скользит по коже, не собираясь в одном месте. «Невесомая» ткань «почти неощутима» (*San Diego Magazine*. 1988. Vol. 40: 166), она «мягкая, податливая, подчеркивает контуры тела, но при этом как будто не касается их» (*View of Fashion*. 1966), ей свойственно «воздушное», «волшебное прикосновение» (*Ranch Magazine*. 1968). *Ranch Magazine* дополняет определение словом «свобода», подразумевая, что вес, точнее сила тяжести, сковывает, а невесомость (или микрогравитация) освобождает. Можно привести параллели из описаний реального опыта микрогравитации, в которых

невесомость с первых дней космической эры изображалась как свобода от действия силы тяжести (Борисов, Горлов 1961). Восприятие невесомости как освобождения сохраняется и в современных описаниях (Bureaud 2003). В новую эру космического туризма можно от метафорического употребления слова «невесомый» перейти к фактическим последствиям освобождения от гравитации для одежды и облаченного в нее тела.

## Тактильная депривация

В космосе повседневная жизнь уже не кажется привычной. Материалы, включая те, из которых шита одежда, ведут себя неожиданно, а человеческое тело не испытывает знакомых ощущений и не взаимодействует с предметами так же, как в нормальных условиях земного притяжения. По словам Аннализы Доминони, «в микрогравитации нет ощущений как таковых» (Dominoni 2020: 75). Пребывание в невесомости сопряжено, в частности, как раз с отсутствием или притуплением ощущений. Почти полное отсутствие ощущения веса проявляется в неспособности вестибулярной системы различать верх и низ, а также в нарушениях проприоцепции, мешающих точно определить положение тела и его частей по отношению к окружающим предметам или другим частям тела. Невесомость не влияет непосредственно на чувство осязания, но, когда тело висит в пустоте, нет привычных возможностей для тактильного восприятия. Ноги не стоят на земле, а когда тело принимает нейтральное положение, руки и ноги не прижимаются к туловищу (Whitmore et al. 2013: 10).

Отсутствие тактильных ощущений в космосе принимает две разные формы в зависимости от одежды путешественника. Космонавтов обычно изображают в скафандре — снаряжении для выхода в открытый космос, или внекорабельной деятельности. Однако в космическом полете большую часть времени космонавты проводят в кабине космического корабля или на космической станции, то есть в пространстве, где искусственно поддерживаются необходимые для жизни условия и скафандр не нужен. В таких условиях можно носить летный костюм или обычную одежду, доступную на прилавках магазинов, в терминологии НАСА — повседневную одежду (routine wear; NASA Technical Standard 2015: 194). Опыт ношения скафандра в корне отличается от ношения повседневной одежды, но в обоих случаях происходит оскудение тактильного опыта. В открытом космосе скафандр образует стену между телом и внешней средой; внутри космического корабля повседневная одежда не касается кожи из-за невесомости.

Чтобы в скафандре можно было находиться в вакууме открытого космоса, его герметизируют. «Герметизированный аппарат с отчетливо выраженными антропоморфными формами, повторяющий контуры тела» плотно прилегает к коже владельца, для которого основным источником тактильных ощущений становится сам скафандр (Cadogan 2015). Поэтому, чтобы компенсировать невозможность при выполнении тех или иных действий полагаться на другие чувства, в том числе осязание, человек руководствуется зрительными впечатлениями (Willson et al. 2014: 194). В зависимости от предназначения дизайн скафандров существенно различается — от герметизированных летных костюмов, надеваемых при запуске или возвращении в плотные слои атмосферы на случай разгерметизации, до скафандров для внекорабельной деятельности типа разработанного НАСА Extravehicular Mobility Unit (EMU) или российского «Орлана» — последние представляют собой «самодостаточную жизненную среду», защищающую тело от опасностей открытого космоса (NASA 2010: 9). В любом случае толщина скафандра, жесткость отдельных частей<sup>4</sup> и окружающая тело камера со сжатым воздухом притупляют тактильное восприятие. Все физические ощущения порождены или опосредованы скафандром.

Внутри космического корабля физическое восприятие одежды отсутствует по другой причине — тело почти не контактирует с тканью. Невесомо не только тело, но и ткань, в нормальных гравитационных условиях покрывающая его поверхность. Астронавт Скотт Келли рассказывает, что на Международной космической станции «кожа гораздо реже соприкасается с другими поверхностями, чем на Земле» (Harrington 2016). Влияние невесомости на одежду можно наблюдать на фотографиях и видеозаписях, сделанных на МКС: одежда на космонавтах топорщится, ворот поднимается под подбородок, ткань не прилегает ни к плечам, ни к груди. Даже относительно облегающие летные костюмы, надеваемые для параболических полетов, в условиях микрогравитации отстают от тела (Buckle 2017). Отсутствие контакта с одеждой типично для космического быта, и космонавты привыкают жить, не ощущая прикосновения одежды к коже, — настолько, что некоторые после возвращения на Землю говорят о физическом дискомфорте из-за постоянного трения ткани о кожу (Dunn 2016; Harrington 2016).

Инженер Мэл Кейс, занимающийся разработкой скафандров, отмечает, что мы с детства приучены носить «земную» одежду, поэтому привыкли к повседневным ощущениям, сопряженным с ее ношением в условиях нормальной гравитации (St. Clair 2018: 238). Тело

привыкло к определенной тактильной реакции на прикосновение ткани, поэтому она отчасти перешла в разряд выученного поведения. Как указывает Дэниэл Миллер, тактильное восприятие одежды не просто привычное в широком смысле ощущение — оно сигнализирует нам, что складки лежат правильно или что вещь не спадает с тела (Miller 2009: 24). Когда одежда развеивается или съезжает, физические ощущения могут предупреждать нас, что она изменила положение или вот-вот расстегнется. Поэтому прикосновение ткани к коже успокаивает. Когда это ощущение радикально отличается от привычного (как в скафандре) или отсутствует (как при ношении повседневной одежды в условиях микрогравитации), нередко возникает физиологический или психологический дискомфорт. Вместе с осознанием тело теряет и информацию. В отсутствие физических ощущений, вызванных трением ткани о кожу, сокращается количество физических подсказок, помогающих нам определить положение одежды на теле. Мы не можем посредством осознания убедиться, что одеты, а если можем, то лишены тактильных подтверждений, что одежда правильно сидит, надежно застегнута и не открывает ничего лишнего. Вот почему желательнее искусственно создать возможность контакта между телом и одеждой в невесомости — не только ради того, чтобы человек мог до некоторой степени контролировать, как он выглядит в одежде, но и ради вселяющего уверенность ощущения правильно сидящей вещи.

Когда прикосновение одежды не напоминает нам о границах тела, телесное восприятие и способности заметно меняются. Исчезновение раздражителей меняет ощущения тела и мешает ему совершать различные действия. Невесомость нарушает нормальную работу вестибулярной системы, искажая проприоцепцию (Vosk 1998: 156). Не получая от вестибулярного аппарата надежных сигналов, невесомое тело полагается на «визуальный контекст, чтобы поддерживать вертикальное положение», ориентируясь на окружающую обстановку (Chabeauti et al. 2010: 586). Анник Бюро, искусствовед и исследовательница новых медиа, испытала состояние невесомости во время параболического полета и рассказала, как оно влияет на телесное восприятие (Bugeaud 2003). По словам Бюро, в невесомости перестаешь понимать, где кончается тело и начинается внешняя среда. Когда мы не чувствуем давления одежды на эпидермис, кожа «перестает играть роль сенсорного посредника между „внутренним“ и „внешним“, между „я“ и „не-я“».

Когда «внешние границы» тела обозначены нечетко, размывается и различие между телом и одеждой (Ibid.). На визуальном и психологическом уровнях такие ощущения размывают границу между

одеждой и телом. Когда одежда ничем не удерживается, то под воздействием гравитационных условий может развеваться, порой открывая голое тело или нижнее белье. Аннализа Доминони отмечает, что у космонавтов «задираются рубашки на спине», отчасти из-за невесомости, отчасти из-за нейтрального положения тела (Dominoni 2005: 2). Такой эффект можно наблюдать в фильме Алекса Куртцмана «Мумия» (The Mummy, 2017), в кадрах, снятых на борту самолета, совершающего параболический полет: выполняя каскадерские трюки, Том Круз и Аннабель Уоллис парят в воздухе. Как только в самолете начинается фаза микрогравитации, куртки на обоих актерах задираются, открывая рубашки, края которых тоже заворачиваются вверх, обнажая спину.

Такие ощущения меняют восприятие одежды: она предстает уже не как вторая кожа или продолжение тела, а как жилище или оболочка. Подобно тому как скафандр иногда называют индивидуальным космическим кораблем, поскольку он служит пристанищем для тела, у одежды, парящей вокруг невесомого тела, больше общего с другими предметами на космическом корабле, чем с одеждой, как мы понимаем ее на Земле. Без осознания из отношений одежды и тела уходит интимность. Физическая дистанция влечет за собой дистанцию и на уровне восприятия.

## Дизайн одежды для активного касания

В невесомости, создающей препятствия для постоянного или случайного контакта одежды и тела, такой контакт требует сознательного действия. Необходимо искусственно провоцировать или создавать условия для контакта между одеждой и телом. На ил. 2 можно увидеть, как сейчас добиваются соприкосновения тела с одеждой в космосе. На астронавте рубашка поло, вздувающаяся на теле. У талии ее края зафиксированы — прижаты к коже резинкой спортивных брюк, плотно облегающей тело. Рубашка здесь соприкасается с телом лишь благодаря второму предмету одежды, брюкам, которые, удерживая ее у пояса, выступают как сила, направленная на тело владельца. Рубашка специально заправлена в брюки, чтобы не дать ей задираться, открывая спину, как описывает Аннализа Доминони.

Резинка здесь выполняет функцию, аналогичную функции ремня в нормальных гравитационных условиях: создает контакт между одеждой и телом, удерживает ткань и позволяет до некоторой степени

**Ил. 2**

Астронавт Колин Майкл Фул на МКС в рубашке поло. Рубашка, по-видимому, не касается тела, кроме как у пояса, где ее удерживает резинка брюк Фула. Резинка выступает как фиксатор, обеспечивая контакт между телом и одеждой.

Фото с сайта НАСА, 2003

контролировать силуэт. Заправляя рубашку под резинку брюк или надевая ремень, человек в таких случаях искусственно и намеренно добивается контакта одежды и тела, отличного от случайного прикосновения ткани, прилегающей к коже или развевающейся вне зависимости от действий владельца. В нормальных условиях земного притяжения случайное, *пассивное касание* происходит часто, потому что ткань покоится на коже или висит вдоль тела, но в невесомости, где ткань не лежит на теле, а само тело не стоит на земле, вероятность случайного, то есть *пассивного касания* снижается. В микрогравитации чаще наблюдается *активное касание*, так как возможности для осознанного приходится создавать сознательно.

*Активным*, как правило, называют преднамеренное касание, как в случае, когда «человек трогает что-то руками, чтобы вызвать определенные ощущения» (Gibson 1962: 477). Человек может быть как источником активного касания, так и его реципиентом. В условиях микрогравитации касание почти всегда активно, оно результат сознательного действия (космонавта или его товарищей). Действие бывает как непродолжительным, например когда космонавт выполняет какие-либо операции руками, или более длительным, как в случае если надо

залезть в спальный мешок и затянуть его. В то время как намеренное, а значит, активное касание ассоциируется с руками, к тактильным ощущениям могут стремиться и другие части тела. Так, объятие мы на сенсорном уровне ощущаем не только ладонями, но и остальной поверхностью руки, а также большей частью торса. Активное прикосновение одежды возникает, когда ткань за что-нибудь цепляется или когда тело наклоняется так, что материя натягивается, плотно прилегая к коже. Дизайнер, создающий космическую одежду, не может рассчитывать на силу тяжести, обуславливающую контакт между одеждой и телом на Земле. Ему необходимо разрабатывать дизайн так, чтобы одежда соприкасалась с кожей. Коротко говоря, контакт между телом и одеждой должен быть заложен в самой модели.

Примеры одежды, созданной с намерением обеспечить прикосновение ткани к коже или сделать его более интенсивным, уже известны. Так называемые «умные ткани» используют именно для создания тактильной одежды, стимулирующей «телесный опыт» (Tajadura-Jiménez et al. 2020). Как правило, такие технологии применяют, чтобы воспроизвести или сымитировать ощущение физического взаимодействия с другим человеком или предметом. В 2006 году Франческа Розелла и Райан Генц придумали «Обнимающую рубашку» (Hugshirt), воссоздающую ощущение объятия: сначала с помощью встроенных в ткань датчиков она «запоминает» сопутствующие объятию нажим и тепло, а затем воспроизводит это чувство по сигналу, полученному по bluetooth-связи с мобильного телефона. Сейчас рассматривают возможность использования носимых устройств и в ходе исследований космоса. Электронные ткани способны «обеспечить космонавта тактильными ощущениями, несмотря на герметизированный скафандр, так как они будут собирать информацию о том, что происходит по ту сторону скафандра, и проецировать ее на кожу посредством тактильных стимуляторов» (DEVCOM Army Research Laboratory 2021). Еще одно схожее изобретение — придуманная Джулианой Честертон текстильная технология SpaceTouch (2019), построенная на «тактильном отклике биологической кожи на информацию, воспринимаемую наружным слоем защитного костюма»: такая технология возвращает телу способность физически ощущать прикосновение окружающих предметов, в том числе контакт с твердыми поверхностями. В условиях микрогравитации внутри космического корабля носимые устройства можно использовать для противодействия невесомости или для создания иллюзии тяжести посредством избирательного активного касания. Разработанный НАСА V2 Variable Vector Countermeasure Suit снабжен маховиками — благодаря им возникает искусственное



сопротивление, имитирующее действие силы тяжести. Костюм восстанавливает утраченную в невесомости ориентацию в пространстве, создавая сопротивление, когда движение направлено параллельно идущей к полу вертикали. Если же движение направлено перпендикулярно этой вертикали, сопротивления не возникает или оно остается незначительным (Duda 2014: 3).

Приведенные примеры можно отнести к носимым устройствам. Космические полеты часто ассоциируются с техническим прогрессом, поэтому многие уверены, что дизайн предметов для космоса по определению разрабатывается с использованием новейших технологий. В центре современных исследований космической одежды обычно стоят носимые устройства (Simon et al. 2014), включая «умные ткани» (Schneiderman & Griffith Winton 2016). Такие исследования обычно проводятся совместными усилиями инженеров и технологов, ставящих себе задачу разрабатывать носимые устройства (Simon et al. 2014: 5). Однако чтобы создать условия для активного касания в космической одежде, необязательно прибегать к современным технологиям. Как я уже говорила, зафиксировать ткань в условиях микрогравитации способна такая простая вещь, как пояс. Можно использовать технически несложные или хорошо знакомые методы кройки, чтобы в невесомости одежда не теряла контакта с телом.

Вероятно, самый распространенный из таких методов, уже применяемый для сохранения контакта между тканью и кожей в микрогравитации, — облегающий покрой. Вещи облегающих фасонов вошли в обиход с развитием реактивной авиации, когда появились летные костюмы, и с тех пор многие начинающие дизайнеры, разрабатывающие одежду для космоса, по умолчанию выбирают обтягивающий крой. Если дизайнер хочет, чтобы одежда плотно прилегала к телу всей ее поверхностью, такой подход уместен и давно устоялся. Однако Сьюзан Бакл рассказывает, как в невесомости облегающий летный костюм топорщился на теле (Buckle 2017), из чего видно, что обтягивающего кроя современных летных костюмов недостаточно, чтобы обеспечить контакт между телом и одеждой. Чтобы ткань еще плотнее облегла тело, может потребоваться еще более точно повторяющие его контуры покрой и эластичный материал. Таким принципом руководствуется бренд Under Armour, разрабатывающий дизайн летных костюмов для компании Virgin Galactic: для основы, которую бренд называет «второй кожей», берут полиэстер с эффектом стретч (Under Armour 2019). Как и костюмы водяного охлаждения, надеваемые под скафандр, базовые модели Under Armour благодаря ткани стретч и обтягивающему крою повторяют контуры тела и, несмотря

на колебания гравитационных показателей, сохраняют с ним почти полный контакт.

Летний костюм из ткани стретч обеспечивает чувство защищенности за счет плотного прилегания ткани к коже — в противовес обычной повседневной одежде, в невесомости заставляющей человека чувствовать себя раздетым. Но дизайнерам важно помнить, что между этими крайностями есть много промежуточных вариантов. Можно целиком сшить одежду из эластичного материала или использовать вставки из эластичной ткани в местах, где желателен контакт одежды с телом. Эластичные элементы помогут добиться плотной посадки всего изделия или отдельных его частей, тогда как другие части будут свободно колыхаться и наглядно свидетельствовать о невесомости, принимая завораживающе непривычные положения. Другой способ — дополняющий первый — заключается в том, чтобы придать ткани жесткость, чтобы сделать одежду менее податливой. Эрин Кэдиган перечисляет технологии, благодаря которым ткань приобретает структуру и способна сопротивляться силе тяжести, включая набивку, добавление промежуточного слоя ткани или проволочного каркаса. Те же методы позволяют создать точки, где ткань за счет жесткости или крепления будет соприкасаться с телом. Такие технологии можно использовать, чтобы, с одной стороны, обеспечить уверенность, что одежда на месте и сидит правильно, с другой — в какой-то мере восстановить ощущение собственной телесности, исчезающее в микрогравитации.

## Заключение

Развитие космического туризма предоставляет все большему числу людей возможность испытать состояние невесомости. Человеку предстоит роль космического вида, и, если мы хотим подготовиться к будущему, самое время задуматься, как невесомость влияет на различные предметы, не исключая и одежду. Размышляя об одежде для микрогравитации, стоит принять во внимание не только ее внешний вид, но и непривычность самого ощущения одетости в новых условиях. Анализ этих ощущений может составить часть более широкого поля исследований, направленных на изучение постгравитационного опыта.

Если описать состояние невесомости как зависание в пустоте, станет понятно, почему оно сопряжено с отсутствием осязания. Повседневный тактильный опыт, в условиях нормальной гравитации воспринимаемый как данность, например ощущение земли под ногами, отсутствует в микрогравитации, как и осязательные ощущения

от контакта с одеждой и другими привычными предметами. В результате случайное соприкосновение тела и ткани сводится к минимуму, и надо либо намеренно добиваться такого контакта, либо создавать одежду, способную его обеспечить. В будущем тактильные ощущения в космосе едва ли войдут в привычку, но их надо стимулировать и, пожалуй, воспринимать как роскошь или источник новых впечатлений.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Борисов, Горлов 1961* — Борисов В., Горлов О. Жизнь и космос. М.: Советская Россия, 1961.

*Bock 1998* — Bock O. Problems of Sensorimotor Coordination in Weightlessness // Brain Research Reviews. 1988. Vol. 28. 1–2. Pp. 155–160.

*Borisov & Gorlov 1964* — Borisov V.B., Gorlov O.G. Life and Space. Moscow, 1964.

*Bronner 1982* — Bronner S.J. The Haptic Experience of Culture // Anthropos. 1982. Vol. 77. 3/4. Pp. 351–362.

*Buckle 2017* — Buckle S. Telephone interview. 2017. May 5.

*Bureaud 2003* — Bureaud A. Reasons for a Symposium. Paper presented at Visibility — Legibility of Space Art. Art and Zero G: the Experience of Parabolic Flights, Maison Européenne de la Photographie. Paris. 2003. October 4–5.

*Cadigan 2014* — Cadigan E. Sourcing and Selecting Textiles for Fashion. London: Bloomsbury, 2014.

*Cadogan 2015* — Cadogan D.P. The Past and Future Space Suit // American Scientist. 2015. Vol. 103. 5. Pp. 338–347.

*Chabeauti et al. 2010* — Chabeauti P.Y., Vaugoyeau M., Assaiante C. Is Vertical Postural Orientation in Weightlessness Correlated with the Subjects' Perceptual Typology? // Gait Posture. 2010. Vol. 32. 4. Pp. 586–591.

*Chesterton 2019* — Chesterton J. Space Touch // MIT Media Lab. 2019. [www.media.mit.edu/projects/spaceTouch/overview](http://www.media.mit.edu/projects/spaceTouch/overview) (по состоянию на 12.10.2021).

*D'Aloia 2012* — D'Aloia A. The Intangible Ground: A Neurophenomenology of the Film Experience // European Journal of Media Studies. 2012. Vol. 1. 2. Pp. 219–239.

*DEVCOM Army Research Laboratory 2021* — DEVCOM Army Research Laboratory. Smart Fabric Detects and Collects Space Dust // Tech Briefs. 2021. February 1. [www.techbriefs.com/component/content/article/tb/pub/techbriefs/materials/38509](http://www.techbriefs.com/component/content/article/tb/pub/techbriefs/materials/38509) (по состоянию на 12.10.2021).

- Dominoni 2005* — Dominoni A. VEST. Clothing Support System On-Orbit Validation. Paper presented at the 25th International Conference on Environmental Systems (ICES). Rome, Italy. 2005. July 11–14.
- Dominoni 2020* — Dominoni A. Design of Supporting Systems for Life in Outer Space: A Design Perspective on Space Missions Near Earth and Beyond. N.Y.: Springer, 2020.
- Duda 2014* — Duda K. Variable Vector Countermeasure Suit (V2 Suit) for Space Habitation and Exploration, Phase II Final Report // NASA Innovative Advanced Concepts (NIAC). 2014. [www.nasa.gov/sites/default/files/files/Duda\\_2012\\_PhII\\_V2Suit.pdf](http://www.nasa.gov/sites/default/files/files/Duda_2012_PhII_V2Suit.pdf) (по состоянию на 12.10.2021).
- Dunn 2016* — Dunn M. A Year in Space: Aching Joints and the Weird Feeling of Clothing Touching Your Skin // Global News. 2016. March 4. [globalnews.ca/news/2558552/ayeear-in-space-aching-joints-and-the-weird-feeling-of-clothing-touching-your-skin](http://globalnews.ca/news/2558552/ayeear-in-space-aching-joints-and-the-weird-feeling-of-clothing-touching-your-skin) (по состоянию на 12.10.2021).
- Entwistle 2002* — Entwistle J. The Dressed Body // Real Bodies / Ed. M. Evans, E. Lee. London: Palgrave, 2002. Pp. 133–150.
- Gibson 1962* — Gibson J.J. Observations on Active Touch // Psychological Review. 1962. Vol. 69. 6. Pp. 477–491.
- Harrington 2016* — Harrington R. A Famous Astronaut Says His Body Still Hurts after Spending a Year in Space // Tech News. 2016. June 8. [www.businessinsider.com.au/scott-kelly-space-travel-effects-human-body-2016-6](http://www.businessinsider.com.au/scott-kelly-space-travel-effects-human-body-2016-6) (по состоянию на 12.10.2021).
- Hu 2004* — Hu J. Structure and Mechanics of Woven Fabrics. Cambridge, UK: Woodhead, 2004.
- Mei et al. 2015* — Mei Z., Shen W., Wang Y., Yang J., Zhou T., Zhou H. Uni-directional Fabric Drape Testing Method // PLoS ONE. 2015. Vol. 11. 10.
- Miller 2009* — Miller D. Stuff. Cambridge, UK: Polity Press, 2009.
- NASA 2010* — National Aeronautics and Space Administration. Why Do We Really Need Pressure Suits? // Museum in a Box. 2010. [www.nasa.gov/sites/default/files/atoms/files/dressing\\_for\\_altitude.pdf](http://www.nasa.gov/sites/default/files/atoms/files/dressing_for_altitude.pdf) (по состоянию на 12.10.2021).
- NASA Technical Standard 2015* — National Aeronautics and Space Administration. NASA Space Flight Human-System Standard. Vol. 2: Human Factors, Habitability, and Environmental Health (Revision A). 2015. [standards.nasa.gov/sites/default/files/nasa-std-3001\\_vol\\_2\\_rev\\_a\\_o.pdf](http://standards.nasa.gov/sites/default/files/nasa-std-3001_vol_2_rev_a_o.pdf) (по состоянию на 12.10.2021).
- Negrin 2016* — Negrin L. Maurice Merleau-Ponty: The Corporeal Experience of Fashion // Thinking Through Fashion / Eds A. Rocamora, A. Smelik. London: I.B. Taurus, 2016. Pp. 115–131.
- Pallasmaa 2012* — Pallasmaa J. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2012.

- Rosella & Genz 2006* — Rosella F., Genz R. US Patent US20070063849A1. 2006.
- Schneiderman & Griffith Winton 2016* — Schneiderman D., Griffith Winton A. (eds) *Textile Technology and Design: From Interior Space to Outer Space*. London: Bloomsbury, 2016.
- Simon et al. 2014* — Simon C., Dunne L., Zeigler C., Martin T., Pailes-Friedman R. NASA Wearable Technology CLUSTER 2013–2014 Report. JSC-CN-31992. Houston, TX, NASA. 2014. [ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/20140012422.pdf](https://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/20140012422.pdf) (по состоянию на 12.10.2021).
- St. Clair 2018* — St. Clair K. *The Golden Thread: How Fabric Changed History*. London: John Murray, 2018.
- Stanes 2019* — Stanes E. *Clothes-in-Process: Touch, Texture, Time // Textile: Cloth and Culture*. 2019. Vol. 17. 3. Pp. 224–245.
- Tajadura-Jiménez et al. 2020* — Tajadura-Jiménez A., Väljamäe A., Kuusk K. *Altering One's Body-Perception Through E-Textiles and Haptic Metaphors // Frontiers in Robotics and AI*. 2020. Vol. 7.
- Under Armour 2019* — Under Armour. *The World's First Spacesuit Engineered for the Masses // Under Armour Newsroom*. 2019. October 16. [about.underarmour.com/news/2019/10/ua-reveals-technical-spacewear-for-virgin-galactic](https://about.underarmour.com/news/2019/10/ua-reveals-technical-spacewear-for-virgin-galactic) (по состоянию на 12.10.2021).
- Volino & Magnenat-Thalmann 2012* — Volino P., Magnenat-Thalmann N. *Virtual Clothing: Theory and Practice*. Berlin: Springer, 2012.
- Whitmore et al. 2013* — Whitmore M., McGuire K., Margerum S., Thompson S., Allen C., Bowen C., Adelstein B., Schuh S., Byrne V., Wong D. *Risk of Incompatible Vehicle/Habitat Design // Human Research Program Space Human Factors and Habitability Element, NASA: human-researchroadmap.nasa.gov/Evidence/reports/НАВ.pdf* (по состоянию на 28.08.2021).
- Willson et al. 2014* — Willson D., Rask J.C., George S.C., de Leon P., Bonaccorsi R., Blank J., Slocombe J., Silburn K., Steele H., Gargarno M., McKay C.P. *The Performance of Field Scientists Undertaking Observations of Early Life Fossils While in Simulated Space Suit // Acta Astronautica*. 2014. Vol. 93. Pp. 193–206.

## Примечания

1. Очевидное исключение — жесткие предметы одежды, повторяющие контуры фигуры, например бюстгалтеры с плотными чашками или корсеты. Такие вещи сохраняют форму вне зависимости от гравитационных условий или близости к телу.
2. Есть и исключения, в том числе брюки с отворотами или рукава с манжетами: в таких случаях элемент одежды искусственно

удерживается ближе к телу. Однако когда такое происходит с нижним краем одежды или другими ее частями, они не обеспечивают непосредственной опоры для остальной ткани при изменении ориентации в пространстве, например если человек поднимает руку над головой.

3. В эпоху постмодерна дизайнеры все чаще отступают от канона. Так, существует одежда, смещающая традиционные понятия верха и низа, например коллекция Upside Down («Вверх ногами») Viktor & Rolf (весна — лето 2006), состоящая из изделий, которые можно носить «вверх дном» или «вниз дном», подкалывая края у плеч. В положении «вниз дном» большинство платьев сужаются в талии, образуя силуэт «песочные часы». Перевернутые «с ног на голову», те же платья набирают объем в верхней части тела и в плечах, где одежда обычно выступает под действием силы тяжести. Но, пусть эти костюмы и бросают вызов традиции, расположение их складок в «перевернутом» положении («вверх ногами») только лишний раз подчеркивает, что на поверхности Земли от закона всемирного тяготения никуда не деться и что, даже когда одежда рассчитана на иной модус взаимодействия с силой тяжести, она все равно драпируется от точек соприкосновения с телом в верхней части изделия.
4. В данном случае я имею в виду скафандр ЕМУ, состоящий из двух элементов — верхнего (жесткого) и нижнего.

**Мод Ланнен**

(Maud Lannen) — хореограф и танцовщица, выпускница Университета Ноттингема (теория изящных искусств) и Голдсмитского университета (практика перформанса).

**Роджер Смит**

(Roger Smith) — почетный лектор по истории науки в Ланкастерском университете (Великобритания), почетный член Института философии РАН. Автор книг «История психологии» (2007), «История гуманитарных наук» (2007), «Быть человеком: историческое знание и сотворение человеческой природы» (2014), «Чувство движения: интеллектуальная история» (2021).

# (Пере) ОСМЫСЛЯ ТАНЕЦ.

**Размышления о тактильности,  
общении и встречах  
в эпоху пандемии,  
или Разговор, который  
иначе бы не состоялся**

## Пролог

3 марта 2021 года хореограф и исследователь Мод Ланнен представила на международной междисциплинарной Лаборатории творческих исследований перформанса (PeARL) свою диссертацию «Переживание тактильности материнства» (Per-forming the Haptic Maternal). Когда Мод предложила слушателям задать вопросы, повисла тишина. Этот случай стал поводом задуматься о коммуникации в Zoom, английском

**Ил. 1**

Роджер в Шуе,  
Россия

языке как универсальном, общепонятном средстве общения для жителей разных стран, специфике языка различных дисциплин и других причинах, которые в тот вечер могли воспрепятствовать диалогу и/или пониманию. Кроме того, происшедшее неожиданно побудило Роджера Смита, специалиста по истории психологии и одного из участников PeARL, написать Мод, а Мод — ответить ему. Из обоюдного жеста выросла электронная переписка, продолжающаяся по сей день, — разговор о Zoom, дистанциях, отсутствии и эстетике. Погружаясь в этот разговор, мы глазами и мыслями пробегаем страницу на экране. Перед нами попытка задуматься о новом взгляде на то, что означает присутствовать, встречаться и общаться в контексте PeARL, танца и не только, а в конечном счете — беседа о том, что такое касание и чем оно может быть в большей частью *неуловимом* до пандемии COVID-19 смысле.



Перед читателем диалог ученого (еще Роджер любительски занимается танцами и пишет романы) и художника/хореографа-исследователя. Оба писали об осязании, пусть и в рамках разных научных традиций. Конференция Лаборатории творческих исследований перформанса, состоявшаяся в июне 2021 года, открыла простор для художественного эксперимента — возможность (пере)открыть электронные письма и превратить их в импровизацию, в хореографическую постановку, во вдумчивую работу со звуком в танце и перформансе, иначе подойти к общению и встречам. Специальный выпуск журнала «Теория моды: одежда, тело, культура», посвященный тактильности, дает авторам еще одну возможность такого эксперимента — перевести созданный для конференции видеоперформанс на язык хореографического письма (или текста-перформанса).

## Часть I. О встрече

Дорогая Мод,  
так странно отправлять первое голосовое сообщение. Мы ведь даже не встречались.

Да.

Мы не встречались.

Мы слышали речь друг друга. Я видел ваше лицо, видел, как внимательно вы слушаете. Мы зачитывали достаточно сложные тексты, написанные каждым из нас. Мы чем-то поделились друг с другом. Но мы не встречались. Или встречались? Как вы думаете? Может быть, другие скажут, что мы встретились, потому что они привыкли считать встречами общение онлайн, а я нет?

Мы обменялись довольно сложными мыслями — по скайпу или когда слушали доклады друг друга. Но для меня встреча означает физическое присутствие. Почему? Почему у меня такие старомодные представления, когда люди постоянно устраивают встречи в соцсетях? По крайней мере, они называют это встречей. Я же говорю, что никакой встречи не было. Но ведь коронавирус не дал нам встретиться очно. Зато, как часто можно услышать, сколько разноплановых новых способов общения у нас появилось — конечно, речь не о физическом, а о метафорическом контакте. Так почему же для меня по-прежнему важно физическое присутствие? Попробую объяснить вкратце. Я скажу в общих чертах, но, когда обобщаешь, вероятнее, что каждый как-то откликнется, подумает — согласен он со мной или нет?

Во-первых, личные встречи — привычка, обычай. Именно их я имею в виду, когда говорю, что с кем-то встретился. То есть личная

**Ил. 2, 3**

Шуя, Россия  
(снято во время  
поездки Роджера)

встреча — часть моей идентичности. Соглашаясь на онлайн-общение, я меняю свою идентичность. И, думаю, очевидно, что коронавирус оказал влияние на идентичность многих людей. Изменения идентичности связаны с тем, что нет ни физического присутствия, ни телесного контакта.

Вторая мысль тоже очень общая. Модель отношений с другим человеком восходит к связи ребенка с матерью. Я имею в виду самое элементарное — состояние плода в материнской утробе. И появление на свет благодаря усилиям матери, и первые минуты рядом с ней. Эти отношения основаны на физическом контакте, на близости физического присутствия. И мне кажется, что они задают модель всех остальных отношений. Эта модель изначально заложена в каждом из нас, явлена практически всем, пусть даже в будущем что-то изменится. Она определяется не только физическим контактом, но и доверием. Отношения предполагают развитие моральной составляющей — доверия. Поэтому для меня личные встречи — привычный способ выстраивать доверительные отношения. Но вот у нас с вами сложились доверительные отношения — а они ведь сложились, Мод, — без физического присутствия друг друга. И все-таки для меня это отступление от привычного образа действий. Наконец, третья, тоже очень общая, мысль, которую я хочу сформулировать,

состоит в том, что физическое присутствие, на мой взгляд, ничем не опосредовано. Это прямой контакт. А когда мы прибегаем к разным средствам коммуникации, то и общение получается опосредованным. И посредник, будь то некто или нечто, вклинивается в политику отношений — политику в широком смысле. Некоторые приветствуют такое посредничество. Они считают, что оно раздвигает горизонты. А других оно угнетает. Конечно, те и другие могут быть по-своему правы. Но надо сказать кое-что о разнице между опосредованным и непосредственным общением, раздвигающим социальные горизонты нашей хореографии.

Думаю, пока я на этом остановлюсь. Как вы думаете? Встречались ли мы? Встречались ли с нами другие люди, участвовавшие в ReARL? Встречаемся ли мы вообще теперь с другими?

В следующий раз я отвечу вам, но добавлю еще кое-что об общении. Но пока, Мод, на этом всё.

Берегите себя. До скорого!

Роджер

Дорогой Роджер,

как удивительно получить от вас первое голосовое сообщение и какой неожиданный подарок — весь наш разговор.

**Ил. 4**

Ноттингем,  
Великобритания  
(фотография  
сделана  
неподалеку  
от дома, где  
живет Мод)

Вы спрашиваете: «Встречались ли мы?»

Я бы задала вопрос иначе: как мы могли встретиться и уже встречаемся?

Можно предположить, что для встречи необходимо, чтобы все ее участники сначала «сошлись» относительно ее условий: даты, времени, продолжительности. Все эти условия сопряжены с физическими обстоятельствами, неотделимыми и от виртуального события. Чтобы совместно работать над этим проектом, нам тоже необходимо было встретиться: объединиться, прийти к согласию относительно некоторых (не всех) вопросов — встретиться, преодолевая наше несходство, границы разных дисциплин, языковые барьеры, часовые пояса, географические расстояния, разницу поколений, непохожесть культурного и исторического наследия. Буквально преодолевая пространство и время.

Но встретиться — значит прежде всего собраться вместе, стимулировать контакт





**Ил. 5** (слева)  
Ноттингем,  
Великобритания  
(фотография  
сделана  
неподалеку  
от дома, где  
живет Мод)



**Ил. 6** (справа)  
Ноттингем,  
Великобритания  
(фотография  
сделана Мод  
у себя дома)

и общение, добиться этого совместными усилиями, импровизировать в рамках заданной хореографической структуры. Эти попытки несовершенны? Да, конечно. Но я бы сказала, что любопытна сама их направленность, непривычная и заставляющая задуматься. Еще они требуют внимания.

Можно по-разному рассказывать об отношениях матери и ребенка, и всегда это будут какие-то истории, вымысел, в правдивости которого мы себя уверяем. Сейчас мы с вами тоже в каком-то смысле заняты рассказыванием историй. Мы нашли пространство для творческого движения, рефлексии, созидания и обмена. Язык, по словам Нгути Ва Тхионго, воплощает жизнь и культуру. Язык, пишет он, опосредует само мое бытие (Thiong'o 2005).

Вы говорите, что физический контакт — необходимое условие любой встречи, что в нем проявляется проблематика, связанная с доверием: когда мы ценим прикосновение, откуда его ждем, кто и как прикасается к нам. Вопросы о согласии, активной вовлеченности и автономности при контакте по-прежнему важны как в виртуальном, так и в реальном мире. Можно спросить: что дает физический контакт и присутствие? Зачем нужно, чтобы наши руки соприкасались при рукопожатии? Свойственна ли телесному прикосновению и физическому присутствию некая объективность?

Кроме того, встреча задействует нашу способность устанавливать и поддерживать контакты с людьми в меняющемся контексте и в разных обстоятельствах. Подавленность, вызванная отсутствием, удручающей необходимостью общаться через Zoom и обязательным использованием английского языка, интересна — и мне интересно о ней размышлять. Она порождает лакуны, усложняет взаимодействие. Можно воспринимать эти лакуны как крушение иллюзий: они обнажают различия между нами и дают нам шанс отстаивать их. Они

напоминают, сколько кропотливого труда и усилий требуется, чтобы поддерживать контакт и продолжать общаться. На этом я закончу и буду ждать вашего ответа.

До связи,  
Мод

## Часть II. Об общении

Дорогая Мод,

да-да, мне нравится быть внимательным. И я сердечно благодарю вас за то, что вы так внимательно слушали мое сообщение. Я в очередной раз удивлен. Такое чувство, будто я заворачиваю за угол в незнакомом месте. Нельзя угадать, что там, за углом. Но что-то открывается — нечто являет себя и одновременно открывает горизонты. Вы берете слово «встреча», которое, хотел сказать я, неприменимо к нам, потому что у нас встречи не было, и превращаете его в «общение». А это касается чего-то гораздо более важного. Чего-то объясняющего, почему я с самого начала вам написал. И почему — как мне кажется — мы стали отвечать друг другу. PeARL, наша лаборатория, несет новый для меня тип общения. Она открывает возможности. Открывает новые начала. Приводит меня в новые закоулки. И конечно, именно благодаря медиа, хотя я и начал с негативной их характеристики, в том числе и благодаря Zoom, который мы использовали для PeARL. Но медиа бывают разными. И медиа не помогут общению, если в нем нет как минимум двух внимательных участников. Двух или больше сторон, использующих этот канал коммуникации. Не односторонне, а как

### Ил. 7

Кадр из музыкального перформанса «Гершвин» с участием Роджера (Москва, Россия) и кадр, изображающий занятия Мод в студии (Ноттингем, Великобритания)



некое по определению общее пространство. А чтобы общение состоялось, в нем участвуют разные люди, и мы с вами, Мод, должны признавать право друг друга на вовлеченность — кажется, вы употребили слово «вовлеченность», и думаю, это очень важно: общение невозможно без взаимности. Обе стороны должны обладать правом голоса. Нужно пространство, где каждый ощущал бы, что другие чутко реагируют на его способности, слабые места, своеобразную идентичность, неповторимость. И вы тоже говорите об этом, когда упоминаете о рассказывании историй. Средство, к которому мы прибегаем, чтобы рассказывать, — слова, а акт рассказывания — средство обеспечить совместную вовлеченность. Поэтому голосовое сообщение — попытка выразить эту мысль, добиться совместной вовлеченности благодаря перформансу. На этом я закончу, ведь у нас так мало времени. А время, как и рассказывание, принадлежит к числу явлений, дарующих или отнимающих право на вовлеченность.

Мод, спасибо, что слушаете.

Мне доставляет огромное удовольствие говорить с вами.

Пока!  
Роджер

Дорогой Роджер,

для меня общение, как и касание, — человеческая потребность, импульс: оно прорывается изнутри и заставляет нас вырваться за собственные пределы, за рамки привычной обстановки и ситуации. Когда вы записываете голосовые сообщения, они передают ваши мысли о встрече и общении, но вместе с тем транслируют ваше присутствие, физическое состояние, движения.

Умиротворяющие звуки говорят нам, что ваше тело уже соприкасается с хорошо знакомыми всем нам предметами (скрипят стол и стул, вибрирует мобильный телефон, слышно, как вы случайно задеваете рукой клавиатуру). Слова и звуки говорят об отношениях — отношениях с языком и бытовыми предметами, равно как и друг с другом. Отношения вырываются из привычной обстановки. Может быть, мы все вырвемся из нее одновременно? Может быть, мы переосмыслим это движение, этот прорыв к танцу?

Возникает еще вопрос: действительно ли общение проявляется только в обоюдном движении? Из ваших слов как будто следует, что да. Мне вспомнился один разговор с преподавателем психологии: он рассказал о многолетней переписке с человеком, которого называл другом. Но друг ни разу ему не ответил. Тем не менее он был убежден

в реальности связи и общения между ними. Тогда я была совершенно ошарашена. Но предположение, что общение обязательно взаимно, заставляет меня задуматься и о контактах с братом, которые, с тех пор как двадцать пять лет назад я пересела в Англию, мы почти не поддерживаем. Я так ждала привычных проявлений общения, хотела контакта и близости, но со временем взглянула на наши отношения иначе — теперь я ничего не требую от них, а позволяю им принимать другую форму, не такую привычную и понятную, но не менее реальную. Не исключено, что пандемия побуждает нас к схожим сдвигам в восприятии.

Я согласна, что умение слушать — часть общения, и оно, несомненно, требует внимания. Но можно ли слушать, когда никто не говорит? Каковы временные рамки слушания? Как мы слушаем, когда момент непосредственного взаимодействия миновал? Голосовые сообщения, которые мы с вами отправляем друг другу, заставляют с особой остротой осознать несовпадение временных рамок, но от этого ни наш разговор, ни наше участие в мироздании и его становлении не становятся менее реальными. Электронное письмо, скорее всего, дойдет мгновенно, но, даже если я открою его сразу же, вы за это время наверняка уже подниметесь из-за стола. Я могу послушать ваши слова в удобное для меня время, могу переслушать запись несколько раз, пока не оформится мысль. Проходит время, и, пока я пишу это, вы не замираете в ожидании, пусть даже ритм нашего диалога, почти как при личном общении, уже привычен и отчасти интуитивно уловим... Такие парадоксы влекут меня. Так, может, время, которое требует взаимности, на самом деле отрицает наше право на вовлеченность,

**Ил. 8**

Кадр  
из музыкального  
перформанса  
«Матюшин»  
с участием  
Роджера  
(Москва,  
Россия) и кадр,  
изображающий  
занятия Мод  
в студии  
(Ноттингем,  
Великобритания)



отрицает уникальные (вы сказали — «своеобразные») характерные для нас модусы понимания и участия, наши разные способности и вкусы?

Хореография, как вы справедливо заметили, ограничена временем, и эти ограничения — источник новых возможностей. Время — наш главный партнер, и его распределение обуславливает моменты, когда мы совпадаем или не совпадаем в его потоке. Если вернуться к случаю, побудившему вас написать мне тогда в марте, я бы сказала, что асинхронность — те самые закоулки, куда мы нежданно сворачиваем, как вы поэтично это сформулировали, и где мы, если только захотим, сможем раскрыться и где нам откроются новые горизонты! Именно так проявляется наша вовлеченность, когда мы создаем и разрушаем нарративы о том, кто мы и кем хотим стать, чего ждем друг от друга и кем хотим быть для других.

В одном из писем вы сказали: «Само противоречие иногда выливается в творческий импульс». Спасибо вам за необыкновенно вдумчивый и насыщенный разговор. Жду его продолжения.

Берегите себя, дорогой Роджер.  
Мод

Дорогой читатель,

Роджер и я от всей души приглашаем вас стать соавтором и одним из участников этого танца. Почему бы вам не импровизировать вместе с нами? Может быть, читая и обдумывая этот текст, вы захотите попробовать поэкспериментировать с модуляциями голоса, скоростью, плавностью речи, интонацией, акцентами, молчанием и паузами — или с разными вариациями каждого из этих параметров.

Что там, за горизонтом?

Искренне ваши,

Мод и Роджер

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Thiong'o 2005* — Thiong'o Ngũgĩ wa. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London, UK: James Currey; Nairobi, Kenya: East African Educational Publishers, 2005.



**Йесон Ли**

(Yeseung Lee) — преподает культуру дизайна в Университете Монфорт (Великобритания). Занимается изучением материальной культуры и модных практик с опорой на критическую теорию и психоанализ. Автор книги «Бесшовность: производство и (не)знание в модной практике» (Seamlessness: Making and (Un)knowing in Fashion Practice, 2016) и ряда статей, посвященных моде, текстилю, междисциплинарным исследованиям тактильности и культуре роскоши.

# Текстиль-сфера: порог повседневных взаимодействий

## Текстиль, дом и перемещение в пространстве

Тема места, не приспособленного для жизни, сегодня как никогда актуальна. Истории массовой миграции или утраты жилья вследствие стихийных бедствий или антропогенных катастроф заставляют задумываться, что же это значит — потерять свой дом. И что такое «дом» сегодня? Какими материальными или нематериальными свойствами он обладает?<sup>1</sup> Текстиль играет важную роль при создании разных вариантов эфемерной архитектуры, то есть «дома», предназначенного лишь для временного проживания, и это позволяет исследовать современные представления о пространстве, доме и спатальной принадлежности с применением именно текстильной оптики. Важно, что современное текстильное производство также переживает кризис — менее животрепещущий, но оттого не менее значительный. Речь идет о сужении сферы тактильного, а также меж- и мультисенсорного

Статья впервые  
опубликована  
в журнале  
Textile: The Journal  
of Cloth & Culture  
(2019. Vol. 18.2)



опыта, обретаемого с помощью прикосновения. Разнообразные виртуальные поверхности, с которыми мы взаимодействуем в образовательных, развлекательных или коммерческих контекстах, играют все более важную роль в повседневной жизни, заменяя привычные или традиционные способы сенсорного взаимодействия или производства объекта, а также вытесняя из нашей жизни опыт пребывания в одном пространстве с другими людьми. Эти перемены отчуждают текстиль, заставляя задуматься, какие функции выполняет «обычная» ткань? Почему с ней мы чувствуем себя как дома? Цель этой статьи — исследовать поднятые выше темы и постараться наметить новые возможности размышлений о тканях и пространственности, которые они предоставляют, с учетом новых условий жизни и пребывания в пространстве.

Статья начинается с анализа причин, побуждающих нас взглянуть на текстиль по-новому. Далее мы подробно поговорим о подходах, опираясь на которые можно попытаться найти ответы на поднятые выше вопросы. Речь здесь пойдет о ключевых характеристиках «реляционных подходов» в искусстве, гуманитарных и социальных науках. Опираясь на них, я во второй главке предлагаю для рассмотрения новую онтологическую категорию, «текстиль-сферу» как адекватную оптику для анализа функций текстиля в условиях современных социальных, материальных и технологических трансформаций. Текстиль-сфера создается физическими маркерами, указывающими на утрату; в этой оптике элементы традиционно жестких оппозиций — «здесь»/«там», «сейчас»/«тогда», «материальное»/«нематериальное», «поверхность»/«объем», «человеческое»/«нечеловеческое» — обнаруживают прочные внутренние связи. Текстиль здесь предстает принципиально реляционным материалом; подразумевается, что для создания аффективной спатальности, то есть чувства дома или принадлежности, первостепенное значение имеют физическая близость или контакт. Далее мы рассмотрим теорию «я-кожи» психоаналитика Дидье Анзье и философию сфер («сферологию») Петера Слотердайка применительно к понятию «текстиль-сфера». Несмотря на то что оба эти автора уделяют первостепенное внимание человеку, они продуктивно рассуждают о спатальности первичных отношений между ребенком и человеком/людьми, выполняющим(и) функцию/функции его матери/матерей<sup>2</sup>, а также о значимости этих отношений для взаимодействия с социальными пространствами на протяжении последующей жизни человека. Я предполагаю, что текстиль — это материя дома и прочих интимных социальных сфер, материя, которая создает чувство совместного

пробытия в едином пространстве. В заключение мы рассмотрим несколько примеров художественных проектов, которые эффективно эксплицируют идею «текстиль-сферы», акцентируя чувство утраты с помощью тактильных маркеров. Принимая во внимание тот факт, что текстиль играет все более важную роль в антропогенной среде XXI века, а также определяет наше психологическое благополучие, необходимо преодолеть устоявшиеся модели дихотомического мышления (оппозиции «2D/3D», «человеческое/не-человеческое», «материальное/нематериальное») и вместо этого сосредоточиться на осмыслении процессов, определяющих способы взаимосвязей и взаимоотношений между разными поверхностями.

## **Исторический и реляционный подходы**

В своем документальном фильме «Людской поток» (Human Flow 2017) художник Ай Вэйвэй рассказывает о бедственном положении мигрантов в Кении, Малайзии, Израиле, Иордании, Северной Америке и в европейских странах, пытаясь визуализировать пугающие масштабы глобального кризиса. Множество людей покидает привычную для них среду обитания, закутавшись в ткань и одежду. В состоянии неопределенности текстиль превращается в очень важную телесную оболочку и жизненное пространство; вместе с тканью и с ее помощью утраченный «дом» перемещается и перестраивается. Сопереживание судьбе сирийских беженцев, прибывающих на греческий остров Лесбос, находит воплощение в майларовых одеялах. Майлар, сегодня широко распространенный материал — один из первых образцов «умного» текстиля, разработанного в 1960-е годы для астронавтов и элитных военных подразделений передовыми производственными компаниями при поддержке NASA (Küchler 2008: 113).

Высококачественные ткани, такие как майлар, кевлар и гортекс, регулируют отношения между человеческим телом и неблагоприятной для него средой, обеспечивают ему защиту и способствуют успешной адаптации. Это своеобразная полнофункциональная кожа, мобильная среда-медиатор. Эта функция особенно ясно обнаруживает себя в тканях, инкорпорированных в «интеллектуальную» архитектуру, интеллектуальную одежду и другие высокочувствительные среды, предназначенные для ношения или обитания. Кажется, что границы между кожей, интерьером, модой и архитектурой постепенно размываются, что способствует образованию целой общей сверхкатегории высокотехнологичных материалов.

Границы между реальным и виртуальным текстилем также разрушаются: виртуальная одежда, в играх или 3D-анимациях обычно именуемая «скинами», сегодня интегрируется в модную индустрию при посредничестве социальных сетей<sup>3</sup>; многие начинающие дизайнеры, в свою очередь, изучают виртуальный текстиль, уделяя пристальное внимание тактильным и другим сенсорным свойствам тканей (Harris 2013; Igoe 2020). Важно отметить, что эти разработки не подразумевают создания принципиально новых функций, а скорее имитируют и улучшают качества, которыми обладает «обычный» текстиль. Новация заключается в том, что последний осмысляется по-новому, как медийная и мобильная среда, одновременно материальная и виртуальная. Скажем, виртуальность уже потенциально присутствует в обычных тканях, поскольку их материальные качества (мягкость, эластичность, гигроскопичность, запах, звук, цвет и так далее) генерируют нематериальные феномены, такие как атмосфера, микроклимат или аффект. Начиная с пеленок и заканчивая саваном, ткань являет собой архетипический повседневный материал, который носит нас так же, как мы носим его, который воздействует на наши тела, мысли и эмоции. Помянутые выше современные технологические и социальные трансформации представляют привычный текстиль в новом свете, тем самым побуждая нас переоценить и переосмыслить его привычные качества. Утрата тактильного контакта может компенсироваться более глубоким пониманием того, что делает и всегда делал обычный текстиль; соответственно, его качества, ценные для нас, можно сохранить и улучшить в следующем поколении текстиля, осмысленного как окружающая нас среда.

Рост мобильности и динамичное распределение людей по всему земному шару и в материально-виртуальных пространствах с большой долей вероятности ведет к появлению у нас нового темпорального, спатального или материального мышления, отличного от присущего нам ранее, в доцифровую эпоху. Антрополог Сюзанна Кюхлер предполагает, что разные способы производства и обустройства нашего существования в социальном и материальном мирах тесно связаны (Küchler 2014)<sup>4</sup>. Текстиль играет важную роль в переходе от глубинной к поверхностной онтологии, поскольку функции мышления, восприятия и коммуникации частично передаются «интеллектуальным» артефактам — одежде, стенам, предметам домашнего обихода. Соответственно, современные гуманитарные исследователи разрабатывают «новый вид поверхностной онтологии, которая заменяет оппозиции „внутреннего“/„внешнего“, „невидимого“/„видимого“, „нематериального“/„материального“ взаимодополнительными отношениями,

суть которых составляет не маркировка различий, а трансформация» (Küchler 2008: 116). В этой статье я стараюсь (пере)осмыслить текстиль как медийную среду — одновременно материальную и нематериальную поверхность, пространство и атмосферу; в качестве рабочего инструмента я предлагаю категорию «текстиль-сферы», позволяющую продуктивно исследовать связи между «человеческими» и «не-человеческими» феноменами в области, связанной с анализом спатальности и чувства дома.

Как я подробнее поясню ниже, разновидность спатальности, описанная в этой статье, то есть «текстиль-сфера», — это пространство, создаваемое физическим прикосновением, без априорного наличия поверхности или локации до момента маркировки или контакта. По мере того как текстиль интегрируется в нашу повседневную жизнь, у нас возникают «аффективные спатальные ощущения» или «территории чувств» (Thrift 2010: 292). Такой способ понимания текстиля совпадает с антигуманистическими, реляционными подходами, принятыми в современных гуманитарных и социальных исследованиях. Психианализ, археология, социология, образование, антропология, география, философия и медиаисследования используют реляционные подходы в качестве исследовательской методологии. Размышление о текстиле с точки зрения спатальности подразумевает анализ разнообразных человеческих и не-человеческих феноменов; в их числе — старые и новые технологии, в том числе — сенсорные возможности человека; материальные и медийные свойства ткани; звук или воздух; модусы взаимодействия и движения; размышления о формировании субъектов. Именно для этого нам и нужны междисциплинарный и реляционный подходы. Растущее осознание взаимосвязей между телом, машиной и материалом, результат исследований и работ в биотехнологии, робототехнике, кибернетике и в сфере искусственного интеллекта, ведет к дестабилизации и децентрализации свободомыслящего гуманистического субъекта (Joy & Dionne 2010: 3); появляются новые возможности для реляционного мышления в социальных и гуманитарных науках. Так, впечатляющий образ киборга Донны Харауэй (Haraway 1991) и ее представление о «видах-спутниках» (Haraway 2003) разрушают устоявшиеся в западной культуре дифференциации «живого» и «неживого», «человека» и «животного». Киборги Харауэй не обладают идентичностью, вместо этого они воплощают собой отношения и подобия. Реляционные подходы отвергают бинарную оптику, рассматривая мир как принципиально относительный и процессуальный<sup>5</sup>. Человек является составляющей («актантом»)<sup>6</sup> распределенной системы-агентства (эта система

осмысляется по-разному: как «сеть» (акторно-сетевая теория), как «сетчатая конструкция» (Ingold 2008) или как «сборка» (Deleuze & Guattari 1987; Delanda 2006), так же как и «не-люди», например животные, аффекты, органические и геофизические системы, материальность и технологии (Grusin 2015: vii)<sup>7</sup>. То же самое можно сказать и о выше упомянутой спатииальности текстиля, поскольку индивидуумы формируются взаимоотношениями и связанными с ними практиками, а «общество „является отношением“, а не „имеет отношения“» (Пьерпаоло Донати, цит. по: Depelteau 2018: 3). Я предполагаю, что различные человеческие и не-человеческие «аффектанты» (где «аффект» понимается как напряжение, пронизывающее человеческие и не-человеческие тела; Massumi 1995) образуют «систему» «текстиль-сферы».

В целом реляционное мышление позволяет понять также, что глобализация и технологический прогресс не обязательно способствуют лучшему и всестороннему пониманию мира, и мы не замечаем масштабов влияния, которое оказывает на него любое наше действие. Следовательно, «имеется насущная необходимость видеть мир как сеть взаимосвязанных процессов, неотъемлемыми составляющими которых мы являемся» (Роберт Месле, цит. по: Depelteau 2018: 16). Глобальные политические, социальные или экологические трансформации могут гораздо в большей степени обуславливаться нашими отношениями с другими людьми и не-людьми в повседневных микро-социальных сферах, чем это принято считать.

## **Текстиль-сфера:** реляционное пространство

Чтобы исследовать медийную спатииальность текстиля, следует уделить внимание его тактильной и аффективной материальности и «живой» среде как матрице индексных признаков. Связь между текстилем и пространством часто рассматривается в архитектурной оптике. Например, с точки зрения архитектора и теоретика моды Готфрида Семпера (Semper 2004), ткани и стены объединяет их общая способность «покрывать», а также «спатииальность, осуществляемая актом проведения границы между внутренним и внешним» (Hartoonian 2006: 272). Таким образом, Семпер рассматривает настенные ковры как элемент, создающий ощущение пространства и маркирующий границы комнат, а не как стену с ее несущими функциями (Маллгрейв, цит. по: Ibid.: 288). Именно эта способность текстиля создавать ощущение присутствия и чувство интерьера побудила Семпера сказать, что

«рождение строительства совпадает с рождением текстиля» (Semper 2004: 247). Джулиана Бруно, исследовательница кино и медиа, недавно ввела в оборот важное понятие «экран-мембрана», акцентируя подобное аффективное чувство пространства, хотя и уделяя больше внимания медийным свойствам текстиля, способствующим единству архитектуры, изобразительного искусства, движущегося изображения и моды. В эпоху виртуальности, однако, этот «экран» предстает метафорой визуального (Vigano 2014: 2–6). Опираясь на примечательную работу Бруно, я буду говорить о «материи осязания», о разновидности спатильности, возникающей в процессе повседневной жизни как следствие физического контакта между поверхностями и нашими движущимися телами. Английское слово «mark» («маркер») одного корня с латинским словом «margo» («граница»); таким образом, оно сродни представлениям о локусе и территории. Ткань неизменно присутствует в жилом пространстве, где мы едим, отдыхаем, творим и любим; она — своего рода парадигма поверхностей и мест, с течением жизни преобразуемых в маркеры. Эти маркеры являют собой индексные признаки, что «гарантирует» их особое отношение к реальному и материальному миру (Krauss 1977: 70; Doane 2007: 132). По «неявному понуждению» (Пирс, цит. по: Ibid.: 133) они свидетельствуют о смежности тел или о близости (англ. affinity от латинского affinitas, «граничащий») между разными «аффектантами» в настоящем или в прошлом. Текстиль аккумулирует видимые или невидимые прикосновения с тактичным беспристрастием к различиям между человеком и не-человеком, что создает возможности для непрерывного взаимодействия между пространством — текстилем — одеждой — кожей. Эти живые поверхности, понимаемые как матрица индексных признаков, и составляют «текстиль-сферу» нашей повседневности. Этот неологизм подчеркивает способность тканей привлекать внимание к границам между «я» и «другим», между одушевленными и неодушевленными феноменами, и одновременно размывает эти границы, благодаря своим миметическим и палимпсестическим возможностям.

Обитание, подобно обыкновению, осуществляется «под эгидой тактильной апроприации» (Taussig 1991: 149); пребывая и задерживаясь на одном месте, мы оставляем там физические следы. Таким образом, процесс обитания подразумевает «размытие границ между телом человека и его ближайшим окружением» (Ratcliffe 2018), создание заведомо «поверхностных» взаимоотношений. Иными словами, акт обитания и место обитания взаимно порождают друг друга. Анри Лефевр именуется такое производство пространства «архи-текстурой»;

это пространство, порожденное следами деятельности, разворачивающейся во времени. Лефевр подчеркивает индексальную связь между обитателем и средой обитания, сравнивая «архи-текстуры» с паутиной (Lefebvre 1991: 115–118). Паутина выделяется из тела паука, который ткёт ее в процессе движения. В отличие от более абстрактной метафоры «сети», паутины являют собой одновременно и материальное присутствие, и телесный след; они — следствие самого бытия паука, распространяющегося на окружающее его пространство<sup>8</sup>. Такого рода территории, которые появляются благодаря тем или иным действиям их обитателей, давно признаны в истории архитектуры. Так, для древних греков «пространство архитектуры было пространством ритуала» (Perez-Gomez 1985: 52). Люди, периодически совершающие коллективный ритуал, например гимназисты, создавали «невидимую стену», ощущение социального пространства, в котором люди делают что-то вместе (McEwen 1993: 74). Именно поэтому греческое слово *chōros* («место») сродни *choros* («танец»), а досократовская идея хора подразумевает представление о динамичном пространстве, которое непрерывно меняется, поскольку ткется движениями его обитателей (Ibid.: 81, 83).

Представляется, что такие неопределенные пространства очень удачно воплощаются в текстиле, поскольку ткань способна творить подвижные архитектурные конфигурации, а также индексную и аффективную материальность. Если средневековые гобелены ценили и лелеяли именно как «подвижную атмосферу», даже на полях сражений мгновенно воссоздающую микроклимат, замкнутость и акустику роскошных аристократических резиденций, то временные дома, которые текстиль создает в современных военных лагерях или лагерях беженцев, представляют собой эфемерные, но очень эмоционально насыщенные локусы, которые передают хрупкость дома и выявляют глубинную психологическую и утилитарную потребность человека пребывать и обитать. В искусстве примером аффективного пространства, порожденного человеческими и не-человеческими отношениями, служит работа одного из основоположников «флюксуса», художника Йозефа Бойса «Участь» (Plight, 1985): толстые рулоны войлока, использованные в его инсталляции, максимально подчеркивают изоляционные качества ткани<sup>9</sup>. Внутри инсталляции чувство защищенности от внешнего шума или температурных перепадов сопрягается со звуком дыхания, кровообращения или учащенного пульса зрителя, которые предельно усиливаются его обостренным слухом, связывающим в единое целое человеческое тело, ткань и пространство за пределами материального или видимого миров. В сотворенной Бойсом



реальности телесность, материальность и социальность неразличимы, поскольку аффект выходит за пределы человеческого, порождая отношения между не-человеческой материей, локусом и эфемерностью (Vannini 2015: 5–6).

Для исследования аффективных свойств тканей и их способности создавать ощущение пространства необходимо, таким образом, рассматривать их как спатальные конструкции, создаваемые, однако, не посредством присоединения или наслоения, но скорее «набуханием», подобно тому, которое создает вдвухаемый в ткань и выпускаемый из нее воздух. Именно это слово «набухать» (schwellen) использует Вальтер Беньямин в «Проекте аркад», размышляя о «пороговом опыте». Беньямин обращает внимание на архитектурный смысл слова «порог» (Schwelle), представляющего собой материальную зону трансформации, перехода или волнового процесса; поэтому его следует отличать от «границы» (Benjamin 2002: 494). Эта концептуализация эмпирического пространства — одновременно темпорального, материального, телесного и психологического — удобна для распознавания динамичных и неопределенных локусов повседневной реальности. Ткань — это архетипический материал Schwelle, порога повседневных взаимодействий. Поношенная ткань, в которую мы облачаемся, напоминает нам о проницаемой зоне между нами и миром, которая возникает, когда мы пачкаем, чистим, поглаживаем или заворачиваем вещи, поскольку акт нашего прикосновения «пробуждает к жизни бесконечное множество „других“ — других существ, других пространств, других времен» (Barad 2012: 206). Это новое динамическое измерение, своего рода процессуальная формация и деформация спатальности, упруго и легко интегрируется в интервалы или тонкие отношения, соединяющие и разделяющие аффектантов. Методы исследования «текстиль-сферы» должны соответствовать природе этого динамического набухания или растяжения.

## **Кожа, ткань, пространство и утрата: два метода исследования**

В этой главе речь пойдет о двух подходах к исследованию спатальности текстиля. Первый — психоаналитическое понятие «я-кожи» Дидье Анзье (Anzieu 1989), второй — философия сфер («сферология») Петера Слотердайка (Sloterdijk 2011; Sloterdijk 2016). Хотя в их основе лежит человеко-ориентированная оптика, они полезны для анализа интимной спатальности, которая всегда создается, а не пребывает как нечто изначально существующее, куда можно просто

войти. Спатиальность, порождаемая аккумуляцией маркеров, может первоначально переживаться в форме первичных взаимодействий между ребенком и средой, ассоциирующейся с матерью, особенно в том случае, когда речь идет о тактильном опыте. Подробнее мы поговорим об этом ниже, опираясь на теорию Анзье. В последних работах кожа, как правило, рассматривается не как биологическая мембрана, но как аффективный интерфейс, опосредствующий социальные взаимодействия, в том числе и с не-человеческими объектами. Биологическая кожа сама по себе представляет собой сложную субстанцию, «одновременно живой и мертвый, самовосстанавливающийся, самозамещающийся материал», который «не имеет четких границ и плавно переходит от открытой поверхности тела к его внутренним полостям» (Lupton 2002: 29). И в материальном, и в социальном отношениях кожа представляет собой порог, опосредствующий наш контакт с миром; часто она метонимически представляет за всего человека (Benthien 2002: 18). Осмысляя социальные, биологические и психологические проявления человеческого, неразрывно связанные с кожей, антрополог Тим Ингольд обращает внимание на слово *complexion*. Используемое сегодня в значении «цвет кожи лица», *complexion* демонстрирует невозможность отделить экспрессию от аффекта, здоровья, настроения или воздействия атмосферных явлений (Ingold 2017: 104). *Complexion* — это поверхность, образуемая сопряжением внутреннего и внешнего (Ibid.: 105), и именно в таких пограничных взаимодействиях, замечает Ингольд, и проявляется социальная жизнь.

Интерпретация кожи как социального и биологического интерфейса находит удачную концептуализацию в идее «я-кожи». Как и в других психоаналитических теориях объектных отношений, Анзье в своей теории отмечает значимость сенсорных взаимодействий для формирования и трансформации самоощущения в процессе материальных и социальных контактов. «Я-кожа» — это ментальный и спатиальный образ тела, который люди выстраивают на основе тактильного опыта. Чувство осязания играет здесь первостепенную роль, однако важны и другие чувства, неразрывно связанные с осязанием, поскольку кожа понимается как интерсенсорный орган<sup>10</sup>. С того момента, как мать впервые берет на руки новорожденного ребенка, пеленание, прикосновение, купание запечатлевают «маркеры» в телесно-психической организации ребенка. «Я-кожа» развивается по мере того, как ребенок накапливает эти маркеры, оставленные средой, которая создается матерью и неизгладимо отпечатывается в человеке; человек несет в себе также отпечатки расширяющегося диапазона

социальных контактов, включая контакты с не-человеческими «объектами», такими как ткань, тепло, вибрация или запах<sup>11</sup>. Процесс взросления подразумевает постепенное отчуждение от матери и обретение собственной «я-кожи». То есть наши маркеры запечатлевают также утрату или разграничение. Потеря имманентна формированию личности. Материальная культура, и текстиль в частности, играет в жизни растущего ребенка все большую роль, замещая собой материнское прикосновение (Lee 2016: 17–19). Таким образом, «я-кожа» актуализирует палимпсестическую природу «я», пребывающего в процессе становления, обусловленного человеческими и нечеловеческими контактами; она демонстрирует взаимообусловленность человека и его физической среды. Ощущение «я» возникает через повторение слияний и демаркаций, и это «становление» невозможно отделить от ощущения себя в пространстве. В культуре, где архитектура традиционно описывается как чисто визуальное искусство (Guo 2007: 248), понятие «я-кожи» формирует важную оптику, позволяющую осмыслять архитектуру как сенсорное, материальное и эмоциональное пространства.

Важность связей между ребенком и материнской средой также подчеркивается в философии пространства, разработанной Петером Слотердайком в его трилогии «Сферы» (1998–2004). Согласно Слотердайку, сферы одушевляются их обитателями (Sloterdijk 2005: 229), а люди — результат пространства, которое они создают (Sloterdijk 2009: 1), не обязательно именно в таком порядке, но скорее в причудливых сложных взаимоотношениях. И для Анзье, и для Слотердайка спатальность и экзистенция неразделимы, поскольку «дом Бытия [не] обычная комната, в которую живые создания входят и из которой выходят» (Sloterdijk 2012: 37–38)<sup>12</sup>. «Микросферология», описанная Слотердайком в книге «Сферы. Том 1: Пузыри» (2011), посвящена «глубинным отношениям, которые нас создают», то есть пространству, сформированному «взаимной принадлежностью» в рамках первичных отношений (Sloterdijk 2005: 223–224). Эти первичные диадические отношения проявляют себя во всех последующих архитектурных действиях; поэтому люди принципиально не способны создавать абсолютно нейтральные пространства (Sloterdijk 2009: 2–3). Таким образом, любая интимная спатальность несет в себе следы «взаимной принадлежности». Маркировать и быть маркированными — это условие бытия, осуществляющееся посредством становления; маркируя кожу, ткань, стены, писчую бумагу и другие повседневные поверхности, люди тем самым архитектурализируют себя. Текстиль отвечает на вопрос Слотердайка:

«[К]акие внутренние пространства хотят иметь живые существа, несущие в себе маркеры рождения?» (Ibid.), поскольку он индексирует взаимную принадлежность маркера и маркированного. В «плюральной сферологии», которую Слотердаjk формулирует в книге «Сферы. Т. 3. Пена» (Sloterdijk 2016), микросфера («пузырь») предстает основой современной социальной спатальности, где сосуществуют взаимно обуславливающие друг друга, но при этом взаимно непроницаемые «пузыри», образующие совокупность («пену»).

Думается, что эти два понятия, взятые вместе, эксплицируют описываемое мной новое измерение — «текстиль-сферу», воспринимаемую как континуум, объединяющий поверхность, локус и время. «Текстиль-сфера» — это реляционное и процессуальное пространство, наделенное палимпсестическими свойствами, подобно «я-коже» или «пузырям». Утрата имманентна этой динамичной спатальности, поскольку акт маркировки одновременно создает и разрывает социальные взаимоотношения. Эта двойная функция проявляет себя в территориальных или апотропных знаках в разных бытовых пространствах: это татуировки (Gell 1993), древние или современные граффити, резные или выжженные знаки на балках или столбах местных архитектурных сооружений (Dean & Hill 2014; Easton 1999; Meeson 2005), а также ритуальные отложения в форме изношенных, фрагментарных, поврежденных предметов одежды, спатально распределенных внутри здания (Easton 2006). Акт маркирования порождает «я», формирует интимное реляционное пространство, одновременно провоцируя утрату или исключение того, что не «я», того, что пребывает вне него. Мобильность «текстиль-сферы», однако, подразумевает, что дистинкция между внутренним и внешним нестабильна. «Порог» и «граница» принципиально различны (Benjamin 2002: 494).

## **Восуществленный дом: художественные проекты**

Акт маркировки и возникающие в результате маркеры не только формируют интимные социальные сферы, но и играют важную роль в процессе художественного творчества. В этом заключительном разделе мы рассмотрим несколько художественных проектов в рамках разговора о спатальности текстиля и концепции дома. Дом — это одновременно и физическое, и виртуальное пространство, и физические свойства тканей потенциально позволяют актуализировать их нематериальные возможности — эмпатию, атмосферу или ощущение

заботы. Работы, о которых пойдет речь, максимально актуализируют способность текстиля овеществлять утрату посредством присутствия. Будучи в значительной степени нерепрезентативны, они привлекают внимание к процессу взаимодействия творца и материала, соединенных актом взаимосоздания. Создание — это процесс маркировки. Перефразируя психоаналитика Сержа Тиссерона (Tisseron 1994), на первый взгляд бесполезные акты машинального маркирования — затемнение букв, повторяющиеся графические узоры, каракули — могут интерпретироваться как превращение поверхности в живую кожу посредством письма или рисунка. Эти действия можно рассматривать как процесс установления связи между поверхностью и ее маркировщиком (Ibid.: 41). Хорошо знакомая всем боязнь «чистого листа», еще не испещренного знаками, может объясняться тем, что контакт не состоялся, а потому ни работа, ни ее создатель еще не существуют. Мы вступаем в отношения родства с нашим материальным окружением, маркируя его, так же как это происходит в процессе общения ребенка и матери, которая прикасается к нему, держит и берет на руки. Именно такая интерпретация маркировки и позволяет увидеть связи между повседневностью и художественной практикой. Возможно, именно поэтому художники обращаются к ткани как к материалу для творчества. Если безупречные стеклянные экраны или фасады соответствуют окулярноцентрическому подходу и являются метафорой детерриторизации и внетелесности современной жизни (Virilio 1998: 181), то ткань позволяет полноценно имитировать интерсенсорную природу «я-кожи». Основу материальной семантики текстиля составляют «индексальные следы прикосновения, манипуляций и удержания, которые репрезентируют отсутствие тела» (Pajaczkowska 2010: 134). Поскольку маркер-указатель создает «спатальную непосредственность и темпоральное предшествование», художники часто используют текстиль для демонстрации «парадоксальной связи между здесь-и-сейчас и там-и-тогда» (Barthes 1977: 44). Благодаря прикосновениям и маркерам, текстиль в контексте художественного произведения приобретает жутковатую способность замещать отсутствующего человека.

Работы, о которых пойдет речь ниже, привлекают внимание к разным видам кожи и поверхностям, близким человеческому телу, остракая акт «естественного» превращения человека в палимпсест материальных и социальных контактов. Так, трехмерные образы зданий, выполненные скульптором Робертом Оверби в технике фроттажа, служат репрезентацией жилых пространств, помеченных телами их обитателей. «Дверь Мадонны» (Madonna Door, 5 октября 1970), с ее морщинами, складками и тяжелым вздутием в центре, кажется,

синтезирует архитектуру и человеческое тело в едином организме (Yau 2018: 39). В серии «Дом Баркляя» (Barclay House, 4 августа 1971) Оверби демонстрировал обугленные стены, двери, разбитые окна и мебель сгоревшего здания; маркеры интерпретировались здесь как подчеркнутые «призрачные следы исчезнувших объектов» (Krauss 1977: 75). Он как будто входил в дом умершего, ощущая, что «его живое тело ранее томилось в клетке этих стен, его дыхание было частью этого воздуха, он ступал по этим камням» (Shelley 2000: 282). Эта серия кажется удивительно понятной современному зрителю, привыкшему видеть разрушенные и заброшенные здания после стихийных бедствий каждый день в местных и международных новостях.

Переживание утраты также живо ощущается в работах Хайди Бухер, строящихся на жестовом взаимодействии с архитектурой и повседневными вещами (Munder 2015: 55) (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вклейке 1). Ее Häutungen («сдирание кожи», «линьки») или Raumhäute («кожа комнат») — это отпечатки, полученные путем наложения тонкой ткани на поверхности предметов или интерьеров, разглаживания жидкого латекса на ткани и последующего снятия ее непосредственно перед тем, как он затвердеет. Неорганическая кожа меняет свой цвет по мере высыхания, постепенно разрушаясь и становясь хрупкой, как кожа живого существа. Подобно тому как медийные свойства латекса позволяют Еве Хессе и Луизе Буржуа исследовать границы между телами и их окружением (Sherlock 2014), в «кожах комнат» Бухер латекс как будто являет взору пространство, «отформатированное его обитателями» (Sloterdijk 2005: 232). Содранные оболочки, подобно физическим двойникам, возникающим в процессе бальзамирования, отслаивания и шелушения, интегрируют в себе живые маркеры интерьера, представляя архитектуру одновременно как палимпсест и как импровизированное пространство. В документальном фильме Михаэля Кёхлина (1990), запечатлевшем процесс создания «Kleines Glasportal, Bellevue Kreuzlingen» («Маленький стеклянный вход. Бельвю, Кройцлинген», 1988), Бухер, кажется, сливается со своим окружением, сворачиваясь под кожей стены (Yau 2018: 37). Вместе с фрагментами краски, пылью, отпечатками сколов, трещин или гвоздей (Cumming 2018), латексная кожа впитывает в себя и нечто нематериальное. Это ощущение особенно остро переживается при созерцании работ, взаимодействующих с отсутствующими телами при посредстве постельного белья, на котором они спали, нижнего белья, рубашек, нижних юбок или фартуков, которые люди носили каждый день. Например, работы «Anna Mannheimer with Target» («Анна Манхаймер с мишенью», 1975), «Ot-to-to-to-to-to-to» (1975), «Sally's

Argon» («Фартук Салли», 1974) и «La Mamma» (1977) демонстрируют предметы одежды, забальзамированные латексом и переливающиеся перламутром. Эти стертые изображения, напоминающие кожу стрекоз или сброшенную змеиную кожу, читаются как маркеры маркеров (Spence 2018), как набухающее пространство-время, подобное Schwelle Бенямина, где тело, кожа, оболочка, принадлежность, время и память оказываются взаимозаменяемы (Ardalan 2018: 11, 13) (ил. 2).

Ощущение дома, которое передают содранные кожи Бухер, — сложный и неоднозначный феномен: дом здесь — это повод для чествования (ее детских воспоминаний, ее художественной мастерской, знаменитых людей, таких как Зигмунд Фрейд или Аби Варбург), а также нечто, что требует тщательного экзорцизма (патриархальные или институциональные ценности, которые ей вменялись в процессе буржуазного воспитания). С другой стороны, для колумбийской художницы Дорис Сальседо, работающей со скульптурой, дом — это совершенно непригодное для жизни пространство, воспоминания о котором вытеснены. Это ощущение создается с помощью текстильных референций (Basualdo & Salcedo 2000: 12). Острое переживание смещения и вытеснения проступает в материалах и вещах, хорошо знакомых нашему телу, — в ткани, волосах, домашней мебели. В работе «Без названия» (Untitled, 1998) деревянный шкаф со стеклянными дверцами как будто задыхается в бетоне. Подобно протезам, металлические стержни и пластины поддерживают этот сокрушительный вес, и скользящие рубашки прижимаются к стеклам, «как тела, сгрудившиеся за окнами» (Princenthal 2000: 72, 77) (ил. 3). Неотменяемая «здешность», предьявленность этого гибрида, ткани-мебели-тела, кажется, призвана маркировать утрату — домов, тел и воспоминаний — или, точнее, «утрата творится маркерами и следами» (Basualdo & Salcedo 2000: 17). Если Пауль Целан использовал дезинтеграцию языка и его структур, чтобы передать ужас Холокоста (Ibid.: 25), то Сальседо для трансляции живой явленности потери удачно использует ткань. Будучи органичной составляющей повседневности, текстиль свидетельствует о присутствии человека или сам уподобляется «живому существу» (Ibid.: 32). В работе «Unland: The Orphan's Tunic» («Неземля: Туника сироты», 1997) старые кухонные столы остраиваются с помощью «сотен крошечных фолликул, тщательно высверленных» в деревянной коже, и продетых сквозь них человеческих волос (Princenthal 2000: 82); туника из тонкого потрепанного шелка врастает в столы, как непрочная кожа (Huysen 2000: 92) (ил. 4). В основе этой работы — жизненный опыт шестилетней девочки, ставшей свидетельницей убийства матери: с тех пор она носила тунику, сшитую

ее матерью, изо дня в день (Huysse 2000: 96). «Unland» — локус вечной памяти. Швы, покрывающие и пронизывающие стол, штопают раны его тела и раны тех, кто пережил травму; тем же, кого минул подобный опыт, но кто оказался рядом с этим произведением искусства, уготовано «быть раненным их ранами» (Silverman 2013: 189). Эта трансляция травмы эффективно осуществляется, поскольку работы художницы нерепрезентативны. Кропотливый ручной труд обостряет контакт между аффектантами (материалами, объектами и их создателями), творя пространство коллективной скорби. В произведениях Сальседо связь между тканью, кожей и мебелью способствует физическому переносу темпорального опыта в пространство произведения, тем самым вытесняя утраченный дом, а затем создавая новый, благодаря которому тела и воспоминания вновь обретают бытие.

Отношения человека и его окружения ясно просматриваются в изысканной «тканевой архитектуре» До Хо Су — настолько легкой, что ее можно упаковать в чемодан (Belcove 2017) (ил. 5). Прибегая к технике фроттажа, заимствованной у Оверби и Бухер, Су создает полноценные импринты архитектурных пространств, «нарисованных» с использованием прозрачной рисовой бумаги, шелка или полиэстера. В результате возникает своеобразный призрачный, но принципиально тактильный образ. Архитектурные детали — текстура дерева, стен, электрические выключатели и розетки, дверные ручки, раковины, ванны и туалеты — спаттально удваиваются; художница буквально проглаживает каждый дюйм пространства кончиками пальцев с нанесенной на них пастелью. Попасть в готовую скульптуру — все равно что «войти в рисунок» (Ibid.); это поразительный синтез визуальной презентации (рисунок) и тактильной дубликации (лепка). Работы Су как будто взаимодействуют с ламентациями Вирлио по поводу современной спаттальности, которая часто «определяется не столько материальностью архитектуры, сколько эфемерностью образов, опосредствующих наше восприятие мира» (Virilio 1998: 179). Тактильная и аффективная материальность ткани превращает скульптуру в спаттальный палимпсест, «поношенное» пространство. В упомянутой выше работе Сальседо, в инсталляции Ай Вэйвэя в Концертхаусе (Берлин, 2016), для которой он использовал спасательные жилеты, оставленные беженцами, высадившимися на греческом острове Лесбос, и в перформансе Тани Бругеры в галерее Тейт-Модерн (Лондон, 2019) материальный след тела на маркируемой поверхности — это художественный прием, часто используемый при работе с идеей дома в контексте темы миграции и границ. Работа Су приобрела особенную актуальность после недавнего миграционного



кризиса. Его собственный опыт перемещения из Сеула в Нью-Йорк был сопряжен «не столько с культурным, сколько с архитектурным шоком» (Rose 2017), поскольку ему пришлось привыкать к совершенно другим архитектурным конструкциям, к необычной для него высоте дверей или дверным ручкам и осознавать, насколько тотально человеческие тела вплетены в ткань здания, до какой степени мы сформированы локусами, которые населяем. Су буквально очарован материальными связями между телом и архитектурой; по его словам, он, прожив некоторое время в своей нью-йоркской квартире, начал ощущать ее как своего рода кожу; он чувствовал, что пространство «входит в его существо», словно проникая сквозь кожу к внутренним органам: «Так ваш дом оказывается внутри вас» (Ibid.).

Когда Су гладит поверхности кончиками пальцев, чтобы нанести на нее пастель, отпечатки его пальцев стираются, уступая свою телесность архитектуре (Ibid.) (ил. 6). Его светопроницаемые тканевые стены, возможно, представляют собой разновидность «своеобразного графического зуда» (Barthes 1985: 162); так Барт рассматривал картины Сая Твомбли как граффити, живую поверхность, которая «испачкана, запятнана и наделена не поддающейся классификации люминисцентностью» (Ibid.: 167). Пастельные оттенки имеют не просто визуальную природу; это своего рода тактильный цвет кожи, указывающий на границу (Sloterdijk 2011; Ingold 2017) между человеческим и вне-человеческим. В «Книге кожи» Стивен Коннор пишет о мистической связи между словом «цвет» и интерсенсорными свойствами кожи (Anzieu 1989: 103; см. прим. 10):

«Слово „хроматический“ происходит от греческого χρώμα — цвет, цвет кожи, цвет лица, стиль; χρώμα связано с χρός, кожей, цветом кожи, и с глаголом χρώζειν, касаться поверхности или кожи... Таким образом, цвет несет в себе идею чего-то, что одновременно касается кожи, а также предстает, согласно причудливой логике контактиозной репликации, своеобразной другой кожей, оболочкой, пленкой или вуалью. Музыкальная метафора применительно к хроматической гамме, возможно, эксплицирует эту идею. Если диатоническая гамма ограничена интервалами целого тона, то хроматическая гамма окрашена полутонами, которые залегают между этими интервалами, как будто на расстоянии кончика пальца или на волосок от предыдущего или последующего тона. Слова, наделенные тактильными коннотациями, подразумевают, что кожа участвует в восприятии цвета. Когда мы говорим, что нечто или некто имеет определенный „оттенок“, мы думаем о мазке или оттенке цвета; возможно, этот смысл обусловлен вспомогательным значением „оттенка“ как того, что

отброшено, подобно сброшенной коже змеи, шкурке паука или гусеницы» (Соплог 2004: 151).

Контакт с кожей словно побуждает пространство набухать в месте прикосновения, постепенно наполняя воздух вокруг ароматом и цветом. Возможно, именно «локальные флюиды» или «специфические поверхностные пертурбации» и указывают на подвижки аффектов (Didi-Huberman 2003: 280). «Полутона, располагающиеся между зазорами», по Герноту Бёме, создают «протяженное телесное пространство» (Bohme 2000: 16), то есть нечто, напоминающее атмосферу. Слушая, мы выходим за пределы своего «я»; точно так же пребывание в микросфере влечет за собой экстаз (от греческого «ekstasis», «исступление») (Sloterdijk 2005: 231–232). Пастельная текстильная архитектура Су, впитавшая в себя и фрагменты кожи с его пальцев, и фрагменты дома, демонстрирует, что человеческое и нечеловеческое способно экстатически «окрашивать» окружающий мир (Bohme 1993: 121–122). Возможно, именно этот тип хроматической атмосферы, эта аффективная связь между обитателем и жилищем и составляет дом, который предстает «одновременно реальным и воображаемым пространством» (Kim 2014: 30). Индексные и иконические, тактильные архитектурные рисунки Су документируют пространство повседневности, превращая отпечатки пальцев в полупрозрачную мембрану, синтезирующую маркер и маркированное, поверхность, пространство и атмосферу.

## **Текстиль за пределами поверхности: набухание и растяжение**

Как показывают упомянутые выше примеры художественных проектов, текстиль — это парадигма материального присутствия, которая несет в себе маркеры человеческого обитания. Отношения ткани со временем, износом и смертью заставляют нас взаимодействовать с нашей собственной эфемерностью, с тем, как мы и материя прорастаем друг в друга. С другой стороны, высокотехнологичные ткани — умный текстиль, интеллектуальные ткани для сенсорной среды, которые реагируют на человеческий голос, движение или температуру, виртуальный текстиль — все больше становятся частью нашей повседневной жизни. Когда географ Найджел Трифт в 2005 году писал, что экраны стали «огромной географической сетью восприятия, обширным эпистемологическим аппаратом и новой формой обитания» (Thrift 2005: 233–234), экраны в основном делались из стекла, и на них можно было лишь смотреть. Теперь, в 2019 году, сенсорные

экраны все чаще интегрированы с текстилем и даже с кожей, а дематериализация современной жизни превращает наши тела и саму нашу жизнь в экранные образы, облаченные в виртуальные ткани. Этот сложный контекст влияет на наше восприятие собственного тела и на отношения с окружающими телами. В этих замысловатых материальных, культурных и социальных условиях я предлагаю взглянуть на привычную нам ткань по-новому. На фоне развития текстильных технологий необходимо переосмыслить уже наличные свойства тканей, которые считаются чем-то само собой разумеющимся, но составляют при этом неотъемлемую и необходимую часть нашего социального и эмоционального бытия. Текстиль, даже традиционный, по-прежнему защищает нас в самых сложных ситуациях, когда нам приходится выживать при минимальных ресурсах. Наряду с материнским прикосновением, он служит источником нашего первого жизненного опыта; ткань подобна атмосфере, поскольку, взаимодействуя с ней, мы погружаемся в нечто почти неощутимое и одновременно предельно реальное (Sloterdijk 2005: 225). В этом смысле «воздух эксплицируется» (Latour 2006: 104) «текстиль-сферой», благодаря которой мы осознаем ту огромную роль, которую ткань играет в нашей жизни, сложной или простой. В контексте современного пространственного и перцептивного сознания и с учетом важной функции ткани в технологизированной антропогенной среде, текстильное мышление сегодня призвано преодолеть ограничения оппозиций «человеческое»/«нечеловеческое», «двумерный»/«трехмерный» и «материальный»/«нематериальный», смещая фокус нашего внимания на пороговое пространство между ними.

*Перевод с английского Елены Кардаш*

## Литература

- Abercrombie et al. 2006* — Abercrombie N., Hill S., Turner B.S. The Penguin Dictionary of Sociology. 5th ed. London: Penguin, 2006.
- Anzieu 1989* — Anzieu D. The Skin Ego. Translated by Chris Turner. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.
- Ardalan 2018* — Ardalan Z. The Escapades of Anna Mannheimer from the House of Man and Other Stories // Heidi Bucher / Ed. by Z. Ardalan. London: Parasol Unit, 2018. Pp. 7–15.
- Barad 2012* — Barad K. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 2012. Vol. 23 (3). Pp. 206–223.

- Barthes 1977* — Barthes R. Rhetoric of the Image // Image Music Text / Transl. by S. Heath. London: Fontana Press, 1977. Pp. 32–51.
- Barthes 1985* — Barthes R. Cy Twombly: Works on Paper // The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation / Transl. by R. Howard. N.Y., NY: Hill & Wang, 1985. Pp. 157–176.
- Basualdo & Salcedo 2000* — Basualdo C., Salcedo D. Interview // Doris Salcedo. London: Phaidon, 2000. Pp. 6–35.
- Belcove 2017* — Belcove J.L. Artist Do Ho Suh's Houses of Memory // Financial Times. 2017. January 26.
- Benjamin 2002* — Benjamin W. The Arcades Project. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Benthien 2002* — Benthien C. Skin: On the Cultural Border between Self and the World. N.Y., NY: Columbia University Press, 2002.
- Bohme 1993* — Bohme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. 1993. Vol. 36. Pp. 113–126.
- Bohme 2000* — Bohme G. Acoustic Atmospheres: A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics // Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology. 2000. Vol. 1 (1). Pp. 14–18.
- Bosco 2006* — Bosco F.J. ActorNetwork Theory, Networks, and Relational Approaches in Human Geography // Approaches to Human Geography / Ed. by S. Aitken, G. Valentine. London: Sage, 2006. Pp. 136–146.
- Bruno 2014* — Bruno G. Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media. London: University of Chicago Press, 2014.
- Burkitt 2016* — Burkitt I. Relational Agency: Relational Sociology, Agency and Interaction // European Journal of Social Theory. 2016. Vol. 19 (3). Pp. 322–321.
- Connor 2004* — Connor S. The Book of Skin. London: Reaktion, 2004.
- Crossley 2018* — Crossley N. Networks, Interactions and Relations // The Palgrave Handbook of Relational Sociology / Ed. by F. Depelteau. London: Palgrave Macmillan, 2018. Pp. 481–498.
- Cumming 2018* — Cumming L. Heidi Bucher Review: Memories Are Made of This // The Guardian. 2018. September 23.
- Dean & Hill 2014* — Dean J., Hill N. Burn Marks on Buildings: Accidental or Deliberate? // Vernacular Architecture. 2014. Vol. 45 (1). Pp. 1–15.
- Depelteau 2015* — Depelteau F. Relational Sociology, Pragmatism, Transactions and Social Fields // International Review of Sociology. 2015. Vol. 25 (1). Pp. 45–64.
- Depelteau 2018* — Depelteau F. Relational Thinking in Sociology: Relevance, Concurrence and Dissonance // The Palgrave Handbook of Relational Sociology / Ed. by F. Depelteau. London: Palgrave Macmillan, 2018. Pp. 3–34.

- Didi-Huberman 2003* — Didi-Huberman G. The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento // Journal of Visual Culture. 2003. Vol. 2 (3). Pp. 275–289.
- DeLanda 2006* — DeLanda M. A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity. London: Continuum, 2006.
- Deleuze & Guattari 1987* — Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987.
- Doane 2007* — Doane M.A. The Indexical and the Concept of Medium Specificity // Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. 2007. Vol. 18 (1). Pp. 128–152.
- Easton 1999* — Easton T. Ritual Marks on Historic Timber // Weald & Downland Open Air Museum Newsletter. 1999. Spring. Pp. 22–28.
- Eastop 2006* — Eastop D. Outside in: Making Sense of the Deliberate Concealment of Garments within Buildings // Textile: The Journal of Cloth and Culture. 2006. Vol. 4 (3). Pp. 238–255.
- Gell 1993* — Gell A. Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Grusin 2015* — Grusin R. Introduction // The Nonhuman Turn / Ed. by R. Grusin. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015. Pp. vii–xxix.
- Guy 2007* — Guy S. Discipline and Disruption: Making Senses of the City // Senses & Society. 2007. Vol. 2 (2). Pp. 247–252.
- Haraway 1991* — Haraway D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century // Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. N.Y., NY: Routledge, 1991. Pp. 149–181.
- Haraway 2003* — Haraway D. Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hartoonian 2006* — Hartoonian G. The Fabric of Fabrication // Textile: The Journal of Cloth and Culture. 2006. Vol. 4 (3). Pp. 270–291.
- Harris 2013* — Harris J. Digital Skin // Textile: Cloth and Culture. 2013. Vol. 11 (3). Pp. 242–261.
- Human Flow 2017* — Human Flow [film] / Directed by Ai Weiwei. Germany: Participant Media, 2017.
- Huyssen 2000* — Huyssen A. Unland: The Orphan's Tunic // Doris Salcedo. London: Phaidon, 2000. Pp. 90–102.
- Igoe 2020* — Igoe E. Where Surface Meets Depth // Surface Apparition: Material Medium Affect, edited by Yeseung Lee. London: Bloomsbury, 2020.

- Ingold 2008* — Ingold T. When Ant Meets Spider: Social Theory for Arthropods // *Material Agency: Towards a Nonanthropocentric Approach* / Ed. by C. Knappett, L. Malafouris. N.Y., NY: Springer, 2008. Pp. 209–215.
- Ingold 2017* — Ingold T. Surface Visions // *Theory, Culture & Society*. 2017. Vol. 34 (7–8). Pp. 99–108.
- Joy & Dionne 2010* — Joy E.A., Dionne C. Before the Trains of Thought Have Been Laid Down so Firmly: The Premodern Post/Human // *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*. 2010. Vol. 1 (1–2). Pp. 1–9.
- Kim 2014* — Kim C. Rubbing Is Loving: Do Ho Suh's Archeology of Memory // *Do Ho Suh Drawings* / Ed. by R. Steiner. Munich: Delmonico Books; Prestel, 2014. Pp. 27–32.
- Krauss 1977* — Krauss R. Notes on the Index: Seventies Art in America // *October*. 1977. Vol. 3. Pp. 68–81.
- Küchler 2008* — Küchler S. Technological Materiality: Beyond the Dualist Paradigm // *Theory, Culture & Society*. 2008. Vol. 25 (1). Pp. 101–120.
- Küchler 2014* — Küchler S. Additive Technology and Material Cognition: A View from Anthropology // *Journal of Cognition and Culture*. Vol. 14 (5). Pp. 385–399.
- Latour 2005* — Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to ActorNetwork-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Latour 2006* — Latour B. *Air // Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art* / Ed. by C.A. Jones. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. Pp. 104–107.
- Lee 2016* — Lee Y. *Seamlessness: Making and (Un)knowing in Fashion Practice*. Bristol: Intellect, 2016.
- Lefebvre 1991* — Lefebvre H. *The Production of Space [1974]* / Transl. by D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lieber 2019* — Lieber Ch. Would You Buy a Virtual Pair of Nikes? // *The Business of Fashion*. 2019. July 8.
- Lupton 2002* — Lupton E. *Skin: Surface, Substance, and Design*. N.Y., NY: Princeton Architectural Press, 2002.
- Massumi 1995* — Massumi B. The Autonomy of Affect // *Cultural Critique*. 1995. 31. Pp. 83–109.
- McEwen 1993* — McEwen I.K. *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Meeson 2005* — Meeson B. Ritual Marks and Graffiti: Curiosities or Meaningful Symbols? // *Vernacular Architecture*. 2005. Vol. 36 (1). Pp. 41–48.
- Munder 2015* — Munder H. *The Act of Shedding the Skin* // Heidi Bucher / Ed. by K. Marta, S. Castets. N.Y., NY: Swiss Institute, 2015. Pp. 55–60.

- Pajczkowska 2010* — Pajczkowska C. Tension, Time and Tenderness: Indexical Traces of Touch in Textiles // Digital and Other Virtualities. New Encounters: Arts, Cultures, Concepts / Ed. by A. Bryant, G. Pollock. London: I.B. Tauris, 2010. Pp. 134–148.
- Perez-Gomez 1985* — Perez-Gomez A. The Myth of Daedalus // AA Files. 1985. Vol. 10. Pp. 49–52.
- Princenthal 2000* — Princenthal N. Silence Seen // Doris Salcedo. London: Phaidon, 2000. Pp. 38–88.
- Ratcliffe 2018* — Ratcliffe M. Perception, Exploration, and the Primacy of Touch // The Oxford Handbook of 4E Cognition / Ed. by A. Newen, L.D. Bruin, Sh. Gallagher [ebook]. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Rose 2017* — Rose J. Do Ho Suh // Artforum International. 2017. January 19.
- Semper 2004* — Semper G. Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics. Santa Monica, CA: The Getty Centre, 2004 [1860].
- Shelley 2000* — Shelley M. On Ghosts [1824] // Gothic Documents: A Sourcebook 1700–1820 / Ed. by E.J. Clery, R. Miles. Manchester: Manchester University Press, 2000. Pp. 280–285.
- Sherlock 2014* — Sherlock A. Heidi Bucher // Frieze. [frieze.com/article/heidibucher](http://frieze.com/article/heidibucher) (по состоянию на 05.11.2021).
- Silverman 2013* — Silverman K. The Threshold of the Visible World. London: Routledge, 2013.
- Sloterdijk 2005* — Sloterdijk P. Foreword to the Theory of Spheres // Cosmograms / Ed. by Melik Obanian and Jean-Christophe Royaux. N.Y., NY: Lukas and Sternberg, 2005. Pp. 223–240.
- Sloterdijk 2009* — Sloterdijk P. Spheres Theory: Talking to Myself about the Poetics of Space. A Lecture Given at Harvard University Graduate School of Design. 17 February // Harvard Design Magazine. 2009. Vol. 30. Pp. 1–8.
- Sloterdijk 2011* — Sloterdijk P. Bubbles: Spheres I (Microspherology) / Transl. by Wieland Hoban. Los Angeles, CA: Semiotext, 2011.
- Sloterdijk 2012* — Sloterdijk P. Nearness and Da-sein: The Spatiality of Being and Time / Transl. by P. Illner // Theory, Culture & Society. 2012. Vol. 29 (4–5). Pp. 36–42.
- Sloterdijk 2016* — Sloterdijk P. Foams: Spheres iii (Plural Spherology) / Transl. by W. Hoban. Los Angeles, CA: Semiotext, 2016.
- Spence 2018* — Spence R. Do Ho Suh in Venice: The Lives of Others // Financial Times. 2018. May 11.
- Taussig 1991* — Taussig M. Tactility and Distraction // Cultural Anthropology. 1991. Vol. 6 (2). Pp. 147–153.

*Thrift 2005* — Thrift N. Beyond Mediation: Three New Material Registers and Their Consequences // Materiality / Ed. by D. Miller. Durham, NC: Duke University Press, 2005. Pp. 231–256.

*Thrift 2010* — Thrift N. Understanding the Material Practices of Glamour // The Affect Theory Reader / Ed. by M. Gregg, G. Seigworth. Durham, NC: Duke University Press, 2010. Pp. 289–308.

*Tisseron 1994* — Tisseron S. All Writing Is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript // Yale French Studies. 1994. Vol. 84. Pp. 29–42.

*Vannini 2015* — Vannini Ph. NonRepresentational Research Methodologies: An Introduction // Non-Representational Methodologies: Re-envisioning Research / Ed. by Ph. Vannini. London: Routledge, 2015. Pp. 1–18.

*Virilio 1998* — Virilio P. Architecture in the Age of Its Virtual Disappearance: An Interview with Paul Virilio // The Virtual Dimension / Ed. by J. Beckman. N.Y., NY: Princeton Architectural Press, 1998. Pp. 178–187.

*Yau 2018* — Yau J. If These Walls Could Talk // Heidi Bucher / Ed. by Z. Ardalán. London: Parasol Unit, 2018. Pp. 37–41.

### Примечания

1. В этой статье слово «материал» (или «материальный») обозначает вещи, обладающие физическими качествами; в их числе твердые материалы, например ткань, дерево, столешница и так далее, или более эфемерные, например воздух, запах, звук и так далее. Слово «нематериальный» относится к нефизическим феноменам, таким как настроение, атмосфера или чувства. Я постараюсь продемонстрировать, что различие между «материальным» и «нематериальным» не столь очевидно, как это принято считать.
2. Согласно Социологическому словарю (Abercrombie et al. 2006: 307), «первичные отношения» подразумевают «межличностные отношения, характеризующиеся эмоциональной интенсивностью, общими обязательствами и взаимным удовлетворением. В первичных отношениях во взаимодействия вовлечен весь человек целиком — в отличие от вторичных отношений, которые фрагментарны и эфемерны». В этой статье понятие первичных отношений используется в основном для описания отношений между ребенком и его/ее матерью(-ями), а также между людьми, составляющими пару, или членами семьи.
3. В мире видеоигр слово «скины» обозначает одежду и аксессуары виртуальных персонажей, а «скиннинг» — облачение виртуального тела или объекта путем наложения текстур на поверх-



ности. Цифровая одежда сегодня фигурирует и в мире соцсетей, на фотографиях, где люди «одеты» в цифровую «одежду дня». Ее используют в процессах, связанных с отбором, в лукбуках и в виртуальных подиумных коллекциях в модной индустрии (Lieber 2019).

4. Кюхлер считает, что высокий уровень мобильности полинейцев (межостровная миграция как образ жизни), их реляционное мышление и модульные конструкции, используемые в местном лоскутном шитье, кружевах, вязании крючком и современных произведениях искусства, могут быть взаимно обусловлены (Küchler 2014: 5).
5. Назову ряд ученых, чьи работы обычно ассоциируются с реляционными методами исследования. Это Джон Дьюи, Уильям Джеймс, Габриэль Тард, Альфред Норт Уайтхед, Мэрилин Стрэттерн, Жильбер Симондон, Жиль Делёз, Феликс Гваттари, Мишель Серр, Бруно Латур, Тим Ингольд, Майкл Тауссиг, Элизабет Гросс, Донна Харауэй, Брайан Массуми, Изабель Стенгерс, Найджел Трифт, Джейн Беннет и Кэтлин Стюарт.
6. Составляющие системы могут именоваться по-разному: «актанты» или «акторы» (Latour 2005), «трансактанты» (Depelteau 2015) и «интерактанты» (Burkitt 2016).
7. В реляционной социологии нет консенсуса по поводу возможности считать не-человеческий феномен актантом. Так, Ник Кроссли пишет: «Учитывая, что социология изучает человеческие сообщества... я не считаю не-человеческие объекты акторами в рамках акторно-сетевой теории. Скорее я рассматриваю их как ресурсы, инструменты, препятствия и/или среду, которые опосредствуют взаимодействия и отношения между людьми. Пограничный случай — животные, если и когда они вступают с людьми в значимые отношения» (Crossley 2018: 482).
8. В работе «Когда МУРАВЕЙ (ANT) встречает ПАУКА» антрополог Тим Инголд критикует методологические принципы акторно-сетевой теории (actor-network theory, или ANT), замечая, что ее приверженцы не принимают во внимание различные типы отношений между различными акторами и процессами или фактические материальные последствия действий (Ingold 2008). Бруно Латур, который разработал теорию с позиций исследований науки и технологий (science and technology studies, или STS), признает, что ANT — «неудачный инструмент для различения ассоциаций, [поскольку] он приводит к созданию черно-белой картины» (Латур, цит. по: Bosco 2006: 380).

9. Впервые инсталляция «Plight» демонстрировалась в галерее Энтони Д'Оффе в Лондоне (1985). Мне удалось увидеть точную копию оригинальной инсталляции в Центре Жоржа Помпиду в Париже (1994).
10. «„Я-кожа“ — это психическая оболочка, которая синтезирует разные сенсорные ощущения и оформляет их на первоначальном фоне тактильной оболочки: такова функция *интерсенсорного* взаимодействия, присущая „я-коже“» (Anzieu 1989: 103; курсив оригинала).
11. «Я-кожа — это оригинальный пергамент, который сохраняет, как палимпсест, стертые, выскобленные, скрытые под новыми записями первые начертания „оригинального“ довербального письма — следов на коже» (Ibid.: 105).
12. В латентной спатальной философии Хайдеггера в работе «Бытие и время», которую прослеживает Петер Слотердайк, подразумевается, что Da-sein имеет реляционную природу: «Поскольку Da-sein всегда являет собой уже совершившийся акт обитания, спатальность и экзистенция неразделимы. <...> дом Бытия [не] простая комната, в которую входят и из которой выходят живущие создания. Его структура больше похожа на сферу заботы, в которой Da-sein пребывает своем экс-стазисе» (Sloterdijk 2012: 37–38).

**Мэрилин Делонг**

(Marilyn DeLong) —

PhD, преподаватель теории  
дизайна одежды в Колледже дизайна  
Университета Миннесоты.

**Жуанжуан Ву**

(Juanjuan Wu) — PhD, доцент  
кафедры розничной торговли  
в Колледже дизайна  
Университета Миннесоты.

**Джуён Пак**

(Juyeon Park) — PhD,  
доцент кафедры дизайна  
одежды в Государственном  
университете Колорадо.

# Тактильная реакция и динамика сенсорных преференций

## Введение

Наш мир наводняют созданные нами вещи. Они поглощают нас и зачастую отдаляют друг от друга. Мы забываем, каково это — чувствовать, ощущать и размышлять. Нам нужно заново учиться получать сенсорное наслаждение и ценить эти моменты. Дизайнерский процесс и вещи, которые появляются в итоге, должны вновь приносить нам радость. Это неотъемлемое условие нашего благополучия. Для этого требуется, чтобы и дизайнер, и потребитель более осознанно относились к вещам и их сенсорным свойствам; тогда дизайнерская продукция будет служить не преходящим запросам рынка, а удовлетворению подлинных человеческих потребностей, способствуя развитию экологической грамотности (Fletcher 2008).

Статья впервые  
опубликована  
в журнале  
Textile: The Journal  
of Cloth & Culture  
(2012. Vol. 10.1)



Теория медленного дизайна фокусируется на удовлетворении наших долгосрочных потребностей; поэтому разработчики заинтересованы в том, чтобы их продукция как можно больше нравилась пользователям (Fuad-Luke 2002). В отличие от медленного дизайна, быстрый дизайн ориентируется на доминирующее в обществе представление, согласно которому качество жизни напрямую связано с высоким уровнем потребления. Концепция быстрого дизайна подразумевает, что вещи эфемерны, а их производство обусловлено процессом экономического развития; считается, что вещи должны служить человеку лишь здесь и сейчас; они живут недолго, и поэтому нам кажется, что мир очень быстро меняется. Приверженцы медленного дизайна создают продукт с расчетом на длительный срок службы, в течение которого вещь должна удовлетворять потребностям покупателя. Медленный дизайн становится все популярнее, поскольку люди во всем мире постепенно сознают необходимость более разумного отношения к истощающимся природным ресурсам.

Работа дизайнера все чаще рассматривается в рамках новой концепции, которая с самого начала принимает во внимание сенсорный опыт пользователя (Street & Lewis 2001) и подходит к нему комплексно, с учетом его связи с разными системами отношений (Thackara 2006). Сенсорные предпочтения играют решающую роль в медленном дизайне: от них зависит, будет ли вещь доставлять пользователю удовольствие не только в момент покупки, но и в процессе дальнейшего использования. Медленный дизайн предполагает внимательное изучение причин, побуждающих потребителей делать тот, а не иной выбор, а также понимание, каким именно образом вещи нравятся человеку. Если дизайнеры стремятся создавать продукты, доставляющие сенсорное удовольствие потребителям, им следует пристальнее следить за изменением собственных сенсорных и тактильных предпочтений.

Исследовательских работ, уделяющих внимание тактильным реакциям и влиянию сенсорной осознанности на творческие и представительские стратегии дизайнеров (Katz 1989), немного. Пинк полагает, что в XXI веке дизайнеру недостаточно просто заботиться о функциональности своего продукта; важно также обращать внимание на его сенсорные и эмоциональные качества (Pink 2006). Для этого дизайнеру требуются знания о сенсорной специфике цвета, текстуры, силуэтов и форм, а также умение соотносить эту информацию с пониманием эмоционального и культурного опыта пользователя.

Настоящая статья посвящена природе сенсорных предпочтений и изменению тактильных симпатий и антипатий. В качестве

информантов выступали будущие профессиональные дизайнеры. Представляется, что такое исследование поможет им получить некоторые базовые представления о связи сенсорных предпочтений с оптимальным дизайном.

## **Обоснование исследования** и его проблематика

Сенсорные предпочтения носят контекстуальный характер и обусловлены культурными различиями (DeLong et al. 2007). Например, большинство информантов-китайцев, ссылаясь на свои детские воспоминания, говорили, что им нравится шерсть на ощупь; большинству информантов-американцев она не нравилась. В исследовании с участием двухсот четырех американцев (103 женщины и 101 мужчина) Делонг и Парк задавались вопросом, зависят ли предпочтения, связанные с температурой, уровнем влажности и поверхностными тактильными ощущениями, от гендерной принадлежности информантов (DeLong & Park 2008). Выяснилось, что гендер в целом не влияет на сенсорные предпочтения. Обнаружилось также, что у большинства информантов-американцев воспоминание о шерсти ассоциируется с чем-то «некомфортным и неприятным» (DeLong et al. 2007). Что касается более фундаментальных сенсорных свойств, оба исследования показали, что люди независимо от их гендерной и культурной принадлежности отдают предпочтение мягкости и гладкости. Кроме того, информантам из США нравились контрастные тактильные ощущения, например гладкость в сочетании с грубостью или шероховатостью.

Эти факты стимулировали интерес к дальнейшим поискам предпочитаемых информантами комбинаций сенсорных ощущений; в перспективе это знание должно способствовать разработке новых тканей и дизайнов. Например, доставляет ли сочетание мягкости и прохлады металлизированного шелка приятное ощущение? Тактильные свойства ткани вряд ли поддаются полноценному определению с помощью одного-единственного идентификатора. Вероятнее, что переживание сенсорного ощущения опосредуется многоуровневым комплексом персональных предпочтений. Если предположить, что в этой области существуют некоторые шаблоны, резонно задать вопрос, какие сенсорные комбинации их обуславливают, какие ощущения чаще нравятся или не нравятся людям? Кроме того, тактильные предпочтения людей могут меняться. Каковы наиболее распространенные причины этих изменений? Знание ответа на этот вопрос полезно

профессионалам-дизайнерам, а также разработчикам эффективных и результативных маркетинговых стратегий.

Данная статья представляет начальный этап исследования сенсорных предпочтений на фундаментальном уровне. Опрос студентов, будущих дизайнеров, кажется удачной для этого базой. Научные работы, использованные в статье, касаются проблем восприятия и осознания, тактильных ощущений и текстуры, а также факторов, влияющих на формирование наших предпочтений.

## Сенсорная ОСОЗНАННОСТЬ

Намеренно прикасаясь к чему-либо, мы запускаем процесс сенсорной оценки. Для дальнейшей дифференциации ощущений эти прикосновения нужно повторять; мозг регистрирует наши ощущения, квалифицируя их, например, как гладкость, шелковистость и прохлада. Но палитра наших ощущений более сложна; это не просто дифференциация стимулов с точки зрения элементарных когнитивных или психофизиологических критериев, таких как гладкость, шероховатость или другие аффективные признаки, подразумевающие непосредственную связь значений и ценностей с объектом-стимулом. Сами по себе значения и ценности могут оказаться гораздо важнее физических качеств поверхностей. Аффективные свойства часто зависят от контекста и оцениваются на более общем уровне, например по критерию «нравится» или «не нравится».

Сенсорные исследования часто предполагают работу с текстурой ткани (Na & Kim 2001). В одном из экспериментов испытуемых просили описать образцы шелковых тканей с помощью наиболее подходящих прилагательных. Результатом этого стала модель, описывающая переход от стимула, регистрируемого на уровне ощущений, к восприятию, познанию, чувству и памяти. Как отмечают Бернс и Леннон, процесс оценки текстильных и швейных изделий обычно свидетельствует о важности связей между физическими характеристиками, осознанием, чувством и зрением, а также о значимости контекстно-зависимых ассоциаций (Burns & Lennon 1994). Пользователь воспринимает вещь сразу на многих когнитивных и эмоциональных уровнях. Отношение к ткани вырабатывается на основе визуальных и тактильных ощущений. Также важны кинестетические атрибуты: как вещь садится по фигуре, как она ощущается при движении. Оценочные, селективные или аффективные реакции могут свидетельствовать о симпатии к объекту или об удовольствии, которое

он доставляет. Не все стимулы вызывают удовольствие или неудовольствие; многие воспринимаются нейтрально или безразлично. Отзывы «нравится/не нравится» не рассматриваются как буквальная оппозиция; предполагается, что эти оценки стимулируются разными когнитивными ассоциациями. Предпочтительным оказывается известное, обычное, знакомое, а также то, что вызывает позитивные и приятные ощущения. Мак-Кабе и Ноулис полагают, что одежда или ковровые покрытия с большей вероятностью оцениваются положительно в пространстве магазина, где вещи позволено трогать (McCabe & Nowlis 2003).

## **Прикосновение** и текстура

Тактильные ощущения подразумевают восприятие текстуры, а текстура важна, поскольку непосредственно ассоциирована с составом материала. Кац определяет текстуру как микроструктуру, или тонкую структуру поверхности (Katz 1989). Именно в зависимости от микроструктуры материала он классифицируется как шероховатый или гладкий; она же отвечает за идентифицирующие характеристики, благодаря которым мы определяем, с каким материалом — бумагой, кожей или металлом — мы имеем дело. Восприятие текстуры основано, прежде всего, на ощущении вибрации; частота вибрации тем выше, чем быстрее мы проводим рукой по поверхности. Бренд полагает, что человека, наделенного стандартными сенсорными способностями, можно научить определять нюансы качественного состава ткани (Brand 1964: 8). Суффле и другие исследователи сравнили, как эксперты и новички справляются с задачей идентификации факторов, подходящих для описания материалов. Хотя восприятие представителей обеих групп было сходным, эксперты лучше справлялись с вербализацией своих ощущений (Soufflet et al. 2004).

Тактильные способности, или чувство осязания, актуализируются при взаимодействии с ковровыми покрытиями или одеждой, то есть с вещами, которые обладают потенциально примечательными тактильными свойствами. Текстура, которую мы распознаем посредством вибрации, несколько отличается от кинестетических ощущений, которые мы получаем в процессе ношения одежды, когда человек также чувствует ее вес и сбалансированность. Вместе с тем именно первоначальные ощущения, доставляемые вибрацией, часто определяют, захотим ли мы вступать в дальнейшие сенсорные взаимоотношения с вещью в процессе ношения или при ином тактильном контакте.

Пек и Уиггинс обнаружили, что в случае с людьми, руководствующимися тактильными ощущениями, коммуникация, включающая в себя прикосновения, усиливает аффективную реакцию и обладает большей степенью воздействия (Peck & Wiggins 2006). Соответственно, тактильную информацию можно было бы интегрировать в маркетинговое послание в самых разных контекстах.

Поскольку определенные тактильные ожидания возникают уже при взгляде на ткань, осязание часто изучается в сочетании с визуальными стимулами. Аффективная система позволяет людям воспринимать и оценивать эмоциональное содержание стимулов с помощью разных сенсорных модальностей, даже если их предпочтения связаны преимущественно лишь с одной из них (Suzuki & Gyoba 2007). Примером синтеза визуальных и тактильных ощущений в процессе оценки объектов служит этот отрывок из интервью с художником по текстилю Робертом Хиллестадом, который описывает прекрасно отточенный навык, используемый им при покупке сырья в местных комиссионных магазинах. Речь идет о материалах, которые требуются ему для создания настенных скульптур и произведений носимого искусства:

«Местные комиссионные магазины — отличный источник сырья для моих работ, но выбрать из груды одежды вещи с нужным мне составом ткани было трудно, пока я не изменил подход к проблеме.

Я ускорил процесс выбора, используя осязание и зрение. Двигаясь по проходу, я одной рукой слегка касаюсь одежды. Когда я наощупь нахожу нужные мне ткани — шелк, лен, египетский хлопок или шерсть мериноса — я внимательнее ощупываю одежду другой рукой, а потом задействую визуальное восприятие. Когда оба способа восприятия подтверждают мои ожидания, я читаю этикетку, чтобы проверить правильность своих ощущений.

Если я полагаюсь и на осязание, и на зрение, то оказываюсь прав в девяноста процентов случаев, при условии что ткань полностью состоит из волокон одного типа; и я все лучше чувствую состав смесовых тканей» (Hillestad 1996).

## **Когнитивные и эмоциональные ассоциации с объектом**

Вещь, воспринимаемая тактильно, лучше осознается с точки зрения индивидуальных предпочтений. Наши симпатии и антипатии зависят от условных рефлексов. Условный рефлекс — это ассоциация идей, закрепленная личным опытом. Например, объекты, которые



первоначально не нравятся или воспринимаются нейтрально, в определенных условиях могут приобрести ценность. В научной литературе обсуждался опыт многократного взаимодействия с вещами как способ формирования предпочтений (DeLong & Salusso-Deonier 1983; Mandler 1982; Minshall 1994; Pepper 1970). Исследователи обнаружили, что такое взаимодействие повышает вероятность положительного восприятия вещи в силу более близкого знакомства с ней. Первоначально вещь воспринимается как функция или знак, но затем начинает нравиться сама по себе. Классический пример взаимодействия стимула и контекста — собака Павлова, у которой сформировалась тесная связь между звуком колокольчика, сигнализирующем о начале кормления, и реакцией слюнных желез. В итоге собака уже реагировала на звук колокольчика сам по себе.

Условные рефлексы расширяют спектр наших изначальных инстинктивных предпочтений. Повторение играет важную роль в формировании осознанных желаний, аффективных ассоциаций, а также стимулирует закрепление их с помощью контекста. Объект, оказавшийся в поле нашего восприятия и должным образом в нем утвердившийся, может стать опорной точкой для выработки новых условных рефлексов, связанных уже с другими объектами. Свою роль в процессе формирования когнитивных предпочтений играет культура, выполняющая функцию привычной естественной среды, в результате чего у людей могут появляться общие приобретенные предпочтения.

Первопричины наших симпатий могут иметь разную природу; как правило, сильнее из них приближены к инстинктивным. Вторичные предпочтения связаны с нашими базовыми потребностями. В окружении любого человека имеются объекты, стимулирующие его инстинктивные пристрастия и ключевые условные рефлексы. Исследователи, занятые изучением такого базового спектра предпочтений, работают на стыке культур (DeLong et al. 2007).

Наши потенциальные симпатии обычно образуют связи, именуемые аффективными цепочками. Это простая сенсорная структура, в которой комбинируются тактильные или визуальные составляющие; например, в случае с цветовыми сочетаниями на одном конце цепочки располагаются элементы, которые легче всего оценить, на другом — более сложно устроенные и трудные для понимания. Аффективная цепочка подразумевает, что сенсорные ощущения и комбинации разных физических качеств связаны цепочками предпочтений, соединяющими адекватную стимуляцию с элементами этой цепочки (Pepper 1949).

Навыки и осознанность идут рука об руку. Для освоения навыков требуются как условные рефлексы, так и привычки. События, которые регулярно происходят одновременно или следуют друг за другом, как правило, вытесняются из сознания. Так, вождение со временем превращается в привычный комплекс действий, а реакции, ставшие механическими, не вызывают симпатии или антипатии. Считается, что это хорошо, поскольку во время вождения нельзя осмысливать и оценивать заново каждую мелкую деталь. Мы не присматриваемся пристально к знакомым вещам или людям, с которыми встречаемся постоянно в повседневной жизни; знание и близкое знакомство формируют привычку. Мы узнаем друга в силу этой привычки, не замечая специфических черт; детали уступают место самому факту узнавания.

Сила привычки определяется частотой повторений, а также силой и частотой положительного подкрепления и его близостью к определенному типу поведения (Jackson 2005). Кроме того, привычка может свести повторяющиеся сенсорные переживания на уровень нейтральных или бессознательных. Чтобы вернуть утраченную осознанность, может потребоваться встряхнуть привычку или на время вывести ее из употребления. При переживании и неоднократном ощущении сенсорного контраста возникает своеобразный шок.

Изменить изначальные предпочтения, перейти от неприязни к симпатии помогает адаптация. Это процесс, при котором ощущения, которые изначально не нравились, начинают нравиться; это результат повторяющегося и ассоциированного опыта. Например, человеку, первый раз попробовавшему оливки, может не понравиться их вкус, но со временем он начинает их любить. В результате многократного употребления неприязнь сменяется пристрастием, которое трактуется как выработавшийся у человека изощренный вкус.

Повторяющееся воздействие последовательных комбинаций разных стимулов может приводить к циклической смене симпатий и антипатий — например, к предпочтению сначала простых модных стилей вычурным, а потом наоборот; это своего рода маятник, который колеблется между двумя крайними положениями. В процессе жизни у действительно чуткого человека размах колебаний маятника уменьшается. В случае полной адаптации восприимчивый наблюдатель может ценить разные типы и стили одежды и наслаждаться обеими крайностями (Brannon 2005).

Закрепление ассоциативных цепочек может также привести к увеличению количества вещей, которые нам нравятся. В этой ситуации важно наличие привлекательного контекста или окружения. Свою роль здесь играют как положительные, так и отрицательные эмоции,

сопровождаящие переживание. Представим, например, что оливки принято есть на семейном пикнике. Приятный контекст может ассоциироваться с неприятным вкусом оливок; если эта ассоциация повторяется, оливки перестают быть нам противны.

Суть в том, что изменение сенсорных предпочтений может потребовать перевода сенсорного опыта на уровень осознания. Это касается и физических качеств объекта, и ассоциируемого с ним контекста. Обратившись к воспоминаниям, мы можем многое узнать о связи условных рефлексов, привычки и адаптации с сенсорным опытом и тактильными ощущениями.

## **Сбор данных** и модель анализа

Информантами в нашем исследовании выступали студенты, посещавшие общий вводный курс дизайна в университете Верхнего Среднего Запада. Этот курс составляет обязательную часть учебной программы для всех дизайнерских специальностей, таких как дизайн одежды или интерьера, графический дизайн или дизайн среды. Студенты университета знакомы с разными погодными условиями: зимой там холодно, а летом жарко. Нам было удобно работать с ними, поскольку студенты курса сознавали значимость тактильного опыта. Соответственно, они с большой долей вероятности были готовы предоставить нам подробные и содержательные описания своих ощущений, что принципиально важно при попытке объективизации неуловимого сенсорного опыта. А поскольку предыдущий эксперимент продемонстрировал зависимость сенсорных предпочтений от типа культуры, в данном исследовании мы ограничились субъектами, назвавшими своей страной происхождения США. Всего мы проанализировали сто двадцать три анкеты.

Контент-анализ ответов на каждый открытый вопрос проводился с помощью специальной компьютерной программы. Она подсчитывала частоту использования студентами отдельных слов в ответах на несколько вопросов. Определенное слово засчитывалось только один раз, даже если субъект упомянул его дважды. Средний возраст информантов составил 21 год (минимальный возраст — 17 лет, максимальный — 45 лет); гендерное распределение мужчин и женщин приблизительно соответствовало пропорции 1:4. Возможно, профессиональные знания информантов и их большой словарный запас, связанный с сенсорной тематикой, способствовали подробности описаний.

## Результаты исследования и комментарии

Результаты исследования отражены в ответах на приведенные ниже вопросы анкеты.

### Какой ткани приятно/неприятно касаться?

*Представьте себе ткань, которой вам приятно касаться. Пожалуйста, опишите ее.* В числе тактильно приятных тканей чаще всего назывались шелк (18%), хлопок (17%) и флис (17%) (см. табл. 1). Поскольку 6% информантов также назвали приятным одеяло, число людей, которым нравится прикосновение хлопка, было, вероятно, даже больше, учитывая, что одеяла часто делаются из хлопка или из смесовых хлопчатобумажных материалов. Количество информантов, отдававших предпочтение шелку, также могло быть больше, поскольку некоторые ответили, что им нравятся шелковистые ткани. Кроме того, среди предпочитаемых тканей упоминались кашемир (6%), мех/искусственный мех (5%), фланель (5%) и войлок/смесь шерсти

**Табл. 1.** Материалы, которые тактильно нравились или не нравились информантам, и материалы, которые им первоначально нравились/не нравились, но впоследствии их предпочтения изменились\*

Положительная реакция	Кол-во ответов (%)	Отрицательная реакция	Кол-во ответов (%)	Первоначальная отрицательная реакция	Кол-во ответов (%)	Первоначальная отрицательная реакция	Кол-во ответов (%)
Шелк	18 (18%)	Шерсть	41 (41%)	Шерсть	17 (30%)	Бархат	9 (16%)
Хлопок	17 (17%)	Полиэстер/ синтетика	9 (9%)	Деним/джинса	11 (18%)	Шерсть	7 (14%)
Флис	17 (17%)	Вельвет	5 (5%)	Кожа	4 (7%)	Хлопок	7 (12%)
Кашемир	6 (6%)	Флис	4 (4%)	Фланель	3 (5%)	Флис	5 (7%)
Мех/ искусственный мех	5 (5%)	Искусств. кожа/ кожзаменитель	4 (4%)	Хлопок	2 (3%)	Полиэстер	4 (7%)
Фланель	5 (5%)	Мешковина	3 (3%)	Флис	2 (3%)	Мех/ искусств. мех	4 (7%)
Валяная шерсть/ смесь шерсти и синтетики	4 (4%)	Шелк	3 (3%)	Полиэстер	2 (3%)	Шелк	3 (5%)
Синель	3 (3%)	Нейлон	2 (2%)	Шелк	2 (3%)	Синтетика	3 (5%)
Замша/кожа	3 (3%)	Бархат	2 (2%)			Кожа	2 (3%)
Атлас	3 (3%)	Наждачная бумага	2 (2%)			Атлас	2 (3%)
Пух	3 (3%)					Вельвет	2 (3%)
Общее кол-во ответов	100		100		61		58

\* Количество ответов в сумме не равно общему количеству ответов, поскольку один респондент мог упомянуть несколько материалов. Кроме того, в таблицу включены только те материалы, которые были упомянуты как минимум в двух ответах.

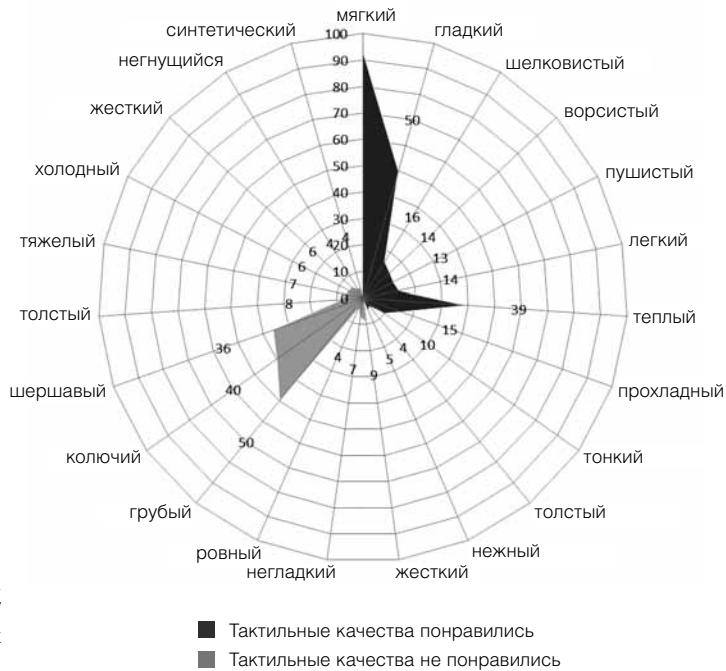
и синтетики (4%). В случае с шерстью, впрочем, информанты обычно уточняли, что речь идет о валяной шерсти или о шерсти, смешанной с другими волокнами. С другой стороны, шерсть (41%) заняла верхнюю позицию в списке материалов, которые информантам тактильно не нравились; за шерстью следовали полиэстер или синтетика (9%), вельвет (5%), флис (4%), искусственная или натуральная кожа (4%), шелк (3%) и мешковина (3%). Процент информантов, которым не нравилась шерсть, довольно высок. Это подтверждает результаты более ранних исследований (см.: DeLong & Park 2008; DeLong et al. 2007).

Формирование сенсорных предпочтений обусловлено контекстами (DeLong & Park 2008; DeLong et al. 2007). Один из самых близких — тот непосредственный контекст, который для тела создает одежда. Ощущения «шелка» и «шелковистой ткани» мгновенно подсказывают смыслы, которые позволяют прояснить и описать способы интерпретации предпочтений. Формы и смыслы одежды тесно связаны с сенсорными предпочтениями. Например, и шелк, и шерсть обычно ассоциируются с высоким статусом и дороговизной, однако они вызывают абсолютно противоположные сенсорные ощущения: шелк воспринимается позитивно, а шерсть — негативно. Эта ассоциация отчасти объясняет высокий рейтинг шелка как самой любимой ткани. Поскольку тактильные качества очень важны для одежды, возникают очевидные вопросы: почему тогда производители так часто используют шерсть, особенно для изготовления зимней одежды? Какие тактильные свойства шерсти вызывают неприязнь? Какие ее атрибуты, сенсорные или какие-либо иные, нейтрализуют ее неприятные качества и привлекают потребителей?

Знание предпочтений пользователей позволяет дизайнерам выбрать общие направления своей работы. Больше информации предоставляет подробное изучение сенсорных качеств тканей. Состав волокон — всего лишь один из аспектов, обуславливающих характер сенсорных переживаний. Производство, влажная обработка, отделка и даже визуальные подсказки могут повлиять на то, как ткань будет ощущаться при прикосновении. В конце концов, важнее всего именно тот сенсорный опыт, который закрепляется в памяти потребителя.

## Диаграмма любимых/нелюбимых сенсорных качеств

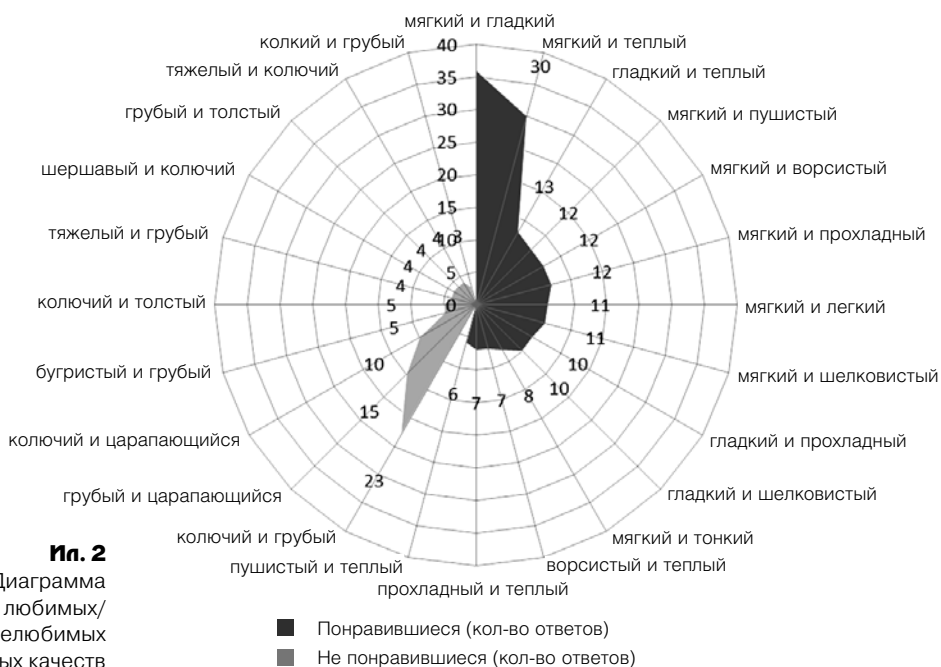
*Почему ткань понравилась/не понравилась?* Когда информантов просили описать ткань, которой им нравится касаться, они чаще всего упоминали три сенсорные свойства: «мягкая» (80%), «гладкая» (42%)



**Ил. 1**  
 Диаграмма  
 любимых/  
 нелюбимых  
 сенсорных качеств

и «теплая» (34%); далее следовали «прохладная» (14%), «шелковистая» (13%), «ворсистая» (12%), «легкая» (12%), «пушистая» (11%) и «тонкая» (8%). На ил. 1 представлена диаграмма любимых и нелюбимых сенсорных качеств по результатам нашего исследования. Дальнейшая категоризация положительных сенсорных свойств показала, что три наиболее важные ощущения, ассоциирующиеся с позитивной оценкой материала, — это «ощущение мягкости» (80%), «ощущение текстуры поверхности» (80%) и «ощущение температуры» (46%). Когнитивные дескрипторы, такие как «мягкий», «гладкий» и «теплый», зачастую сопровождалась аффективными дескрипторами, такими как «комфортный/удобный», «уютный», «милый» или «безопасный». Когнитивные сенсорные свойства приобретают больший смысл и лучше запоминаются, когда они связаны с аффективными свойствами; вместе они отвечают физиологическим и психологическим потребностям пользователей.

Дальнейшее изучение парных сенсорных свойств показало, что информантам чаще всего нравятся три комбинации: «мягкий» и «гладкий» (31%), «мягкий» и «теплый» (27%), а также «гладкий» и «теплый» (11%); за ними следуют пары «мягкий» и «ворсистый», «мягкий» и «прохладный/холодный», «мягкий» и «пушистый», «мягкий» и «шелковистый/скользкий», «гладкий» и «прохладный/



**Ил. 2**  
 Диаграмма парных любимых/нелюбимых сенсорных качеств

холодный» — 10% для каждой пары (см. ил. 2). Три самые популярные комбинации сенсорных свойств связаны с тремя типами ощущений: ощущением мягкости, ощущением текстуры поверхности и ощущением температуры. Мы проводили наше исследование в холодном регионе Верхнего Среднего Запада, и климатические факторы, возможно, во многом объясняют пристрастие наших респондентов к сочетанию тепла и мягкости, втрое превосходящему число сочетание мягкости и прохлады/холода. Вместе с тем, если говорить о температурных предпочтениях, примечательно, что количественная разница между информантами, отдавшими предпочтение сочетаниям гладкости и тепла, с одной стороны, и гладкости и прохлады/холода, с другой, оказалась невелика. Заметное различие в предпочтениях в отношении пар «мягкий и теплый» и «гладкий и теплый» может помочь дизайнерам при выборе материала, который скорее понравится потребителю.

Самыми неприятными тактильными свойствами материала информанты назвали «грубый» (42%), «колючий» (34%) и «шершавый» (31%); за ними следовали «грубошерстный» (8%), «толстый» (7%), «тяжелый» (6%), «негладкий» (6%), «холодный» (5%) и «жесткий» (5%). Дальнейшая категоризация этих сенсорных свойств показала, что «ощущение сухости» (например, «шершавый»

и «колючий», 68%), «ощущение текстуры поверхности» (например, «грубошерстный», «негладкий» и «грубый», 59%) и «ощущение жесткости» (например, «жесткий» и «негнущийся», 8%) были тремя важнейшими сенсорными ощущениями, ответственными за неприязненное отношение к тканям. Ощущение сухости воспринималось как самое докучное и раздражающее из всех. В числе неприятных сенсорных комбинаций упоминались «колючий и грубый» (19%), «грубый и шершавый» (13%) и «колючий и шершавый» (8%). Все они ассоциируются с ощущением сухости.

Сенсорные свойства ткани оцениваются по тому, как она ощущается на теле. Именно с этим и связана широко распространенная неприязнь к сухости. Даже если информанты описывали материал, просто прикасаясь к нему рукой, многие из них явно представляли, как ткань будет взаимодействовать с телом. Об этом свидетельствуют следующие отзывы:

«Я люблю прикосновение шелковых простыней к моим свежесбритым ногам».

«Если провести рукой в правильном направлении, материал очень мягкий, хочется потереться о него лицом или почувствовать его на коже, весь целиком».

«...его приятно носить и закутываться в него».

При описании материалов, к которым им нравится или не нравится прикасаться, некоторые информанты называли также цветовые характеристики. Зато другие элементы дизайна, например форма, вообще не упоминались. Вот, например, некоторые ответы:

«...он зеленый (мой любимый цвет). Он невероятно мягкий и просто потрясающий!»

«...может менять оттенок в зависимости от того, в каком направлении погладить».

«Он светло-розовый. Я люблю спать на розовом и прикасаться к такой ткани ночью».

В последующих экспериментах можно задаться вопросом, как цвет и прочие элементы дизайна влияют на сенсорные ощущения. Более того, можно также задуматься, есть ли зависимость между осязанием и другими чувствами, например слухом.

## В отношении каких материалов сенсорные предпочтения обычно меняются?

*Вспомните ткань, которая вам сначала нравилась или не нравилась, а потом это отношение изменилось. Что это была за ткань? Говоря о смене отрицательного отношения положительным, информанты*



чаще всего называли шерсть (30%), деним/джинсу (18%) и кожу (7%) (см. табл. 1). Отношение к бархату (16%), шерсти (14%) и хлопку (12%) менялось, напротив, от позитивной к негативной оценке. Также 17% респондентов упомянули одеяло как ткань, которую сначала любили, а потом перестали. Учитывая, что деним/джинса в основном состоит из хлопка, можно сказать, что чаще всего сенсорные предпочтения меняются в отношении шерсти, хлопка, кожи и бархата. Таким образом, работая с этими материалами, дизайнеры должны учитывать не только первоначальную эстетическую или функциональную привлекательность продукта, но и принимать во внимание вероятность смены сенсорных предпочтений пользователей. В некоторых случаях такая динамика становится преимуществом, особенно если речь идет о тканях, которые первоначально вызывают неприятные ощущения. Например, шерсть, которая при первом взаимодействии не нравилась информантам, впоследствии завоевывала их расположение.

Говоря о причинах, по которым ткань сначала не понравилась, респонденты называли эпитеты «шершавый» (16%), «грубый» (15%), «колючий» (10%); за ними следовали определения «не мягкий» (8%) и «негибкий» (8%). Изначальную приязнь вызывали «мягкие» (57%), «теплые» (24%) и «гладкие» (21%) материалы. Это близко к объяснениям причин приязни или отторжения, о которых упоминалось выше.

## Почему информанты меняли свое отношение к ткани?

*Почему вы изменили свое отношение к ткани?* Очень важно выяснить, почему информанты меняют свои первоначальные предпочтения. И дизайнеры, и маркетологи в этом случае могут принять меры, чтобы вещь продолжала нравиться потребителям и после ее приобретения. Как показывают результаты исследования, в большинстве случаев респонденты меняли свое отношение к ткани, поскольку обращали внимание на те или иные ее характеристики, незамеченные ими ранее, или открывали в ней новые качества (41%); кроме того, менялись их собственные вкусы (21%), температурные предпочтения (6%) или восприятие текстуры (5%) (см. табл. 2). Только 23% респондентов указали, что их предпочтения изменились в связи с изменением физических свойств самой ткани, ее поверхностных характеристик, структуры и качества. Еще одной причиной смены предпочтений было влияние социального окружения (10%). Поскольку самой распространенной причиной трансформации сенсорных ощущений были внутренние

изменения самих субъектов, самый продуктивный путь улучшения взаимодействия с пользователем, кажется, лежит не столько в сфере дизайна, сколько в области эффективной коммуникации.

*Субъект изменил свой взгляд на материал/обнаружил в нем новые качества.* Причиной изменения оценки чаще всего было изменение взгляда пользователей на те или иные особенности материала или обнаружение его новых свойств. Эта причина фигурировала в половине ответов (50%). Например, одному/одной из респондентов сначала нравился бархат: «Когда я был(а) младше, у мамы и сестры были бархатные блузки. Я думал(а), что они очень мягкие, их было приятно касаться пальцами. Когда я вырос(ла), я понял(а), что бархат мне не нравится. Мне не нравится звук, который он издает при движении». Внимание респондент(ки) сместилось с мягкости ткани на ее аудиальные особенности, что привело к изменению предпочтений.

В другом примере референту/референтке нравился мех. Он(а) писал(а): «Сначала он мне нравился, потому что он был мягким и теплым, казалось, я ласкаю животное. Он также напоминал мне о бабушке. Когда я узнал(а), что и правда гладил(а) животное, которое убили ради этого меха, мне стало противно». Осознание, что материалы имеют животное происхождение, — довольно распространенная причина, по которой те перестают нравиться. Зачастую причиной смены предпочтений служат новые знания, которые респонденты приобретают с возрастом, или опыт взаимодействия с вещью в процессе ее использования.

Вместе с тем многие респонденты (36%) начинали любить прежде неприятные им ткани по тем же самым причинам, то есть замечая

**Табл. 2.** Причины изменения отношения субъекта к материалу\*

Причины изменения предпочтений	От неприятны к приятны, кол-во ответов (%)	От приятны к неприятны, кол-во ответов (%)	Общее кол-во ответов (%)
Субъект изменил свой взгляд на материал/ обнаружил в нем новые качества	22 (36%)	29 (50%)	51 (43%)
Изменение оценок/вкуса субъекта	18 (30%)	7 (12%)	25 (21%)
Изменение температурных предпочтений	3 (5%)	4 (7%)	7 (6%)
Изменение текстурных предпочтений	4 (7%)	2 (3%)	6 (5%)
Изменение поверхностных или структурных свойств вещи или ее качества	13 (21%)	14 (24%)	27 (23%)
Влияние социального контекста	9 (15%)	3 (5%)	12 (10%)
Общее количество ответов	61	58	119

\* Количество ответов в сумме не равно общему количеству ответов, поскольку один респондент мог упомянуть несколько причин.

свойства, на которые раньше не обращали внимания, или открывая новые качества. Например, респондент(ка) рассказывал(а), что сначала не любил(а) спандекс: «Мне не нравилось, что он плотно прилегает к коже и обтягивает тело». Впоследствии отношение поменялось, поскольку «ткань легко повторяла все движения тела. Кроме того, он теплый». Здесь внимание человека переключилось с посадки спандекса на его динамичные и температурные качества. В результате ткань начала нравиться.

В одном из ответов упоминалось о первоначальном неприятии шерсти: «Мне не нравились шерстяные свитера. Я считал(а) их уродливыми, и стиль ассоциировался у меня с материалом. Сейчас мне нравятся шерстяные шарфы/шапки, нравится, что они мягкие». В этом случае фокус внимания сместился со стиля вещи на мягкость шерсти, и предпочтения изменились.

В случае с шерстью люди часто привыкали к первоначально раздражавшей их колючей ткани и обращали внимание на ее температурные свойства. Вот один из таких ответов: «Мне не нравилось носить шерстяные свитера, потому что они вызывали зуд. Со временем я к этому привык(ла), и мне стало нравиться ощущение тепла».

*Изменение оценок/вкуса информантов.* Оценки и вкусы респондентов менялись с возрастом, и это также вело к смене сенсорных предпочтений, зачастую именно от неприятия к приязни (30% ответов). Так, информант(ка) написал(а), что первоначально не любил(а) кожу, «потому что она принадлежала животным». Впоследствии кожа начала ему/ей нравиться: «Я повзрослел(а), и меня перестало это беспокоить».

Многие респонденты просто констатировали, что их предпочтения изменились с возрастом. Вот, например, объяснение респондента/респондентки, первоначально не любившего/не любившей шелк: «Он был недостаточно теплый, а в детстве я думал(а), что ткань должна согревать меня». Потом «я вырос(ла) и полюбил(а) его». 12% информантов изменили свои предпочтения из-за выработавшихся со временем новых оценок или вкусов.

Например, респондент(ка) любил(а) шерсть или простой хлопок, потому что «мама одевала меня в такую одежду каждый день». Затем он(а) перестал(а) любить их: «У меня сложилось собственное чувство стиля и я нашел/нашла вещи, в которых я чувствовал(а) себя комфортнее, потому что они лучше подходили мне как личности. Я сознавал(а), что они удобнее для меня, невзирая на то, как они ощущаются при соприкосновении с кожей».

*Изменение температурных предпочтений.* Относительно небольшое число респондентов писали о смене температурных (6%) или текстурных (5%) предпочтений. Когда они выросли, им стало нравиться что-то более теплое или холодное, они начали ценить более широкий спектр текстурных качеств или выработали индивидуальные текстурные предпочтения.

*Изменение поверхностных или структурных свойств вещи или ее качества.* 23% респондентов объяснили переход от положительного к негативному отношению к вещи трансформацией самого материала, в основном в результате многократного использования. Так, респонденту/респондентке сначала нравилась «мягкая пушистая синтетическая ткань на плюшевом мишке», потому что «она была мягкой и приятной». Впоследствии мишка ему/ей разонравился: «Он стал более грубым, изнашивался после долгих лет, потому что его все время трогали и стирали».

Немногим меньше респондентов (21%) заявили, что трансформация материала, напротив, заставила их полюбить его. Например, информанту/информантке сначала не нравился деним: «Эта ткань была жестче, чем одежда, которую я носил(а) в детстве. Это было неприятно. Она казалась грубой». Впоследствии ткань начала нравиться: «Я привык(ла) к этой текстуре, к тому же она смягчается после нескольких стирок и ношения. Кроме того, мне хотелось носить ту же одежду, что и мои одноклассники». В этом случае свою роль в изменении предпочтений также сыграл социальный контекст.

*Влияние социального контекста.* На эту причину указали 10% респондентов; из них 15% перешли от антипатии к симпатии, и лишь 5% — наоборот. Иными словами, под влиянием социума люди чаще начинали любить ту или иную ткань. Так, респондент(ка) писал(а), что первоначально не любил(а) джинсы: «Мне не нравилось, как они ощущаются». На вопрос, что заставило его/ее изменить свои предпочтения, информант(ка) ответил(а): «Общество. Они мне по-прежнему не нравятся, но их все носят». В другом примере речь шла о первоначальной неприязни к бархату: «Я не любил(а) наряжаться, а все мои платья были из тяжелого бархата». Позже бархат начал нравиться, поскольку его больше «не заставляли носить».

## Выводы

Наши респонденты, начинающие профессиональные дизайнеры, сообщили, что при многократном взаимодействии с материалом, его

базовыми свойствами или комбинациями свойств, а также с появлением нового опыта их сенсорные предпочтения менялись. Они продемонстрировали осознанное отношение к разнообразным ощущениям и к собственным сенсорным предпочтениям. Как возникает осознанность? Большую часть времени мы приспосабливаемся к реальности, у нас появляются привычки и условные рефлексы; в результате наше отношение к стимулам становится нейтральным. За изменение сенсорных предпочтений, вытеснение нейтрального отношения симпатиями или антипатиями ответственен новый опыт; именно он требует осмысления. Как это происходит? Опыт влияет на характер адаптации. Например, респонденты рассказывали, что избавлялись от неприятных ощущений от шерстяных вещей, надевая их на другую одежду. Еще один способ трансформации — контрастные ощущения от текстуры или изменение направленных на нее ожиданий респондента. Описания, свидетельствующие о взаимосвязи физических свойств тканей и контекстуального взаимодействия с их текстурой, весьма информативны; они требуют дальнейшего исследования. Опыт может пробудить новые ассоциации с материалом, и это также меняет предпочтения. Например, отношение респондентов к меху менялось из-за различных ассоциаций, которые он вызывал. В некоторых случаях изначальная ассоциация с мягким и теплым животным, которое можно гладить, сменялась неприятной ассоциацией с убийством этого животного, потому что информанты узнавали, как производится мех. Большую роль в этом случае играла социальная среда: информация о борьбе за права животных влияла на сенсорные предпочтения информантов, на их отношение к тактильным свойствам меха.

Размышляя о современных тканях, мы чаще обращаем внимание на внесезонные легкие материалы. Вместо того чтобы постоянно менять гардероб в зависимости от одного из четырех сезонов, в условиях климата с широкой температурной шкалой, мы можем привыкнуть к одежде, способной служить нам в течение нескольких сезонов, и к многослойности, обеспечивающей оптимальное терморегулирование. Такая стратегия требует, чтобы пользователи оставались довольны своим гардеробом как можно дольше. Сложные новаторские разработки в области текстильного производства позволяют создавать именно те ткани, которые нравятся людям, — например, гладкие и мягкие. Сейчас как никогда прежде мы можем предложить потребителям широкий спектр приятных тактильных ощущений, просто изменив физические свойства нашей продукции.

Иногда мы задумываемся о необходимости изменить обычное поведение под влиянием тех или иных насущных задач. Джексон

замечает, что привычки актуальны до тех пор, пока наш опыт стабилен (Jackson 2005). При появлении новой информации когнитивный диссонанс может способствовать изменению поведенческих паттернов. Необходимость заботиться об окружающей среде может стать именно такой информацией. Например, дома мы привыкли поднимать и понижать температуру в комнатах, а не надевать или снимать свитер. Экологический подход означает, что нам нужно все чаще думать о наиболее безопасных для окружающей среды способах термальной регуляции; необходимо также заботиться о том, чтобы потребители были довольны своими вещами, чтобы те служили им дольше, надевались чаще или даже получали шанс на вторую жизнь у новых владельцев.

Тем не менее дизайнерам следует уделять серьезное внимание предпочтениям потребителей, поскольку немногие покупают вещь, которая им с первого взгляда не нравится или имеет негативные коннотации, личные или социальные. Социальные установки могут по-разному влиять на наши сенсорные предпочтения. Наше исследование было сосредоточено на ассоциациях, способствовавших изменению сенсорных предпочтений по разным причинам. Речь шла не только о тактильных свойствах самих тканей; важное значение имел также прежний опыт информантов, их ожидания и контекстуальное окружение.

Настоящее исследование — первый шаг к анализу природы тактильных ощущений и к осмыслению причин изменения сенсорных предпочтений, что ведет к более удовлетворительному опыту и более стабильному результату. Нужно испробовать все возможности, стимулирующие осознанное поведение потребителей и степень их удовлетворенности продуктом. Например, тактильные свойства можно учитывать в процессе разработки дизайнерской продукции для конкретной целевой группы: выбор ткани для одежды, предназначенной для людей пожилого возраста, может отличаться от выбора, который мы делаем в случае работы с молодежной модой. Кроме того, товары в розничных магазинах могут квалифицироваться по их тактильным свойствам, так же как это делается в отношении их визуальных атрибутов, размерной сетки или функции.

*Перевод с английского Елены Кардаш*

## **Литература**

- Brand 1964* — Brand R.H. Measurement of Fabric Aesthetics: Analysis of Aesthetic Components // *Textile Research Journal*. 1964. 34. Pp. 791–804.
- Brannon 2005* — Brannon E. Fashion Forecasting, 2nd edn. N.Y.: Fairchild Publications, 2005.

- Burns & Lennon 1994* — Burns L., Lennon S. The Look and the Feel: Methods for Measuring Aesthetic Perceptions of Textiles and Apparel // DeLong M., Fiore A. (eds) *Aesthetics of Textiles and Clothing*. Publication #7. Monument, CO: ITAA, 1994. Pp. 120–130.
- DeLong & Park 2008* — DeLong M., Park J. Touch Memories and the Influence of Gender // *Senses & Society*. 2008. 3 (1). Pp. 23–44.
- DeLong et al. 2007* — DeLong M., Wu J., Bao M. May I Touch It? // *Textile*. 2007. 5 (1). Pp. 30–45.
- DeLong & Salusso-Deonier 1983* — DeLong M., Salusso-Deonier C. Effect of Redundancy on Female Observers' Visual Response to Clothing // *Perceptual and Motor Skills*. 1983. 57. Pp. 243–624.
- Fletcher 2008* — Fletcher K. *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. London: Earthscan, 2008.
- Fuad-Luke 2002* — Fuad-Luke A. Slow Design: A Paradigm Shift in Design Philosophy? // *Design by Development*, dydo2 conference. Bangalore, India, 2002. December.
- Hillestad 1996* — Hillestad R. My Search for the Locus of Creativity in Science and Art // QST Commemorative Lecture, Proceedings of the International Textile and Apparel Association. Banff: International Textile and Apparel Association, 1996. Pp. 9–12.
- Jackson 2005* — Jackson T. Motivating Sustainable Consumption: A Review of Evidence on Consumer Behaviour and Behavioural Change // Centre for Environmental Strategy, University of Surrey, Guildford, 2005. [www.surrey.ac.uk/CES](http://www.surrey.ac.uk/CES) (по состоянию на 18.10.2021).
- Katz 1989* — Katz D. *The World of Touch* / Transl. Lester Krueger. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.
- Mandler 1982* — Mandler G. The Structure of Value: Accounting for Taste // Clark M.S., Fiske S.T. (eds) *Affect and Cognition*. N.Y.: Academic Press, 1982.
- McCabe & Nowlis 2003* — McCabe D.B., Nowlis S.M. The Effect of Examining Actual Products or Product Descriptions on Consumer Preference // *Journal of Consumer Psychology*. 2003. 13 (4). Pp. 431–439.
- Minshall 1994* — Minshall B. Apparel Preferences: Underlying Dimensions and Measurement // DeLong M., Fiore A. (eds) *Aesthetics of Textiles and Clothing*. Publication #7. Monument, CO: ITAA, 1994. Pp. 142–151.
- Na & Kim 2001* — Na Y., Kim C. Quantifying the Handle and Sensibility of Woven Silk Fabrics // *Textile Research Journal*. 2001. 71 (8). Pp. 739–742.
- Peck & Wiggins 2006* — Peck J., Wiggins J. It Just Feels Good: Customers' Affective Response to Touch and its Influence on Persuasion // *Journal of Marketing*. 2006. 70. Pp. 56–69.

- Pepper 1949* — Pepper S. Principles of Art Appreciation. N.Y.: Harcourt, Brace, 1949.
- Pepper 1970* — Pepper S. Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty. Westport, CT: Greenwood Press, 1970.
- Pink 2006* — Pink D. A Whole New Mind. N.Y.: Riverhead Books, 2006.
- Soufflet et al. 2004* — Soufflet I., Calonnier M., Dacremont C. A Comparison between Industrial Experts' and Novices' Haptic Perceptual Organization: A Tool to Identify Descriptors of the Handle of Fabrics // Food Quality and Preference. 2004. 15. Pp. 689–699.
- Street & Lewis 2001* — Street R., Lewis F. Touch Graphics: The Power of Tactile Design. Gloucester, MA: Rockport Publishers, 2001.
- Suzuki & Gyoba 2007* — Suzuki M., Gyoba J. Visual and Tactile Cross-modal Mere Exposure Effects // Cognition and Emotion. 2007. 22 (1). Pp. 147–154.
- Thackara 2006* — Thackara J. In the Bubble: Designing in a Complex World. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.



**Стив Суинделлс**

(Steve Swindells) — профессор, преподаватель творческой практики в Университете Хаддерсфилда, директор Центра исследований и критического осмысления моды. В 2004 году получил степень PhD, защитив работу о связи между искусством и гражданской активностью.

**Кевин Элмонд**

(Kevin Almond) — заведующий кафедрой моды и текстиля Университета Хаддерсфилда. В прошлом — модельер, закройщик и иллюстратор изданий о моде.

# О СКУЛЬПТУРНОМ МЫШЛЕНИИ В МОДЕ

## Введение:

### предпосылки дискуссии

Ряда отправных точек мы коснулись во время первой беседы, на которой далее еще остановимся подробно. Исходным материалом для обсуждения послужили «Скульптурное мышление Гердера» (Bailey 2011), «Кожа фильма» Лоры Маркс (Marks 2000) и концепция эстетической эмпатии Теодора Липпса (1851–1914) (Lipps 2012). В работе Бейли изложены идеи немецкого философа и богослова Иоганна Готфрида Гердера, возводившего способность человека самовыражаться к усвоению языка, которое происходит благодаря взаимосвязи всех чувств, тогда как мышление питается и обусловлено как физическим,

Статья впервые опубликована в журнале Fashion Practice: The Journal of Design, Creative Process & Fashion Industry (2016. Vol. 8.1)



так и социальным опытом. Маркс вводит понятие «тактильные эпистемологии»; согласно ее теории, мы приобретаем знания не только посредством зрения, но и соприкасаясь с миром через мимесис и физический контакт, тогда как Липпс полагает, что знания можно получить за счет эстетической эмпатии, понимаемой как объективированное удовольствие от собственного «я» в форме вещей, в которых мы усматриваем сходство с выразительными и привлекательными чертами человеческого тела.

Когда речь идет о практике в ателье или организации выставок, знакомство с такого рода теориями, вероятно, не считается по умолчанию необходимым условием для работы. Как куратор Элмонд известен характерным для практика вниманием к деталям дизайна, фасона и кроя каждого предмета одежды. На выставке «Недостаток очарования» (Insufficient Allure, 2012), организованной им совместно с Кэтрин Бреннард, рядом с моделями одежды из кремового колленкора были представлены фотографии, в приближении изображающие детали конструкции каждой модели, чтобы зрители видели, как на основе разнообразных выкроек, помещенных рядом с одеждой, создают скульптурные формы (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вклейке 1). Подход Суинделлса к практике моды находит отражение главным образом в эскизах, но для разговора о теоретической моде он создал ряд набросков воображаемых предметов одежды и вариантов дизайна в качестве инструмента скульптурного осмысления тела в пространстве. Эскиз в данном контексте дает возможность обыграть **разные идеи и пересмотреть взгляды на взаимосвязь между формой тела и дизайнерскими композициями (ил. 2). В основе этой работы — сочетание методов Элмонда и Суинделлса и желание сотрудничать**.

В первой беседе мы отталкивались от некоторых ключевых примеров, в частности творчества мадам Гре, Жан-Поля Готье и Андреа Циттель. Часть экспонатов выставки «Богиня драпировки», посвященной мадам Гре<sup>1</sup>, была представлена в жилом пространстве дома скульптора Антуана Бурделя<sup>2</sup>, что заставляло задуматься о параллелях между работой по камню и драпировкой ткани. В начале творческого пути мадам Гре изъявила желание заниматься скульптурой, указав на сходство между работой с тканью и с камнем (ил. 3 и 4). На другой выставке, «Хлеб кутюр» Жан-Поля Готье<sup>3</sup>, были представлены скульптуры из хлеба, воспроизводящие знаковые изделия Готье. Готье предложил ведущим пекарям Франции совместно с его кутюрье создать коллекцию одежды и аксессуаров из хлеба и корзин для хлеба. Еще пример — современная художница Андреа Циттель, работающая на стыке визуального искусства, перформанса, дизайна интерьера,

архитектуры и моды, в результате чего получаются гибридные композиции, объединяющие скульптуру и моду. Для проекта «Блузы»<sup>4</sup> Циттель придумала простой дизайн: ткань обертывается вокруг тела на манер фартука. Над всеми блузами работали разные художники, интерпретировавшие оригинальный дизайн Циттель в зависимости от собственных навыков, вкусов и интересов, что внесло в проект элемент коллективности.

Благодаря этим первым беседам и намечающимся теоретическим предпосылкам нас заинтересовал вопрос, обладают ли мышление модельера и скульптурное мышление схожими чертами и приводят ли они к аналогичным видам деятельности в процессе работы. На протяжении беседы постоянно всплывал и другой теоретический вопрос: можно ли усмотреть параллель между следованием определенной линии мысли и попыткой на визуальном и интеллектуальном уровне обрисовать человеческую фигуру в психологическом пространстве? И в чем значение взаимосвязи между скульптурным мышлением и феноменологическими контактами в городской среде?

Первый раздел статьи посвящен способности человека думать, порождать и осмысливать абстрактные идеи и формы. В частности, мы прослеживаем, как восприятие пространственных понятий, людей и материалов формирует предпосылки скульптурного мышления. Второй раздел намного короче, а заодно прозаичнее и практичнее в том плане, что он ориентирован на поиск точек соприкосновения между скульптурой и новейшими практиками дизайна одежды. Между первым и вторым разделами вставлен методологический комментарий, перекидывающий между ними смысловой мост. В заключение мы рассматриваем темы обоих разделов в совокупности в поисках новых идей и тем для дальнейших исследований, которые бы показали, как скульптурное мышление стимулирует освоение других дисциплин и форм знаний, направленных на понимание и развитие модного дизайна, служа для них проводником.

## Скульптурное мышление

В эссе «Скульптура в расширенном поле» Розалинда Краусс анализирует трехмерную форму искусства, известную как скульптура. Краусс полагает, что начиная с 1950-х годов скульптуру можно определить через нечто, чем она не является, и приходит к выводу, что современная скульптура занимает промежуточное положение между ландшафтом и «не-ландшафтом», между архитектурой и «не-архитектурой». Коротко говоря, когда реальная местность определяла особенности

произведения, скульптура исследовала возможности ландшафта. Некоторые же скульптуры занимали место архитектуры, то есть «вторгались в реальное пространство архитектуры» (Краусс 1997). В эпоху постмодерна скульптура продолжала охватывать гораздо более широкий диапазон средств, включая «фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру». Сегодня эссе Краусс считается классикой, так как открывает определение скульптуры применительно к художникам, осваивающим расширенное поле разнообразных материалов, пространств и техник. Идея расширенного поля скульптуры, сформулированная Краусс, перекликается с творчеством некоторых дизайнеров, в 1980-е годы выбравших стратегии, обычно ассоциируемые с современным искусством, например Рей Кавакубо с ее брендом *Comme des Garçons* и Хуссейн Чалаян, соединяющий в инсталляциях моду и искусство. Для изделий *Comme des Garçons* часто использовались черные ткани с эффектом изношенности, и на протяжении 1980-х годов выпускаемые брендом вещи выглядели «потрепанными», напоминая полуразрушенные скульптурные формы. В дизайне Хуссейна Чалаяна облеченное одеждой тело сочетается с технологическими и архитектурными элементами — модельер обыгрывает идеи, бытующие в антропологии и культуре. Подиумные показы Чалаяна сродни художественным инсталляциям — на них он демонстрирует скульптуру для ношения.

С момента публикации эссе Краусс определения скульптуры по-прежнему оставляют пространство для расширенного понимания. Так, историк и философ Роберт Вэнс утверждает, что скульптуры — просто трехмерные объекты, занимающие определенное место в пространстве (Vance 1995). Искусствовед Эрик Коэд, в свою очередь, предлагает открытое определение: теоретически скульптура — лишь специфический подход к использованию материалов как художественных средств, а разные аспекты скульптуры и скульптурности применимы и актуальны во многих сферах, но не навязывают им своих законов (Koeid 2005).

В противовес широкому пониманию скульптуры мы обратились к другим дисциплинам, стремясь нащупать более глубокое определение пространственного мышления в творческой практике и уяснить отношения между этим мыслительным процессом и дизайном одежды.

Философы и специалисты по когнитивной психологии, от психолога Жана Пиаже<sup>5</sup> до современных теоретиков культуры, таких как Лора Маркс, согласны, что, осваивая язык и средства общения, люди осваивают набор абстрактных пространственных понятий: «линии», «плоскости», «углы», «сферы», «конусы», «цилиндры», «криво-

линейность», «прямолинейность», «выпуклость», «вогнутость». Мы приобретаем способность воплощать абстрактные понятия и конструкции в законченных физических формах, а мысль развивается за счет движения *по кругу*, где она каждый раз воплощается по-новому в зависимости от памяти, социальных контактов, усвоения языка, развития тактильного интеллекта.

Переноса эти навыки в мастерскую, как скульпторы, так и модельеры, стремящиеся передать формы во всей их пространственной полноте, часто совмещают бесчисленные силуэты или проекционные виды с чувством осязания, непосредственной работой с материалами. В скульптуре и моде мышление обладает схожими чертами: они требуют одновременной работы мысли и ручной обработки материала — мысль и рабочий процесс в них развиваются *всесторонне*, причем часто используется специальное техническое оборудование.

Пиаже в теории когнитивного развития сформулировал, как люди приобретают, конструируют и применяют знания. По словам Пиаже, наши первые пространственные понятия обусловлены не только тем, как мы смотрим на предметы, но и тем, как мы трогаем их и взаимодействуем с ними. На ранних этапах когнитивного развития осязание стимулирует мысль, точнее помогает довести ее до конца.

Поэтому скульптурное мышление предстает как наращивание знаний, приобретенных в ходе работы с материалами, а этот опыт — как сплав тактильных и культурных навыков:

«Все же я готова признать: на самом деле мы прекрасно знаем, что такое скульптура. Так, мы знаем, что скульптура — это продукт исторического развития, а не универсальная категория... Она предназначена определенным местам и предназначена говорить символическим языком о значении или назначении этих мест» (Краусс 1997).

Усвоение пространственных понятий Пиаже относит к «сенсомоторной стадии» развития человека; Краусс же соотносит его с культурой, дающей сначала возможность, а затем, если говорить о XX веке, «дозволение» работать в расширенном поле.

Что касается значимости осязания для скульптурного мышления, по мнению философа Арно Бёлера, западная философия пыталась понять, что такое осязание и можно ли вообще помыслить прикосновение. Бёлер считает, что прикосновение и мышление по определению исключают друг друга, так как мышление — преимущественно метафизическое действие: мысль нельзя потрогать руками — ее можно коснуться только *мысленно*.

В онлайн-презентации «О прикосновении» Бёлер рассматривает отношения между телом, осязанием и видимостью. Когда человек

физически дотрагивается до чего-либо, он ощущает границы собственного тела:

«Если вы прикоснетесь к столу, вы ощутите его реальность в той мере, в какой осязаете его физическое присутствие кончиками пальцев, — и тогда появляется некий вполне конкретный стол. Этот стол реален постольку, поскольку вы чувствуете разницу между столом и кончиками собственных пальцев. Прикоснувшись к предмету, мы в силу самой очевидности осязания убеждаемся, что нечто существует, оно настоящее, ведь мы ощутили его прикосновение» (Böhler 2011).

Признавая осязание как элемент реальности, мы ощущаем себя конечными сущностями, обрамленными в пространстве другими объектами: одеждой, людьми, предметами, материалами, помещениями, средой и так далее. Поэтому, осознавая физический контакт с неким *другим* объектом, одушевленным или нет, мы осознаем самих себя. В терминах феноменологии Иммануил Кант (Кант 2010) и другие философы называют это явление самоофицированием. Прикосновение даст нам на короткое время почувствовать реальность разных предметов в той мере, в какой физический контакт с ними препятствует нашему движению в пространстве; Жак Деррида назвал этот аспект осязания альтер-автоофицированием. В книге «Об осязании — Жан-Люк Нанси» Деррида говорит, что мысль — способ прикоснуться к неосязаемому, а именно к самой *мысли* (Derrida 2005). Мысль автоматически пытается запоминать и воображать прикосновение, равно как и фиксировать непосредственный чувственный опыт осязания. Мышление, по Деррида, само по себе ограничено тем, что его нельзя в буквальном смысле потрогать.

Таким образом, скульптурное мышление рассматривают как расширенное поле мультисенсорного опыта; различия в нем определяются различиями в восприятии, многообразии и тактильных навыках в разных культурах. Его специфика не просто вопрос эстетики или даже этики; она определяется тем, как человек ощущает феноменологические и кинестетические отношения собственного тела с другими людьми и *вещами*.

## ОТКРЫТОСТЬ в творческой практике

Пока художник или дизайнер занимается творчеством, он всегда ощущает себя частью реального мира, он погружен в современность, коль скоро сохраняет кинестетический контакт с другими предметами

и явлениями, наделенными культурной значимостью: материалами, техниками, стилями, актуальной эстетикой и так далее. В процессе работы модельер и/или художник иногда на подсознательном уровне понимает, что акт прикосновения не просто *внутренний* акт, вызывающий *внутренние* ощущения — прикосновение облакает в физическую и психологическую форму нечто в действительности существующее вне нас.

Гетерогенная сущность начинается на границе тела, где человек соприкасается с внешним миром; важно, что мы находимся в непрерывном контакте как с обществом, так и с материальными предметами. Поэтому ощущение собственного пребывания в мире — это в том числе и ощущение, что находишься на глазах у других, пусть они и представляют иные культуры, убеждения, социальные нормы и практики. В этом плане дизайнеру или художнику удастся найти творческое призвание, только если он способен осознать эту *открытость* миру на тактильном, пространственном уровне. Касаясь чего-либо и признавая значимость предмета, которого он коснулся, человек выходит за пределы себя, *открывает* свое скульптурное мышление другим: это не личное внутреннее ощущение, а кинестетический социальный акт, помещенный в определенный культурный контекст.

С феноменологической точки зрения можно сказать, что скульптурное мышление предполагает отказ от своего тела или по крайней мере признание его пределов, позволяющее воспринять, усвоить и понять форму, очертания и материальность чего-то иного и таким образом полностью погрузиться в воздействующий на человека мир. В таком контексте скульптурное мышление, как и практика дизайна одежды, сопряжено с выходом за рамки внутреннего, личного тела ради того, чтобы стать телом переживающим; как поясняет Бёлер, в процессе мышления и осознания наши тела становятся «подобны коже, проницаемы, светлы и вмещают в себя весь мир» (Böhler 2011).

Применяя скульптурное мышление, *со всех сторон* прикасаясь к материалам в процессе работы с ними, утверждая порядок и статус их расположения, мы воспринимаем реальность пластически. Дизайн, производство и искусство изготавливать *вещи* оказываются благодаря способности мыслить формами и материалами осязаемым воплощением реальности; в нем смысл творчества художников и дизайнеров, ищущих личной связи с миром и стремящихся оставить в нем неповторимый след.

## Скульптурная мысль: эмоциональный и эстетический вклад

Что касается эмоциональных аспектов скульптурного мышления, немецкий философ Иоганн Готфрид Гердер утверждал, что наши познавательные способности и эмоциональные переживания взаимозависимы. Он полагал, что мысль в основе своей зависит как от эмоционального становления, так и от усвоения языка, которыми и определяются ее горизонты (Moore 2006: 211). Иными словами, человек способен думать, лишь когда усвоил язык, позволяющий ему самовыражаться на лингвистическом, эмоциональном и физическом уровнях. Как только человек научился понимать и употреблять слова, он может на практике строить отвлеченные концепции и делиться мыслями с другими. Скульптура как форма искусства особенно интересовала Гердера, потому что он, в свою очередь, был убежден, что она в корне влияет на наше понимание чувств осязания и зрения.

Способность человека осмыслять мир, будь то эмпирически или в абстрактных категориях, тесно связана как с восприятием, так и с эмоциональными ощущениями; смыслы, концепции и воплощенные формы равны овладению языком и умению выражать свои мысли. По мнению Гердера, мы в состоянии конструировать отвлеченные понятия и формы (неэмпирические концепции) лишь благодаря метафорическому расширению смысла, то есть воображению, истоки которого — в воспринимаемой реальности (эмпирических концепциях) (Ibid.). Гердер сформулировал идею, перекликающуюся с понятием кинестетического тела Бёлера: ощущение как совокупность эмоций и осязания — источник всех наших понятий. Мы переосмысляем информацию, полученную посредством чувств, поэтому разницы между тем, что мы думаем, и тем, что мы делаем, или создаем, нет.

Еще один немецкий философ XIX века, Теодор Липпс, считал, что сплав философии эстетики и психологии дает более отчетливую картину понимания и использования нами эмпатии, так как в этом сплаве аффект (воздействие опыта на нас) сочетается с восприятием формы и пространства. Липпс вводит понятие эмпатии, чтобы объяснить не только, как люди воспринимают неодушевленные предметы, но и как они понимают душевное состояние других людей. Липпс полагал, что восприятие мира дает нам видеть как «действие», так и «противодействие», составляющие часть пространственной геометрии. Из способности человека наделять эстетической ценностью предметы и пространства Липпс делал вывод,



что эстетическое наслаждение следует понимать прежде всего как объективированное удовольствие от собственного «я», то есть глаз и ум усматривают в воспринимаемых формах и очертаниях сходство с формами и выразительной динамикой отвечающего нашим идеалам человеческого тела (Jahoda 2005).

Согласно Липпсу, наше взаимодействие с миром, восприятие других людей и объектов основано на непроизвольной, инстинктивной мимикрии. Коротко говоря, чтобы понять другие трехмерные объекты, будь то люди или неодушевленные предметы, мы учимся подражать их поведению. Липпс приводит следующий пример: наблюдая за танцорами, публика часто покачивается и двигается в такт движениям артистов — Липпс усматривает в этом явлении симпатическое напряжение, или внутреннюю имитацию (Lipps 2012).

Поэтому наши контакты и отношения с другими людьми, материалами и объектами, равно как и культура, в которой мы живем, создают предпосылки для скульптурного мышления: чуткое восприятие мира возможно благодаря слиянию сенсорного телесного опыта и мимикрии. Более того, мы способны мыслить лишь постольку, поскольку можем поделиться тактильными и зрительными впечатлениями, полученными благодаря овладению языком, и в этом плане неявное знание, применяемое дизайнером на практике в его мастерстве, приобретает также социальный, культурный, а в конечном счете и эмоциональный оттенок.

## Тактильная эпистемология и дизайн одежды

В дизайне одежды кинестетическое восприятие выступает как контрольный фактор, определяющий видение модельера. Один из ключевых навыков, которому учат студентов, выбирающих эту профессию, состоит в том, чтобы не браться за разработку дизайна, не усвоив предварительно ряда базовых принципов: необходимо внимательно вглядываться в очертания человеческого тела и понимать, как оно движется в пространстве, — для этого делают зарисовки с натуры, — равно как и сознавать, с какими материальными ограничениями можно столкнуться в процессе работы, в частности оценивать, подходит ли для того или иного замысла конкретный вид ткани. Крайне важно досконально изучить тактильные свойства материала и его способность драпировать, чтобы понять возможности и трудности работы с этой тканью. Так, мягкая, ложащаяся складками ткань не даст четких очертаний — и наоборот.

И для модельеров, и для художников соотношение этих элементарных соображений с реальной ситуацией или конкретной социальной обстановкой не менее важно, чем удачный замысел и продуманная композиция. Мадам Гре всегда начинала процесс создания дизайна с того, что прикладывала ткань к подобию манекена уменьшенных размеров. Художник Йозеф Бойс верил в «мыслящие формы», то есть считал, что то, как мы строим свои мысли, сродни тому, «как мы строим и лепим мир, в котором живем» (Veys & Kuoni 1990: 19). В творчестве Бойса мысль участвует на равных со скульптурой, так как скульптура для художника — воплощенная мысль, поэтому скульптура объединяет в себе мысль и артефакт, показывая, на что способны вместе искусство и общество.

Рассказывая о проекте «Блузы», художница Андрея Циттель назвала свои модели «структурами», задуманными в рамках социальной платформы, в то время как их назначение — приносить практическую пользу, а не оставаться лишь музейным экспонатом; правда, Циттель оговаривает, что ей важно было сначала представить проект в пространстве галереи, чтобы дать платформе экономический импульс, благодаря которому она в будущем имеет шанс стать самодостаточной в финансовом плане.

Человек, вовлеченный в практическую деятельность в мире моды, постоянно что-то трогает, ведь именно качество материала, составляющего наружный слой одежды, к которому обычно прикасаются, определяет ее статус, а значит, и статус владельца. Свойства ткани, ее тактильные характеристики апеллируют как к мыслям, так и к эмоциям того, кто с ней работает, влияя на процесс создания дизайна.

Теоретик культуры Лора Маркс, подобно своим предшественникам-философам Гердеру и Липпсу, утверждает, что мы усваиваем знания благодаря «тактильным эпистемологиям», то есть посредством не только зрения, но и физического контакта. По словам Маркс, то, что мы воспринимаем как физическую реальность, является одновременно тактильной эпистемологией, соотносимой, как считал и Теодор Липпс, с понятием мимесиса. Концепция мимесиса (само слово происходит от греческого глагола, означающего «подражать») заключается в том, что человек изображает или постигает некое явление или предмет, имитируя его действия или пытаясь усвоить его качества. Мимесис — форма репрезентации, фиксирующая материальный контакт с *другим*, будь то человек или неодушевленный предмет.

Мимесис, понятие, уходящее корнями глубоко в западную философию, подразумевает наличие связи между непосредственным восприятием мира и производством знаков, рассказывающих о мире.

В данном случае мимесис состоит в способности модельера воссоздать в памяти некую *вещь* и ее свойства. Модельер не может разработать хороший дизайн, не *освоив* качества материала и не примерив на себя характеристики потенциального владельца.

## Восприятие и дизайн одежды

В сфере дизайна одежды, где осязание и мысль существуют в единстве как неизменный элемент развития модельера, мысль сама по себе скульптурна, поэтому возникает вопрос: есть ли нечто, что нельзя назвать скульптурным? В физическом отношении каждый раз, касаясь какого-либо объекта, человек эмпирически убеждается, что его «я» (или тело) кончается именно в точке соприкосновения с *другим*. В «Феноменологии восприятия» Морис Мерло-Понти подчеркивает, что «восприятие — это основа, на которой разворачиваются все наши акты и оно предполагается ими» (Мерло-Понти 1999: 9). Мерло-Понти описывает и зарождение самой мысли как потенциального, а не реального движения: сочетание чувства, мысли и действия достигает подлинного освобождения лишь благодаря тактильным впечатлениям, причем для полноты тактильного восприятия организм, единство сознания и тела, должен собрать и обработать набор параметров мира, в котором он существует. Таким образом, человек сталкивается с необходимостью постоянной обработки непрерывно получаемого опыта; восприятие требует вчувствоваться в людей или предметы, на которые оно направлено, чтобы увидеть собственное воспринимающее «я» и зафиксировать впечатления. Если обобщить, восприятие позволяет нам «вселиться» в рассматриваемый *объект*, чтобы со стороны увидеть, как мы его воспринимаем.

По мысли Мерло-Понти, благодаря способности занимать промежуточное положение между субъектом и объектом — парадоксальным образом будучи тем и другим — мы воспринимаем мир всем телом, выступающим как воплощенный субъект. Такая философская концепция, бытие-в-восприятии, обладает как пространственными, так и социокультурными коннотациями применительно к тому, как мы соотносим очертания своего тела и собственную телесность с телесностью других людей и материальностью вещей в культурном контексте.

Пожалуй, модельер только тогда может разработать удачный дизайн, когда способен воспринимать и воплощать особенности потенциального владельца одежды. Модельер должен посредством осязания экспериментировать с тканью и множеством особенностей

ее волокон, например плетением и структурой, которые могут влиять на выбор материала, если нужны четкий силуэт и форма. Дизайн одежды требует осмысления и осознания воздействующего на нас мира и вместе с тем определенной формы сознания, стремления воздействовать на мир делом своих рук. Поэтому границы тела в таких случаях непрерывно фиксируют воспринимаемые впечатления, включая ощущения, идентичность, статус, соотнося их с окружающим миром. Художникам и дизайнерам стоит задуматься об освобождении мысли, описываемом Мерло-Понти, как о скульптурном опыте, не только наделяющем мир трехмерным значением, но и обусловленном физическими параметрами конкретного человека.

В области дизайна одежды бытие-в-восприятии — это воплощение собственной границы, являющейся в то же время проекцией *другого*, объекта нашего восприятия. Скульптурное мышление фиксирует как физическое, так и эмоциональное ощущение совместного бытия с другими, равно как и единственное бытие-в-себе.

## Методология:

### Тело — сознание — город

В ходе первой беседы мы признали зачаточное состояние исследованной интересующей нас проблемы: как субъект творческой практики мыслит, создавая трехмерный артефакт или предмет одежды, и каковы следствия и значение ответа на этот вопрос для более широких социокультурных контекстов и для трансдисциплинарного мышления и творчества? Так что цель данной работы заключалась в том, чтобы исследовать потенциал неизученных аспектов зрения и мышления на стыке моды и скульптуры.

Опираясь на модель бриколажа (Kincheloe & Berry 2004), мы рассматривали и фиксировали различные концепции, теории и наблюдения, чтобы подготовить почву для критической и творческой дискуссии о скульптурном мышлении как расширенном поле в рамках творческой практики. Такой подход обыгрывал традиционные отношения между исследователем и объектом изучения. В нашем случае не просто исследователь применяет набор методов к заданной проблеме; когда мы вводили новые концепции и предположения, они меняли контекст исследования, создавая творческую платформу и в то же время раскрывая установки расширенного поля скульптурного мышления в моде.

В основу подхода к скульптурному мышлению легли понятия, теории и идеи, плавное движение которых вокруг воображаемого

телесного субъекта на концептуальном уровне и пространственном уровне мы попытались проследить, подобно Мишелю де Серто, в работе «По городу пешком» отказавшемуся от одностороннего взгляда «паноптического контроля» в пользу множества точек зрения, метафорически перемещающихся внутри, вокруг формы и пространства и между ними (Серто 2008: 27).

В плане методологии мы выбрали феноменологический подход к анализу моды, в духе Розалинды Краусс парадоксальным образом рассматривая дизайн одежды как одновременно скульптуру и «не-скульптуру», моду и «не-моду». С феноменологической точки зрения скульптурное мышление в моде неотделимо от воспринимающего *тела-субъекта*, ведь именно посредством тела человек прежде всего усваивает и выражает скульптурное мышление в моде. Коротко говоря, взаимосвязь осмысляется через *трансформацию* тела и сознания: мыслящий субъект есть одетое тело, а одетое тело есть мыслящий субъект.

Это колебание иллюстрирует отношения между телом, сознанием и городом, являя мыслящее тело в модной одежде и модное тело, мыслящее в городском пространстве. Мишель де Серто (как и Вальтер Беньямин) указывает, что пешие прогулки по городу — действие тела-сознания, которое, передвигаясь по улицам, полным других, непрерывно воспроизводит опыт «я». А для де Серто хождение по улицам свидетельствовало еще и об отсутствии постоянного «места».

Говоря метафорически, отсутствие постоянного места в расширенном поле практики позволило авторам этой статьи размышлять и писать, двигаясь внутри и вокруг модного тела.

Рассуждая о Шарле Бодлере, Вальтер Беньямин писал, что расцвет современного города породил возможность затеряться в толпе и воплотить — если смотреть сквозь призму феноменологического подхода — ее наслаждения и развлечения. Беньямин описывает Бодлера как фланера, наблюдавшего кошмарные социальные условия современности, но в равной мере опьяненного движением сквозь толпу (Беньямин 2004). Как мы наблюдаем и сегодня на примере блога Скотта Шумана *The Sartorialist*<sup>6</sup>, фланер не просто пешеход, но художник — он «ловит события на лету» (там же: 88) и способен творчески запечатлеть разные грани личности, выражающей себя в одежде, во множестве ролей: «фланер, апаш, денди и старьевщик» (там же: 166).

Между скульптурным мышлением в моде и городским пространством установились динамичные и симбиотические отношения; в разные эпохи мода и архитектура неизменно повторяли форму, стиль и облик друг друга, особенно если вспомнить, что их роднит ключевая

функция убежища и защиты для тела. К тому же мода, скульптура и архитектура традиционно придают пространственное измерение и объем идеям, сформулированным в виде эскизов и чертежей. В процессе исследования мы старались не упускать из виду метафорическую параллель между скульптурным мышлением (*бытием-в-восприятии*) и перемещением по урбанистическому пространству и улицам большого города, не только осмысляя тело в движении, но и обозначая проблемы разных индивидуальных, социальных и культурных идентичностей, актуальные для конкретной эпохи.

## Мышление и практики: точки пересечения

Если на первоначальных этапах мы стремились интерпретировать различные философские концепции, теории и идеи сквозь призму творческой практики непосредственно в ателье, то этот раздел посвящен следующей стадии, когда анализ стал частью и направляющим вектором практического, ориентированного на объект исследования, включавшего визуальное и тактильное изучение одежды, хранящейся в мастерских и архивах, а также обзор выставок моды и скульптуры. Поэтому в последнем разделе статьи мы постараемся в гораздо более прозаическом и практическом ключе подумать, как дизайнеры, работая в ателье, могут применять уже рассмотренные концепции скульптурного мышления. Мы не хотим сказать, что все дизайнеры, о которых пойдет речь в этой главе, хорошо знакомы с понятием скульптурного мышления. Но эти модельеры демонстрируют способность к *всестороннему* мышлению и работе с материалами, создавая трехмерный образ телесного субъекта,двигающегося в пространстве города среди других.

Эскизы дизайнеров и художников, равно как и пособия по архитектуре, совершенно однозначно указывают на то, что для перехода к новым, оригинальным формам надо сначала научиться пользоваться стандартными схематичными моделями. На практике при разработке замысла отталкиваются обычно от более простых и понятных форм (например, цилиндра, конуса, сферы, квадрата) и только потом при необходимости развивают их до более сложных конструкций.

Среди дизайнеров и художников прошлого и настоящего, работающих на пересечении искусства и моды, можно назвать австралийского модельера Патрицию Блэк, американских художников Роберта Кушнера и Андреа Циттель, равно как и более консервативных модельеров, обладающих скульптурным мышлением: мадам Гре, Клода

Монтана, Мадлен Вионне, Пьера Кардена, Кристобала Баленсиагу, Чарльза Джеймса и Джин Мьюир. Каждый из них продемонстрировал самобытный подход к взаимоотношениям дизайна, формы и драпировки ткани. В середине XX века Чарльз Джеймс прославился как мастер скульптурных силуэтов, облакавший женскую фигуру в отточенные формы. Его платья называли «искусственной средой, построенной на абстрактных принципах, но обретающей весомость благодаря избытку материала, так что женщина в подобном наряде кажется удивительно самодостаточной» (Coleman 1997: 5).

Самая знаменитая модель Джеймса — платье-четырёхлистник<sup>7</sup>. Оно показывает, насколько модельера, который не только был фанатичным перфекционистом, но и «видел в женской фигуре каркас для скульптуры, а не просто покрывал ее тканью» (Ibid.: 182), завораживала геометрия, математика и техническая сторона замысла. Мадлен Вионне, в свою очередь, черпала вдохновение в точных пропорциях античной греческой скульптуры. Все ее модели построены на соотношении размера, формы и материала. Вионне работала непосредственно с трехмерными формами, драпируя и плиссируя ткань на деревянных куклах уменьшенных размеров, прежде чем перейти к воплощению своих идей в натуральную величину. В 1980-е годы японские дизайнеры Иссей Мияке, Рей Кавакубо и Йодзи Ямамото продемонстрировали революционный взгляд на отношения тела и одежды; Мияке известен экспериментами с объемом тела, пропорции которого он заметно изменил.

Среди других современных модельеров, в чьем творчестве присутствует элемент скульптурности, — Ирис ван Херпен, Фиби Файло, дуэт Boudicca, Мэри Катранзу, Гарет Пью, Хуссейн Чалаян, Вивьен Вествуд, Айтор Троуп. Наполненная воздухом одежда стала фирменным приемом Гарета Пью. В первой коллекции, чтобы акцентировать внимание на суставах, ногах и руках моделей, он использовал воздушные шары. Пью знаменит экспериментами с формой и объемом, в результате которых возникает одежда в виде абсурдных скульптур, меняющих человеческую фигуру. Пью сравнил собственное творчество с борьбой света и тьмы; он создавал объемные куртки из наполненного воздухом поливинилхлорида, соединял пластины из черного органического стекла наподобие кольчуги, делал маски и легинсы из глянцевого латекса. Для лепки таких форм использовались различные комбинации парашютного шелка, норкового меха и пластика — материалов, чутких к электрическому току.

В творчестве Хуссейна Чалаяна модная одежда и человеческое тело соседствуют с наукой, техникой, политикой и архитектурой,

причем модельер часто обыгрывает идеи, отсылающие к антропологии. В осенне-зимней коллекции 2000 года «После слов» (After Words) Чалаян выступает от лица беженцев — тех, кто оказался вынужден бросить свои дома, имущество, все, что составляло суть их идентичности, потому что их лишили гражданских, политических и социальных прав в собственной стране. «Юбка-стол» из этой коллекции не просто стол-трансформер, превращающийся в юбку. Гибридная «мебель-одежда» у Чалаяна олицетворяет идею кочевой жизни как в конкретном, так и в абстрактном смысле; этот пример показывает, что физическая природа скульптурного мышления в моде может адаптироваться к специфическому социально-политическому контексту.

Дуэт лондонских модельеров Зоуи Броач и Брайана Киркби, известный как Boudicca, прибегает для разработки дизайнера к муляжному методу<sup>8</sup>, создавая скульптурные рельефы-коллажи, на основе которых затем делаются выкройки. Дизайнеры используют диалогический подход: процесс конструирования и разборки скульптурной инсталляции на одежде влияет на трехмерную форму окончательного варианта, и наоборот — в процессе работы предполагаемый дизайн отражается на инсталляции.

В заключение этого раздела можно коротко сказать, что все перечисленные дизайнеры продемонстрировали: мыслительное, визуальное и тактильное взаимодействие с материалами встраивается в сложную систему социального, культурного и психологического опыта человека, на уровне скульптурного мышления помогающего знакомиться с традициями искусства и моды, включая историю анатомии, за счет чего формируется рабочая творческая логика, способная проявляться в решении актуальных проблем.

## **Заключение:** материал для дальнейших размышлений

В статье мы рассматриваем скульптурное мышление сквозь призму творческой практики: именно практические творческие поиски в расширенном поле искусства и дизайна позволили в процессе анализа разных концепций наметить новые идеи, приближающие к пониманию мышления в сфере моды.

В ходе исследования быстро стало очевидно, что скульптурное мышление способствует близости «я» и воспринимаемого другого, поэтому мы обратились к феноменологическим аспектам



*бытия-в-восприятии* в рамках моды и к изучению такого типа восприятия в городских пространствах.

Нет ничего нового в том, чтобы рассматривать моду как код — в подобном ключе о ней много писали такие авторы, как Ролан Барт (Barthes 2006) и Фред Дэвис (Davies 1994). Однако мода как код, одежда, сигнализирующая желание общаться и взаимодействовать с другими, существующая внутри определенного культурного контекста, приобрела интерес и с точки зрения феноменологии. Выбранный человеком дресс-код не может претендовать на независимость от понятия кинестетического тела Бёлера, поэтому дресс-код, «я» и скульптурное мышление не самостоятельные сущности, а совокупность необходимых условий. В публичном пространстве кинестетическое тело *пребывает в восприятии*; оно там, чтобы заявить о себе, вступить в отношения и в диалог с другими людьми, предметами и пространствами. В любом городе и месте, в любой культуре люди двигаются и взаимодействуют специфическим образом, и этому навыку обучают и обучаются посредством скульптурного мышления.

Развивая эту идею, мы метафорически сопоставляем скульптурное мышление в процессе разработки дизайна с пешей прогулкой по городу; иными словами, внимательное изучение одежды происходит так же, как можно осматривать и воспринимать город и все, что он способен предложить: размышления о складках, драпировке, стежках, подкладке можно сравнить с попыткой сориентироваться среди улиц, зданий, витрин и множества отражений и перекрестков города. Такое аналитическое ориентирование играет ключевую роль в прослеживании взаимосвязей между сложными философскими построениями скульптурного мышления и практическим, социальным контекстом.

Мысль становится трехмерной, когда мы общаемся с другими людьми и исследуем сложные формы, пространства и среду. Как форма материальной культуры и способ выражения индивидуальности мода всегда была тесно связана с восприятием собственного «я». Кинестетическое тело — осязаемая внешняя граница «я»; его *бытие-в-восприятии* соотносится с коллективным опытом в той мере, в какой оно опосредует взаимодействие тела, внешней среды и естественных социальных отношений.

Как продемонстрировали Теодор Липпс и Лора Маркс, каждый в своих размышлениях об эмпатии и мимикрии, вопрос, влияет ли эстетическое наслаждение или взаимодействие с другими человеческими телами на следование определенной линии (буквально) мысли — то есть всегда ли принимаемая мысль форма обусловлена

стремлением к этой форме, а может быть, и к прикосновению другого человеческого тела, — так и останется открытым.

Мысль неизбежно зависит от усвоения эмоций, языка и средств коммуникации, очерчивающих ее диапазон. Кроме того, мысль зависит от отношений между осязанием и набором простых абстрактных пространственных понятий (линии, плоскости, углы, сферы, конусы, цилиндры), используемых в коммуникации и установлении социальных связей. Коммуникация в моде происходит не только на уровне стиля, но и через формы, силуэты, объем, соотносимые с требованиями конкретной культуры. Поэтому скульптурное мышление не просто процесс познания или средство человеческого развития, а нечто облекающее нас в целостности; в конечном счете скульптурное мышление — то, что мы носим.

То, что мы носим и к чему прикасаемся, дает нам ощутить свои границы, где тело, *окутанное* материалом, соприкасается с собой за счет прикосновения к *другому*; пожалуй, именно в таком контексте скульптурное мышление способно быть не только пространственным, но и метафорическим. Скульптурное мышление — акт рефлексии и осязания мира, воздействующего на человека, а значит, границы нашего тела непрерывно сигнализируют миру, в котором оно живет, об особенностях нашего восприятия, в том числе на уровне ощущений, идентичности и статуса.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## Литература

*Беньямин 2004* — Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма / Пер. С. Ромашко // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–234.

*Краусс 1997* — Краусс Р. Скульптура в расширенном поле / Пер. К. Кистяковской // Художественный журнал. 1997. № 16. [moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217](http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217) (по состоянию на 15.08.2021).

*Мерло-Понти 1999* — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

*Серто 2008* — Серто М. де. По городу пешком / Пер. А. Космарского // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 2. С. 24–38.

*Almond & Brennand 2012* — Almond K., Brennand K. Insufficient Allure: The Art of Creative Pattern Cutting. UK: Huddersfield Art Gallery. 2012. April 7 — June 2.

*Bailey 2011* — Bailey R. Herder's Sculptural Thinking // Parallax. 2011. 17 (2). Pp. 71–83.

- Barthes 2006* — Barthes R. The Language of Fashion. Oxford: Berg Publishers, 2006.
- Benjamin 2006* — Benjamin W. The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Beuys & Kuoni 1990* — Beuys J., Kuoni C. Energy Plan for Western Man: Joseph Beuys in America. N.Y.: Four Walls Eight Windows, 1990.
- Böhler 2011* — Böhler A. Filmography // On Touching. University of Vienna Seminar. 2011. [homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7073](http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7073) (по состоянию на 18.08.2021).
- Coleman 1997* — Coleman E.A. Charles James // The St James Fashion Encyclopaedia, A Survey of Style / Ed. R. Martin. N.Y.: Visible Ink Press, 1997. Pp. 5–182.
- Davies 1994* — Davies F. Fashion Culture and Identity. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- De Certeau 1988* — De Certeau M. The Practice of Everyday Life. London, England: University of California Press, 1988.
- Derrida 2005* — Derrida J. On Touching — Jean-Luc Nancy / Transl. C. Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Jahoda 2005* — Jahoda G. Theodore Lipps and the shift from «sympathy» to «empathy» // Journal of the History of the Behavioral Sciences. 2005. 41 (2). Pp. 151–163.
- Kant 2010* — Kant E. Critique of Pure Reason // Kant and Phenomenology. Tom, Rockmore. Chicago: University of Chicago, 2010.
- Kincheloe & Berry 2004* — Kincheloe J., Berry K. Rigour and Complexity in Educational Research: Conceptualising the Bricolage. Columbus, OH: Open University Press, 2004.
- Koed 2005* — Koed E. Sculpture and the Sculptural // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2005. 63 (2). Pp. 147–154.
- Krauss 1979* — Krauss R. Sculpture in the Expanded Field // 1979. October 8. Pp. 30–44.
- Lipps 2012* — Lipps T. Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: Grundlegung der Ästhetik, Erster Teil. Hamburg, Germany, 2012 [1903]. Цит. по: Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices / Ed. D. Reynolds, M. Reason. Chicago: University of Chicago Press, 2012. Pp. 93–94.
- Marks 2000* — Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Merleau-Ponty 2002* — Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London: Routledge, 2002.

*Moore 2006* — Moore G. (ed. and transl.) *Selected Writings on Aesthetics*. Johann Gottfried von Herder. Princeton: Princeton University Press, 2006.

*Vance 1995* — Vance R.D. *Sculpture* // *British Journal of Aesthetics*. 1995. 35 (3). Pp. 217–226.

### Примечания

1. Выставка «Мадам Гре» (Madame Grès) в музее Антуана Бурделя в Париже, 30 марта — 24 июля 2011 г.
2. Антуан Бурдель (1861–1929) — выдающийся французский скульптор, художник и педагог. Сегодня его мастерская — часть дома-музея, посвященного творчеству Бурделя. Музей расположен в XV округе Парижа.
3. Жан-Поль Готье, выставка «Хлеб кутюр» (Pain Couture) в Фонде современного искусства Картье в Париже, 6 июня — 10 октября 2004 г.
4. Выставка «Этика + эстетика = экологичная мода» (Ethics + Aesthetics = Sustainable Fashion, 2010) в Институте Пратта (США). Кураторы — Франческа Граната и Сара Скатурро. Выставка была призвана объяснить отношения между модой и устойчивым развитием. Проект Андреа Циттель «Блузы» (Smockshop) был представлен в разделе «Переосмысление» (Rethink).
5. Жан Пиаже (1896–1980) — швейцарский психолог и философ, специалист по психологии развития. Его теорию когнитивного развития вместе с эпистемологической концепцией называют генетической эпистемологией.
6. The Sartorialist: [www.thesartorialist.com](http://www.thesartorialist.com) (по состоянию на 18.08.2021).
7. Платье-четырёхлистник (Clover Leaf). Метрополитен-музей: [www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/81678](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/81678) (по состоянию на 18.08.2021).
8. Во французском языке слово moulage означает «лепка, литье, формовка». В сфере моды муляжным методом называют драпирование ткани на манекене как способ разработки дизайна.

**Луана Аладжем**

(Louana Aladjem) — магистрант  
Высшей школы искусства и дизайна,  
Женева. Специализация — дизайн  
одежды и аксессуаров.

**Элизабет Фишер**

(Elizabeth Fischer) — адъюнкт-  
профессор Высшей школы  
искусства и дизайна, Женева  
(Университет прикладных  
наук Западной Швейцарии).  
Специализация — дизайн одежды  
и ювелирных изделий.

# Тактильность моды и инклюзив- ность

## В выпускной бакалаврской коллекции Луаны Аладжем<sup>1</sup>

### Исходный контекст и проблематика

Мы живем в эпоху, когда на первый план выходит визуальное восприятие и зрение. Зрительная презентация моды стала одной из форм мировой культуры.

Благодаря брендинговым кампаниям и онлайн-торговле, а также блогам и страницам в соцсетях, хозяева которых, желая похвастаться чувством стиля, гордо демонстрируют свои покупки и повседневные костюмы, мода завоевала социальные сети.

Изучая моду в ее практическом аспекте, я ставлю перед собой задачу исследовать другие чувства в мире моды, чтобы открыть дорогу чувственному восприятию одежды в мире, тонущем в ее визуальных

образах. Ношение одежды — телесный опыт. Как мы разделяем восприятие моды с другими и транслируем его с помощью визуальных медиа? Как стимулировать или вернуть умение переживать моду на осязательном, аудиальном, обонятельном уровне? Как моде и модным платформам взаимодействовать с разными аудиториями, чьи физические возможности расходятся с представлением о норме?

## **Шаг к инклюзивной моде:** как незрячим и слабовидящим ориентироваться в сплошном визуальном потоке современной моды

Интернет-магазины и социальные сети все чаще делают ставку на моду как образ. Дематериализация одежды уплощает поверхности и материалы, придавая им на многочисленных экранах однотипный лоск. Осязательное восприятие одежды — как и наша тактильная память, хранящая ощущения от контакта с различными материалами, — сдает свои позиции. Описывая взгляд, сосредоточенный прежде всего на текстуре, а не на визуальных эффектах, Лора Маркс придумала термин «тактильная визуальность» (Lauwrens 2018; Lauwrens 2019). За этим понятием стоит осознание того, что зрительное восприятие тесно связано с тактильным восприятием. О «тактильной визуальности» уместно говорить, когда зритель интуитивно догадывается о тактильных свойствах визуально воспринимаемого объекта, опираясь на личный или культурный опыт. Именно благодаря нашей «сенсорной эрудиции» — более или менее широкой — образы способны вызывать тактильные ощущения. Тактильные воспоминания о тканях позволяют нам различать материалы, выглядящие на экране одинаково, потому что их материальность распалась на однообразные пиксели. Без телесного опыта невозможно помыслить ощущение. Цифровые изображения отсылают к реальности и к узнаваемым ощущениям, которые покупатель воспринимает как свои.

Работая над выпускной коллекцией, я хотела сосредоточиться на слабовидящих людях и их ощущениях от покупки и ношения одежды. У слепого человека обостряются осязание, обоняние и слух, и, конечно, он воспринимает мир иначе, чем тот, кто наделен зрением. Характерный для незрячих людей особый, непривычный способ взаимодействия с окружающим миром может побудить нас переосмыслить собственные привычки в отношении того, как мы пользуемся вещами и как оцениваем их, ставя во главу угла зрение.

Одежда материальна, поэтому оценить ее качество можно в том числе на ощупь и по запаху — запаху хорошей кожи, мягкости или плотности шерсти. Однако когда мы говорим, что вещь «хорошо выглядит» или «стильно смотрится», мы концентрируемся на визуальных аспектах, и именно они, как правило, играют решающую роль при выборе одежды. Возможность покрасоваться перед другими в соцсетях усугубляет зависимость от зрения. Мы все чаще используем собственную внешность, чтобы поднять свой социальный престиж, привлечь внимание и вызвать восхищение, представить миру наше «сложно устроенное эго» (Finkelstein 1996: 40; цит. по: Руджероне 2018: 106).

Обратившись к опыту слабовидящих, я хотела поставить под вопрос ключевую роль зрения в современной моде. Поэтому в своем исследовании я рассматриваю слепоту или слабое зрение не как физический изъян, а как иной способ восприятия мира (не преуменьшая, однако, отпечатка, накладываемого таким состоянием на жизнь людей). Вслед за Эрин Мэннинг, старающейся представить многообразие тел в положительном свете, а не видеть в них дефект, я показываю, что иначе устроенные тела чутко реагируют на окружающую их обстановку (Manning 2016: 15). Осязание — чувство, отзывающееся во всем теле, так как тактильные стимулы мы получаем через кожу, посредством которой мы ощущаем прикосновение к предметам и людям. Но сегодня ощущение социального благополучия питается скорее визуальными впечатлениями, чем тактильными. Тем не менее наши ощущения влияют на телесное восприятие одежды. Если мы надели неудобный костюм, акцент резко смещается в сторону тактильных ощущений, обостряется ощущение границ, пределов собственного тела среди других тел. В модном образе, которым одержима наша социальная культура, телесное восприятие на уровне кожи обычно остается за кадром (Entwistle 2000: 334). Отдавая визуальному предпочтение перед тактильным, мы отказываемся от важного элемента собственного опыта.

## **Полевые исследования** перед работой над инклюзивной выпускной коллекцией одежды

Чтобы составить представление о мироощущении, потребностях, желаниях, мыслях, убеждениях и вкусах слабовидящих людей, о том, что их устраивает или не устраивает в сегодняшней моде, я взяла несколько интервью. Контакты таких людей — как мужчин, так и женщин — мне дали знакомые и ассоциация, работающая с людьми с разными физическими нарушениями.

Некоторые из тех, с кем я беседовала, придавали большое значение своей наружности, другие были меньше ею озабочены: одна женщина сказала, что «не считает себя такой уж модницей», но получает удовольствие от красивой одежды. Осознание — главное чувство в жизни таких людей, поэтому именно качество материала определяет их выбор. Тактильное взаимодействие с текстурой и материалом определяет их впечатление от товара. Всем респондентам приходится ходить по магазинам с сопровождающими, потому что совершать покупки самостоятельно оказалось очень трудно, а то и вовсе невозможно. И дело не только в отсутствии описаний расцветок, узоров и размеров, но в том, что интерьер магазинов не адаптирован к их потребностям.

Кроме того, я посмотрела и проанализировала видеоролики двадцатисемилетней слабовидящей канадки Молли Бёрк, рассказывающей о своей, как она выражается, «слепой любви к моде» на YouTube-канале, где она обсуждает моду и собственное отношение к одежде<sup>2</sup>. У нее почти два миллиона подписчиков. Бёрк отмечает, что описания недостаточно подробны, даже когда дополнены аудио. Ощущается острая нехватка «письменной» и «устной» моды, которую Ролан Барт анализирует в известной работе «Система Моды». Делясь с подписчиками опытом онлайн-шопинга, Бёрк вносит свой вклад в картину потребления моды как социальной практики и привлекает внимание к отсутствию информации о товарах, необходимой не только незрячему, а вообще любому покупателю.

Ниже приведены основные трудности, с которыми сталкиваются слабовидящие респонденты.

В магазинах:

- нельзя прочесть информацию на этикетках, доступ к самим этикеткам затруднен, поэтому непонятно, из чего сделана одежда, какого она происхождения и размера, как за ней ухаживать;
- без аудио трудно распознавать орнаменты, цвета и другие свойства плоских поверхностей;
- застежки непрактичны, неудобны, пользоваться ими трудно, они неудачно расположены — без посторонней помощи до них трудно дотянуться;
- магазины не ориентированы на потребности слабовидящих или людей с другими физическими нарушениями, им трудно дотянуться до вешалок с одеждой.

Онлайн:

- отсутствие подробных описаний приводит к неприятным сюрпризам при получении товара.



## **Ключевые элементы, которые необходимо учитывать, создавая коллекцию одежды, адаптированную для людей с разными специфическими потребностями**

Работая над выпускной коллекцией, я опиралась на впечатления респондентов от взаимодействия с одеждой. Мне хотелось иначе посмотреть на свою работу как будущего модельера и найти практический подход, показав, что система моды способна откликаться на потребности, желания и ощущения более широкой, то есть более многообразной аудитории. Моей целью было создать коллекцию, подходящую как для зрячих, так и для слабовидящих людей. А значит, требовалось переосмыслить не только саму одежду, но и подачу коллекции. И мне пришлось решать обе задачи, чтобы добиться *осязаемого* диалога между зрением и тактильностью, своего рода «тактильной визуальности», понятной любой аудитории, найти точку пересечения чувственного и эмоционального опыта, баланс между способностью радовать глаз и доставлять удовольствие при прикосновении.

К тому же мне представлялось чрезвычайно важным, чтобы моя собственная идентичность и дизайнерский язык остались на первом плане, то есть связать ключевые особенности коллекции со своими дизайнерскими решениями и почерком. Как модельеру мне необходимо, работая над инклюзивной коллекцией, сохранить верность своему дизайнерскому стилю. Я не собиралась внешне подчеркивать, что коллекция создана с учетом потребностей людей с инвалидностью. Наоборот, я намеренно попыталась учесть их специфические потребности так, чтобы коллекция оставалась привлекательной и эстетичной. Вот ключевые принципы, которыми я руководствовалась при разработке дизайна:

- учет откликов покупателей и ориентация прежде всего на них при обдумывании технических параметров кроя и фасона, равно как и декоративных или модных деталей;
- эргономичный дизайн застежек — любому человеку должно быть комфортно;
- целостный подход к изделиям;
- главный принцип коллекции: *все, что мы видим, можно почувствовать* — если полосы видно, значит, они осязаемы.

**Хлопковая блуза с рельефной клетчатой текстурой, джинсы со съемными элементами, купальник** (ил. 1–3 и др. иллюстрации см. во вклейке 2)

Чтобы обогатить тактильные ощущения от материала, можно применять разные техники: рельефный рисунок из ниток, аппликацию, вышивку, съемные или подвижные декоративные элементы (в данном случае пряди волос), лак, создающий эффект рельефа, тиснение и так далее. Нити на блузе образуют рельефную клетку: ее не просто видно — она чувствуется на ощупь.

Цветочный узор на купальнике повторяется лаком с изнанки, непосредственно соприкасаясь с кожей владелицы. Рельефный орнамент способствует тактильному восприятию одежды и ткани.

**Длинное хлопчатобумажное платье с оборками, тиснение бархатом, магнитные застежки** (ил. 4)

Тиснением на ткань нанесена фраза, написанная шрифтом Брайля, поэтому хозяйка платья может его «читать». В то же время тиснение выполняет декоративную функцию. Его расположение продумано — оно находится в местах, куда естественно положить руку при прикосновении или объятии. Источником вдохновения послужила страница французского куратора Оливье Сайяра в Instagram. Высокий воротник легко застегивается сзади на магнит. Несколько ярусов оборок дают почувствовать объем платья.

**Мини-комбинезон из джерси и декоративные очки** (ил. 5–7)

Искусственные ресницы, которыми отделаны передняя планка и ворот, создают эффект «поцелуя бабочки». На каждой из отпечатанных на 3D-принтере пуговиц есть выступающая точка, расположенная на одной из осей, делящих ее на четыре симметричные части. Такой же рельефный стежок сделан рядом с каждой петлей, чтобы удобно было застегивать пуговицы в правильной последовательности на ощупь.

Декоративные очки с вставными пластинами из камня — метафора проблематики всей коллекции, связанной с замкнутостью нашего общества на визуальной стороне моды.

**Ярлыки: аудиоописания одежды** (ил. 8)

Каждое изделие снабжено легкодоступным ярлыком с QR-кодом, отсканировав который можно получить сведения о размере, цвете, покрое, орнаменте, материале, процессе изготовления и общем виде изделия, а также рекомендации по уходу за ним. QR-код перенаправляет

на платформу, где присутствует и дополнительная информация: музыка, которой навеяна коллекция, интервью с дизайнерами и другие аудиозаписи.

Ярлыки располагаются с лицевой стороны изделий на боковых швах.

Мода — не просто картинка. Инклюзивная мода должна стать нормой, отражая восприятие представителей разных групп

Инклюзивность и установка на многообразие должны быть не концепцией, а нормой моды, чтобы она охватывала все типы тел с любым набором возможностей. Доступ к так называемой «нормальной» моде есть не у всех, причем по самым разным причинам: физическим, социальным, экономическим... но все мы ежедневно одеваемся и получаем удовольствие от ношения одежды. Создавать инклюзивную моду — значит создавать одежду, привлекательную и удобную для всех, для человека с любыми телесными параметрами и возможностями. Одежда вовсе не должна буквально «кричать» об инклюзивности. Инклюзивность и установка на многообразие обогащают процесс дизайна одежды. Как напомнил Квентин Белл в книге «О человеческих нарядах», одежда до такой степени является частью нас самих, что мало кто равнодушен к ее состоянию; ее материя — в каком-то смысле естественное продолжение нашего тела и даже души. Думаю, нам пора осознать это более отчетливо, чтобы создавать продолжения, подходящие к разным параметрам тела и личности.

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

## **Литература**

*Rudgerone 2018* — Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–125.

*Entwistle 2000* — Entwistle J. Fashion and the Fleshly Body: Dress as Embodied Practice // Fashion Theory. 2000. Vol. 4. Is. 3. Pp. 323–347.

*Lauwrens 2018* — Lauwrens J. More than Meets the Eye: Embodied Engagement with After the Last Supper // Art Journal. 2018. Vol. 77. Is. 2. Pp. 8–23.

*Lauwrens 2019* — Lauwrens J. Seeing touch and touching sight: a reflection on the tactility of vision // The Senses and Society. 2019. Vol. 14. Is. 3. Pp. 297–312.

*Manning 2016* — Manning E. *The Minor Gesture*. Durham; London: Duke University Press, 2016.

*Ruggerone 2017* — Ruggerone L. *The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body* // *Fashion Theory*. 2017. Vol. 21.5. Pp. 573–593.

#### Примечания

1. В основу статьи легло выпускное эссе Луаны Аладжем «Между тактильностью и виртуальной реальностью: задачи моды завтрашнего дня» (*Entre tactilité et virtualité, les enjeux de la mode de demain, 2020*), написанное под руководством Од Фелле.
2. [www.youtube.com/user/MollyBurkeOfficial](https://www.youtube.com/user/MollyBurkeOfficial) (по состоянию на 12.10.2021).

**Клэр Э. Бейкер**

(Claire A. Baker) — художница,  
исследовательница,  
преподавательница Северной школы  
искусства (Великобритания).

# Бабушка как икона: исследовательская практика и ценность скетчбука

Ориентированные на практику исследователи обычно «кодируют» проделанную работу в документах и свидетельствах, так что можно проследить траекторию движения от первоначально поставленной задачи к художественному произведению как результат практической исследовательской работы.

*Пол Стейплтон, цит. по: Green 2007: 10*

Занимаясь ручным трудом, вы чувствуете материал, меняете его форму, видите, что с ним происходит и чего вы можете добиться, поэтому создание любого предмета напоминает волшебство. У вас появляется время для сосредоточенных размышлений, доставляющее столько радости, что вы не замечаете его, пока вдруг не осознаете, что хотели бы осуществить еще уйму задумок.

Я создаю работы вместе с бабушками, о них и для них. Рукоделие — одна из вариаций ручного труда, процесс импровизации, сочетающий в себе работу с материалом и умение ценить этот опыт, творчество пропитано эмоциями, а ручной труд стимулирует новые идеи (Adamson 2018).

## Введение

Как человек, непосредственно работающий с тканью, и исследователь я, опираясь на методологию совместного дизайна, построенную на автоэтнографии, анализирую практики вышивания среди отживающего сообщества — черныбыльских бабушек. Я стремлюсь донести их запечатленную в ткани историю и их культурное прошлое до современников, вызвав отклик у самых разных новых аудиторий.

В центре моего практически ориентированного исследования — отношения, завязавшиеся у меня с пожилыми женщинами, живущими в отрезанных от мира и заброшенных деревнях зоны отчуждения — сельской территории, по площади примерно равной Люксембургу, в центре которой находится атомная электростанция, некогда задуманная как крупнейшая в мире, но ставшая причиной самой серьезной на сегодняшний день ядерной катастрофы. Зона строго охраняется: доступ в нее ограничен, ограждения патрулируются.

Общение с бабушками облегчило мне сбор информации об их повседневной жизни. К ней относятся и образцы местной вышивки (от начала до середины XX века), веками остававшейся частью неизменного уклада. Вышивание — главное связующее звено между нами, а вышивки, сделанные местным населением, — ценные артефакты, «часто вышитые вещи — последний осколок идентичности, который удастся спасти людям, лишившимся всего имущества» (Hunter 2020: 68).

Я пересказываю их истории, обращаясь к вышивкам того времени и творческим откликам на них, и использую скетчбуки как метод и процесс разработки дизайна, формирующий «этнографическую эстетику» (Farber; Hjorth, Sharp; Siegenthaler, цит. по: Rutten 2016: 296). Скетчбук — переносной набор визуальных идей, облегчающий циркуляцию неоконченного процесса разработки дизайна между бабушками и мной, разъясняющий намерения и стимулирующий желание сотрудничать. Результаты исследований, задействующих творческие/смешанные методы, привлекают внимание публики, поэтому больше людей узнает о моем общении с этими женщинами, их технологиях вышивки и разных аспектах их повседневной жизни, включая народную религиозность. Работы, рождающиеся в результате практически ориентированного подхода, дополняют «растущее число современных художественных проектов, посвященных размышлениям о культурных различиях и методологическим вопросам, возникающим в процессе изучения („Других“) культур и сбора сведений о них, равно как и в процессе осмысления стратегий репрезентации» (Ibid.: 296).

## Участники исследования

По имеющимся данным, после аварии на Чернобыльской АЭС в 1986 году около 91 200–116 000 человек (Mould 2000; Morris 2013) было эвакуировано с прилегающих к Чернобылю территорий, сегодня считающихся непригодными для проживания. Однако лазейка в законе позволила в 1987 году вернуться группе из 1200 человек, не считая тех, кто вернулся нелегально или прятался все это время в лесу. Вернулись они потому, что их тянуло к дому, они хотели быть рядом с умершими родственниками, потому что здесь у них установились отношения с другими людьми — им казалось, что они умрут, если им придется жить в другом месте, а кого-то отправили в города и села, где уровень радиации был выше, чем в покинутых ими населенных пунктах. Они стали отщепенцами — люди боялись «заразиться» от них радиацией. После аварии «жители территорий, куда их переселили, воспринимали эвакуированных как беспомощных жертв и стонорились их, считая чернобыльцев „нечистыми“» (Mould, цит. по: Alexis-Martin 2015, par. 5).

С 1987 года единственные новые (и скрывающиеся) жители этих мест — те, кто бежит от общества или закона. На сегодняшний день здесь еще остается вымирающая группа из 79 человек<sup>1</sup>, живущих в изоляции, но численность местного населения быстро сокращается. Увы, за 2020 год умерло шесть участников моего исследования, поэтому медлить с исследованием было нельзя.

80% самоселов, средний возраст которых составляет около восьмидесяти лет, — женщины, и все они носительницы давней традиции вышивки. У бабушек (как собирательно называют живущих в зоне отчуждения женщин) хранятся прекрасные образцы местной вышивки, относящиеся ко времени их молодости, пришедшейся на советскую эпоху, или доставшиеся им от матерей и собственных бабушек. Во многих заброшенных домах, жителей которых эвакуировали, тоже остались вышивки — их не взяли с собой, думая, что они впитали излучение.

Именно благодаря вышиванию я познакомилась с этими женщинами, с которыми общалась на протяжении пяти лет и которых много раз посещала. Совместное шитье укрепило связь между нами, так как общение со мной побудило их вернуться к прежнему досугу. Наши отношения составляют один из важнейших аспектов данного исследования. Моей целью остается изучение их практик вышивания, поэтому с двенадцатью бабушками, по-прежнему живущими в Чернобыльской зоне отчуждения, я провожу исследование, предполагающее активную вовлеченность участниц.

## Методология

Мои исследовательские методы естественным образом развились из цикла «практика — теория — сбор материала — практика». Практически ориентированное исследование «предполагает чуткость, руководствуется требованиями практики и ее творческой динамикой... всегда носит качественный характер и происходит в естественных условиях» (Gray & Malins 2004: 21). Я анализирую утраченные артефакты и неосознанное наследие, запечатленное в голосах участниц исследования, а также собственный творческий отклик. В центре исследования — тесные отношения, сложившиеся у меня с женщинами, проживающими в зоне отчуждения, и субъективность в данном случае расценивается как положительный фактор. Чтобы получить аутентичные<sup>2</sup> и содержательные результаты, я совместила по принципу бриколажа разные практические методы, в том числе автоэтнографический и основанный на совместной работе с участниками.

Исследования, построенные на качественных методах, проводились в 2016–2020 годах, когда я неоднократно посещала женщин, собирая материалы в ходе неформальных бесед и анкетирования, а также ведя аудиозаписи разговоров. В качестве метода активного вовлечения я прибегала к коллективной практике совместного шитья. Занятия рукоделием показали мне, какую важную роль вышивание играло в жизни чернобыльских бабушек. Общий интерес способствовал укреплению нашей с ними связи, а сами стежки стали своего рода инструментом коммуникации. Исчезли барьеры, часто мешающие в таких случаях: языковые, культурные, географические, разница традиций. Участие переросло в сотрудничество.

«Субъект автоэтнографического исследования размывает границу между этнографом и Другим, путешествуя, выступая в роли чужестранца в неведомой стране, пусть даже эта страна — вымышленное пространство, существующее лишь как образ» (Russel, цит. по: Rutten 2016: 300).

Я планировала полевые исследования так, чтобы они включали в себя совместную разработку дизайна и дискуссии о том, как донести изучаемое наследие до наших современников, а скетчбук служил для объяснения участницам моего творческого процесса. Их несколько ставит в тупик мой интерес к их повседневной жизни и то, что я им показываю, но вместе с тем они проявляют огромный интерес, особенно когда речь идет об изображениях других самоселов<sup>3</sup>, и громко выражают радость, узнавая самих себя. Чем дольше мы знакомы, тем серьезнее они относятся к моим намерениям, стараясь



сделать мне приятное и встречая как дорогого друга: сначала они угощают меня, а потом находят для меня прекрасные образцы вышивки. Наше общение свидетельствует о необходимости личного контакта с участниками исследования, а благодаря связям, возникшим на почве общего интереса к вышиванию, обнаруживаются новые сведения о бытовой культуре и социальных практиках этого исчезающего сообщества.

Постепенно заполняемый скетчбук — незаменимый инструмент общения. Он наглядно показывает, насколько важна роль бабушек в моем исследовании, и объясняет, почему они меня так интересуют и как я откликаюсь на сведения, которыми они по собственному желанию со мной делятся. Им известны мои намерения, и они поддерживают мое стремление рассказать о них всему миру, гордятся тем, что люди увидят их работы и узнают об их существовании.

«В антропологии (как научной дисциплине) наблюдается интерес к современному искусству: исследователи начинают с его критической оценки и используют различные методы, жанры и медийные форматы, чтобы рассказать о полевых наблюдениях (как методологии исследования)» (Ibid.: 296).

Я работаю как с их опытом, так и со своим собственным, часто переходя на автобиографическое письмо. Присутствует и феминистский подтекст: из двенадцати респондентов одиннадцать — женщины, как и я сама, так что это естественно. Автоэтнографический подход — очень личный и побуждает к осмыслению собственного прошлого: «Конечная цель автоэтнографического исследования — понимание культуры через события собственной жизни» (Chang 2008: 49).

«Автоэтнографический подход порой применим и в практикоориентированных проектах, так как проблематика творческого исследования часто неотделима от идентичности, опыта и культуры художника» (Ellis, Adams, Vochner, цит. по: Skains 2018: 88).

Изготовление различных артефактов для меня — метод исследования, шаг к открытиям, способ установить связь с бабушками на более глубоком уровне. Новые изделия, обладающие эмоциональной долговечностью и созданные своими руками, навеяны традиционной и бытовой культурой бабушек. То, что получается, — способ поделиться своими историями, в том числе даря или принимая в дар такие изделия. Благодаря такой работе незримое обретает очертания, вызывая человеческий отклик у аудитории. Я получаю новый опыт, рождающий идеи или знания, касающиеся практик вышивания в вымирающем сообществе.

## Скетчбук: визуализация анализа

Далее частично представлен мой творческий процесс: приведенные фрагменты взяты непосредственно из скетчбука, поэтому я не редактировала и не подчищала их. Это фиксация хода моих мыслей в виде заметок, сделанных во время работы над разными артефактами. По ним можно проследить истоки и развитие идей и проводившийся параллельно второй этап исследования. Первым шагом к разработке дизайна этих изделий послужило применение качественного и эмпирического подхода, включая изучение материала на местах: фотографий, видеозаписей, интервью и рассказов некоторых черномыльских самоселов.

**Темы:** Утрата и наследие, культурные практики

**Цели:**

- исследовать, как вышивание и обмен навыками могут служить инструментом для укрепления доверия и развития отношений;
- проиллюстрировать понятия утраты и исчезновения, отразить их в художественных работах;
- добиться отклика современников, донести до них ценность материала и привлечь новую аудиторию (способ популяризации наследия);
- проанализировать образцы орнаментов и форм, типичных для Полесья;
- «модернизировать» региональные узоры, сохранив узнаваемость и аутентичность;
- поставить вопрос — какую реакцию вызывают изделия и сам процесс (пробная выставка).

**Технологии:** рисование от руки, создание образцов вышивок, создание мультимедийных коллажей, цифровой дизайн и обработка, использование традиционных и современных инструментов и оборудования, причем при ориентировании на следующие понятия:

- утрата (негатив/пустое пространство, силуэты, формы, незавершенность);
- рассеивание/исчезновение/уход (расплетенные нити, вырезанные фрагменты, распоротые швы, разветвления, удаления печати/краски);
- следы (размытость, полустертые/блеклые/призрачные изображения).

С. 33. Грубая штопка — попытка Ивана починить куртку — очень меня тронула. Шитье как необходимость, часть быта. Использование

подручных материалов, например тесьмы. Возможно, намечается новый путь (ил. 1 и другие иллюстрации см. во вклейке 3).

С. 34. Возникает желание создавать композиции, притягивающие взгляд и вызывающие воспоминания, возвращаюсь к мысли использовать пустое пространство и четкие линии, детализация акцентов в финальном варианте? [пробел] современное/галерея/есть над чем подумать (ил. 2). С. 35. Перевожу вышивку бабушек (с их разрешения) в эстетически привлекательное цифровое изображение.

С. 36 и 37. Слои... мои фотографии, сделанные в зоне отчуждения, одновременно отражают и иллюстрируют слои (времени, прошлого, прожитой жизни и так далее), рождая новые мысли каждый раз, как я к ним возвращаюсь. И добавляю еще слои. (Ил. 3.)

С. 39 и далее (июнь 2020)

Возобновляю работу после перерыва на карантин из-за COVID-19.

**Мысли:** основная тема проекта; как практика меняет вектор исследования, сейчас акцент на религии (как культурной характеристике), портреты и не портреты, связанные с утратой, следами, исчезновением и так далее [основа повествования — пустое пространство]; может быть, суть моей работы — ПРИВЯЗАННОСТЬ и СВЯЗЬ наряду с КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ и в меньшей степени вниманием к АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ и...

*«Сделать незримое зримым».*

С. 40. Вышивка по канве — Ганна, на основе фотографии, сделанной мной в 2017 году, в 2018-м я работала над этой вышивкой в зоне отчуждения и была поражена, когда некоторые бабушки узнали Ганну по этому схематичному портрету. Эта неоконченная вышивка побудила их присоединиться ко мне и взяться за шитье (впервые за много, много лет), и обмен опытом ознаменовал сближение, заложил основу для прочной связи и формирования отношений. С. 41. Когда я раскладываю на элементы фотографии бабушек в цифровом формате, обдумываю дизайн, вписываю в него современную трактовку аутентичного орнамента вышивки, я вспоминаю снятую с иконы ризу, виденную в одном из киевских музеев. Она вызвала у меня ощущение пустоты и утраты. (Ил. 4.)

Почему я использую их образы?

- Иллюстрируют их ауру.
- Похожи на иконы.
- Что-то личное и человеческое — позволяет ощутить связь с ними.

- В духе Старых мастеров (напоминает Мону Лизу?) — подчеркивает их значимость.
- Их портреты в интерьерах их домов выражают стоящий за ними смысл, дают увидеть их культуру и быт.
- Аутентичность — из первоисточника (собственные фотографии).
- Другой тип информации.
- Для себя на память, но и для того, чтобы другие знали о существовании этих людей.
- Возможность личного контакта.
- Будто каждая из них — икона.
- Икона отображает духовное, и в самих бабушках есть этот дух, их следует ценить и глубоко чтить, просто за то, что они выжили, за то, что отстаивали право жить, как и где они хотят. Это сильные люди; они пошли наперекор государству, военным, зачастую своим родным, угрозе лучевой болезни, утрате жилища, отсутствию денег, еды, медицинской помощи в округе — все ради возвращения «Домой».
- Глядя на их изображения, я чувствую, будто тяну за нитку и становлюсь к ним еще ближе.

Эмоциональный отклик на эти мысли и представление о «бабушке как иконе» вызывают у меня потребность экспериментировать с «отдельными» элементами их образа, чтобы одним штрихом показать, кто они, и передать чувство их неизбежной утраты, изобразить их словно без лиц, как тени самих себя. Я снова задумалась об «ослаблении связей» (наверное, тоже из-за пандемии) и Марусином платке как обособленной детали, которую я изначально воспринимала как часть ризы, своего рода «одежды» для иконы.

Образцы вышиты гобеленовым швом, какой используется по всему миру при работе с готовыми наборами для вышивания — бабушки по-прежнему могут им вышивать (несмотря на отсутствие сноровки, возраст и ухудшение здоровья, вызванное радиацией).

С. 42–43. Заполняя скетчбук, я продолжаю размышлять и оценивать свои идеи. Естественным звеном в цепочке этих размышлений стала трактовка религиозных артефактов, и я вернулась к идее с иконами, за которую зацепилась раньше. Я признала ценность ранее сделанных заготовок, которые теперь забросила (решив, что это слишком очевидная реакция), и подумала о роли и значимости религии в повседневной жизни бабушек. Их коллективная идентичность проявляется в общности многих черт: например, в углу напротив входа в дом располагаются иконы, опекающие и оберегающие их, украшен-

ные вышивками, которые бабушки сделали своими руками, — религия неразрывно связана с их коллективной культурой. (Ил. 5.)

«...Любая религия, пока она существует, независимо от ее уровня, дает жизни видимый смысл, строит остов культуры и оберегает человеческие массы от скуки и отчаяния» (Элиот 1968: 57).

Учитывая, что большинство икон пишут на дереве, а когда на них надевают ризу (оклад), остаются видны лишь наиболее важные элементы (что перекликается с мыслью о зримом и незримом, проходящей через мою работу), я решила вышить лицо Маруси и руку Ганны (создав цифровой коллаж из разных фотографий, чтобы правильно совместить элементы).

«На иконе Ветхозаветной Троицы, написанной Андреем Рублевым между 1422 и 1427 годами, был покрытый искусной резьбой оклад из чистого золота, сквозь который были видны лишь лики, руки и ступни трех ангелов» (Salmond 1996: 5–6).

Оклад без иконы показался мне интересной отправной точкой, над которой стоило поработать. Вышитый по канве платок как риза для иконы, изображающей Марусю, выглядел неуклюже и, хотя вписывался в образ крестьянки, не отражал богатого внутреннего мира бабушки и не ассоциировался с идеей «почитания», а отсылка к декоративному элементу иконы и к иконографии в целом получалась слишком расплывчатой. Чтобы она вызвала отклик у аудитории, надо сделать ее узнаваемой. Поэтому мне надо было исследовать другие техники и материалы, чтобы найти гораздо более ценный аналог украшениям, используемым в православной церкви: «Столь дорогие украшения предназначались лишь для наиболее почитаемых икон, например тех, что даровали чудесное исцеление или защищали русский народ от врагов» (Ibid.).

Изучение древнерусских икон вдохновило меня и побудило обратиться к материалам, которые бы внешне напоминали драгоценные оклады православных образов, хотя в Чернобыльской зоне отчуждения остались только домашние иконы, выполненные не слишком качественно и самодельные с виду. Венди Сэлмонд отмечает:

«Оклады, некогда украшавшие православные иконы... в XX веке [часто] снимали, следуя новой эстетике, с точки зрения которой сама икона была произведением искусства, а металлический оклад — всего лишь вульгарной демонстрацией богатства, но самые ценные из них изготавливали искусные мастера из драгоценных металлов и камней» (Ibid.).

И в таком случае оклад приобретает не меньшую ценность, чем икона. Без убранства же икона выглядит более современно, а смысл ее, вероятно, понятнее.

С. 44–45. У меня есть фотография Олексея и Ганны (ил. 7), сделанная в 2018 году, когда я впервые побывала у них и только с ними познакомилась. Олексея тогда только вернулся с рыбалки, он был горд уловом и с удовольствием позировал (что редкость) с огромной щукой, пойманной неподалеку, в Припяти, протекающей как раз вблизи границы между Украиной и Беларусью (поэтому половина реки находится в зоне отчуждения, где ловить рыбу запрещено, так как она заражена радионуклидами). Здесь можно усмотреть множество коннотаций: потребность самоселов, полностью обеспечивающих себя, в пище, загрязненная река как гарантия выживания, незримость радиоактивных частиц, на которые поэтому не обращают внимания, рыба как религиозный символ (ΙΧΘΥΣ [ихтис] — акроним имени Иисуса Христа — один из древнейших символов христианства), гендерное распределение ролей, редкая прибыль (самую большую рыбу Олексея продал нашему шоферу), дружба — они приготовили для нас одну из только что выловленных рыб (когда люди делятся своей и без того скудной пищей, это говорит о доброте и самоотверженности). (Ил. 6–8.)

Мне хотелось показать значимость рыбы как «предмета сакральных трапез и жертв» (Бидерманн 1996: 229).

Создав цветной эскиз будущей вышивки, я погрузилась в медитативный процесс шитья, давший мне возможность и время задуматься о теме моей работы и ее значимости, поразмышлять о воспоминаниях и общении с самоселами, выработать новые, более отточенные идеи, восстановить душевное равновесие благодаря ощущению покоя (на которое я смотрю как на ненавязчивый переход к ручному труду).

Именно тогда я окончательно решила использовать декоративные элементы икон, вышив рыбу гладью и целиком усыпав ее блестками и стеклярусом, чтобы подчеркнуть ее ценность и значимость. Сначала я рассматривала ее, делала зарисовки, раскрашивала, параллельно с каждым движением кисти думая над типами и направлением стежков, подходящими нитями, цветами, блеском и текстурой (ил. 8).

Затем, уже кончив работу над вышитой рыбой, я задумалась о ее обрамлении: сделать ли ее самостоятельной иконой или частью более крупной картины, чтобы проиллюстрировать сюжет, облечь повествование в визуальную форму?

Мне казалось, что важно показать самоселов в их естественной среде, в их жилищах, не только чтобы аудитории было легче ощутить с ними связь, но и чтобы поместить рыбу в контекст (и я с воодушевлением экспериментировала с разными техниками). Мне хотелось показать и отношения между ними, но на фотографии, на которую

я опиралась, фигуры Алексея и Ганны выглядят обособленными и словно автономными (к тому же я располагала лишь ограниченным количеством фольги).

Сначала я решила сделать две парные «иконы», а потом еще третью, чтобы получился триптих. Каждый элемент — важная часть целого: Алексей с драгоценной шукой, Ганна, опора и твердыня их семьи, и их домашняя, необходимая для жизни пища.

Преобразуя элементы этой и других фотографий, я шла за материалом, каждый раз экспериментируя, двигаясь методом проб и ошибок, оценивая каждый шаг. Перебрав разные варианты, я сделала эскиз триптиха — продумала размер, композицию, наметила, какие области сделать рельефными, какие — плоскими, как расставить акценты (ил. 9).

С. 60–61. На развале я купила старинную раму, показавшуюся мне идеальной для иконы и как раз подходившей к изображению Маруси, над которым я только начала работать. Эта случайная находка и определила обрамление иконы. (Ил. 10.)

У моего исследования есть и другой, более личный аспект — изучение икон, хранящихся в зоне отчуждения. Эти иконы, считающиеся слишком «обыденными» и (вероятно) широко распространенными, выполнены не слишком искусно — это скорее образец народного творчества. Они представляют собой домашние варианты (дешевые копии) необычайно ценных русских и украинских символических изображений православных святых, которые можно увидеть в храмах и музеях.

Некоторые характерные черты таких икон:

- для имитации драгоценных металлов очень часто используется фольга разных металлических расцветок — золотистой, серебряной, медной;
- всегда изображена одна ключевая фигура (а не группы или сцены, какие порой можно увидеть на ценных оригиналах);
- центральное изображение (чаще всего Христа или Богоматери) напечатано на бумаге, а не написано от руки;
- для покрытия или обрамления используют очень тонкую фольгу, в которой делают декоративные прорезы и проколы, образующие наивный орнамент (сама техника похожа на вырезание снежинок из бумаги);
- рамку делают из более плотной фольги, из нее же вырезают дополнения и украшения, в том числе венцы или нимбы;

- золотистую фольгу также часто используют для изготовления декоративных цветов, кистей или рамки (собранной из фрагментов);
- иконы украшают искусственными цветами из пластика или ткани (размещаемыми обычно в нижнем углу), которые со временем блекнут и покрываются пылью, что добавляет им очарования;
- порой встречаются и другие разновидности декора, в частности кусочки мишуры или кайма из парчовой ткани вдоль наружного края рамки;
- в каждом доме таких образов множество, часто они убраны рушником (расшитым полотенцем), а перед ними зажжена свеча или лампада;
- украшают образа также менее долговечными открытками с изображением святых, переписанными молитвами и семейными фотографиями, которые помещают между стеклом и рамой;
- иконы почти всегда помещают в объемную раму с простым или цветным фоном и широкими краями;
- несмотря на простоту и многочисленность таких икон, подобные «винтажные» экземпляры редко можно найти в продаже, поэтому стоят они иногда очень дорого (в Киеве).

Такие несколько «китчевые» иконы можно увидеть в жилищах по всей зоне отчуждения — они располагаются в красном углу (напротив входа в комнату) и оберегают обитателей дома. Изучение образов, которые я ранее наблюдала в зоне отчуждения (ил. 11), существенно повлияло на мою работу над изображением Маруси (ил. 10), а позднее и над другими иконами.

## Практические результаты

Отдельные работы, созданные по результатам исследования (ил. 12–16) — это коллекция современных икон, вдохновленная общением с бабушками. Работая над иконами, я исследую материалы и техники, применяемые при изготовлении самодельных икон, какие можно увидеть в зоне отчуждения.

Эти произведения раскрывают «роль народных традиций, обычаев, практик... [где] восприятие искусства и жизни приобретает все бóльшую значимость в атмосфере глобализованной культуры новейшего времени», отличаясь «насыщенностью и богатством символических смыслов» (Greenhalgh 2002: 10).

На иконах изображены сами бабушки или темные силуэты, напоминающие об их неотвратимом уходе. Я работала в смешанной технике, включая вышивку, чем подтвердила тезис, что «современное



искусство все чаще проявляет интерес к фольклорным мотивам» (Buchczyk et al. 2017, аннотация).

Иконы будут представлены на выставке контекстуальных исследований в Институте современного искусства в Мидлсбро в конце 2021 года как часть еще не завершенного исследовательского проекта, что позволит оценить, насколько аудитории понятны задачи исследователя, и обдумать дальнейшую работу над иконами, учитывая их возможные толкования и заключенные в них смыслы.

## Заключение

Бабушки для меня иконы, а их народная религиозность<sup>4</sup> — неотделимая от повседневности эмблема их образа жизни, традиций и культуры. Если говорить о самой сути моего исследования и его практических результатов, они в конечном счете связаны с отношениями, которые установились у меня с этими необыкновенными женщинами. Моя работа всецело зависит от непрерывного активного общения с бабушками. Как я уже говорила, шесть из первоначальных участниц исследования умерли в 2020 году, что еще раз говорит о необходимости безотлагательной работы.

Благодаря совместному вышиванию у нас с ними сложились отношения, пусть мы и не понимаем языка друг друга. Когда я не могла к ним приехать, я занималась посвященной им работой, где постаралась показать глубину наших эмоциональных связей, одновременно узнавая больше об их религиозной культуре. Получившиеся иконы возвышают их образ и символизируют неминуемое исчезновение целого сообщества.

Я чувствовала, что преобразующий процесс творчества и время, проведенное за эскизами и вышиванием, приближают меня к ним. Это чувство придало мне уверенности, чтобы сосредоточиться на самом главном — на связях и, наоборот, их ослаблении. Так появились работы из серии «Бабушка как икона», начинавшиеся с вышитых портретов и подарков, посылаемых в зону отчуждения, — таким образом, исследование можно переосмыслить и сквозь призму теории подарков (Mauss 1966).

Скетчбук — незаменимое средство для фиксации мыслей, возникающих в процессе творчества, и личная кладовая знаний, полученных в ходе работы над иконами. Он дает свободу ошибаться, потому что предназначен лишь для разговора с собой. Он не предполагает ограничений, сопряженных с оглядкой на суждения других или беспокоемством о качестве его содержимого, поэтому скетчбук выполняет

функцию личного дневника наблюдений, мыслей и собранных материалов. Он превращается в подобие Библии и ценен тем, что, если вернуться к нему несколько дней, недель или месяцев спустя, он вызывает воспоминания, оживляет связи и рождает новый прилив вдохновения. Скетчбук — самостоятельный артефакт наряду с законченными иконами и вышивками бабушек, потому что «долговечные вещи... транслируют важные ценности... которые последующие поколения по-своему интерпретируют и украшают... [и которые] тесно связаны с идеей памяти» (Greenhalgh 2002: 10).

*Перевод с английского Татьяны Пирусской*

### **Литература**

- Adamson 2018* — Adamson G. Thinking Through Craft. London, UK: Bloomsbury Publishing, 2018.
- Alexis-Martin 2015* — Alexis-Martin B. The Chernobyl Necklace: The Psychosocial Experiences of Female Radiation Emergency Survivors. Belgeo. Revue belge de géographie. 2015. 1.
- Baker 2019* — Baker C. Place, Home, Loss, Legacy. Hartlepool Art Gallery. 2019. [www.youtube.com/watch?v=vHaqjNyVD1E&ab\\_channel=CLAIRE\\_BAKER](http://www.youtube.com/watch?v=vHaqjNyVD1E&ab_channel=CLAIRE_BAKER) (по состоянию на 20.11.2021).
- Biedermann 1992* — Biedermann H. Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them. N.Y.: Meridan Book, 1992 [Бидерманн 1996 — Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996].
- Bowman & Valk 2012* — Bowman M., Valk Ü. (eds) Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief. N.Y.; London: Routledge, 2012.
- Buchczyk et al. 2017* — Buchczyk M., Nicolescu G., Urdea A. Forging Folklore, Disrupting Archives: Curatorial Explorations Between Tradition and Innovation // MARTOR — The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review. 2017. 22. Pp. 129–147.
- Chang 2008* — Chang H. Autoethnography as Method. Routledge; Oxon, 2008.
- Eliot 1949* — Eliot T. Notes Towards the Definition of Culture. N.Y.: Harcourt, Brace, 1949 [Элиот 1968 — Элиот Т.С. К определению понятия культуры. Заметки / Пер. Е. Жиглевич. London: Overseas Publications Interchange, Ltd., 1968].
- Gray & Malins 2004* — Gray C., Malins J. Visualizing Research: a Guide to the Research Process in Art and Design. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Green 2007* — Green L.R. Recognising practice-led research... at last! Proceedings of Hatched 07 Arts Research Symposium. Perth: Australia. Perth Institute of Contemporary Arts, 2007.

- Greenhalgh 2002* — Greenhalgh P. The Persistence of Craft. London: A&C Black, 2002.
- Hunter 2020* — Hunter C. Threads of Life. Great Britain: Hodder & Stoughton, 2020.
- Ingold 2012* — Ingold T. Thinking Through Making. Presentation from the Institute for Northern Culture «Tales from the North». 2012. [www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo](http://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo) (по состоянию на 20.11.2021).
- Mauss 1966* — Mauss M. The Gift. London: Cohen & West Ltd., 1966.
- Morris 2013* — Morris H. Why stay in Chernobyl? Because it's home // Ted.com. 2013. [www.ted.com/talks/holly\\_morris\\_why\\_stay\\_in\\_chernobyl\\_because\\_it\\_s\\_home?language=en](http://www.ted.com/talks/holly_morris_why_stay_in_chernobyl_because_it_s_home?language=en) (по состоянию на 20.11.2021).
- Mould 2000* — Mould R.F. Chernobyl Record: The Definitive History of the Chernobyl Catastrophe. Bristol, UK: Institute of Physics Publishing, 2000.
- Niedderer et al. 2006* — Niedderer K., Biggs M., Ferris M. The Research Exhibition: Context, Interpretation and Knowledge Creation // Friedman K., Love T., Côté-Real E., Rust C. (eds) Design Research Society International Conference Proceedings: Wonderground. 2006. Vol. 0120.
- Rutten 2016* — Rutten K. Art, Ethnography and Practice-led Research // Critical Arts. 2016. 30:3. Pp. 295–306.
- Salmond 1996* — Salmond W. The Art of the Oklad // The Post. 1996. 3.2. Pp. 5–16.
- Skains 2018* — Skains R.L. Creative Practice as Research: Discourse on Methodology, Media Practice and Education. 2018. 19:1. Pp. 82–97.
- Stovel 2007* — Stovel H. Effective Use of Authenticity and Integrity as World Heritage Qualiifying Conditions // City & Time. 2007. 2 (3). P. 3. [www.ct.ceci-br.org](http://www.ct.ceci-br.org) (по состоянию на 20.11.2021).

## Примечания

1. По состоянию на январь 2020 г.
2. Если говорить о культурном наследии, аутентичность — «степень правдивости, подлинности и точности признаков, отсылающих к неким ценностям, в выражении этих ценностей» (Stovel 2007: 23).
3. Самоселами называют людей, вернувшихся домой после эвакуации и отселения в связи с аварией на Чернобыльской АЭС.
4. «Народная религиозность — религия как люди ее ощущают, понимают и практикуют. Она определяет повседневную культуру и стирает традиционные границы между „официальной“ и „народной“ религией» (Bowman & Valk 2012).



**Надежда Пантюлина** —  
музейный проектировщик,  
старший научный сотрудник  
Государственного  
биологического музея  
имени К.А. Тимирязева.

# Путешествующая выставка «Засушенному — верить»:

## ТЕЛЕСНЫЙ ОПЫТ И ИНТРОСПЕКЦИЯ

Выставку открывает история луговых трав, занесенных вместе с людьми за несколько тысяч километров от привычной жизни в одну из лесозаготовительных «командировок» Соловецкого лагеря особого назначения — подразделений, которые были рассыпаны в беломорских лесах по обе стороны Мурманской железной дороги (иллюстрации см. во вклейке 4). Это наше наследие принято называть диссонантным или трудным. Своим его чувствует малая часть общества, которая профессионально или семейной историей связана с репрессиями. Понимая, что в норме у людей не должно быть желания погружаться в трудный опыт, я решила предложить разговор о неявных следах событий и неожиданных источниках этих следов, о хрупкости жизни, о нашем естественном отстранении от неприятного и повседневной агрессии в каждом из нас, о доказательствах из сухих трав, с которыми не возникает желания спорить.

Далекая от современной жизни история постепенно, через внимание к следам событий в лесу и документах, приводит пришедших на выставку людей к предложению почувствовать и найти следы в самих

себе — наших сегодняшних словах и моделях поведения, которые мы получили в наследство, а теперь донашиваем и передаем дальше своим детям. Выставка совсем не рассматривает ситуации «жертвы-палачи», «правый-виноватый» и чей это опыт трудного прошлого — общий или потомков репрессированных. Конструкция выставки, соструганная, сваренная и выстроенная театральным художником Петром Пастернаком, ее бесстекольное невитринное железное и деревянное тело, внутри которого мы оказываемся, создает условия для наших ощущений, взглядывания в себя, философского или метафорического восприятия, соприкосновения со смертью, когда вопиющее нарушение человечности, которое было в системе ГУЛАГа, оказывается символическим черепом *memento mori*. Это обозначение и обнажение границы, которая может помочь острее чувствовать ценность жизни и бережнее относиться друг к другу.

Эта выставка об опыте, в который невозможно войти. Но музейную экспозицию, текст из предметов и слов, можно выстраивать так, чтобы создавать тонкие взаимодействия пришедших на выставку людей и помогать им моделировать и уносить с собой опыт того, что было не с нами, и того, что произошло внутри экспозиции. В большой степени этот опыт сообщен через мысленно осязаемые вещи и ощущения собственного тела.

Отношения людей и государства в событиях лагерного времени еще в большей степени, чем в мирной жизни, зафиксированы особым казенным языком. Бюрократические документы описывают только часть событий и вместо слов «человек» и «гражданин» используют «з/к» и «рабсила». Основные письменные документы о хозяйстве лагеря и положении людей предоставлены для выставки Центральным архивом ФСБ России, фотографии я искала и отбирала из контрольных альбомов в Национальном архиве и Национальном музее Республики Карелия. Это кадры начатой в 1930-х фотофиксации «перековки» и создания новых людей, когда откровенное название «концлагерь» было заменено на «исправительно-трудовой». Крупные лица на фотокарточках принадлежат социально близким, сидящим по уголовным статьям. Все остальные люди попадают в кадр темными кривыми фигурками.

В тех случаях, когда привычных документов не хватало, я добавляла новые. Главными дополняющими архивные источники документами становятся листы гербария Московского университета, и верить я приглашаю луговым травам, проросшим в вырубленном заключенными лесу, и ботанику Владимиру Вехову, который нашел эти травы уже в начале 1960-х, описывая флору окрестностей Беломорской

биологической станции. Осмысленный специальный ход выставки — объединить привычные исторические источники с естественно-научными, когда листы гербария соединяют описанные в архивных документах события с местом, а дендрохронологические исследования переживших рубку деревьев и дешифровка аэрофотоснимка Люфт-ваффе, который хранит Британский национальный архив, дают нам точный год вырубки леса, строительства бараков, пришедших в лес заключенных и занесенных ими семян трав. Нам очень повезло, что среди нас были люди, которые умеют читать лес как текст и узнавать растения в лицо, которые умеют рассказать, что если бы мы сыпали щедрой рукой семена луговых трав из Приуралья в живом беломорском лесу, то они бы не могли прорасти до тех пор, пока лес не вырубят и не порушат сложившиеся живые системы почвы.

Экспозиция состоит из четырех остановок, каждая из которых выглядит вычерченной железным прутом постройкой с двускатной крышей. На коньках этих пустотелых домов закреплен театральный свет: он договоренность о правилах игры и предложение добавить к музейному восприятию чувственное, как это бывает в театре.

В каждой остановке собраны вместе трудноуловимые следы: рассредоточенные в нашей памяти и документах, полученные специальными естественно-научными исследованиями, ощущаемые телом и найденные фрагментами принадлежавших людям предметов и, в финале, — следы, носимые нами в себе.

Растения, живые и сухие, присутствуют в нашей культуре в коммеморативных практиках. И на выставке сухие травы листов гербария становятся метафорой хрупкости жизни и памяти и задают восприятию поэтическую высоту. Растения становятся иногда голосом, иногда телом людей, от которых остались только числа и строчки в таблицах лагерных отчетов. Я нарочно на уровне ощущений соединяла перемещение подневольных людей и трав, разрушение почвы и человеческих тел и специально выбирала фотографии и предметы, которые осязаемы без прикосновения. Шелуха и трещины старой краски обнажают заделанные отверстия когда-то тюремной двери. Как человеческое сопротивление рядом с уничтожающими людей документами, с поднятым в руках развевающимся на ветру платком, стоит тот самый ботаник, который нашел и описал травы возле бараков. В тяжелом путешествии по выставке очень нужен этот чудаковатый и красивый жест — пожелание доброй дороги и жизни.

Вторая остановка — о движении, поиске и действии. В ней представлены естественно-научные доказательства и результаты экспедиции, они заполняют умолчания и пустоты архивных бюрократических

документов. Научные документы собраны из таких деталей, которые мы улавливаем телом и ощущениями. График жизни дерева напоминает кардиограмму. Вместо неизвестных погибших в лесах людей — уходящие за горизонт спиленные ими бревна. Рядом с научными доказательствами — предложение прикосновения. Возможность включить свет делает движение руки к кнопке — движением к незнакомому другому человеку и актом коммеморации.

Все тексты, в которых я обращаюсь к пришедшим на выставку людям, начинаются с рукописной строки карандашом. В них я помогаю перевести ощущения и опыт в слова, они похожи на закадровый голос.

Проход к следующим остановкам ведет через прорези в полупрозрачном занавесе, они ощутимо уже, чем обычные двери. Видимые сквозь занавес люди по обе стороны становятся тенями. Поезд по косяй пересекает всю выставку над нашими головами, он и есть способ, которым семена трав в сене попали в бараки вместе с людьми, и он символ несвободы и перемещения на огромные расстояния. Он сделан из листового железа даже там, где должны быть деревянные части. Колеса поезда не стоят на рельсах — висят в пустоте.

Бревенчатая стена третьей остановки — приоткрытая щель барака, символа несвободы и нарушения персональных границ. Внутри все работает для ощущений: предметы лежат на старом шинельном сукне, клетки расчерчены порошковой меловой чертой, наш взгляд считывает шероховатости и отверстия на фотографиях, доски столешницы сделаны из старого заросшего мхом забора. Здесь же сухие описания пыток из отчета комиссии 1930 года с жутковатыми названиями как у детских игр. На уровне наших глаз — единственные точно известные имена заключенных, которые они оставили на бревнах барака на стесанном величинной с ладонь ровном месте, скрытом под нарами. Первое молодое поколение людей, которое согласилось записывать себя, начиная с фамилии, как выкрикивают на поверке.

В бараке я хотела дать едва слышные звуки, которые получила из Фонотеки голосов животных Института проблем экологии и эволюции: одиночные вскрики беломорских чаек, которых заключенные считали до смерти, звенящих комаров и плеск воды, с ровным ритмом, который в одном месте тревожно задерживается. И не смогла — включенные внутри экспозиции эти звуки обездвигивали меня, они были явным превышением воздействия. Их получилось включать в наушниках в шумном суетном пространстве Интермузея — там они не приносили вреда, но открывали другое время и пространство.

На выставке много метафор, которые воспринимают светские и религиозные люди. Лестница, уходящая вверх, полотнище со следами



земли, корень, похожий на крыло или, с другого ракурса, на жилистую человеческую спину и руку. И не важно, если кто-то не прочтет всех текстов выставки и не пройдет ее внимательно, важно, чтобы какой-то сильный образ отозвался и был унесен с собой. Я чувствую такой способ построения экспозиций дающим долгий эффект. В выставку как документ участия, чувств и мыслей включены несколько работ современных художников. Они помогают людям улавливать тонкие смыслы и уносить их запечатленными.

Финальная остановка — следы в нас сегодняшних. Рубаха с накрепко связанными рукавами и текст о процедуре встречи в лагере новичков передают вневременное насилие. Фанерный чемодан — символ 1953 года и возвращения из лагерей — размер персонального вещественного, который людям удавалось сохранить в лагере. Внутри чемодана голос — тихая песня женщины, прошедшей лагерь и ссылку, из открытого архива Аллы Зиминой, жены Иосифа Богораза. Ее голос, надтреснутая гитара, красивый язык, в котором нет блатных слов и интонаций, — символ сохранения себя и трудной работы, которая нужна, чтобы не только выжить, но сберечь границы своей индивидуальности и смыслов. Чтобы расслышать ее слова, надо приблизить свою голову к чемодану. Рядом доска — для возможности оставить реплики — с предложением вслушаться в себя и найти следы лагерного времени в нашем языке и взаимоотношениях. Самые частые слова, в разных вариантах, — «страх» и «невнимание к другим».

Рядом в фотографиях — приказ о начале строительства дорог силами заключенных, инженерные коммуникации и дети — расползание следов лагеря на всю страну. Действенным и эффектным оказался лист бумаги со словами из лагерного языка из многостраничной публикации лингвиста Николая Виноградова в журнале «Соловецкие острова» 1927 года, из которой я выбрала два десятка слов, которыми мы легко пользуемся в повседневной речи и не осознаем, откуда они. Самое выразительное слово этого перечня — «клевый». Рядом доска для тихого разговора о повседневных ситуациях неравновесного распределения сил в системах «гражданин — государство», «начальник — подчиненный», «родитель — ребенок», в которых есть риск возникновения разрушающей агрессии.

Это и есть цель выставки — найти в себе калечащие модели взаимоотношений, которые мы воспроизводим. И захотеть перестать передавать эти модели своим детям.

Выставка путешествующая, в каждом новом городе она прирастает новыми местными историями и листами гербария. И после основной пространственной части начинает работать даже плоский вариант,

когда нет никаких дополнительных предметов и театральных декораций. И в Пермской художественной галерее рядом со сдержанными, и от этого еще сильнее щемящими воспоминаниями спецпереселенцев, были обычные сорные и луговые травы — основная еда детей. В Музее истории Казанского университета я оставила накрытым полупрозрачной бумагой тонкий цветок на листе гербария рядом со стихами татарского поэта Хасана Туфана, и это взгляд на бегущие облака и горькие слова, которые пока невозможно произнести громко. В Международном Мемориале\* рядом с маленькой документной фотографией Гуго Гроссета, который выдержал девять лет общих работ, а позднее собрал и переслал в Московский университет шесть сотен листов гербария Магадана, был кедровый стланик и текст Варлама Шаламова — как заключенные ждали, когда стелящийся к зиме под снег кедровый стланик первым поднимет ранней весной свои еще бурые ветви как знак надежды, что самое тяжелое время позади. Участие гербария Воронежского университета ценно исследованием, сбором частных очень человеческих воспоминаний ботаников и атрибуцией фотографий, которую удалось провести, пока еще живы свидетели событий. В Москве краеведом Машей Трифоновой собран гербарий растений — свидетелей исчезнувшего и уничтоженного. В Музее Норильска была история о живом ковре трав на месте женского отделения лагеря и экспедиции музея, которая эти травы собрала. Травы проросли, когда лагеря уже не было, а лагерный забор еще стоял, медленно разрушался и закрывал склон от суровых ветров. Это и есть голос и тело, когда люди прорастают травой.

В финале выставки во всю стену открывается работа Андрея Кузькина. Это полотнище с земляными следами ног — неделя жизни крестьянского двора. Внизу семь листов фотофиксации процесса. Мне нравится, как эта работа проглядывает сквозь металлические конструкции выставки через все залы. В ней каждый улавливает свое — прах и пыль под ногами, плащаницу, землю, тело. Она для того, чтобы отпустить пришедших на выставку людей с ощущением возможности и важности вкладывать усилия. Сохранять и беречь других и их границы, быть способным принимать ответственность — это лучше получается у людей, которые хорошо осознают себя.

Путешествующая выставка сделана на грант конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда Владимира Потанина, получила диплом лучшего реализованного проекта конкурса 2018 года и специальную номинацию жюри Интермузея-2018 за особый подход к созданию выставок.

\* Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента.

**Ася Ападжалова —**

магистрант программы  
«Индустрия моды: теории  
и практики» Fashion Studies  
(МВШСЭН), исследователь  
моды, коллекционер  
винтажной одежды.

# Материальные свидетели и память о женщинах ГУЛАГа

Материал.  
**Международный  
Мемориал, Москва.  
6 октября 2021 —  
15 марта 2023**



\* Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента.

Открывшаяся в музейном зале Международного Мемориала\* выставка «Материал», посвященная памяти женщин, репрессированных по политическим статьям и прошедших сталинские лагеря, — результат практически двадцатилетней работы. В отличие от арестантов-мужчин, оставивших обширную переписку с семьями, наиболее интересные предметы, связанные с арестантками-женщинами, имеют материальный характер. Это латаные-перелатанные предметы одежды, вышитые подарки детям и друг другу, образцы работы лагерных швейных фабрик (иллюстрации см. во вклейке 4). Если письма были изданы в виде книги, то вопрос, как увековечить материальную память об узницах ГУЛАГа, оставался открытым. Несмотря на то что многие из представленных на выставке предметов находятся в собрании Международного Мемориала уже не одно десятилетие, проект сложился только сейчас — при активном соучастии кураторов и дизайнеров, нашедших подходящую форму для непростой идеи. Суть идеи в том, чтобы личные вещи узниц рассказали истории своих владельцев или хотя бы подсветили отдельные части их биографий. Название

«Материал» многозначно. Это и материальные свидетельства лагерных лет, это и материал в значении «текстиль», это и «человеческий материал» — как цинично могли называть узников лагерей. Все эти смыслы раскрыты в экспозиции.

Материал как текстиль — это практически про каждый экспонируемый предмет. Одежда — это последняя граница между телом человека и окружающим миром. В мирное время одежда может указывать на социальный статус, достаток и личный вкус. В условиях же намеренного расчеловечивания, когда одеждой премируют или наказывают, немногие оставшиеся вещи фактически являются продолжением личности: человек тщательно их чинит, срастаясь с ними психологически; одежда деформируется, приобретая формы тела владельца. Последняя граница истончается, притираясь, с одной стороны, к телу, а с другой стороны, к окружающему миру. Этой границы уже почти нет — или она, наоборот, становится еще одной оболочкой, второй кожей, помогающей пережить тяготы и лишения? В экспозиции рассмотрены роли одежды и прочих текстильных вещиц на разных этапах лагерной биографии их владельцев.

Выставка занимает всего один зал. Второй зал, очень маленький, размером с тюремную камеру, оставлен пустым: там звучат аудиозаписи интервью с бывшими узницами ГУЛАГа. Оформление основного зала решено в сером цвете, ассоциирующемся с самыми неудобными аспектами советского прошлого. Но серый — это еще и цвет тюремных стен и монохромных фотоснимков в личных делах. Прямо на стенах, вперемежку с пояснительными текстами, нацарапаны цитаты из дневников репрессированных женщин. Экспонаты помещены в рамки и выставлены на «витрине», роль которой играет стена из массивных серых бетонных блоков. Холодные и грубые на ощупь, блоки контрастируют с нежными и хрупкими экспонатами: вышивками, тканевыми игрушками, записками, написанными тушью на обрывках ткани; блузками, платьями, чулками, вязаными теплыми кофтами. Тема одежды, материала, нити, рукоделия связывает не только все предметы экспозиции, но и раскрывается в самом оформлении выставки.

Каждая тема — арест и обыск, содержание в тюрьме и следствие, этапирование в место лишения свободы, лагерный быт, насилие со стороны уголовных, освобождение, реабилитация и память о прошлом — представлена в виде образов, связанных с текстилем и рукоделием. Названия этих подтем обозначены и по краям постеров с пояснительными текстами: «отрез», «узел», «ветошь», «нити», «петля», «шов». Они же продублированы в виде слов на суровой кирпичной кладке витрины, помогая ориентироваться в экспонатах.

Так, воспоминания об аресте и заключении в следственный изолятор обозначены словом «отрез». Линия отреза на модной выкройке или отрез ткани — понятия из мирной жизни. Арест буквально отрезал женщину не только от семьи, работы, привычной социальной среды, но и фактически расчеловечивал ее. При поступлении в изолятор вся одежда подвергалась насилию: выпускались резинки и шнуры из юбок, белья, чулок, изымались шнурки из обуви, отпарывались пуговицы, извлекались ленты и шпильки из волос. Этот первичный ритуал, меняющий форму и функциональные качества одежды, заметно осложнявший последующее ношение этих предметов, фактически предупреждал о том насилии, которому могла подвергнуться сама женщина. Как правило, выручали сокамерницы. Те, кто уже немного привык к тюремному быту, помогали новоприбывшим справиться с новыми условиями телесности: подогнать одежду так, чтобы в ней можно было ходить, испытывая меньше неудобства, помочь сделать иголку из спички или научить вытягивать нитки для штопки из своей одежды.

Поражает то, что в условиях пыточных допросов и ужасающего быта женщины сохраняли установки, связанные с правилами ношения одежды. Один из самых впечатляющих экспонатов выставки — платье для допросов. Владелица платья — искусствовед Валентина Антонова-Буханевич — была арестована в театре, то есть попала в следственный изолятор в выходном легком платье из крепа. Так как женщина отказалась сотрудничать со следствием, вины не признала и никого не назвала, к ней применили административную меру: запрет на передачу и покупку любых вещей. Весь год, который она провела в московских тюрьмах, она не имела никакой смены одежды, кроме этого платья и мужских кальсон, которые ей достали сокамерницы. Однако Валентина сохранила привычку переодеваться при выходе на люди: платье, уже расплывшееся, посаженное на подкладку из тюремных полотенец, все в рубцах штопки, она надевала на допросы и снимала в камере. Если платье может рассказать правду о своем владельце, то это платье — слепок всего пережитого. Чудом освободившись через год и вернувшись к искусствоведческой работе, Валентина сохранила платье для потомков, сравнивая его ценность с ценностью произведений искусства.

История преследования Валентины была сравнительно короткой. Большинство женщин после следствия отправлялись по этапу в лагерь. На этапе осужденные по политическим статьям впервые сталкивались с уголовницами. Те отбирали у них лучшую одежду, деньги и еду. На этапе женщины старались надеть на себя все свои вещи:

так они снижали риск отъема одежды, улучшали терморегуляцию и боль при падении. Одежда превращалась в панцирь, вроде домика, который носит черепаха. По прибытии в лагерь многие арестантки писали домой просьбу прислать одежду похуже, темного цвета, некачественную — главное, теплую. Такое саморегулирование внешнего вида было вызвано в первую очередь стремлением обезопасить себя от воровства уголовниц. Тем не менее всех узниц будоражил вопрос внешности: одна из них пишет, что на этапе впервые их партии встретилось зеркало. Возбужденные женщины побежали смотреться в него, и она тоже — но узнала себя не сразу: постаревшая и вымотанная, она сперва приняла себя за... свою мать. Зеркало, хоть и раскрыв неприглядную тайну, вернуло женщинам их тела и лица, напомнило им, кто они и как выглядят.

Важной частью экспозиции является текстильное рукотворчество женщин в системе ГУЛАГа. В АЛЖИРе и некоторых других лагерях действовали швейные фабрики с цехами самого разного толка: вышивальные, швейные, ремонтные, утилизирующие. Работницы обязаны были выдавать норму: за выполнение 100% причитался обычный паек. Ударницам и стахановкам паек увеличивали, а под праздник могли премировать новой телогрейкой. Одежда играла роль наказания и привилегии одновременно: обезличивающая телогрейка и унижала, и давала шанс выжить. После работы узницы занимались починкой своей одежды или рукоделием. Те, кто мог переписываться с детьми, вышивал для них сувениры: от блузок (из куска своего шарфа) до салфеточек или книжек. Рукоделие, несомненно, обладало терапевтическим свойством, помогая на время отключиться от страшной действительности.

Вышивальным цехом Акмолинской фабрики заведовала Вера Николаевна Бекзадян. Она создала каталог вышивок для своих сотрудниц. Блузки, рубашки и декоративные салфетки, вышитые руками заключенных женщин, потом продавались в обычных магазинах страны. Один из редчайших счастливых случаев: освободившись, Вера Николаевна поступила на Высшие курсы кройки и шитья, получила диплом с отличием, работала в ВИАлегрепроме, где застала начинающего модельера Зайцева. Чаще всего долгожданное освобождение оборачивалось новыми трагедиями.

«Шов» — финальная часть экспозиции, посвященная попыткам освободившихся узниц влиться в свободную жизнь. Даже если справка об освобождении была получена и обменена на паспорт — в нем все равно отмечались «минусы»: невозможность жить в больших городах или заниматься тем или иным трудом. Дети зачастую не узнавали

мам: постаревшие, тревожные женщины со сломанной психикой и с социальными ограничениями — порой они становились обузой и горьким разочарованием для родных.

Одной из самых навязчивых черт бывших узниц были их приобретенные телесные привычки. Например, прятать самое ценное не в карман или в сумочку, а в лифчик. Именно туда, на радостях, бывшая узница прячет справку о полной реабилитации, полученную через несколько лет после освобождения, в эпоху оттепели...





# Summary

Dedicated to the interdisciplinary study of fashion from an academic perspective, the quarterly journal *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* views fashion as a cultural phenomenon, offering the reader a wide range of articles by leading Western and Russian specialists, as well as classical texts on fashion theory. From the history of dress and design to body practices; from the work of well-known designers to issues around consumption in fashion; from beauty and the fashionable figure through the ages to fashion journalism, fashion and PR, fashion and city life, art and fashion, fashion and photography — *Fashion Theory* covers it all.

In this issue we look at the touch and the tactile and open it with **Roger Smith's** *An Essay on Touch*.

Touch and sensed movement are part of the history and culture of clothing. Regulations during the Covid-19 pandemic have drawn attention to experience of physical distance in conditions where, previously, closeness and touching was the norm. This greatly accelerates changes

digital technology is bringing in human subjectivity. In response, the paper is an exploratory essay on the nature and changing culture of the sense of touch. Touch is in fact a multiple sense, with a long history bound up with the very variable social processes by which people regulate their relations with each other. The touch sense(s) is also bound up in deep-lying ways with people's feel for reality: touching, perhaps because it is present before birth, appears fundamental to our notion of being a self in the world. This is reflected in language, in which there are many figures of speech about touching and moving (e.g., I grasp the problem; she gave a touching speech; a political movement). If so, this raises questions about the consequences of establishing relations — even of buying clothes online — without touching.

Anna Furse's paper *Staying in Touch* — that draws from and elaborates on a 2011 chapter 'Being Touched'<sup>1</sup> — explores the touch sense today in the context of the Covid-19 pandemic, from its cultural, physical, social, psychological affects and meanings as well as the semantics of the term itself in the English language and what this reveals. If as Classen proposes, touch might be the "hungriest sense of post modernity" (Classen, 2005, p.2) in normal society, during the pandemic this reached levels of global famine. Introducing Deleuze and Guattari's ideas on 'haptic' space and how they comprehend space as 'smooth' or 'striated'<sup>2</sup>, I use their metaphors to compare and contrast two diametrically differing dance forms; classical ballet and Contact Improvisation (CI). The latter opens to discussion of Asian martial art forms that influenced the development of CI. I conclude with my central purpose in this piece: to suggest that touch, when read from an interdisciplinary perspective, might register as a sense with far-reaching significance beyond either its physiological or psychological connotations; and when practised professionally offers an alternative social model to hierarchical power relationships on the one hand, and might counter the undermining affect of a technological capitalist society on individual experience.

Hans Rindisbacher offers his paper «*The Mediation of Perception: Futures of Touch: Sex, Tenderness, Law*».

The sense of touch is a bit of a mess. It does not circumscribe a clearly delimited sensory space or range of objects but provides a grasp of their surface characteristics, shapes, as well as non-permanent features like wetness or dryness, temperature, or internal movement (vibration). Touch creates a "sense of space" and orientation in the environment via gravity; movement and localization are further dimensions often addressed

through the tactile and so is pain, another crucial dimension of touch as embodiment — and its opposite, pleasure.

Theorized largely via E. Canetti, touch appears in this article as the materialization of vision at the point of impact. It is where the gaze hits and power, in its unmediated form, lands on the body. After an introductory overview of some history of the senses and the recent sensory turn, the article examines the tactile in three films through, and as, forms of embodiment. They are the sci-fi romantic comedy *Her* (dir. Spike Jonze, 2013 USA), the romance-drama *Phantom Thread* (dir. Paul Thomas Anderson, 2017 USA), and the drama *The Man who Sold His Skin* (dir. Kaouther Ben Hania, USA 2021). In the context of our touch-averse Covid-19 present, these films speak to the fear of a loss of the tactile, above all, but also of a deep curiosity of what's to come in the multidimensional cross-modal world of a future where physical human interaction is ever more digitized and mediated.

Sara Chong Kwan's paper re-considers, or rather complicates the notion of 'the gaze' in relation to the dressed body from a phenomenological and sensory perspective. It challenges conventional approaches to 'male gaze' theory that tend to overstate the power of the gaze and the importance of appearance in forming dressed experience for the wearer. It argues that all sensory dimensions contribute to an overall 'atmosphere' or multi-sensory surround for the body. This notion of 'atmosphere' attends more holistically to the way clothing and the body mingle, in movement, through everyday life. In this context, atmosphere is constituted through appearance, movement, texture and touch, aromas and sounds, deportment, gestures and more intangible sensory aspects such as the wearer's attitude, emotional mood, memories and imagination.

This research draws upon wearers' own accounts of the embodied and haptic sensory experience of everyday dress. These accounts were collected as part of my doctoral study into sensory everyday dress in a contemporary UK context. When dressed the wearer is seen and aware of being seen, but simultaneously feels the touch and movement of dress upon the body and is similarly sensitive to their scent and sound.

Feminist continental philosophy also provides an framework to understanding dressed experience that challenges the western hierarchy of the senses in which the ocular is designated as the 'higher' sense. It provides a means to re-address and prioritise the role of touch in dressed experience and to give voice to the wearer's embodied and sensory experience, which has traditionally been marginalised within fashion and dress studies. Touch is positioned, along with other non-visual senses as central

to the wearer's embodied experience and the way in which they make meaning from their dress practices. The importance of haptic aspects of clothing in both restricting and liberating the social body and the role of sensuous please in enabling the wearer to know — and then — potentially to transform — the way in which they position themselves in, and negotiate through, social life is demonstrated through the empirical examples.

This research addresses the complexities of the role of dress in everyday life, moves away from the notion of the dressed body as primarily an object to be gazed upon and towards an appreciation of the embodied and dressed self as a meaningful and active subject.

**Ellen Sampson's** paper *The body beyond the body: clothing archives, touch, and the body schema* explores sensory and material experiences of clothing archives; examining the multiple modes and displacements of touch which mediate our relationships with and experience of archival garments. Drawing on practice-based research undertaken at the costume institute of the Metropolitan Museum of art, it asks how these differing material and sensory engagements shape our understandings of these spaces and the objects the contain.

Drawing on the work of Schilder and Merleau-Ponty it positions garments in archives as distributed parts of the body schema, objects which remain part of wearer even when the body is gone from them. In applying ideas of the body schema to objects away from the body, it ask what role touching, looking and imagination play in our encounters with garments that cannot and will not be worn: garments with which we are prevented from engaging with through our usual sensory means.

**Else Skjold** contributes her paper "*Can we start talking about touch, please? — Reflections on aspects of tactility and sensory experience in the light of the corona pandemic*".

Why is touch important? For long, the fashion industry has been driving on seasonal- and trendbased looks, in an increasingly online universe. And no less so during the corona lockdowns where it was simply not possible to purchase garments in physical shops. It is well-documented from e.g. wardrobe research how important our senses are when we dress, and how problematic it is to reduce the wearing of garments to a mere visual phenomenon rather than a full-body, sensoric experience.

Having studied fur in a five-year period from 2014-2019, the author here reflects on the paradox that fur is an area where touch is a core trait that has got somewhat lost at many levels in the general fashion industry of today. Placing this within the sustainability debate, this paper will

address how fur is at the same time emblematic of industrialised agriculture and thereby the anthropocene world-view that needs to change, but also carries elements that is worth reflecting upon in the green transition that is starting to happen. The paper takes its departure in situated field work of a full research team led by the author (Skjold et al, 2018/Skjold 2019).

**Barbara Brownie** contributes *Clothing in the Void: Spacewear and the separation of dress from body in microgravity*.

The experience of weightlessness can be characterised as ungroundedness. The weightless body is suspended in a void, out of touch with any stabilizing ground or object. This sensation extends to clothing, which is separated from the body in microgravity. While on Earth, the weight of clothing on skin is a constant reminder of gravitational forces, equally, in space, the absence of the sensation of cloth against skin is a reminder that the body is located in an extra-terrestrial environment in which the behaviours and sensations of everyday objects are defamiliarized. This article considers the clothed body in the different gravitational conditions of normogravity and microgravity, and the role that is played by the touch of cloth on skin, or the absence of that touch, in differentiating the experiences of gravitational environments. While on Earth we may take for granted the touch of cloth against our skin, during spaceflight, touch is a novelty, and must be actively sought out.

**Maud Lannen** and **Roger Smith** offer their experimental piece (*Re*) *thinking dance reflections on touch, sharing and meeting during the pandemic or a conversation that otherwise wouldn't have been*.

On 3rd March 2021, artist and researcher Maud Lannen presented her PhD project 'Per-forming the haptic maternal' to international interdisciplinary research laboratory PeARL (Performance and Research Lab). During Q&A, she was met with silence. This event opened-up questions about Zoom technology, English as the all-encompassing, blanket medium for communicating across borders, about the specific language of disciplines and about other possible barriers within and outside our control which might have hindered engagement and/or understanding that evening. The event also unexpectedly prompted Roger Smith, a historian of psychology and participant in PeARL, to write to Maud and Maud to respond. The reciprocated gesture turned into electronic correspondence which continues to this day — a conversation on Zoom, remoteness, absence and aesthetics. The conversation lets our minds wonder and wander on the digital page. It attempts questions and new ways of thinking about what it means to

be present, to meet and to share in the context of PeARL, of dance and beyond, ultimately conversing on what touch is and can be in a way that would have been mostly *ungraspable* prior to Covid-19.

This is a conversation and interaction between a scholar (Roger is also amateur dancer and novelist) and an artist/choreographer-researcher. Both have written on touch, albeit their knowledge belongs to different traditions. The PeARL conference (June 2021) brought the opportunity for an art experiment: to (re)compose, extend, improvise and choreograph our email notes into reflexive sound work as dance and performance; to experiment with sharing and meeting differently. This special edition on ‘Touch’ for the *Russian Fashion Theory* journal, opens-up a new opportunity: to translate our video performance piece for the conference into performance or choreography writing; to experiment, once again, with sharing and meeting differently.

**Yeseung Lee** contributes *The Textilesphere: The Threshold of Everyday Contacts*.

A sense of displacement pervades contemporary life, with the global crisis of forced migration, increasingly modular and distributed families, and remote social interactions replacing familiar ways of being in a space with others. This sentiment, together with the widening application of highly advanced textiles in many areas of the built environment, calls for an appraisal of textiles in relation to notions of home and belonging. Drawing on a range of academic and practitioner literature, brought together under “relational approaches,” this essay puts forward the “textile-sphere” as a new ontological category and a critical device for textiles thinking within this context of societal and technological changes. The textile-sphere is an affective spatiality generated by physical wear as indexical traces of everyday life, emphasizing sustained physical contact as an essential of home. It suggests a new way of thinking about textiles which transcends 2D–3D, human–nonhuman, and material–immaterial dichotomies, focusing, instead, on the flexible relations between surfaces. The textile-sphere is a useful tool for exploring the complexity of contemporary spatiality in relation to various physical and virtual surfaces, and the role textiles can play in interrogating this complexity, letting us contemplate what it means to be “in touch,” to be home.

**Marilyn Delong, Juanjuan Wu and Juyeon Park** offer *Tactile Response and Shifting Touch Preference*.

Tactile response is explored through recall of subjects for fabric preferences. Shifts in touch preference may occur in one’s experience and

require bringing the touch experience to one's awareness. To investigate such shifts in preference, subjects who were studying to be designers taking an introductory design course were asked in an open-ended format to describe fabrics they liked to touch. Responses from 123 subjects were analyzed and the three most frequently listed properties they liked to touch were soft, smooth, and warm. Wool was listed by 41 percent as a fabric they disliked touching. Fabrics associated with shifting touch preferences from dislike to like included wool and cotton. Reasons subjects initially disliked a fabric were specific and included attributes of scratchy, rough, and itchy. Fabric combinations that often pleased included soft with warm and smooth with warm. When subjects reported initially liking or disliking a fabric the shift in preference often occurred because of a change in repeated exposure, focus on some features, discovery of new features or new associated experiences. Touch preference shifts were affected by how the fabric would feel on the body, contextual surroundings, and experiences with family. Such an investigation of tactile response and touch preference helps a designer to think about how to optimize user satisfaction with textile products.

**Steve Swindells and Kevin Almond** contribute *Reflections on Sculptural Thinking in Fashion*.

What does it mean to think sculpturally in fashion practice? This paper explores some of the philosophical and practical aspects of three-dimensional thinking in fashion design; it does this by engaging with theories, concepts and philosophies related to thought and the experience of creating three-dimensional artifacts, which are common to both sculpture and fashion. Central to this relationship is the employment of the senses with respect to perception and cognition. Of particular interest is the sense of touch, and how sensory experience encounters notions of empathy and mimicry in a phenomenological encounter with others: whether animate or inanimate. The research emerged through conversations between a fashion designer, Kevin Almond, and a contemporary artist, Stephen Swindells. The sensibility of the paper, and much of the analysis and debates, thus explore these issues from a creative practitioner's perspective. A conceptual current running through the conversation, and subsequently the paper, touched upon whether following a line of thought becomes analogous to visually and mentally tracing a human form in a psychological space—and what is the significance for fashion of the interrelationships between sculptural thinking and phenomenological encounters with others within urban environments.

**Louana Aladjem** and **Elizabeth Fischer** contribute their paper *The haptics of fashion and inclusivity in Louana Aladjem's BA degree collection*<sup>3</sup>.

The aim of Louana Aladjem's fashion practice is to provide a sensory experience of dress in a world flooded by images of clothing. Wearing clothes is an embodied experience. Two issues lie at the core of Aladjem's degree collection: How can we share and communicate fashion with other means than visual media? How can fashion and fashion platforms reach out to different audiences with physical abilities considered outside the norm?

Online sales platforms and social media have given increasing importance to fashion as image. This dematerialisation of dress flattens all surfaces and materials, the screens impart a uniform sheen to fashion. The tactile experience of clothing is greatly reduced — as is our haptic memory of materials. Laura U. Marks has coined the notion of «haptic visibility»<sup>4</sup> i.e. the fact that visual experience is intimately linked with the tactile or haptic experience resulting from the mix of personal learning and cultural background: our “sensory education” enables an image to evoke tactile sensations. Blind persons develop a specific “sensory education” through a heightened sense of touch, smell and hearing. Their distinctive way of experiencing and interacting with the surrounding world can help us reconsider our visually driven way of consuming and appreciating objects. In Aladjem's research process, blindness and sight impairment aren't considered a disability. Instead, they become a means of experiencing things differently, following E. Manning's theory, which celebrates the diversity of bodies highlighting what they are able to do rather than assuming that they are deficient, and the how they are subtly attuned to their surroundings<sup>5</sup>.

Before designing the BA degree fashion collection, interviews were conducted with several blind persons about their experience of shopping and wearing clothes. The videos of the Canadian Molly Burke, a 27-year old visually impaired woman who calls herself a “blind fashion lover” and discusses her relationship to fashion<sup>6</sup> were analysed as well. The main difficulties encountered by the visually impaired in purchasing and wearing of clothes are:

- Labels cannot be read and aren't easily accessible, resulting in lack of information about the material, it's origin and care, as well as size;
- Impossibility of recognising patterns, colours and flat embellishments without an audio description;
- Fastenings are impractical, uncomfortable and difficult to use, wrongly placed on the items of clothing, awkward to reach and fasten without help;



- Shops are not geared to answer the needs of visually or physically impaired persons, the clothing racks aren't easily accessible;
- The lack of detailed description on e-commerce platforms leads to many disappointments on receiving the merchandise.

These findings provided the key points in designing a fashion collection encompassing the needs of a more diverse audience. The goal was to create a collection that would also appeal to consumers that were not visually impaired. This meant reconsidering not only the clothing in itself, but also the communication around the collection. Aladjem had to resolve both issues to create a *tangible* dialogue between sight and touch, achieving a form of “haptic visibility” that would speak to all audiences, to overlap sensations and senses and find the crossroads between the pleasure of seeing and the seductiveness of touching. It was also essential for Aladjem to stay true to her identity and design language in the fore, so as to establish a bridge between consumer needs and her stylistic choices and signature as a fashion designer. The collection is not supposed to visibly highlight the fact that it is made with a particular population — considered as disabled — in mind. On the contrary, it purposely integrates the needs of a more diverse population in a positive and aesthetic way.

**In Focus** column reflects upon the format of PhD by Practice and Practice as Research methodology and presents **Claire A. Baker's** paper *Babushka as Icon — Practice as Research and the Importance of the Sketchbook*.

As a textile practitioner and researcher, through a co-design methodology which draws on auto-ethnography, Claire investigates the embroidery practices of an obsolescent community — the Babushkas of Chernobyl. By contemporising their artefactual textile heritage their voices can be heard and their stitched legacy preserved. New audiences are encouraged to respond to and engage with the resulting artworks and new narratives.

This extended photo essay is a personal reflection on the links between theory, fieldwork and practice, how each informs the other and is of equal importance. Its focus is a body of work that has developed through the process of making and thinking through craft. Artworks reflect the depth of the artist's relationships with the Babushkas and how she reconnected with them emotionally through making, during the long period of separation enforced by a global pandemic.

A reflective approach is evidenced by extracts from a sketchbook, an illustrated rationale of Claire's thought process showing how her making links to both primary and secondary research. Reflective practice

incorporating tacit knowledge has its own rigour and validity and the sketchbook acts as a record of this.

‘The manner in which practice-led researchers typically ‘code’ their research practice is via documentation and evidentiary trails that chart the trajectory from research question to finished practice-led research artwork output’ (Stapleton cited in Green 2007, p. 10)

Through the act of making, feeling and manipulating the materials, seeing what happens and what you can do, the creating of an artefact becomes magical. You are awarded intense thinking time, so enjoyable not to be noticed until, you are suddenly aware of a million different things to try.

Baker makes work with the Babushkas, about them, of them and for them. Craft is a way of doing things, a process of improvisation, about working with materials and valuing that experience, craft includes emotion and making generates new ideas (Adamson, 2018).

In *Events* Nadezhda Pantyulina talks about the importance of the bodily experience and introspection in her travelling exhibition project Remember the Dried Flower, and Asya Aladjalova reviews Material. Women’s Memory of the Gulag at the International Memorial (October 6, 2021 — March 15, 2023).

## Endnotes

1. Furse, A. (2011). ‘Being Touched’ in Marshall, J. and Torovell, D. Eds. *A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Cambridge Press.
2. Deleuze, G. and Guattari, F. (2008) ‘The Smooth and the Striated’ in *A Thousand Plateaus*. London, New York: Continuum.
3. This essay is based on L. Aladjem’s BA degree theoretical essay *Entre tactilité et virtualité, les enjeux de la mode de demain*, Geneva 2020, written under the supervision of Aude Fellay.
4. “Seeing touch and touching sight: a reflection on the tactility of vision”, *The Senses and Society*, quoted by Jenni Lauwrens, “More than Meets the Eye: Embodied Engagement with After the Last Supper”, *Art Journal*, Vol. 77, Issue 2, 2018.
5. Erin Manning, *The Minor Gesture*, Durham & London, Duke University Press, 2016, p. 15.
6. [www.youtube.com/user/MollyBurkeOfficial](https://www.youtube.com/user/MollyBurkeOfficial).



**ПОДПИСКА**

## **ОФОРМИТЬ ПОДПИСКУ**

**на журнал «Теория моды:  
одежда, тепло, культура»  
можно в любом отделении  
связи по каталогам**

### **ОФИЦИАЛЬНЫЙ КАТАЛОГ ПОЧТЫ РОССИИ**

**Подписка в отделениях и онлайн:**  
<https://podpiska.pochta.ru/press/%D0%9F3829>

**подписной индекс:** П3829  
Подписка только по России

**«Урал-Пресс» Москва**  
<http://www.ural-press.ru/>  
+7 (495) 961-23-62

**подписной индекс:** 20004  
Подписка по России и за рубежом

**«Ивис» Москва**  
<http://www.ivis.ru/>  
+7 (495) 777-65-57

**подписной индекс:** 20004  
Подписка по России и за рубежом

**«Информнаука» Москва**  
<http://www.informnauka.ru/>  
+7 (495) 930-88-50

**подписной индекс:** 39714  
Подписка по России и за рубежом

**«МК-Периодика» Москва**  
<http://www.periodicals.ru/>  
+7 (495) 672-70-12

**подписной индекс:** 20004  
Подписка по России и за рубежом

**«Прессинформ» Санкт-Петербург**  
<http://pinform.spb.ru/>  
+7 (812) 786-65-68

**подписной индекс:** 20004

### **ПОДПИСКА ПО РОССИИ И СНГ**

**«Руспресса»**  
+7 (495) 651-82-19  
Подписка по России

**ЦКБ Бибком Москва**  
<http://www.ckbib.ru/>  
+7 (495) 995-95-77

Подписка по России и за рубежом

# ПОДПИСКА



✂

Ф. СП-1	Министерство связи РФ															
	АБОНЕМЕНТ на газету _____ журнал _____															
	(индекс издания)															
	Теория моды: одежда, тело, культура															
	(Наименование издания)										Количество комплектов					
	На 202__год по месяцам															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12				
	Куда				(почтовый индекс)								(адрес)			
	Кому _____ (фамилия, инициалы)															

✂

	ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА														
	ПВ место литер			на газету _____ журнал _____											
	(индекс издания)														
	Теория моды: одежда, тело, культура														
	(наименование издания)										Количество комплектов				
	Стоимость		подписки _____ руб. _____ коп.		пере-адресовки _____ руб. _____ коп.		Количество комплектов								
	На 202__год по месяцам														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
	Куда				(почтовый индекс)								(адрес)		
Кому _____ (фамилия, инициалы)															

Под ред. Адама Гечи и Вики Караминас  
КОНЕЦ МОДЫ. ОДЕЖДА И КОСТЮМ  
В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ



«Когда провозглашают смерть какого-то явления, это еще не повод бить тревогу», — утверждают во введении авторы коллективной монографии «Конец моды». По их мнению, современный мир, несмотря на объявленный еще в конце прошлого столетия конец истории, искусства и самого человека, просто переходит в иное состояние, и мода, чутко реагирующая на любые социальные трансформации, воплощает в себе этот процесс. Такая идея получает всестороннее обоснование в работах крупнейших теоретиков и историков моды: Хейзел Кларк, Адама Гечи, Валери Стил, Вики Караминас, Аньес Рокамора, Ольги Вайнштейн, Хилари Раднер, Сэнди Блэк... В центре внимания авторов — взаимодействие моды с современными индустриями (искусством, цифровыми технологиями, экономикой), а также с важнейшими проблемами сегодняшнего дня (глобализацией, экологией, мемориальной политикой). От главы к главе, читателю открывается панорама глобальных культурных сдвигов, рассмотренных сквозь призму моды как универсальной и многогранной семиотической системы.

Франческа Граната

**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МОДА. ИСКУССТВО  
ПЕРФОРМАНСА, КАРНАВАЛ И ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО**



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

Энн Холландер  
**МАТЕРИЯ ЗРИМОГО. КОСТЮМ  
И ДРАПИРОВКИ В ЖИВОПИСИ**



Ради чего античные скульпторы прикладывали столько усилий, изображая в мраморе складки одежды? Почему на ренессансных портретах чулки гладко обтягивают ноги, хотя на деле такое стало возможным только в XX веке, после появления эластичной синтетики? Почему в XVIII столетии были так популярны портреты в костюмах мифологических персонажей? В своей книге Энн Холландер исследует, как художники разных эпох идеализировали и стилизовали человеческую фигуру и одежду, как мода и живопись вдохновляли и подпитывали друг друга в разных аспектах — от пропорций тела до способов его драпировки и обнажения, от причесок до украшений. Книга Холландер помогает по-новому взглянуть и на классические произведения искусства, и на современную моду. Энн Холландер (1930–2014) — искусствовед и историк моды, автор книг «Взгляд сквозь одежду», «Пол и костюм» и других.

Мишель Пастуро  
**ЖЕЛТЫЙ. ИСТОРИЯ ЦВЕТА**



Французский историк Мишель Пастуро продолжает свой масштабный проект, посвященный истории цвета в западноевропейских обществах от Древнего Рима до наших дней. В издательстве «НЛО» уже выходили книги «Синий», «Черный», «Красный» и «Зеленый», а также «Дьявольская материя. История полосок и полосатых тканей». Новая книга посвящена желтому цвету, который мало присутствует в повседневной жизни современной Европы и скудно представлен в официальной символике. Однако так было не всегда. Люди прошлого видели в нем священный цвет — цвет света, тепла, богатства и процветания. Греки и римляне уделяли ему особое место в религиозных обрядах, а кельты и германцы связывали его с богатством и бессмертием. Понижение статуса желтого цвета произошло в Средневековье. С одной стороны, он стал цветом горькой желчи и демонической серы — признаком лжи, скупости, иногда даже болезни и безумия. В то же время есть и хороший желтый: золото, мед и спелые колосья — знак власти, радости, изобилия. Этим и другим семантическим метаморфозам желтого цвета посвящена книга. Мишель Пастуро — историк-медиевист, профессор Практической школы высших исследований в Париже.