

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – магістр

на тему: **«АКТУАЛІЗАЦІЯ «РАДЯНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ» У
КОЛЕКЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ
ДИЗАЙНЕРІВ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
напрямку підготовки
034 Культурологія

Лунів Марта Маріанівна

Керівник Брюховецька О. В.
Кандидат філософських наук
Старший викладач

Рецензент Аветисян А. І.
кандидат філософських наук
приватний підприємець

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«____» _____ 20__ р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. ОБРАЗ МОДИ: ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ ТА МЕХАНІЗМИ ВІДТВОРЕННЯ.....	8
I.1. Образ моди.....	8
I.2. Зміни в сприйнятті часу: минуле в моді.....	10
I.3. Причини реставрації минулого у моді: ностальгія та травма.....	12
I.4. Мода та субкультурні стилі.....	17
I.5. Мода та гендер.....	20
 РОЗДІЛ II. КОНСТРУЮВАННЯ “РАДЯНСЬКОСТІ” У КОЛЕКЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	27
II.1. Східноєвропейський глобальний гопник.....	27
II.2. Естетика бідності та апропріація радянської робітничої уніформи.....	34
II.3. Образ радянської робітниці в колекціях Юлії Єфімчук.....	39
II.4. Радянський авангард у моді.....	42
II.5. Зображення радянських дисциплінарних практик.....	44
II.6. Локації показів: радянські простори.....	46
II.7. Радянська маскулінність та фемінність: від реконструкції до квірування.....	48
 РОЗДІЛ III. “РАДЯНСЬКА ЕСТЕТИКА” НА ПЕРЕТИНІ ЧАСІВ.....	55
III.1. Мода та запити сучасності.....	55
III.2. Ностальгія за щастям.....	56
III.3. Ностальгія за дитинством.....	59
III.4. Ностальгія за порядком.....	63
III.5. Винайдення минулого в теперішньому.....	65
III.6. Діалектичний образ: сучасність крізь минуле.....	66

III.7. Перформативний зсув: старі речі з новим значенням.....	70
III.8. Уніформа і сучасність.....	71
ВИСНОВКИ.....	74
БІБЛІОГРАФІЯ.....	77
ДОДАТКИ.....	86

ВСТУП

Актуальність. Останні п'ять років позначилися рішучим вторгненням “радянської естетики” в модну індустрію. Західні бренди почали масово випускати одяг із кириличними написами, знаменитостей помічали в речах із комуністичною символікою, а сірі панельні будинки з'явилися на розворотах модних журналів та стали фоном для безлічі музичних кліпів. Особлива увага прикована до дизайнерів, які живуть та працюють у країнах, що входили до Радянського Союзу, оскільки вони вважаються “автентичними” носіями даної естетики.

Наше дослідження зосереджене на аналізі колекцій трьох дизайнерів: Антона Белінського (Україна), Юлії Єфімчук (Україна) та Гоші Рубчинського (Росія). Вибір даних дизайнерів обґрунтований тим, що вони є найбільш репрезентативними та впливовими представниками східноєвропейської модної сцени, що працює з темою “радянської естетики”. Але, треба зазначити, що тренд “радянської естетики” представлений також у колекціях менш відомих дизайнерів із пострадянського простору, у мас-маркет брендах, а також виразно прослідковується в колекціях західних дизайнерів, що не потрапили у фокус даної роботи. Хронологічною точкою відліку дослідження став 2014 рік, оскільки через події Євромайдану та війну на Сході України, інтерес Заходу до України та Росії різко зріс, що позначилось і на модній індустрії.

Західне зацікавлення “радянською естетикою”, що відтворюється в колекціях згаданих дизайнерів, вписане в постколоніальний дискурс, у рамках якого Східна Європа уявляється менш цивілізованою, ніж Західна. Постульована відсталість та бідність жителів пострадянських країн сприймається Заходом як потенційне джерело нових образів, що захоплюють свіжістю та наївною щирістю.

У модних колекціях аналізовані дизайнери висвітлюють такі аспекти радянського стилю як утилітарність та мінімалістичність, характерні для конструктивістської моди 20-х років XX ст., а також спортивну естетику

періоду Перебудови. Ключовими образами, актуалізованими в модних колекціях, стають образи радянської робітниці та гопника. У Радянському Союзі обидва образи характеризувалися байдужістю до модних тенденцій. Вони також займали маргінальні позиції в СРСР: робітниць зневажали через “надмірну” маскуліність, а гопників – через “антисоціальну” поведінку.

Ступінь наукової розробки. Історія радянської моди вичерпно досліджена Н. Лебіною та О. Гуровою. Важливою для нашої роботи стала праця Дж. Бартлетт “Fashion East: Привид, що блукав Східною Європою”, присвячена соціалістичній моді. У ній авторка послідовно доводить, що Радянський Союз, попри постульовану критику моди як буржуазного феномену, усе ж зазнав переслідування з боку моди. Аналітичних досліджень сучасної української моди практично немає. Російські дизайнери вивчені трохи докладніше, здебільшого ці дослідження у формі невеликих статей. Наприклад, колекції Гоші Рубчинського згадуються у статті “Візуальна культура та ідеологія” М. Ларюель та М. Енгстрем.

Зважаючи на те, що сучасні дизайнери значною мірою інтерпретують субкультурні образи, ми звернулися до класичних праць Д. Хебдіча та С. Холла. Апропріацію субкультурних стилів модою досліджує історикиня В. Стіл.

Пишучи про ностальгію, ми передусім базувались на роботі А. Ассман. Аспект ностальгії за Радянським Союзом, зокрема її іронічний складник та політичний потенціал, детально висвітлені в працях С. Бойм. Альтернативне тлумачення ностальгії за радянським знаходимо в С. Ушакіна. Дослідник розглядає ностальгію як спосіб подолання травматичного досвіду. Критичну позицію щодо іронізування над минулим також займає Ф. Джеймісон. Центральною для нашої роботи стала теза дослідниці І. Меркель про ностальгію як нестачу авантюрного духу в житті.

Тема модного образу доглибно досліджена в працях Е. Голландер та Е. Вілсон. Подібну проблематику розглядає К. Еванс. Дослідниця стверджує, що сучасна мода повністю перетворилась у фантасмагоричний гіперобраз.

Ключовою в розгляді реінкарнацій минулого в модних образах стала концепція “діалектичного образу” Вальтера Беньяміна. Оскільки діалектичні образи породжені минулим, а ключовим інструментом моди є переробка минулих стилів, зв’язок діалектичного образу і моди розроблений такими теоретиками моди як вищезгаданою К. Еванс та В. Карамінас. Втім, їхні дослідження тлумачать моду як абстрактний феномен, тому вони вирізняються високим рівнем узагальнення без аналізу конкретних прикладів. Роль пам’яті у зверненні до минулого розкриває філософ М. Ямпольський, зокрема, у роботі ми спираємось на його теорію “пам’яті імен”. Ми також використовуємо поняття “перформативного зсуву” О. Юрчака, аби продемонструвати тяглість радянських форм та зміни у їх наповненні.

Оскільки модна індустрія посідає чільне місце в конструюванні гендеру, ми висвітлили його за допомогою праць К. Савчук та Дж. Крейк. Про підважування гендерних норм у моді писали Е. Рейлі та Б. Баррі. Стратегії спротиву, релевантні для гендерної проблематики, розглядає Х. Е. Муньюс. Центральними для даного аспекту нашої роботи стали теоретизування Дж. Галберстама про жіночу маскулінність, а також логіку неспіху в капіталістичному суспільстві.

Об’єктом дослідження є колекції українських та російських модних дизайнерів: Антона Белінського, Юлії Єфімчук та Гоші Рубчинського. *Предмет* дослідження – актуалізація “радянської естетики” в сучасній моді.

Метою даної роботи є простежити, як українським та російським дизайнерам вдається актуалізувати “радянську естетику” . У зв’язку з цією метою ми поставили наступні *завдання*:

- проаналізувати способи конструювання “радянської естетики” сучасними дизайнерами;
- описати ключові образи гопника та радянської робітниці;
- продемонструвати, як дизайнери квірують гендерні норми та ідею успіху;

- проаналізувати роль візуальних означників “бідності” в створенні сучасних модних образів у “радянській естетиці”;
- виявити механізми міфологізації Радянського Союзу в моді;
- розглянути потенційні причини ностальгійного звернення до радянського минулого в колекціях сучасних дизайнерів.

Методологічно дослідження розташоване в полі теорії моди (fashion studies) – ми спираємось на мультидисциплінарний підхід із використанням історичного аналізу конкретних колекцій. Використовуючи порівняльний метод, ми зіставляємо сучасні модні образи “радянськості” з їхніми історичними прототипами. Також ми контекстуалізуємо колекції завдяки аналізу статей спеціалізованих модних видань. Упродовж даної роботи ми рухаємось індуктивно: від аналізу окремих прикладів до узагальнених теоретичних висновків.

Вперше було проаналізовано колекції сучасних українських дизайнерів з точки зору їх ролі в актуалізації “радянської” естетики.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев’ятнадцяти підрозділів, висновків, бібліографії та додатків (фотографій показів та лукбуків, кадрів із кінофільмів).

РОЗДІЛ I. ОБРАЗ МОДИ: ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ ТА МЕХАНІЗМИ ВІДТВОРЕННЯ

Даний розділ присвячений дослідженню специфіки подіумного модного образу. Модна індустрія займається виробництвом не лише матеріальних речей, а і продукує величезний масив образів, що циркулюють як у рамках модної системи, так і за її межами. Оскільки об'єктом нашого дослідження є фотографії колекцій, передусім нам треба з'ясувати роль фатичних образів у моді. Поняття фатичного образу обґрунтоване Полем Віріліо в праці “Машина зору”. Такий образ вирізняється фіксацією застиглих порухів моделі¹. У модному образі колажно не тільки поєднуються елементи різних стилів та часів, але й відображається соціальна та гендерна диференціація.

I.1. Образ моди

Наше дослідження здебільшого спиратиметься на аналіз фотографій показів та лукбуків, що актуалізує питання місця, яке займає візуальний образ у моді. Візуальний поворот у гуманітаристиці актуалізував питання автономності та влади образів, повернувши їм активну роль. Зважаючи на те, що модна індустрія нерозривно пов'язана з продукуванням зображень – від фотографій показів до лукбуків та рекламних матеріалів – цікавим видається змістити фокус із дизайнерів як творців на образи як реальних акторів індустрії. Ідею про те, що мода керується власними образами знаходимо в дослідниці Енн Голландер. Вона зауважує, що передумовою зміни у вигляді одягу (пропорцій, фасонів, що домінують) упродовж будь-якого історичного періоду є візуальний імпульс, який виникає як відповідь на тиск візуальної *потреби*. Попри те, що митці (фотографи, ілюстратори) і далі створюють візуальне, вони не винаходять ніяких конкретних змін, а лише окреслюють для

¹ Царевская Е. Визуальный образ костюма: Философия моды в визуальных исследованиях. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2013. Вип. 48. С. 263.

них вільний простір². Мода, постійно ускладнена своїми образами, у такий спосіб, виступає самореферентною системою. І для того, щоб у певний момент серед сотні можливих конфігурацій речей деякі з них видавалися більш привабливими, ніж інші, нам постійно доводиться звертатися до зображень.

Зважаючи на те, що саме цифрові образи, а не конкретні речі у їхньому матеріальному втіленні, є найпоширенішим матеріалом *fashion studies*, слід простежити, як упродовж десятиліть змінювався характер модного образу, та яким він є сьогодні. Початок ХХІ ст. позначився поворотним моментом – з’явилися сайти з відкритим доступом до фотографій із модних показів, вечірок, лукбуків. Документування індустрії розрослося у величезний архів, який екстенсивно зростає, що, з одного боку, унеможлиблює його повне охоплення, а, з іншого, дає можливість будь-кому, хто має змогу користуватись інтернетом, за декілька хвилин знайти конкретний знімок. Є спокуса вбачати в діджиталізації моди логічний розвиток (прогрес) та продовження попередніх форм (зокрема, модних журналів), які існували ще з 18 ст., але, очевидно, що квантовий стрибок технологій змінив модний образ як такий. Керолайн Еванс вважає, що хоч цифрове модне публікування продовжує традицію друкованих видань, трансформація відбулася зі статусом зображення, яке стало таким ж реальним “продуктом” як і об’єкт³. На нашу думку, твердження дослідниці потребує коригування: модні образи (навіть перші графічні ілюстрації в спеціалізованих журналах) завжди були продуктами, радикальна зміна пов’язана з їхньою демократизацією та всюдисущністю.

Хоч ніхто не сумнівається в одержимості сучасної моди образами, але реструктуризація індустрії змушує знову і знову ставити питання як віртуальне співвідноситься з реальним. Більшість дослідниць, як і згадана К. Еванс, виокремлює в моді два складники: одяг, як фізичний предмет, та образ,

² Hollander A. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 350.

³ Evans, C. *Yesterday’s Emblems and Tomorrow’s Commodities: The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today*. *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis* / ed. by S. Bruzzi, P. Ch. Gibson. London: Routledge. 2013. P. 80.

як ментальну картину. Елізабет Вілсон так описує двоїстий характер сучасної моди: “Сьогодні газети, модні журнали, телевізійні програми та інтернет бомбардують нас інформацією та порадами про одяг та зовнішність. Ми ситі по вінця зображеннями моди. “Мода” – це стелажі з речима, які ми можемо помацати та відчутти в універмазі чи бутику, але це також віртуальний спектакль, режим зображень, що прославляє невпинний карнавал змін”⁴. В. Карамінас пише, що “сучасна мода більше не сприймається як чистий матеріальний об’єкт, його замінив гіперобраз, що здобув свою спокусливу силу від його численних репродукцій”⁵, дослідниця, у такий спосіб, вкотре акцентує автономність образу.

I.2. Зміни в сприйнятті часу: минуле в моді

Модний образ є невідривно пов’язаним із питанням темпоральності, адже в ньому часто перехрещуються різні часові пласти. Керолайн Еванс пише, що “сучасна мода дає нам набір переміщених образів, у яких конденсовано багато наративів, історій та зображень”⁶, а Томас Річардс вважає, що модні образи нині функціонують як “семіотична консолідація капіталізму”⁷. Колажний характер моди можна розглядати в контексті постмодернізму. Фредрік Джеймісон, який пов’язував фрагментованість і множинність, притаманну всій постмодерній культурі, від мистецтва до письма, зокрема, постструктуралістської Теорії (French theory), із соціальним ладом пізнього капіталізму, однією з ключових особливостей постмодернізму називає пастиш – імітацію стилю, позбавлену почуття гумору. На відміну від

⁴ Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 236.

⁵ Karaminas V. Image: Fashionscapes – Notes toward an Understanding of Media Technologies and Their impact on Contemporary Fashion Imagery. *Fashion and Art* / ed. by A. Geczy and V. Karaminas. London: Berg, 2012. P. 185.

⁶ Evans C. Yesterday’s Emblems and Tomorrow’s Commodities: The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today. *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis* / ed. by S. Bruzzi, P. Ch. Gibson. London: Routledge. 2013. P. 89.

⁷ Richards T. The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914. Stanford University Press, 1991. P.VII.

пародії, яка передбачає існування норми, на контрасті з якою і виникатиме сатиричний ефект, пастиш не передражняє та не висміює, він займає нейтральну позицію щодо оригіналу⁸. Як покаже подальший аналіз, сучасні модні образи в “радянській естетиці” мають характер пастиша – вони не жорстко іронізують над Радянським Союзом, а, імовірно, ностальгійно імітують радянську візуальність.

Оскільки апропріація минулого та творення майбутнього складає невід’ємну частину модної індустрії, у даному та наступному розділах ми розглянемо потенційні причини та дизайнерські методи реанімації минулого.

Популярність ретро-стилів, використання окремих елементів, що відсилають до конкретних історичних періодів, - споживання минулого, подібно до перегляду старого кіно, дає можливість пережити “текстильні флешбеки”⁹. “Справжнє” минуле завжди відділене від його образних репрезентацій, а неможливість безпосереднього доступу до нього змушує звертатися лише до його образів (“репрезентацій періодом самого себе”¹⁰), які знаходять у кіно, на старих фото, чи обкладинках платівок/касет. Воно приречене на розщепленість, бо в процедурі індивідуальної селекції образів кожен може обирати, що йому до вподоби в конкретному періоді, й опускати деталі, які не влаштовують¹¹. Тобто візуальність минулого проходить через подвійне решето – спочатку виокремлюються домінантні для якогось часу образи, а потім із них відсіюються непідходящі.

Повернення до минулого на рівні дизайнерських речей маркує більш глибинні зміни, що стосуються процесу сприйняття категорії часу. Аляйда Ассман пише про “материковий зсув” у структурі західного розуміння часу: “майбутнє втратило для нас свою світлоносну силу, зате все більше в нашу

⁸ Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления *Логос*. 2000. №4. С. 63–77.

⁹ Jenß H. Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Retro Scene. *Old Clothes, New Looks: Second-Hand Fashion* / ed. by A. Palmer, H. Clark. Berg Publishers, 2003. P. 179.

¹⁰ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 555.

¹¹ Jenß H. Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Retro Scene. *Old Clothes, New Looks: Second-Hand Fashion* / ed. by A. Palmer, H. Clark. Berg Publishers, 2003. P. 190.

свідомість втручається минуле”¹². Занепад так званих “великих наративів” виливається в об’єм спогадів та нових образів минулого, що не перестає зростати. Для того, щоб осмислити трансформації, що відбуваються зараз, дослідниця аналізує попередню структуру – модерний “часовий режим культури”¹³, однією з визначальних рис якого є *пришвидження*. Швидкість, яка неухильно зростає в усіх сферах життя – від дорожнього руху до радикальних культурних змін, супроводжується відчуттям втрати, а вирішенням кризи досвіду стають практики консервації пам’яті. Серед причин та мотивів нового зацікавлення минулим Ассман виділяє ностальгію та травму¹⁴, тож спробуємо застосувати її теоретичну рамку задля прояснення інтересу сучасних дизайнерів до радянської спадщини.

I.2. Причини реставрації минулого в моді: ностальгія та травма

Естетизація радянського та пострадянського періодів тісно пов’язана з механізмом ностальгії, яка часто виникає як захисна реакція, відповідь на зміни перехідного періоду історії. Світлана Бойм пропонує виділяти два типи ностальгії – реставраційну та рефлексуючу (іронічну). Першій притаманна утопічність: ідея повернення минулого та створення його точної копії видається потенційно реальною. Реставраційна ностальгія претендує на правдивість, апелює до традицій та національної пам’яті. Для другого типу ностальгії ключовою є концентрація на самому процесі переживання туги. Іронічна ностальгія усвідомлює неможливість реконструювання минулого, тому вона не намагається замаскувати нове під старе, а, імовірніше,

¹² Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 41.

¹³ Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 42.

¹⁴ Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 52–53.

намагається афективно та етично осмислити минуле¹⁵. С. Бойм звертає увагу, що “іронічна ностальгія показує, що туга і критичне мислення аж ніяк не виключають один одного, оскільки емоційні спогади не заважають співчувати, судити чи критикувати”¹⁶. Проте, зв’язок іронії та ностальгії, як і творчий потенціал останньої, потребує більш прискіпливого розгляду. Дослідниця Лінда Хатчеон припустила, що ностальгія знаходиться в “таємній герменевтичній спорідненості”¹⁷ з іронією, оскільки обидві мають подвійну структуру, що втілюється одночасно в почутті та дії (в емоцію та політику). Посилаючись на ідеї Хатчеон, С. Бойм робить висновок, що ці два поняття аж ніяк не суперечать один одному, підкріплюючи його тезою про те, що безліч знедолених використовували гумор та іронію задля пасивного спротиву та виживання, примиривши, у такий спосіб, прив’язаність та рефлексію. Окрім того, колишні радянські люди буцімто досі використовують іронію як своєрідну політику ідентичності та ностальгують про те, як колись “знаходились на вістрі політичної критики у своїй іронічній позиції”¹⁸. І тут потрібно чітко розмежувати іронічну ностальгію, що є теоретичним концептом дослідниці, та ностальгію за іронією – почуттям, яке вона приписує конкретній групі людей зі спільним історичним досвідом. Крім того, якщо йдеться про “пасивний супротив”, то чи не є можливість політичного жесту наперед виключеною?

Ностальгію за радянським та пострадянським предметним світом можна порівняти з феноменом остальгії – ностальгії за НДР (від Osten – Схід і Nostalgia - ностальгія). Остальгія, імовірно, належить до реставраційного типу ностальгії, оскільки тепле ставлення до соціалістичного періоду стирає політичний складник. Американський антрополог Йонатан Бах в аналізі явища колекціонування предметів періоду НДР вказує, що речі набували нової

¹⁵ Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 301–304.

¹⁶ Бойм С. Будущее ностальгии / пер. с англ. А. Стругач. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. С. 113.

¹⁷ Hutcheon L., Valdés M. J. Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue. *Poligrafias* 3, 2000. P. 21.

¹⁸ Бойм С. Будущее ностальгии / пер. с англ. А. Стругач. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. С. 620.

цінності, бо емоційно підтримували “виживання” східних німців після об’єднання Німеччини. Оскільки події відбулися настільки швидко, що люди немов не встигли попрощатися зі своєю країною, значна частина населення раптом відчула себе чужинцями на власній землі. Порятунком для них стала трансформація предметів-сміття (trash items) в об’єкти ностальгії¹⁹. У контексті одягу відбуваються схожі процеси: те, що раніше критикували – сьогодні має все більший попит. Так, “тріумфальне повернення переживає синтетичний домашній халат виробництва НДР”²⁰ – предмет гардеробу, про який одразу після об’єднання Німеччини або забували, або взагалі викидали на смітник. Подібну логіку описує А. Ассман, наводячи приклад модерністів: усе, що вони прирекли на забуття та знищення, пізніше переосмислили та переоцінили. Процес музеєфікації, що виникає як відповідь на руйнування, дослідниця пояснює за допомогою метафори маятника – чим більше заперечується видиме минуле, тим більшою є ймовірність його гучного повернення як “культурного ресурсу, який тепер з усією пристрасстю зберігається та бережеться”²¹. Декомунізаційні процеси в Україні ілюструють описаний Ассман механізм заперечення минулого. Загравання з радянською естетикою може тлумачитись як критичний жест дизайнерів, що хочуть захистити цінну для них частину радянської спадщини від нерозбірливого руйнування.

Іншою причиною звернення до минулого є травма, яка примушує минуле, теперішнє та майбутнє з’єднуватись у єдине ціле. А. Ассман називає травму – символом “специфічної патології часу”: травма не лише перешкоджає розділенню минулого та теперішнього, а й породжує нову

¹⁹ Bach J. Consuming Communism: Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany // *Anthropology and Nostalgia* / ed. by O. Ange, D. Berliner. N.Y.: Berhan Publishers, 2014. P. 126.

²⁰ Тихомирова А. Между «остальгией» и карнавалом: мода и одежда из ГДР в современной объединенной Германии. *Теория моды*. 2017. № 45. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/45_tm_3_2017/article/12675/ (дата звернення: 23.01.2020).

²¹ Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 52.

свідомість довготривалого перебування минулого у теперішньому²². У таких умовах доводиться відмовлятися від звичного сприйняття часу як прямої, що проходить зліва направо, від точки А до точки Б. У правових, моральних та терапевтичних часових межах “стріла часу” більше не летить в одному напрямі²³.

Про травму як про підґрунтя звернення до минулого говорить також Сергій Ушакін. Він описує кінець 90-х та перше десятиліття 2000-х, які в Росії позначились символічним відродженням радянського стилю. Ренесанс радянськості проявився в повторенні різноманітних “стилістичних жестів та риторичних прийомів минулої епохи” (наприклад, партійних з’їздів), які через відірваність від безпосереднього контексту були позбавлені емоційної наповненості. На думку автора, вони відтворювали “травматичну структуру пам’яті”: травматичні означники локалізувалися в сучасності²⁴. Тож, на відміну від ідеї про ностальгійно-іронічне осмислення минулого, тут йдеться про використання словника символів, що дістався в спадок і про відтворення очищеної від змісту форми.

У статті “Ми ностальгічні, але не божевільні: модернізація минулого у Росії” Ушакін розвиває тезу про стару форму без старого значення й доводить, що присутність старих формальних мотивів не суперечить, а цілком поєднується з радикальними семантичними розривами. Використовуючи розрізнення Абі Варбурга між міметичними та семіотичними формами репрезентації, Ушакін аналізує “пострадянські реінкарнації минулого як пікторіальні, а не перформативні проєкти” й показує, що вони радше є спробою механічної модернізації (retrofitting), аніж політичної реставрації²⁵.

²² Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 54.

²³ Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 55.

²⁴ Ушакін С. “Нам этой болью дышать”? О травме, памяти и сообществах. *Травма: пункты: Сборник статей* / под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 17-18.

²⁵ Oushakine S. “We’re nostalgic but we’re not crazy”: *Retrofitting the Past in Russia. The Russian review*. 2007. № 66. P. 453.

Ідеї Ушакіна перегукуються із теорією “перформативного зсуву” А. Юрчака, на якій ми докладніше зупинимось у третьому розділі.

Витримувати травматичний досвід, спричинений втратою, допомагають “перехідні об’єкти”, якими в рамках нашого дослідження виступають радянські образи в моді. У психоаналітичній теорії, звідкіля й походить поняття перехідного об’єкта, йдеться про ранню стадію розвитку дітей, під час якої вони активно використовують певні предмети, приміром, улюблену м’яку іграшку, аби легше пережити момент відриву від матері. Д. Віннікотт, що ввів термін перехідного об’єкта, в аналізі процесу прийняття індивідом реальності відштовхувався від дворівневої моделі внутрішнє-зовнішнє, де першим є психічна реальність, так званий внутрішній світ людини, а другим – зовнішня реальність. Далі Віннікотт окреслив ще і третій рівень – “проміжну зону досвіду”, яка пов’язує дві реальності та водночас перешкоджає їхній взаємодії, нею і є перехідний об’єкт чи перехідне явище²⁶. Якщо екстраполювати дану теорію на наш контекст, то травматичним досвідом, пережитим поколінням молодих дизайнерів, вважатимемо розвал Радянського Союзу, що припав на час їхнього дитинства. Руйнування старої системи та дорослішання в умовах незалежних держав залишили відбиток на творчості дизайнерів, які, можливо, через пригадування минулого пристосовуються до нових життєвих умов. Одночасне звернення дизайнерами до конструктивістської моди 20-х та стилю Перебудови має спільну основу. Хоч на перший погляд між модою 20-х та модою Перебудови існує ціла прірва, схожими є обставини, за яких вони виникали. Адже, йдеться про два транзитні періоди – встановлення більшовицької влади та перехід від соціалізму до капіталізму; тобто про момент розриву зі світом минулого.

Якщо повернення до радянського минулого виконує захисну функцію, то воно спричинене нездатністю пострадянського суб’єкта зрозуміти своє

²⁶ Віннікотт Д.В. Переходные объекты и переходные явления: исследование первого «не-я»-предмета. *Антология современного психоанализа* / под ред. А.В. Рассохина. Москва: Изд-во «Институт психологии РАН», 2002. Т.1. С.186-200.

положення щодо зниклої системи радянських символічних координат²⁷, пише С. Ушакін. Тож, апропріація минулих стилів не дорівнює неспроможності адаптуватися до прискореного ритму життя; вона позначає потребу у формуванні ідентичності та брак відповідних цьому завданню форм у сучасності. Про те, які вимоги сучасності задовольняє подібна мода йтиметься в третьому розділі.

I.3. Мода та субкультурні стилі

Зважаючи на те, що сучасні українські та російські дизайнери апропріюють елементи субкультурних стилів гопників та футбольних фанатів, спробуємо простежити зв'язок між модою та субкультурами.

Існує дві соціологічні моделі розповсюдження модних стилів – “згорівниз” (trickle-down) та “знизу-вгору” (trickle-up). У рамках першої моделі законодавцем моди вважається еліта, що встановлює модні стандарти. Розробник цієї теорії, Георг Зіммель, у праці “Психологія моди” (1901) запропонував елітарну концепцію моди, згідно з якою нові стилі спершу приймаються вищим класом, а потім поступово просочуються до середнього та робітничого класів. Так, групи з нижчим соціальним становищем імітують моду еліт, аби на візуальному рівні здобути їхній статус. Але як тільки стиль поширюється серед мас, вищий клас відмовляється від нього та винаходить новий, щоби відмежувати себе від більшості²⁸. Концепція Зіммеля, пізніше критикована за надмірну увагу ролі еліт, була продуктом тогочасної модної індустрії – централізованої та зосередженої на обслуговуванні вищого класу.

Втім, після Другої світової війни модна індустрія трансформувалась: кутюр'є довелося звернути увагу на середній клас та створювати більш демократичні товари (аксесуари, парфумерію), аби підтримувати існування своїх модних будинків. В умовах демографічної та економічної ситуації 60-х

²⁷ Ушакін С. “Нам этой болью дышать”? О травме, памяти и сообществах. *Травма: пункты. Сборник статей* / под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 19.

²⁸ Зіммель Г. Психология моды (Социологический этюд). *Научное обозрение*. 1901. №5. С. 46-48.

років і, відповідно, появи нового молодого покоління, концепція Зіммеля вже не відповідала реальним обставинам. Тож теоретики моди по-новому поглянули на механізми розповсюдження модних стилів. Зрештою, Дж. Філд на противагу моделі “згори-вниз” висунув ідею про створення нової моди нижчими шарами суспільства, зокрема, субкультурами. Ця теорія не лише перевертала попередню ієрархію, але й демонструвала зміни в цілях, що ставили собі споживачі моди. Якщо раніше бажаним був високий соціальний статус, то в рамках цієї моделі на перший план виходив вік: представниками субкультур зазвичай були молоді люди, тож запозичення їхнього стилю передбачало “омолодження”²⁹.

Субкультури були і залишаються привабливими для модної індустрії, бо створюють форми ідентичності з виразними та цілісними стилями. Західне вивчення молодіжних субкультур тісно пов’язане з британською інтелектуальною традицією, зокрема, діяльністю Бірмінгемського Центру сучасних культурних досліджень. У 1976 р. під редакцією засновника Центру Стюарта Голла та Тоні Джефферсона вийшла програмна книга “Спротив через ритуали”, присвячена британським молодіжним субкультурам у післявоєнній Великобританії. У цій роботі виробництво субкультурних стилів тлумачиться, зокрема, через концепцію “бріколажу”, яку Леві-Стросс використовував щодо примітивних культур. Згідно з нею, наявні на ринку продукти та символи поміщають у іншому порядку та в інший контекст, щоби транслювати нове повідомлення. Так, втративши початкове значення, фізично привласнені елементи субкультурного стилю створюють альтернативну домінантній культурі систему³⁰. Як вказує М. Брейк, субкультурний стиль має на меті не лише наділити конкретну субкультурну групу відчуттям самотності, а її учасників особистою ідентичністю, але й бути помітним для оточення - для

²⁹ Field G. The status float phenomenon The upward diffusion of innovation. *Business Horizons*. Vol. 13, №4. P. 45-52.

³⁰ Clarke J. *Style. Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain* / ed. by S. Hall and T. Jefferson. London: Routledge, 1976. P. 177-178.

тих, хто не має до субкультури ніякого стосунку³¹. Видимий субкультурний стиль, створений завдяки переозначенню старих елементів, розглядається модною індустрією як цілісна знакова система, яку можна використовувати у подальшому творенні нових модних образів.

Багато субкультур обстоювали ідею відмови від надмірного споживання та намагалися продемонструвати це своїм зовнішнім виглядом. Одним із найвідоміших прикладів протесту проти домінантної культури була контркультура хіпі. В образі її представників поєднувалась етнічні елементи, натуральні тканини, яскраві кольори та саморобні прикраси із бісеру чи ниток муліне. Проте, умисна неохайність та ігнорування тенденцій, не вберегла стиль хіпі від його апропріації модною індустрією.

Для пояснення цього процесу звернемось до концепції історика мистецтва Ернста Гомбріха про моду як своєрідну “ярмарку марнославства”, в рамках якої він тлумачив моду як аукціон уваги. Згідно з дослідником, у суспільстві умовно існує дві команди: перша – люди, які хочуть привертати увагу, вони є лідерами моди, і друга – ті, хто хоче залишатися непоміченими та ігнорує модні правила. Складність полягає в тому, що зі стрімким розповсюдженням певного тренду й кількісним збільшенням першої групи, друга опиняється в меншості й парадоксально стає більш видимою саме через свою відмову брати участь у грі. Задля уникнення небажаної уваги їм доводиться приєднатися до тренду, який уже переріс у норму, а мисливці за увагою змушені шукати нові методи, щоби знову виділятися³². Хіпі, ігноруючи тенденції та дистанціюючись від моди, лише сильніше підкреслювали контраст між своїм зовнішнім виглядом та умовним масовим споживачем.

Іншим прикладом привласнення модою субкультурного стилю є історія панків. Хоч мир та любов, що пропагували хіппі, були далекими від агресивних настроїв панків, вони подібно до хіппі відмовлялись

31 Brake M. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain, and Canada*. London: Routledge, 1985. P. 187.

32 Gombrich. E. H. *The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste. Ideas and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon, 1994. P. 63-64.

дотримуватися соціальних правил, що диктували належний одяг та поведінку, і залишалися байдужими до тенденцій модної індустрії. Втім, панкам вдалося створити впізнаваний трансгресивний стиль. Попри те, що спершу модна індустрія зустріла антимодний стиль панків спротивом, аж надто брутальним він видавався, невдовзі завдяки роботам дизайнерки Вів'єн Вествуд він вписався в систему моди. Тож, як вважає історикиня моди Валері Стіл: “Практично всі вуличні та/або субкультурні стилі, незалежно від того, наскільки вони ексцентричні, продемонстрували відносну легкість у асиміляції до модної системи”³³. Включення субкультурних стилів у модну систему загрожує їм неминучою втратою “автентичності”.

1.4. Мода та гендер

Як зазначає Даяна Крейн: “Модний одяг використовується, щоби робити заяви про соціальний клас та соціальну ідентичність, але його основні повідомлення стосуються способів, у які жінки та чоловіки сприймають свої гендерні ролі чи очікується, що сприйматимуть”³⁴. Однак, сучасне поняття гендеру виходить за рамки бінарної системи, в якій існують лише чоловіки та жінки. У ХХІ столітті гендерний словник суттєво розширився, тепер для самоідентифікації використовують такі терміни як: трансгендер, гендерквір, небінарна особа, мінливий гендер (genderfluid), і список не перестає поповнюватись. Завдяки працям Джудіт Батлер, зокрема “Гендерній тривозі” (1990), гендер трактується як соціальний конструкт, який відтворюється перформативно.

Втім, сконструйована природа гендеру не дорівнює браку фізично відчутних наслідків. У гетеросексистському та гетеронормативному суспільстві будь-які “відхилення від норми” маргіналізуються, а іноді й караються. Тому пошук стратегій опору важливий, аби розширювати та

³³ Steele V. *Fashion Futures. The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization* / ed. by A. Geczy and V. Karaminas. London, New York: Bloomsbury, 2018. P.11.

³⁴ Crane, D. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: Chicago University Press, 2000. P. 16.

руйнувати гендерні норми. У рамках standpoint theory (теорії позиційності) маргіналізовані групи, зважаючи на їхнє соціальне становище, можуть потенційно ставити такі питання, які не виникають у немаргіналізованих груп за браком у останніх відповідного особистого досвіду.

Зважаючи на те, що мода нерозривно пов'язана з гендерною структурою суспільства, а одяг є одним із найпотужніших інструментів конструювання фемінності та маскулінності, важливо дослідити, як мода та гендер взаємодіють, та чи має їхній союз позитивний потенціал для звільнення від нормалізації. Будучи завжди на видноті, одяг є тим орієнтиром, що допомагає зчитувати гендерні ідентичності, водночас іноді трапляються хибні ідентифікації. Так, жінку з короткою стрижкою та у джинсах і футболці можуть переплутати з чоловіком, і, наприклад, неправильно звернутися до неї, приписавши помилкову ідентичність, при тому, що штани вже близько століття вважаються звичним елементом жіночого гардеробу.

Квір-теоретик Джек Галберстам вказує, що навіть у популярних сьогодні дослідженнях маскулінності, її зазвичай ототожнюють із чоловічою статтю, зокрема, із білим чоловіком середнього класу. Він також доводить, що жіноча маскулінність не тільки наслідує чоловічу, а й викриває сконструйованість останньої. Жіноча маскулінність демонструє хиткість та розмитість гендерних категорій. “Саме тому, що лиш мала частка людей відповідає культурним стандартам чоловічості та жіночості, гендер може бути неточним, а відтак, може по-різному передаватися в межах непорушної бінарної системи”³⁵ – пише Галберстам.

Одним із можливих шляхів боротьби із патріархальною системою є стратегія дезідентифікації, запропонована Х. Е. Муньйосом. Дезідентифікація – має амбівалентний характер та полягає в “роботі над і проти”. З одного боку, дезідентифікація видається поміркованою, оскільки не займає крайніх точок:

³⁵ Галберстам Джудит/Джек. Маскулінність без чоловіків (вступ до книжки “Жіноча маскулінність”) / Пер. з англ. гео шаровари. *Критика фемі- ністична*. 2019. №2. URL: <http://feminist.krytyka.com/ua/articles/maskulinnist-bez-cholovikiv-vstup-do-knyzhky-zhinocha-maskulinnist> (дата звернення: 13.05.2020).

воно не є ні асиміляцією, ні радикальним протистоянням панівній нормі. Проте, її витриманість аж ніяк не прирівнюється до слабкості, йдеться, скоріше, про результати, що стають помітними з довшої перспективи. Без змоги вийти за межі певної структури, потрібно перетворювати її зсередини, без змоги створити власний словник – треба переозначувати наявний. Помислити альтернативу – означає вирватися з-під ідеологічної пастки, що заперечує будь-яку думку про можливість змін.

Дезідентифікація як процес, завжди приречений на незавершеність, перегукується з дельозівським становленням, що також не передбачає досягнення якоїсь конкретної форми, а пошук тимчасових ділянок сусідства³⁶. Ідентифікація, про яку говорить Муньйос, не є розташованою “в якомусь одному дискурсі міноритарної суб’єктивності”³⁷, вона – гібридна, і завжди рухається між векторами ідентичностей, тому схожа на лінію вислизання. Невипадково, і Дельоз говорить про те, що: “нам не вистачає творчості. Нам не вистачає спротиву теперішньому. Творчість концептів сама по собі звернена до певної майбутньої форми, вона закликає до нової землі та ще не існуючого народу”³⁸. Дезідентифікація у контексті моди означає втечу від нав’язування жорстких гендерних норм.

Іншим виміром, у якому перетинаються мода та гендер, є традиційне приписування жінкам захоплення модою. Втім, помилково було б вважати, що сфокусованість моди на жінках, і жінок на моді, є якоюсь природною позачасовою істиною. Як і багато інших стереотипів, що здаються об’єктивними та базованими на реальності, це знання має конкретні витoki. Серед джерел цього уявлення Кім Савчук виділяє патріархальний устрій капіталістичної системи, у якій чоловіки займаються виробництвом, а жінки, навпаки, споживанням. Так підживлюється міф про нарцисичних та

³⁶ Делез Ж. Критика и клиника. 2002. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_kr/01.php (дата звернення: 07.03.2020).

³⁷ Munoz, Jose Esteban. Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. P. 32.

³⁸ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2009. С. 140-141.

матеріалістичних жінок, які буцімто обожають одяг та помішані на моді. Крім того, жінка як пасивний об'єкт вписана в економіку бажання, адже її тіло та одержимість ним використовуються задля маркетингу нових товарів³⁹. Схожі аргументи знаходимо в дослідниці Дженніфер Крейк: часом виникнення ідеї про моду як жіночу царину вона називає вікторіанську добу. “І все ж прирівнювання моди до жінок та виключення чоловіків є історично та культурно специфічним, воно походить від вікторіанських та європейських уявлень про етикет, гендерні стосунки та сексуальність. Зокрема, ці ідеї пропонували радикальний розкол між статями та призначали кожній із них конкретні ролі та місця. Показником цього порядку сексуального поділу було безперервне відтворення дрес-кодів. У цьому процесі жінкам поступово відводилася роль модного гендеру”⁴⁰ – пише Крейк.

Подіумна мода часто не сприймається суспільством через її епатажність та непристосованість до “звичайного” життя, тому у контексті гендерного питання може вважатись емансипативною практикою. Проте, її субверсивний потенціал потрібно завжди ставити під питання. На перший погляд здається, що чисельні сміливі дизайнерські рішення знищують гендерні межі, але чи справді їхні ідеї настільки радикальні? Нерідко речі, що позиціонуються як унісекс-одяг, насправді є базовими предметами традиційно чоловічого гардеробу (футболки, сорочки, брючні костюми), тож вони аж ніяк не підважують гендерний розподіл. Більш прогресивними з огляду на подолання гендерної нормалізації видаються пропозиції дизайнерів носити чоловікам спідниці, сукні, топи – тобто “жіночі” речі.

Щоби проілюструвати внутрішню непослідовність у подоланні гетеронормативності, розглянемо приклад одного з найуспішніших на сьогодні модних будинків – дому Gucci. З приходом креативного директора Алессандро Мікеле бренд уже декілька сезонів підряд маніфестує гендерно-нейтральний одяг. В останній осінній колекції (2020 р.) моделі чоловіки вийшли на подіум

³⁹ Sawchuk K. A Tale of Inscription/Fashion Statements. *Canadian Journal of Political and Social Theory*. 1987. Vol. XI, № 1-2. P. 54

⁴⁰ Craik, J. *The Face Of Fashion: Cultural Studies In Fashion*. London: Routledge, 1993. P.196

у романтичних мереживних блузках, куцих светриках пастельних відтінків та оксамитових брюках. Ба більше, бренд Gucсі один із перших почав співпрацю з транс* моделями. Проте, за такими примітними діями приховується дещо прозаїчніша споживацька реальність – зайшовши на офіційний сайт марки, натрапляємо на звичні категорії розділення одягу: окрема секція для жінок, чоловіків та дітей. І в жіночій вкладці, і в чоловічій, можна знайти ідентичні речі, з використанням однієї й тієї ж фотографії. Зокрема, рожева шовкова блузка, одягнена на андрогінну модель, зустрічається в обох вкладках. Тому політика бренду виглядає як поступка на користь ринку. Продаючи наче універсальні речі та, власне, ідею свободи у виборі одягу, на практиці бренд виключає тих людей, що не можуть знайти собі місця для ідентифікації серед лише двох доступних категорій.

Мода, як слушно зазначають Ендрю Рейлі (Reilly) та Бен Беррі (Barry), не відображає те, як люди сприймають та втілюють розмаїття гендерів. Дослідники закликають звертати прицільну увагу на тих дизайнерів та людей, що переозначають гендер, адже їхні практики часто не потрапляють до модної повістки та залишаються непоміченими⁴¹.

Яскравим прикладом гендерної гри, пов'язаної з одягом, є практика крос-дресінгу. Приклади переодягання в наряди “протилежної статі” пронизують різні культури та часи: ми можемо натрапити на них і в скандинавській міфології, і в японському театрі кабукі. У XX ст. крос-дресінг стрімко поширювався. Так, у сюрреаліста Марселя Дюшана було жіноче альтер-его Роз Селяві, а класикою музичних комедій стала картина “У джазі тільки дівчата” (англ. *Some Like It Hot*, 1959).

Сьогодні найпопулярнішою формою крос-дресінгу є різноманітні дрег шоу, які традиційно влаштовуються в гей-клубах. Під час подібних вечірок чоловік виступає в утровоно жіночних образах. Втім, дрег-квін – це не чоловік, що “прикидається” жінкою. Окрім того, його переодягання не позначає

⁴¹Crossing Gender Boundaries: Fashion to Create, Disrupt and Transcend / ed. By A. Reilly, B. Barry. Bristol and Chicago: Intellect, 2020. P. 15.

сексуальну орієнтацію – дрегом може бути й гетеросексуальний чоловік. Ру Пол, один з найвідоміших дрег-квінів сучасності, заперечує, що він одягається як жінка: “Скільки ви знаєте жінок, які носять 15-сантиметрові шпильки, високі перуки та сукні в обтяжку?”⁴² – питає він. Тож, характерний яскравий грим та шалені наряди створюють новий гендер, який неможливо помістити в бінарну систему. Ш. Сазрелл, аналізуючи крос-дресінг, робить оптимістичний висновок: “якщо розглядати одяг як артефакт, він виглядає незвично, оскільки дозволяє нам грати – час від часу чи постійно – з ідентичностями та самосприйняттям. Він може укріпити положення в просторі, яке ми займаємо в повсякденному житті, в залежності від того як ми одягнені, або... слугувати засобом, завдяки якому ми одягаємось у гендер або знімаємо його з себе”⁴³ – підсумовує дослідниця. Проте, важливо зауважити, що подібна гра може подекуди супроводжується реальною небезпекою. Попри Стоунволлські бунти 1969 року й начебто зміни в настроях суспільства в бік толерантності, багато дрег-квінів досі стикаються з епізодами насильства.

Е. Вілсон слушно зазначає, що мода може і приносити звільнення, і водночас залишатися неоднозначною. Тому дослідниця називає моду дволиким “дитям капіталізму”⁴⁴. З огляду на вищесказане, можемо зробити висновок, що сучасна західна мода все ж підтримує бінарність гендерної системи та діє в її існуючій рамці, а не деконструює її. Модна індустрія, як система, що вписана в капіталістичну логіку, зацікавлена в тому, аби привласнювати прогресивні ідеї. Попри незначні зміни, які з нею стаються, вона зберігає свою впливовість. Про те, як сучасні українські та російські дизайнери у своїх колекціях відтворюють та укріплюють традиційні гендерні ролі, йдеться в другому розділі.

⁴² Qtd. in: Gherovici P. Please Select Your Gender. From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism. London: Routledge, 2011. P. 180.

⁴³ Suthrell C. Unzipping Gender: Sex, Cross-dressing and Culture. Oxford: Berg, 2004. P. 2 – 3.

⁴⁴ Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 27.

Підсумовуючи, зазначимо, що важливу роль у конструюванні модних образів відіграє запозиченні взірців минулого. Ми припускаємо, що візуальне уприсутнення минулого у модних колекціях функціонує як спосіб психологічного захисту від травматичної для покоління молодих дизайнерів події – розпаду СРСР.

Оскільки однією з основних цілей моди є об'єднання людей за допомогою спільних культурних кодів, модна індустрія демонструє чутливість до субкультур, що групують людей у схожий спосіб та створюють власні стилі для самоідентифікації. У модних образах елементи субкультурних стилів змішуються, створюючи нові значення.

Зважаючи на те, що одяг маркує гендер та вказує на різницю між жінками та чоловіками, водночас підтримуючи її, ми розглянули сучасну модну повістку, щоби простежити рух моди в бік гендерної нейтральності. Попри те, що аналіз виявив рекуперативний характер модних зрушень, адже більшість радикальних ідей модна індустрія поглинає та знешкоджує, простір для підважування гендерних норм все ж залишається.

РОЗДІЛ II. КОНСТРУЮВАННЯ “РАДЯНСЬКОСТІ” У КОЛЕКЦІЯХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Даний розділ присвячений виявленню та дослідженню радянських кодів, які використовують сучасні українські та російські модні дизайнери. Радянська стилістика відтворюється дизайнерами на декількох рівнях. По-перше, дизайнери запозичують радянські речові коди. Зокрема, ми розглядаємо інтерпретації образів радянської робітниці та гопника. По-друге, “радянська естетика” створюється завдяки проведенню показів у просторах, асоційованих із Радянським Союзом. По-третє, дизайнери звертаються до радянського авангардного мистецтва в силуетах та кольоровій гамі речей. Окрема увага приділена дослідженню естетики бідності та механізмів її екзотизації. У розділі також висвітлюється квірування дизайнерами гендерної бінарної системи.

II.1. Східноєвропейський глобальний гопник

Одним із ключових образів, яким оперує українська та російська нова модна хвиля, є вуличний хуліган. Попри те, що хуліганство – універсальне явище, що не має громадянства, дизайнери звертаються до його локального варіанту – субкультури гопників, що розпочала формуватися ще за радянських часів. Аби розібратись у тому, до яких смислів відсилають дизайнери, інтерпретуючи образ гопника, треба проаналізувати його генезис, а саме, дослідити, як одягався радянський хуліган, та як його фігура резонувала в суспільстві. Образ гопника працює в мерехтливому режимі – то включаючись у європейську візуальність, то випадаючи як небажаний чужинець. Термін “гопник” тут обрано невипадково – щоби підкреслити унікальність образів, які функціонують як транснаціональні лише частково. Дослідниці М. Ларюель та М. Енгстрем вбачають у подібних модних колекціях “актуалізацію концепцій

“космонаціоналізму” та “модернізацію без вестернізації”, відстоювання суверенітету та культурної ідентичності при одночасному включенні в глобальну фінансову систему та постіндустріальну економіку”⁴⁵. Згідно з Дж. Вільямсон, сучасна комерціалізована культура мусить “знищити справжню відмінність, захопити те, що знаходиться поза її межами; у той сам час, їй потрібні конструкти відмінності, щоб взагалі позначити себе”. Дослідниця пояснює, що ці дві суперечливі вимоги – поглинення іншого та експлуатація іншості – лежать в основі самого розвитку капіталізму, ґрунтованого на імперіалістичних відносинах⁴⁶. Важливо, що гопник потрапляє під владну тактику іншування не лише з боку Заходу, а й у себе “вдома”, адже маргіналізується суспільством та переслідується правоохоронними органами.

Втім, слід зауважити, що процедура називання когось гопником все ж має довільний характер, адже йдеться про уявну спільноту, яка нині, імовірно, існує як міф, аніж як реальність. Бритоголових хлопців у спортивних костюмах “Адідас” уже майже не зустріти у дворах спальних районів, та це не означає, що міські вулиці стали безпечнішими. Крадіжки нікуди не зникають, але зовнішній вигляд людей, що їх чинять, змінився. Тому експлуатація канонічного образу гопника, передбачає повернення на декілька десятиліть назад.

Опис деталей одягу, характерних для образу хулігана, завжди приречений на незавершеність, адже представники кримінального середовища, зважаючи на специфіку своєї діяльності, мабуть, найбільше з усіх субкультур зацікавлені в тому, щоби не бути швидко ідентифікованими. Дік Хебдіч називає таку стратегію поведінки інтерпретативним опором, що чинять представники тих субкультур, які не хочуть виражати себе прямолінійно та очевидно⁴⁷. Дослідник вказує на непрозорість субкультурних стилів на семантичному рівні: “Субкультури представляють собою шум (на противагу

⁴⁵ Ларюэль М., Энгстрем М. Визуальная культура и идеология. Контрапункт. 2018. №12. С. 12.

⁴⁶ Williamson J. Woman is an island: femininity and colonisation. *Turning It on: A Reader in Women and Media* / ed. By H. Baehr, A. Gray. London: Arnold, 1996. P. 24 – 32.

⁴⁷ Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. London: Menthuen, 1979. P. 126.

звуку): перешкоди в упорядкованій послідовності, що ведуть від реальних подій та феноменів до їхньої репрезентації в медіа”⁴⁸. Тож, єдина причина, яка змушує гопників виробляти власний стиль – необхідність розрізняти “своїх” та “чужих” під час бійок, адже зазвичай хулігани об’єднуються в групи, що часто ворогують між собою. Тому, певна система візуальних знаків існує й в них, а найяскравіші її риси потрапляють у масову свідомість у романтизованому “фольклорному” вигляді.

Для початку спробуємо простежити візуальну трансформацію радянського хулігана в гопника. Радянські хулігани – це не лише безпритульні підлітки, які після революції заповнили вулиці та закинуті будинки та займалися дрібними крадіжками. Із середини 20-х років виникає новий тип хулігана – молодий пролетар. Дослідниця радянської повсякденності Наталія Лебіна вважає, що “робоче середовище виявилось найбільш сприятливим для розвитку хуліганства”. Вона цитує більшовицького партійного діяча А. Сольца, що описував тогочасного хулігана як “представника селянської та робочої молоді, який свій перехід з класу пригніченого в панівний зрозумів лише як наділення відомими правами без обов’язків”⁴⁹. Спочатку хуліган уявлявся як не позбавлений благородства борець зі старими ідеалами царської Росії та буржуазією. Через ідейну близькість радянська влада толерувала дії кримінального прошарку, що поступово увиразнювався. Проте, поступово покарання за дрібні злочини посилювалось. Щодо зовнішнього вигляду, то перші радянські хулігани запозичили візуальність матроської субкультури: військовий кашкет (“мічманка”), штани-кльош, і куртку, схожу на морський бушлат⁵⁰.

З кінця 40-х років маргінальну позицію в радянському суспільстві зайняла субкультура стиляг. У їхньому стилі кристалізувався вплив західних

⁴⁸ Ibid. P. 90.

⁴⁹ Лебина Н. Гангстерская мода по-пролетарски: вестиментарные знаки асоциальности в пространстве советского города, 1920-е. *Теория моды*. 2019. №4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21886/ (дата звернення: 14.04.20).

⁵⁰ Бондаренко П. Дети Кирпичного переулка. *Невский архив*. Историко-краеведческий сборник. Москва, СПб: Феникс. 1993. С. 117.

тенденцій: стилиаги значною мірою імітували стиль британської субкультури тедді-боїв. Зовнішній вигляд стилиаг характеризувався розмаїттям яскравих елементів. Чоловіки стилиаги одягались в елегантні піджаки в поєднанні з брюками дудочками та робили зачіску “кок”. Жінки носили кольоровий макіяж. Важливим для радянської критики стилиаг був наголос на неробстві та неосвіченості молоді, що належала даній субкультурі, та загалом нечисленності групи. О. Юрчак вважає, що критика стилиаг у радянській газеті парадоксально сприяла нормалізації субкультури стилиаг. Дослідник стверджує, що молодь, читаючи саркастичні статті про стилиаг, не впізнавала себе у подібних описах, і тому не сприймала власне зацікавлення західною культурою як щось недопустиме для життя у СРСР⁵¹. Дещо інший точку зору щодо субкультури стилиаг висловлює Олег Хархордин. Він простежує, у які способи радянська влада у період “відлиги”, який буцімто пов’язується з лібералізацією політичного життя, тотально контролювала стилиаг. Передусім, “мирний” нагляд здійснювався простими мешканцями Союзу. Стиліаги повсюдно відчували значний суспільний тиск. Танцмайданчики, робочі місця та вулиці були потенційно загрозливими для стилиаг – будь-хто міг привселюдно звинуватити їх у антирадянській поведінці⁵².

Кінець 80-х років позначився формуванням кримінальної молодіжної субкультури гопників. Побутує твердження, що субкультура гопників, завдячує назвою “Державним гуртожиткам пролетаріату” (Государственные общежития пролетариата - ГОП), куди у 20-х роках буцімто селели провінціалів, що приїжджали у великі міста на роботу, місцевих люмпенів, а також безпритульних. Але жодних підтверджень в історичних джерелах про існування закладів з такою назвою ми не відшукали. Втім, класово гопники періоду Перебудови справді займали те ж місце, що і хулігани 20-х, тому існування тяглої традиції хуліганізму у СРСР не викликає сумнівів.

⁵¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 341.

⁵² Kharkhordin O. The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practises. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1999. P. 302-303.

Як уже зазначалось раніше, знаковим для образу гопника був темний спортивний костюм з кросівками та коротка стрижка (або повністю поголена голова). Очевидно, ключові елементи зовнішнього вигляду гопника пояснювались утилітарними причинами: одяг мав бути зручним для бійок.

Візуальну репрезентацію хулігана та конденсоване вираження суспільних настроїв щодо молодих бунтівників знаходимо у кінематографії. Яскравий образ хулігана початку ХХ ст. знаходимо у фільмі “Панянка та хуліган” (1918 р.), в якому чарівливого бунтаря зіграв Володимир Маяковський.

На початку радянського документального фільму “Страшні ігри молодих” 1987 р. про підліткову злочинність режисери звертаються до глядачів: “Ми не ставили за свою мету – показати джерела цих трагічних явищ. Вони відомі. Це і відсутність сімейного виховання, і недоліки роботи шкіл, ПТУ, комсомолу...Наш фільм – про тяжкі наслідки байдужості та бездуховності молоді”. Своєю картиною автори вказували на гандж шкільної системи – діти, які не проходили відбір у старші класи, були приречені навчатись у ПТУ, де панували жорстокі внутрішні закони. Позбавлені надій на благополучне майбутнє, вони приєднувались груп такої ж виключеної з суспільства молоді. В одній зі сцен демонструється судове засідання – короткострижені хлопці в спортивних костюмах на лаві підсудних слухають звинувачення та очікують вирок за напад (Рис.16).

На чому ж фундувались упередження стосовно учнів ПТУ? Якщо на зорі СРСР робота пролетаря на офіційному рівні проголошувалась престижною, навіть коли він дозволяв собі хуліганську поведінку, то під кінець існування Союзу панували протилежні настрої: навчатись у технічних училищах, а потім працювати за відповідною спеціальністю стало принизливо. Традиція спадкового робітничого класу занепала – міські пролетарі розуміли необхідність вищої освіти для дітей, щоби ті зі свого боку могли пробитись в інженери. Тож заповнення робітничих вакансій відбувалось завдяки притоку людей із сіл. Про це, наприклад, говорив у інтерв’ю емігрантському журналу

“Грані” в 1984 р. слюсар та шліфувальник Л. Короткін, що декілька років викладав у ПТУ. На запитання журналіста про те, якими є представники “найбільш передового класу країни соціалізму”⁵³, та яким є рівень підготовки майбутніх робочих, Короткін сумно констатував: “До нас їдуть найменш здібні, ті, хто не сподіваються вступити в технікум і тим більше в інститут. Навіть в своїх сільських школах, де вимоги значно нижчі, ніж в школі міській, вони майже всі вчилися на трійки та двійки[...]Буває, ці приїжджі з далеких країв привозять з собою довідку від лікаря про перебування в психіатричній лікарні. Очевидно, і батьки, і лікарі вважають, що бути робочим – це таке вже низьке становище, що тут ніякого розуму не треба”⁵⁴. Із інтерв’ю викладача ПТУ також дізнаємось про соціальні ідеали учнів: “Головне в них, наскільки я розумію, байдужість. Недовіра до газет, до настанов старших, до реляцій влади. Спустошеність. Цинізм. Але і політичний протест їм далекий - бо немає політичних ідей та ідеалів. Коли випадало говорити з ними по душах, я чув від них скарги, але всі ці скарги - суто матеріальні. “Ось на Заході барахла - навалом, а у нас що? Немає грошей навіть штани купити. І взагалі купити нічого не можна”. Захід для них - лише місце, де “все можна купити, все можна носити”. Поняття права виникає у них лише тоді, коли начальство ПТУ наказує насильно обстригти у них надто довге (під Ленона і «бітлів») волосся. Зрозуміти, що насильство лежить у всій радянській системі, їм не дано”⁵⁵. У дискурсі викладача прочитується ідея необхідності перевиховання учнів та укорінена зверхність, прихована жалісливим та співчутливим розумінням ситуації, у які зростають молоді хлопці.

Отже, молодь, що потенційно ставала гопниками, була позбавлена будь-якої реальної суспільної влади. Зате свобода, проголошена капіталістичним суспільством, приваблювала молодих людей. Попри те, що вони не цікавились модою, їхню увагу захоплював західний світ речей.

⁵³ Короткин Л. СССР, рабочий класс восьмидесятых годов. Грани. 1984. № 132. С. 186.

⁵⁴ Там само. С. 189.

⁵⁵ Короткин Л. СССР, рабочий класс восьмидесятых годов. Грани. 1984. № 132. С. 198.

Серед художніх фільмів прикметним прикладом зображення гопників є стрічка “Одісея 1989”, про сільського хлопця, який їде у провінційне місто вступати в технікум на агронома. У ній ми вкотре натрапляємо на стереотипний образ брутальних чоловіків у костюмах “Адідас” (Рис.17). Головний герой потрапляє у нову реальність: світ міських окраїн, де молоді хлопці завдяки наркотикам забувають про власні скрутні життєві умови.

Короткий огляд згаданих фільмів підтверджує, що субкультура гопників нерозривно пов’язана з формуванням робітничого класу.

Отже, ми прослідкували становлення і трансформацію радянського образу хулігана, з якого виростає пізньорадянський гопник кінця 80-х. Тепер подивимось, яким чином візуальний образ гопника кінця 80-х, ввібравши в себе як радянські характеристики, так і засвоївши певні західні атрибути, став предметом осмислення і перетворення у моді середини 10-х років ХХІ ст.

Сучасні інтерпретації стилю гопників відтворюють такі ключові елементи образу як спортивний костюм та специфічну зачіску (Рис.1). Нерідко, штани заправлені у шкарпетки. Цікаво, що на більшості фотографій відсутні аксесуари (наприклад, сумки). Оскільки “справжнім” гопникам зайві предмети, що можуть завадити у бійці, не потрібні, для зберігання речей їм достатньо кишень. Відсутність сумок вкотре візуально приближає аналізовані образи до “реальних” прототипів.

Проте, сучасні хуліганські образи не обмежені лише візуальністю гопників, вони значною мірою інкорпують стиль футбольних фанатів. Тому розглянемо аналізовані фотографії у ракурсі фанатської футбольної культури. Колекції безумовно натхненні субкультурою ультрас: англійських вболівальників, стиль яких вже давно вийшов за межі британських трибун. Приміром, на фотографії з лукбуку Гоші Рубчинського бачимо очевидний знак футболу – светр з принтом м’яча (Рис.11). Так, у 70-х фанати клубів Manchester United чи Liverpool створили характерний стиль – суміш спортивних та брендових речей (Burberry, Stone Island, Fred Perry), що чітко вказував на

приналежність до конкретних фанклубів та водночас відрізняв від скінхедів, з якими їх часто плутали.

Втім, попри подальше розповсюдження футбольної моди по всій Європі та Росії, локальна специфіка зберігається. Важливо, що британський футбольний хуліганізм був пов'язаний з робітничим класом, що не зовсім коректно екстраполювати на пострадянські футбольні традиції. Тож говорити про образ гопника нам видається найдоречнішим, бо він охоплює і візуальність східноєвропейських футбольних фанатів, очищену від класу, і кримінальну естетику хуліганів, практики яких (наприклад, пограбування) є прямим наслідком класового конфлікту. Аналізовані колекції зображують щось більше, аніж формальне загравання зі стилем тієї чи іншої субкультури, вони експлуатують уявну небезпеку, що атрибутується агресивним хлопцям з малозабезпечених сімей.

Отже, дизайнери творять образ-ассамбляж, в якому одночасно поєднуються вестиментарні коди і перших радянських хуліганів, і гопників періоду Перебудови.

II.2. Естетика бідності та апропріація робітничої уніформи

Коли модні медіа намагаються визначити, у чому ж саме проявляється використання елементів моди перебудови сучасними дизайнерами, то часто використовують прикметник “бідний”, зокрема, натрапляємо на формулювання “poor but cool/sexy” (бідний, але класний/сексуальний). Дизайнери так само включені у виробництво та підтримку цього наративу, наприклад, Антон Белінський не лише випустив колекцію, у якій слоган Poor but cool надруковано на топах, сукнях, аксесуарах і т. д., але й представив лукбук (Рис.12), де моделі позують на шматках картону зі слідами фарби – відсилаючи до досвіду примірок одягу на речових ринках.

Проте, описування пострадянської модної сцени за допомогою цього слогану та загалом у термінах бідності виявляється дещо проблематичним. По-

перше, вислів “Poor but sexy” має власний історичний контекст: у 2003 році так почав говорити про Берлін його тогочасний мер Клаус Воверайт у рамках стратегічної промоції міста, оскільки після падіння Берлінської стіни, що супроводжувалось величезними економічними втратами, необхідно було перевинаходити туристичний образ Берліна та шукати нові причини для його відвідин⁵⁶. Тож завдяки послідовному маркетингу та культурній дипломатії Берлін прославився як столиця нічного життя Європи (що всіляко підтримується державою, наприклад, у вигляді податкових преференцій для знаменитих нічних клубів) з безтурботними розвагами та відпочинком. Сьогодні вже безпідставно називати столицю Німеччини бідною, тож не дивно, що триває пошук (а разом і створення) нових просторів з подібною, ще не зіпсованою комерціалізацією, атмосферою свободи. Але перенесення ідеї про спокусливу бідність з одного контексту в інший, хай навіть вони мають спільне соціалістичне минуле, приховує колоніальну точку зору. Створюється ілюзія, що пострадянські країни крокують тим самим шляхом, що і у конкретному прикладі Німеччина, до успішного європейського майбутнього, лише з помітним запізненням. Тож, романтизація бідності, як початкового автентичного етапу, вказує також на уявлення про відсталість.

По-друге, уявлення про бідність базується на міфі про тотальну нерозвиненість радянської модної індустрії. Бідність як домінантна характеристика радянської/пострадянської моди виникає у протиставленні з розкішшю Заходу. Поширеним є переконання, що у радянський період більшість населення не мала змоги носити дорогий одяг, а “буржуазна” мода піддавалась ostracism, бо суперечила радянській утопії. Втім, розкіш не покидала ані повсякдення привілейованої частини жителів Союзу, ані уяву всіх решти. Італійська дизайнерка Ельза Скіапареллі, якій у 1935 році довірили відкривати Будинок моделей у Москві, так описувала побачене: “Під скляною кулею повільно повертались електричні манекени, що демонстрували доволі дивні туалети, точніше, дивні для мене: мені-то думалось, що одяг робочих

⁵⁶ Pyzik A. Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West. Zero Books, 2014. P. 9.

людей має бути простим та практичним, а тут – *оргія шифону, оксамиту та мережив*”⁵⁷. Навіть у період жорсткої ізоляційної політики мода Радянського Союзу існувала та розвивалась у постійному діалозі з західною. Дослідниця Джурджа Бартлетт, перефразовуючи перше речення “Маніфесту комуністичної партії”, називає моду “привидом, що наводив жах на радянську державу”⁵⁸, підкресливши наскільки впливовою насправді була ця індустрія. Вона пише, що хоч офіційне запровадження комуністичної ідеології в країнах Східної Європи супроводжувалось нищівною критикою західної моди, у журналах все-одно не переставали публікувати зображення європейських нарядів⁵⁹. Крім того, радянська номенклатура завжди могла купити дефіцитний модний одяг – імпорتنі товари за вигідними цінами, або хутро вітчизняного виробництва – в так званих “спецсекціях”. А лояльний до влади середній клас, що сформувався ще за часів Сталіна, винагороджувався партією: на існування неофіційної економіки закривали очі⁶⁰.

Але чому “естетика бідності” сьогодні стає привабливою для дизайнерів, а також для покупців? Можна говорити про існування певної традиції “наряджатись” в одяг бідняків, яка прослідковується ще з античних часів. Мішель Фуко знаходить опис подібної практики у “Моральних листах до Луцілія” Сенеки. У XVIII листі давньоримський філософ дає таку пораду: “добери кілька днів, коли вдовольнятимешся найскупішою і найдешевшою їжею, найпростішим, найжорсткішим одягом, аби, врешті, сказати самому собі: “Ось цього, власне, я боявся?””⁶¹, обґрунтовуючи користь від самообмеження так: “Знаючи, що не так уже важко перебувати в убогості, спокійніші будемо в багатстві”⁶². Фуко вважає, що такі випробування мали на

⁵⁷ Скиапарелли Э. Моя шокирующая жизнь / пер. с англ. А. Брядинская. Москва: Эстерна, 2008. С. 141-142.

⁵⁸ Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 10.

⁵⁹ Там само. С. 120-121.

⁶⁰ Там само. С. 211-214.

⁶¹ Сенека, Луцій А. Моральні листи до Луцілія / Пер. з лат. А. Содомора. Львів: Априорі, 2017. С.80.

⁶² Там само.

меті “утвердити міру доступної тобі незалежності від всього, що не можна вважати незамінним та необхідним”⁶³.

Свідомий намір створити бідний образ цілком вписується в одну з ключових та рекурентних тем в історії моди – антимоду. Типовою реакцією еліти на апропріацію її стилю нижчим класом був різкий поворот у протилежний бік, приміром, кардинальна зміна силуету, або посилена увага до простих речей, які недостатньо привабливі для бідного населення. Історикиня моди Енн Голландер пояснює, що середньовічна аристократія почала носити мішкуватий та немов поношений одяг в той момент, коли у містах з’явився середній клас торговців, які нарешті змогли дозволити собі купувати дорогі речі та завдяки формальним елементам стали виглядати елегантно. І поки вигадники з середнього класу ретельно обдумували крій своїх майбутніх пальт, втомлені та збіднілі дворяни пишалися своєю “відсутністю” стилю. Такий витончений модний жест тонко натякав нуворішам, що за гроші вони можуть купити лише речі, але аж ніяк не клас⁶⁴.

У XX ст. разом з розвитком швейної промисловості та розквітом реклами відбулась демократизація моди, і яким би парадоксальним не видавалось це твердження, процесу спрощення одягу посприяла висока мода, яка до того здебільшого пов’язувалась з розкішшю. Символом демократизації з 20-х років стала Коко Шанель, яка рішуче відмовилась від помпезності та надмірної витіюватості в одязі⁶⁵. Весною 1931 р. журнал *The New Yorker* публікує статтю Дженет Фленнер, у якій журналістка називає естетику Шанель “стилем бідності” (*genre pauvre*), бо дизайнерка “використала шийну хустку землекопа, проголосила елегантними комірець та манжети офіціантки, та одягнула королев в комбінезони механіків[...]Вона впродовж більш ніж десятиліття тримала жінок усіх класів у таких коротких спідницях, в яких

⁶³ Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев: Дух и литера, 1998. С. 68.

⁶⁴ Hollander A. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 363.

⁶⁵ Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 83-84.

селянки ходять збирати урожай⁶⁶.” На думку Фленнер, Шанель досягнула успіху через те, що проникливо відчула історичний дух, а неорнаментований, робочий (хоч і дорогий) одяг інтригував та принципово змінював поняття елегантності⁶⁷. Знакову маленьку чорну сукню на сторінках журналу *Vogue*, де вона вперше з’явилась, охрестили “Фордом” під маркою Шанель⁶⁸, порівняння зі знаменитою моделлю “Т” – одним з перших недорогих автомобілів, що заповнив дороги Америки на початку ХХ ст. – за принципом метонімії натякало на доступність сукні. Парадоксальність ідеї полягала в тому, що наприкінці ХІХ ст. чорна сукня і так належала повсякденному досвіду тисяч жінок, адже була робочою уніформою покоївок, працівниць магазинів, а іноді навіть телефонних операторок, основним завданням якої було зробити їх максимально непомітними. І хоч сьогодні чорна сукня вважається універсальним та нейтральним предметом гардеробу, вона все ж містить слід ідеологічного забарвлення як річ, що позначала соціальні кордони⁶⁹.

Дослідники Т. Політус та Л. Проктер вважають, що хоч мода і може слугувати надійним маркером класового становища, класові асоціації все ж не обов’язково виникають через моду. Так, люди, що належать до вищого класу, вибором одягу прагнуть виразити та підкреслити свою ідентичність. Тому нерідко вони обирають “оригінальний традиційний антимодний костюм”, що виражає агресивне протистояння моді⁷⁰. Крім того, представники вищого класу можуть дозволити собі купувати дорогі якісні речі, що довго служитимуть та не будуть зношуватись. Особливість таких речей полягає у

⁶⁶ Flanner J. 31, Rue Cambon. *The New Yorker*. 1931. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1931/03/14/31-rue-cambon-2> (дата зверення: 12.02.2020).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84.

⁶⁹ Puhak S. The Underclass Origins of the Little Black Dress. *The Atlantic*. 2017. URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/10/the-underclass-origins-of-the-little-black-dress/542910/> (дата зверення: 12.02.2020).

⁷⁰ Polhemus T., Procter L. *Fashion & Anti-fashion: Anthropology of Clothing and Adornment*. London: Thames and Hudson, 1978. P. 68.

тому, що вони зазвичай умисно виконані у бляклій палітрі та простій невиразній стилістиці, що створює образ позачасової класики.

Хрестоматійним прикладом трансформації робочого предмету гардеробу в повсякденний одяг є джинси. Запатентовані Ліваєм Страуссом у 1873 році як одяг шахтарів та інших вуличних працівників, вони перетворились в об'єкт бажання, коли їх почали носити американські секс-символи кіно – Марлон Брандо та Джеймс Дін. А в 60-х роках, не в останню чергу завдяки появі яскравого молодіжного руху хіпі, джинси отримали повсюдну популярність. На думку Ніла Фергюсона, каліфорнійські джинси завжди асоціювались із бунтарською молодіжною поведінкою. Історик стверджує, що джинси мали репутацію сексуального одягу. Їх носили не лише працівники ранчо чи засуджені, а й письменники-“бітники”, популярні музиканти та студенти університетів “Ліги плюща”⁷¹.

Сучасна модна індустрія теж нерідко звертається до інтерпретації робочого одягу. Наприклад, у колекції Осінь/Зима 2018 бренд Calvin Klein випустив декілька варіантів оранжевих курток та плащів із рефлексивними смугами, майже ідентичних формі американських пожежників, проте, під специфічним верхнім одягом на моделях проглядались звабливі та елегантні сукні.

В експлуатації робочого одягу модними гігантами імпліцитно присутня владна ієрархія. І дизайнери, що створюють подібні речі, і покупці, що їх носять, завжди займають владну позицію: вони не належать до класу робітників, автентичний одяг яких надихає колекції.

II.3. Образ радянської робітниці в колекціях Юлії Єфімчук

Тема радянської робочої уніформи наскрізно пронизує роботи дизайнерки Юлії Єфімчук. Колекція 2014 року відтворює образи радянських

⁷¹ Фергюсон Н. Цивілізація. Як Захід став успішним / пер. з англ. В. Циба. Київ: Наш Формат, 2017. С. 318-319.

робітниць 20-х років: портрети трудівниць на агітаційних плакатах та ілюстраціях журналів зображали кремезних мускулистих жінок, чиї тіла повинні були будувати новий світ радянської держави. На подіумі ж бачимо аналогічні бавовняні широкі спідниці та наглухо защеПЛені сукні, що не сковують рухів, а похила лінія плеча та об'ємні рукави сорочок створюють ілюзію міцної спини (Рис.4). Дещо по-іншому образ робітниці дизайнерка інтерпретує у колекції Весна/Літо 2018 – довжина суконь зменшується, з'являються елегантніші варіанти, що більше нагадують вечірні варіанти (Рис.13). Тож коли на подіум, в тих самих широких спідницях та зав'язаних на голові хустках, виходять тендітні моделі з гострими ключицями та витонченими руками, асоціація з виснажливою працею зовсім втрачається. Надписи “Техническая эстетика” на деяких речах відсилають до однойменного журналу, що видавався у СРСР з 1964 по 1991 рік, тобто доволі часто використовуються образи, що змішують періоди (довоєнний та пізньорадянський) і конструюють цілісне та позачасове уявлення про радянськість. Крім того, поруч зі словами “Техническая эстетика” написано “Л/2018” – тобто сезон та рік випуску колекції, що візуально зчитується як новий випуск журналу, який тепер існує лише в уяві дизайнерки.

У колекції Осінь/Зима 2017/18 Єфімчук цитує інтертитри “Шостої частини світу” – фільму, який Дзига Вертов створив на замовлення Держторгу (Рис.18), щоб продемонструвати експортні можливості Радянського Союзу, а також слова “Реальность нашего производственного плана – это миллионы трудящихся, создающие новую жизнь” з промови Сталіна про господарське будівництво. На перший погляд здається, що трансліюючи ці образи дизайнерка висловлює солідарність з ними, проте, при уважнішому розгляді в очі впадають дрібні деталі – чорні стрічки з білим написом “propaganda”, які маркують соціалістичні слогани, тим самим підважуючи їх вплив.

Особливо виразною є червона сукня з круглим розрізом на колінах, крізь який видніється така стрічка (Рис.14). Діра є одним із ключових понять теоретизування Жака Лакана: вона позначає розрив структури зовнішнього

світу, що у випадку психотика заповнюється фрагментом фантазму. Сукня чудово втілює ідею ідеологічного поля – пустий однорідний простір (тут – червоного кольору) може бути наповнений будь-якими означниками, наприклад, як на сукні з цитатою Сталіна. А суперечність простору, тобто дірка, не намагається нічого приховати, чи когось обманути, голі ноги, як фізично відчутні наслідки існування в ідеології, майже досягають поверхні. Втім, не можуть на неї вибратись.

Позиція, яку модель займає, знаходячись всередині сукні/ідеологічного поля заважає їй поглянути на себе з пустого неідеологізованого місця. Ідея Лакана, про те, що “погляд не просто дивиться, а ще й показує”, означає, що погляд не просто фіксує заморожений момент реальності, але й трансформує його. Так, навіть подивившись у дзеркало у спробі безпосередньо схопити свій цілісний образ, дівчина не може цього зробити, адже напис “propaganda” випадає з поля зору, оскільки у дзеркальному відображенні букви стають нечитабельними. Так само і використання латинської абетки у слові propaganda потрібне для позначення різниці між існуванням в ідеологічному просторі (у даному випадку – кириличному) та зовнішнім поглядом Іншого. Тобто propaganda знаходиться по той бік мови суб’єкта, а, значить, на боці смерті.

Ще один прийом, завдяки якому дизайнерка переозначає слогани про виробництво та вказує на тяжкість робітничих умов, які за ними приховувались, це використання у стилізації лукбуку взуття, візуально наближеного до кирзових чобіт. Дешевшу альтернативу шкіряним черевикам в Радянському Союзі носили не лише під час війн, коли доводилось економити на формі солдат, але й в селах, а також у в’язницях. Кирзові чоботи – символ травматичного (анти)побуту радянських часів. Ось як описує досвід ходіння в кирзових чоботах під час війни військова перекладачка І. Дунаєвська: “На ногах - кирзові чоботи, десь розміри на чотири більші, аніж потрібно. На занадто великі чоботи налипають величезні грудки глини, чоботи грузнуть у рідкому місиві дороги: щоби переставляти ноги, доводиться робити величезні

зусилля, й раз по раз руками зішкрібати глину з чобіт. А ближче до передової – ще гірше: в ходах сполучення в чоботи заливається густа глиниста багнюка й стягує їх з ніг”⁷². Через значну вагу та відсутність маленьких розмірів (розмірна сітка розширилась лише у післявоєнний час) таке взуття було незручним для жінок. Подібне взуття не тільки було позбавлене естетичних якостей, але й завдавало жінкам фізичних страждань.

II.4. Радянський авангард у моді

Ще однією ключовою темою, з якою працюють сучасні дизайнери, є радянське мистецтво, зокрема, авангард. Від прямих цитат до запозичення форм – мистецтво радянського періоду 1920-х так чи інакше пронизує аналізовані колекції. Наприклад, сукні дизайнерки Юлії Єфімчук можна тлумачити як відсилку до конструктивістських розробок Любов Попової та Варвари Степанової. Радянські художниці створювали кубістичні наряди, названий “вирободягом”, що мав перетворитись на повсякденну форму мешканців Радянського Союзу. Імпліцитною цитатою конструктивістів у роботах Антона Белінського є контрастні прострочки на брюках та комбінезонах (Рис.10). Згідно з творчим маніфестом В. Степанової, специфіка процесу виробництва одягу має прочитуватись у кінцевому результаті. Технічний спосіб його досягнення художниця описувала так: “Оголити способи шиття костюму, його застібки та інше, як це все ясно та на виду у машини. Немає більше глухих кустарних швів, є індустріальна строчка швейної машини, що індустріалізує виготовлення костюма та позбавляє його таємниць чарівності ручної індивідуальної роботи шевця”⁷³. Дж. Бартлетт простежує витоки даного творчого методу від італійського футуризму. Так, дослідниця порівнює роботи Степанової з лаконічним комбінезоном “tuta”,

⁷² Дунаевская И. От Ленинграда до Кёнигсберга: Дневник военной переводчицы (1942-1945). Москва: Росспэн, 2010. С. 43.

⁷³ Степанова В. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда. *ЛЕФ*. 1923. №2. С. 65.

створеним у 1919 році художником Тайатом⁷⁴. Цікаво, як майже через 100 років видимі шви, що мали відображати естетичні принципи індустріальної моди, з'являються у протилежному контексті – у дизайнерських речах, що стверджують індивідуальний підхід до їх пошиття.

Також у роботах сучасних дизайнерів ми натрапляємо на відголоски робіт Казимира Малевича. Варто зазначити, що до спадщини супрематизму і раніше зверталась безліч західних дизайнерів. Серед них JC de Castelbajac, Chanel, Marni, Jacquemus, Maison Margiela тощо. Для українських та російських дизайнерів творчість Малевича резонує по-особливому близько. У колекції осінь/зима 2017 Гоша Рубчинський на светрах з геометричними узорами цитує найвідоміші “Супрематичні композиції” художника (Рис.6). Крім того, дизайнер у такий спосіб встановлює зв'язок між мистецтвом та спортом. Він пояснює, що графічні кола, лінії та квадрати “як м'яч та гравці” репрезентують футбольний матч⁷⁵. Свою версію погляду на супрематизм через спорт пропонує і Антон Белінський. У весняній колекції 2017 року дизайнер за основу взяв картину К. Малевича “Спортсмени” (1932). Ожививши фігури з полотна у формі жіночих суконь, Белінський доповнив їх перекладеними англійською цитатами художника щодо основних принципів творчості (Рис.5).

Важливо зауважити, що і супрематизм Малевича, і конструктивізм Степанової вважався радянською владою непідходящим для побудови соціалізму, тому офіційною мистецькою доктриною став соціалістичний реалізм. Тож, апеляція до радянського авангарду означає звернення до протестного мистецтва, що виходило за рамки Радянського Союзу. Попри те, що темпорально авангард належить ранньорадянському періоду, він стоїть на радикально інших ідеологічних позиціях. Цінність радянського авангарду була передусім визнана у Європі. У післявоєнний період радянський авангард

⁷⁴ Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С.36.

⁷⁵ Porter Ch. Gosha Rubchinskiy AW17 Show Report. *Financial Times*. 2017. URL: <https://www.ft.com/content/073d9c30-d8f1-11e6-944b-e7eb37абаа8e> (дата звернення: 27.04.2020).

став популярним і в США. Зважаючи на потужну американську традицію культурної дипломатії, нефігуративне мистецтво (зокрема, американський абстракціонізм) асоціювалось з цінностями свободи та демократії та використовувалось у політичних цілях. Тому не дивно, що ідейно близький авангард здобув там велику популярність. Так, дослідниця Сьюзен Бак-Морс змальовує захопливу “подорож” квадрату впродовж XX ст., демонструючи як геометрична абстракція здобувала нові політичні значення у різних часопросторах. Вона описує як інтернаціоналістський символ після його вигнання з СРСР мандрував через Європу до США, де став клішованим образом⁷⁶. Отже, присутність авангардних елементів у колекціях дизайнерів можна трактувати як омаж утопічним ідеям, що так і не знайшли простору для реалізації у Радянському Союзі.

II.5. Зображення радянських дисциплінарних практик

Інший аспект радянськості, з яким працюють дизайнери, полягає у відтворенні атмосфери дисципліни та тотального контролю. У колекціях часто зустрічається символіка, пов’язана із військовою справою, спортивною підготовкою та національною приналежністю.

Наприклад, в колекції Gosha Rubchinskiy Весна/Літо 2016 дизайнер розміщає на футболках та сорочках напис “Готов к труду и обороне” (Рис.15), відсилаючи до програми фізичної підготовки, що діяла впродовж майже всього існування СРСР. З одного боку, прочитується звернення до сталінських часів, оскільки саме тоді з’явилися аббревіатури ГТО та БГТО (“Будь готов к труду и обороне”), а епоха “великого стилю”, з огляду на тогочасну роль фізичної культури, характеризувалась “агресивною спортивною тілесністю”⁷⁷. Попри те, що сучасним колекціям притаманний інший тип агресивності – брутальний вигляд тепер позбавлений сталінської монументальності, духу

⁷⁶ Buck-Morss S. A Short History of The Square. Dreamworld and Catastrophe : The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. P. 95.

⁷⁷ Лебина Н. Спортивность - модный тренд эпохи досталинизации. *Теория моды*. 2014. №33. С.125-142.

СРСР цілком відповідає поєднання спортивного та військового стилю. В середині та наприкінці 1930-х років над Радянським Союзом нагніталась загроза світової війни, тому фізкультуру стали розглядати як частину військової підготовки⁷⁸. Актуалізував інтерес до подібної естетики новий сплеск мілітаризації, спричинений путінським режимом. Невипадково у 2014 році В. Путін підписав указ про повернення системи ГТО⁷⁹, у час, коли Росія активізувала жорстку силу (hard power). З іншого боку, колекція корелюється і з періодом деєсталінізації, адже тоді спортивний стиль став більш демократичним, а елементи унісексу, що раніше суперечили утрованій маскулінності та жіночності “великого стилю”, почали частіше з’являтися у повсякденному гардеробі.

Щодо використання елементів, що позначають національність, варто зазначити, що, включаючись у глобальну модну систему, вони функціонують як візуальні маркери іншості. У показі Антона Белінського бачимо хлопця одягненого у худі, де на грудях надрукована обкладинка паспорту України разом з характерно офіційною портретною фотографією (Рис.10). У колекції Гоші Рубчинського натрапляємо на інші приклади, що демонструють російську символіку: надпис “Россия” та прапор на світшоті (Рис.2,3). Важливо, що дизайнери звертаються саме до державної символіки, а не до фольклорних мотивів. З одного боку, тут можна вбачати прояв патріотизму – модель у такий спосіб буцімто маніфестує свою прихильність та відданість державі. З іншого боку, модель-гопник знаходиться під постійним контролем владних структур, які його клеймували, адже образ гопника в очах держави передбачає потенційну кримінальну загрозу. Тож між ним та державою будується подвійний зв’язок. На нашу думку, дизайнери вдало акцентують увагу на державі, як на насильницькому апараті примусу, до якого все-одно

⁷⁸ О’Махоуни М. Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура / Пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишмана. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. С. 23.

⁷⁹ Указ о Всероссийском физкультурно-спортивном комплексе «Готов к труду и обороне». 2014. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/20636> (дата звернення: 07.11.2019).

можна відчувати певні сентименти. Візуалізована приналежність до певної держави передусім нагадує про обов'язки суб'єкта перед нею: людина, маркована гербом, мусить бути корисною та працювати на користь держави, у якій мешкає. Крім того, акцент на громадянстві знову повертає нас до теми Радянського Союзу, у якому існувала так звана “п'ята графа”, тобто вказівка національності у паспорті.

II.6. Локації показів: радянські простори

До 60-х рр. XX ст. європейські модні покази вирізнялись сценарною та просторовою простотою: дефіле відбувались у невеликих приміщеннях з яскравим освітленням під супровід дикторських коментарів. Зі зростанням публічності показів дизайнери почали звертати все більшу увагу на раніше ігноровані аспекти: музику та місце проведення. Адаптація інтер'єрів до стилістики колекції та сценографічні експерименти вимагали пошуку нових локацій, які б могли вмістити багато гостей – баєрів, журналістів, клієнтів – а також, здивувати та навіть вразити їх. Зрештою, покази перетворюються на шоу, і з 80-х рр. проводяться в найбільш неочікуваних місцях. Від закинутих складів чи фабрик до станцій метро – здається, що для дизайнерів не існує простору, який не можна було б перетворити на майданчик для дефіле. Численні помпезні шоу немов змагаються за місце у книзі рекордів Гіннеса, приміром, модний дім Fendi у 2007 році облаштував найдовший подіум на Великій китайській стіні.

Українські та російські дизайнери зі свого боку обживають радянську спадщину: асоціативним фоном стають бруталістські будівлі, побудовані за часів СРСР, або гімнастичні зали – знайомі багатьом з дитинства дисциплінарні простори. Варто зазначити, що в Україні радянська архітектура провокує протилежні реакції – прихильники декомунізації прагнуть її знести та позбутись зв'язку з радянським минулим, тоді як активісти захищають пам'ятки модернізму, наголошуючи на її унікальності та цінності. Тому

українські дизайнери, що все ж обирають такі місця для своїх показів, автоматично опиняються в опозиції до націонал-патріотичного дискурсу. Так, дизайнер Антон Белінський неодноразово демонстрував колекції у подібних локаціях, наприклад, показ Весна/Літо 2018 проводився на третьому поверсі Житнього ринку – виразного зразку архітектури модернізму, що знаходиться під загрозою знищення, – тож гості мусили пробиратись на свої місця через продуктові ряди. А показ Весна/Літо 2017 відбувся у холі київського Палацу Спорту: моделі дефілювали по дерев'яній підлозі під світлом характерних розкішних люстр на фоні перламутрової драпірованої штори – вірної супутниці усіх радянських урочистостей (Рис.7). Втім, не слід підозрювати дизайнера у поверхневій експлуатації популярної естетики, радянські елементи присутні у оформленні не випадково: драпіровки штор римуються з драпіровками на сукнях – одним з улюблених конструктивних прийомів дизайнера.

Дизайнер Гоша Рубчинський, що провів свій показ Осінь/Зима 2017/18 у будинку колишньої кенігсбергської біржі, де за радянських часів розміщувався Палац культури моряків, так коментує свій вибір: “Ми показали там (прим. – в Калінінграді) першу колекцію, створену разом з німецьким брендом Adidas. Це ж колишнє німецьке містечко. У них там була біржа, а потім її переробили в Центр культури молоді. Мені здався цікавим цей зв'язок торгівлі з культурою”⁸⁰. Та навіть якби будівля не мала такого промовистого комерційного минулого, надання нового, хоч і тимчасового, призначення вписує її у культурну економіку. Теоретик архітектури Пер Стромбер вважає, що естетичні достоїнства місць проведення показів виступають в ролі товару та втягуються в товарообмін: естетика конвертується у ринкову вартість. Коли архітектурний об'єкт апропріюється як елемент дизайнерського задуму, він

⁸⁰ Гоша Рубчинский в интервью Светлане Бондарчук о том, как эстетика 90-х привела его к успеху на Западе. *Hello*. 2018. URL: <https://ru.hellomagazine.com/zvezdy/intervyu-i-video/25280-gosha-rubchinskiy-v-intervyu-svetlane-bondarchuk-kak-estetika-90-kh-privela-ego-k-uspekhu-na-zapade.html> (дата звернення: 18.04.2020).

діє як маркетинговий інструмент, спрямований на отримання прибутку⁸¹. Рухаючись за логікою дослідника, можемо зробити висновок, що естетичні достоїнства архітектури радянського модернізму експлуатуються модними дизайнерами не лише, щоб підкреслити “радянськість” колекцій, але й задля монетизації культурної спадщини.

II.7. Радянська маскулінність та фемінність: від реконструкції до квірування

Аналізовані колекції видаються провокативними з точки зору традиційних уявлень про моду як про індустрію елегантності та витонченості. Попри те, що дизайнери змінюють поняття краси і наповнюють його новими значеннями, цікаво прослідкувати, чи підважують вони гендерні ролі, чи, навпаки, репродукують їх. Модний бізнес обмежує дизайнерів: якщо бренд шиє одяг лише для чоловіків, то орієнтація на конкретну аудиторію спонукає йти назустріч запитам більшості, аби забезпечити прибуток.

Інтерпретуючи речові коди радянських робітниць чи гопників, дизайнери працюють у рамці бінарної гендерної системи, оскільки образи, якими вони надихаються, відсилають до чіткого поділу на чоловічий та жіночий одяг, притаманного Радянському Союзу впродовж усього його існування.

Щоб проілюструвати незмінність радянських гендерних норм у контексті зовнішнього вигляду, звернемось до історії впровадження стилю унісекс, який начебто революціонував радянську моду. Побутує думка, що в СРСР було мінімум три сплески популярності унісекс елементів: в 20-х, 60-х та 80-х роках. Перший період пов’язаний з більшовицькими утопічними ідеалами, згідно з якими жінка уявлялась надлюдиною, а її зовнішній вигляд

⁸¹ Стромберг П. Индустриальный шик: модные показы в реди-мейд пространствах. *Теория моды*. 2019. №54. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21864/ (дата звернення: 20.04.2020).

маніфестував грубу працю, яку вона виконувала на рівні з чоловіком⁸². Крім того, на цей час припало зародження європейського стилю а-ля гарсон, характерними атрибутами якого були коротка жіноча стрижка та брючний костюм. Прихід Сталіна до влади позначився поворотом до традиційно чоловічих та жіночих образів, зібраних з помпезних та розкішних речей. Про подальшу демократизацію настроїв у 60-х та відмову від сталінського шику, на думку дослідників, передусім свідчить поява штанів у жіночих гардеробах. Зокрема, Наталія Лебіна, коментуючи статтю журналу “Работница” про зміну ставлення до штанів, пише, що заохочення носити штани жінкам означало “явну легалізацію брюк, хоча і з частковою поразкою в правах. Але важливішою була інша обставина – проникнення в радянську моду вже закріпленого на Заході стилю унісекс, що свідчило про зміни в гендерному укладі в СРСР”⁸³. Як уже згадувалось у першому розділі, така теза є продуктом уявлення про стиль унісекс як запозичення жінками “чоловічих” речей. Тоді як у зворотній бік ця логіка не працює і в рамках подібного унісексу неможливо було помислити чоловіка у спідниці. Тож попри те, що радянські жінки отримали можливість носити зручніші речі, було б неправильно стверджувати, що більша свобода у виборі одягу позначала гендерну рівність. Адже дивлячись на більшовицькі плакати із зображеннями робітниць у просторих сукнях та на фотографії 60-х років, де жінки одягнені у штани, ми, скоріш за все, не сплутаємо жінку з чоловіком. Маскулізована жінка насправді і в радянські, і в пострадянські часи сприймалась негативно крізь призму зневажливих стереотипів щодо її зовнішності, сексуальності тощо. Так само і мода Перебудови, незважаючи на розповсюдження брюк-бананів та спортивного стилю, не стирала гендерні межі. Якщо у позначенні гендерної приналежності одяг подекуди і відігравав другорядну роль, водночас використовувались інші маркери, що стримували розмиття ідентифікацій –

⁸² Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 30.

⁸³ Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 172.

жінки у 80-х та 90-х роках носили виразні зачіски та яскравий макіяж, що конструював їхню фемінність.

Повертаючись до аналізу сучасного одягу, важливо зазначити, що хоч дизайнери у своїх колекціях звертаються до радянських зразків маскулінності та фемінності, вони використовують не найтрадиційніші їх версії, а, скоріше, ті альтернативні варіанти, що часто ігноруються панівними уявленнями про гендер. Маргінальні альтернативи уникають шаблонності панівних маскулінностей та фемінностей і викривають соціокультурну сутність останніх. Оскільки ми вважаємо, що дизайнери працюють і у бінарній гендерній рамці, і власне з нею самою, далі ми спробуємо дослідити, як дизайнери квірують, тобто збочують, чоловічі та жіночі образи.

Дизайнерка Юлія Єфімчук, що зосереджується на темі уніформи та образі радянської робітниці, висвітлює маловисвітлений аспект маскулінності – жіночу маскулінність. Як зазначалось раніше, образ робітниці 20-х років відрізняла монументальність її тіла, підкреслена аскетичним нарядом. Джурджа Бартлетт дає вичерпний опис агітаційного плакату 1925 р., на якому робітниці та селянки колоною насуваються на пузатого буржуа. Дослідниця так змальовує їхній зовнішній вигляд: “Величезні тіла одягнені в широкі довгі селянські спідниці. Підкреслено рельєфна мускулатура та обличчя без жодних слідів косметики символізують фізичну силу, необхідну для руйнування старого світу та будівництва нового”⁸⁴. Радянська жіноча маскулінність поставала у діалозі із фемінністю Заходу, пов’язаною зі споживанням, а тому ворожою соціалістичним ідеалам. Проте, цей тип маскулінності виникає не лише на контрасті з традиційною фемінністю, але і у полеміці з власне чоловічою маскулінністю, що сприймається “справжньою”. Згаданий у першому розділі Дж. Галберстам простежує, як альтернативні маскулінності руйнують уявлення про вроджену та непорушну маскулінність. Коли жінка з легкістю відтворює маскулінні коди, вона автоматично демонструє, що

⁸⁴ Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 30.

маскулінність – не прив’язана до приписаної при народженні статі⁸⁵. Коренаста радянська робітниця, що тяжко трудиться, у довгій закритій сукні, позбавленій еротичних конотацій, видається більш маскулінною, ніж будь-який дрібний функціонер, тому що однією з ключових характеристик маскулінності фізична сила та витривалість. Тож, радянська робітниця, з образом якої працює Єфімчук, підважує чоловічу владу, базовану на штучній маскулінності, що видає себе за природню.

Тепер розглянемо квірування дизайнерами образу гопників – бритоголових молодих хлопців у спортивному одязі, що, на перший погляд, втілюють традиційну маскулінність. Але, як ми побачимо, їхня маскулінність насправді доволі суперечлива. Попри серйозні вирази обличчя моделей та високий зріст, мало хто з них вписується у конвенційні уявлення про чоловічу красу, якщо під нею мати на увазі атлетичні накачані тіла чи ауру патріархальної влади. Тому їхня маскулінність якась інша, вона фондується на асоціації з тією небезпекою, яку ми відчуваємо, коли йдемо темним підземним переходом. На нашу думку, цей тип маскулінності вписується в уявлення, атрибутоване східноєвропейцям, про чоловіка, що має бути “трохи красивішим за мавпу”. З цієї позиції, турбота про власну зовнішність видається надлишковою, і взагалі “надмірна” увага до свого вигляду ставить під сумнів категорію чоловіка, оскільки фемінізує його.

Поява запиту на новий тип облич, що вибиваються з панівних уявлень про красу, особливо помітна серед чоловіків-моделей, оскільки через упередження щодо чоловічого моделінгу, він залишається менш розвинутим, і як наслідок менш розмаїтим, ніж жіночий. У комерційних зйомках досі найчастіше зустрічаються моделі з маскулінною зовнішністю, який відповідає конвенційним ідеям про гетеросексуальну чоловічу красу. Подіумами ж

⁸⁵ Галберстам Джудит/Джек. Маскулінність без чоловіків (вступ до книжки “Жіноча маскулінність”) / Пер. з англ. гео шаровари. *Критика фемі- ністична*. 2019. №2. URL: <http://feminist.krytyka.com/ua/articles/maskulinnist-bez-cholovikiv- vstup-do-knyzhky-zhinocha-maskulinnist> (дата звернення: 13.05.2020).

донедавна ходили молоді та доволі “жіночні” хлопці⁸⁶. Проте, привабливість молодіжної естетики країн радянського блоку вплинула й на те, хто саме демонструватиме одяг. У центрі уваги опинилися люди з вулиці, непрофесійні моделі, які своєю зовнішністю підсилюють атмосферу життя спальних районів, додаючи автентичності модним показам. Авдотья Александрова, засновниця модельного агентства “Lumpen”, з яким, зокрема, співпрацював Гоша Рубчинський, так пояснює вибір його назви: “Майже всі хлопці підходять під опис “люмпена”: багато з них бідні, безробітні, провінціали. Хлопці в основному бритоголові, без складних стрижок або борід - від них є відчуття неблагополучного району”⁸⁷. Акцент на молодості важливий і для того, щоб транслювати ідею певного революційного потенціалу, притаманного юним людям.

Крім того, вулична маскулінність опосередковано створюється завдяки внутрішній специфіці модного показу. Незалежно від стилістики речей моделі переважно дефілюють впевнено дивлячись прямо перед собою. І такий сфокусований та пронизливий погляд отримує нове значення, коли обрамляється брутальним одягом та різкою музикою. Право дивитись на іншого – статусна та ієрархічна категорія, особливо важлива для вуличної та кримінальної культури. О. Шашкін та О. Сагалаєв стверджують, що погляд також визначає владні позиції в діалозі: “жертві притаманно не дивитись в очі та стояти, потупивши погляд, а члени угруповання переважно дивляться впевнено, пильно, стараючись викликати жертву ще й на невербальний діалог”⁸⁸ – пишуть автори. Цікаво, наскільки опис механіки погляду у вуличному середовищі виявляється справедливим і для простору модного шоу. Адже, коли на подіум виходять хлопці у образі гопників, глядачі на час

⁸⁶ Entwistle, J. From Catwalk to Catalog: Male Fashion Models, Masculinity, and Identity. *Cultural Bodies: Ethnography and Theory* / ed. by H. Thomas and J. Ahmed. Malden, MA: Blackwell, 2004. P. 68.

⁸⁷ Князева Д. Non model: Модельные агентства против стандартов. *Wonderzine*. 2017. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/225254-models> (дата звернення: 03.03.2020).

⁸⁸ Шашкин А., Сагалаев А. Уличная маскулинность: насилие и виктимизация. *Наслаждение быть мужчиной: Западные теории маскулинности и постсоветские практики* / за ред. Ш. Берд, С. Жеребкина. СПб.: Алетейя, 2008. С. 251.

показу немов виконують ролі жертв: погляд останніх хаотично ковзає по речах та обличчях, намагаючись вхопити деталі, у той час як вивищені моделі рухаються з непорушним спокоєм.

Гіпермаскулінність гопників, подібно до жіночої маскулінності, пропонує альтернативу домінантній маскулінності білого чоловіка середнього класу. Перебільшена брутальність, краса, далека від мейнстрімних ідеалів, та візуальна приналежність до робітничого класу, у такий спосіб квірує традиційну маскулінність на декількох рівнях. Не лише зовнішні прояви гендерної норми ставляться під сумнів, але й власне ідея успішності. Гопник – прекрасний приклад буття “поза конвенційним розумінням успіху”⁸⁹. У праці “Квір-мистецтво неспіху” Джек Галберстам пропонує амбітний проєкт руйнації логіки успіху та невдач, притаманної капіталістичному суспільстві. Для капіталістичного суспільства характерною є трактування успіху як єдиного доступного варіанту щастя, досягнення якого вимагає чималих зусиль та важкої праці. Тому дослідник тлумачить невдачі та неуспіх як можливість критики глобального капіталізму⁹⁰. Можна помістити гопника як вихідця із робітничого класу у логіку неспіху описану Галберстамом. Правопорушення, на які наважується гопник, викривають недоліки суспільства, у якому подібні вчинки залишаються чи не єдиним шансом вижити. За допомогою використання елементів образу гопника, дизайнери стверджують та привілеюють існування його самотньої маскулінності, підриваючи у такий спосіб традиційний маскулінний наратив, та систему, що його породжує. Молодий бунтівник скидає з п’єдесталу власного батька-патріарха, і образу останнього вже не вистачає привабливості, аби бути репродукованим. Втім, не слід забувати, що реальний вуличний гопник та модель на подіумі, що відтворює його образ, займають все-таки зовсім різні позиції. Споживач, який потенційно носитиме дизайнерський одяг, розігруватиме образ “поганого

⁸⁹ Halberstam J. *The Queer Art of Failure*, Durham, NC and London: Duke University Press, 2011. P. 2.

⁹⁰ Ibid. P. 1–27.

хлопця” лише тимчасово, аж поки йому не набридне епатувати оточення своїм виглядом і він не захоче “переодягнутись” у якийсь більш поважний наряд.

Отже, ми побачили, які засоби використовують дизайнери, щоб занурити глядачів модних показів у радянську атмосферу. Сучасні дизайнери не лише звертаються до радянських візуальних кодів, а й займають критичну позицію стосовно офіційної ідеології Радянського Союзу. Головні образи, з якими працюють дизайнери, у радянський період вирізнялись маргінальним становищем. Зокрема, центральними у сучасному модному наративі стали фігури гопника та робітниці, до яких у СРСР ставились із презирством. Працюючи з даними образами минулого, дизайнери збочують сучасні норми, що регулюють гендер, та підтримують панівні уявлення суспільства про успіх.

Українські та російські дизайнери включені у глобальну модну систему, яка знаходиться у постійному пошуку нових автентичних образів. Тому відбувається двостороння експлуатація механізмів іншування: західні медіа описують східноєвропейську модну сцену як молодіжний простір з революційним потенціалом, а дизайнери сприймають власні колекції крізь західний погляд.

РОЗДІЛ III. “РАДЯНСЬКА ЕСТЕТИКА” НА ПЕРЕТИНІ ЧАСІВ

Як ми встигли побачити в попередніх розділах, створені дизайнерами модні образи еклектично включають радянські коди, тобто користуються минулими формами. Водночас однією з ключових характеристик моди залишається її інновативність, що прочитується й у зверненні до минулого, оскільки образи минулого творчо переосмислюються в сучасності. Мода виконує адаптивну функцію: вона допомагає пристосуватися до мінливого світу, оскільки створює варіанти короточасних норм одягу та урегульовує психологічну напругу, що може виникнути через незадоволення соціальними умовами існування⁹¹.

III.1. Мода та запити сучасності

Чому “радянська естетика” приваблює людей, що народилися після розвалу СРСР, чи тих, хто мешкає по той бік колишньої Залізної Завіси? Чому молоді дизайнери одночасно та незалежно один від одного обрали її ключовою темою для роботи? Навіщо реанімувати порівняно недалеко минуле? Ці та інші подібні запитання неодноразово виринали на сторінках даного дослідження, та отримували лише часткові відповіді. Але чи не є такі розвідки продуктом раціоналістського знання, уґрунтованого на жазі до однозначних пояснень? Так, притаманна моді мінливість не перестає викликати дослідницького зацікавлення: існує безліч теорій, що прагнуть пояснити, чому певні тенденції продовжують бути актуальними декілька сезонів підряд, а інші залишаються метеликами-одноденками, пришпиленими на сторінках історії моди, що ось-ось перегорнуть. Теоретики моди безперестанку наводять приклади того, як мода вирішує певні суспільні запити. Втім, пошук послідовного причинно-наслідкового зв’язку нерідко спрощує моду та ігнорує суперечності, що

⁹¹ Ермилова, Д. Ю. Теория моды : учебное пособие для вузов. Москва: Издательство Юрайт, 2020. С. 18-19.

містяться в ній. Дослідниця Джоан Ентвісл серед ключових способів обґрунтування модного динамізму називає теорію “духу часу”. Згідно з нею, мода вважається чутливою до соціальних та політичних змін, зокрема, велика увага приділяється війнам як потужним каталізаторам модних трансформацій. Ентвісл критикує такий погляд на моду за його вибірковість. Попри те, що іноді зв’язки між модою та соціальними зрушеннями дійсно існують, авторка стверджує, що “мода не відображає дух та події свого часу подібно до дзеркала”⁹², та ставить таке питання: як тоді тлумачити безмежну кількість прикладів байдужості моди до соціально-політичної ситуації?⁹³

У даному розділі ми спробуємо уникнути підходу до аналізу моди, що вбачає в ній легковажну індустрію, яка маніфестує споживацтво, а розглядатимемо її як невідривну від повсякденного досвіду область, що перебуває з нами в постійному діалозі – то наказуючи, як одягнутись, то питаючи, якого одягу бракує нашим настроям. Тому перед нами постають такі ключові питання: по-перше, у який спосіб сучасні дизайнери перевинаходять образ Радянського Союзу; по-друге, у чому цей образ принципово не відповідає “справжньому” Союзу, і про що свідчить таке розходження; зрештою, як минулі сподівання, втілені в модних образах, знаходять своє місце в сучасності та вказують на її потреби. Філософ Міхаїл Ямпольський стверджує, що “у найбільш грубий спосіб, роль пам’яті зростає тоді, коли люди перестають вірити у свою здатність впливати на теперішнє, брати в ньому участь”⁹⁴. Дотримуючись його спостереження, поставимо питання: від чого відчужена сучасна людина?

III.2. Ностальгія за щастям

⁹² Энтуисл Дж. Модное тело / пер. с англ. Е. Демидовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 140.

⁹³ Энтуисл Дж. Модное тело / пер. с англ. Е. Демидовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 118.

⁹⁴ Ямпольский М. Настоящее как разрыв. Заметки об истории и памяти. НЛО. 2007. №1.

URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/1/nastoyashhee-kak-razryv.html> (дата звернення: 28.05.2020).

Як зазначалось у першому розділі, однією з головних тем, що пронизує апропріацію минулих стилів сьогоденням, є ностальгія. На нашу думку, ностальгічні переживання, що потенційно виникають упродовж перегляду аналізованих модних показів, пов'язані не з Радянським Союзом та супровідними елементами його існування (однопартійною системою, марксизмом-ленінізмом, п'ятирічками тощо), а з бажанням повернути начебто втрачений дух авантюризму, приписуваний життю в СРСР. Дослідниця Іна Меркель однією з головних тем подібного ретроспективного зачарування в Німеччині, яке отримало назву “остальгії” (ностальгії за ГДР) називає здатність людей насолоджуватись життям в період дефіциту. Вона наводить гастрономічний приклад – жителі колишньої Східної Німеччини досі з задоволенням їдять локальні версії солодошів (приміром, “Nudossi” – відповідник “Nutella”, символу Заходу), пригадуючи часи, коли вони могли придбати лише місцево вироблені продукти⁹⁵. Спостереження Меркель дотичні й до пострадянського контексту. Потенційна причина, чому естетика Радянського Союзу є привабливою, полягає в бажанні насолоджуватися простими речами у скрутному становищі. Парадоксально, для людей, що не живуть у бідності, досягти такої специфічної насолоди не так легко. Ми вважаємо, що дизайнерські речі в радянській стилістиці, візуально втілюють дефіцит та надають доступ до пов'язаних із ним переживань. Як і у ситуації з печивом мадлен у Марселя Пруста, купивши подібну річ, споживач переноситься в уявне минуле та немов власноруч тримає талон на чай чи каву.

Описування Радянського Союзу через поняття дефіциту, що буцімто пронизував повсякдення декількох поколінь його громадян, створює образ неблагополучного існування. Попри те, що спогади людей про дефіцитні часи вкладаються в гомогенний наратив про величезні черги до магазинів, треба зауважити, що досвід дефіциту відрізнявся залежно від класового становища та території проживання. Так, представники партійної верхівки чи технічної

⁹⁵ Merkel I. From Stigma to Cult: Changing Meanings in East German Consumer Culture. *The Making of the Consumer. Knowledge, Power and Identity in the Modern World* / ed. by F. Trentmann. Oxford and New York: Berg, 2006. P. 263.

інтелігенції мали більший доступ до товарів, аніж прості робітники. До того ж, не у всі населені пункти доставляли однакові товари. Але різноманіття досвідів жителів Союзу ігнорується при спробах скласти узагальнену картину радянського побуту. Нині дефіцит товарів у Радянському Союзі змальовується через два протилежні образи – як жахлива товарна криза, або як захоплива пригода. І коли йдеться про ностальгічні переживання, очевидно, дефіцит мислиться в другий спосіб.

Антропологиня Анна Кушкова проаналізувала серію інтерв'ю з людьми, що застали продовольчий дефіцит у Радянському Союзі, та поділилися своїми спогадами про нього. Зокрема, вона сфокусувала увагу на соціальних емоціях, які відчували люди, намагаючись отримати продовольче замовлення. Згідно з її дослідженням, респонденти описували свій досвід такими словами, як “хвилювання”, “азарт”, “радість” та “насолада”. Кушкова влучно зауважила, що наведені описи не обов'язково мали багато спільного з безпосередніми реакціями тих часів; вона припустила, що подібні спогади виступають у ролі психологічного захисту⁹⁶. Втім, нам і не потрібно відшукувати “істинні” переживання людей, що мешкали в часи СРСР. Важливо те, яку мову вони використовують сьогодні, говорячи про власне минуле. Адже їхній словник – джерело пам'яті для тих, хто народився після розвалу Радянського Союзу; у їхніх словах Союз конструюється та втілюється як образ. Зважаючи на те, що в різні періоди СРСР перелік дефіцитних товарів варіювався, а одяг нерідко потрапляв у цей список, можна припустити, що процес здобуття нових речей іноді супроводжувався подібними емоціями та аурую авантюри. Але, скоріш за все, яскравий спогад про абсолютно радісне та сповнене пригод життя – спогад без оригіналу, або химерний витвір механізмів пам'яті. Наше дослідження модних колекцій чимось нагадує психотерапевтичний сеанс – у

⁹⁶ Кушкова А. Советское прошлое сквозь воспоминания о продовольственном дефиците.

Неприкосновенный запас. 2009. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2009/2/sovetskoe-proshloe-skvoz-vospominaniya-o-prodovolstvennom-deficite.html> (дата звернення: 25.05.2020).

його межах переживання дизайнерів сприймаються як такі, що не існують поза знаковим вираженням.

III.3. Ностальгія за дитинством

Ностальгічні sentimenti також виникають через звернення дизайнерів до періоду дитинства: ще одного притулку безповоротно втраченого щастя. Так, наприклад, у колекції осінь/зима 2019/20 Антон Белінський обіграє тему дитячих новорічних ранків - радянської обрядовості, настільки вкоріненої, що й донині не втратила популярність у деяких садочках та школах. Маски тварин, кольорові гострі ковпаки та яскрава палітра колекції (Рис.8), наче повертають у дитинство, але яке?

Як і будь-яке інше офіційне свято в Радянському Союзі, дитячі ранки мали свою приховану місію, хоч з'явилися вони не одразу. Антирелігійна кампанія, що діяла в середині 20-х років, оголошувала різдвяні традиції (ялинку та Святого Миколая) ідеологічно шкідливими. Але в 1935 році в газеті "Правда" публікують статтю 2-го секретаря ЦК КП(б) України Павла Постишева "Давайте влаштуємо до Нового року дітям хорошу ялинку", після чого на державному рівні запровадили святкування Нового Року. Різка зміна тактики пояснювалася тим, що ялинку та супровідні розваги потрібно було очистити від релігійного контексту, тому її відірвали від Різдва та прив'язали до Нового Року⁹⁷. Наприкінці 30-х років ялинка перетворилася на символ щасливого соціалістичного дитинства. Новорічні дерева почали масово ставити вдома, у Будинках культури та клубах. Ялинка стала центральним елементом дитячих ранків – навколо неї в прямому сенсі вибудовувалось свято, адже діти водили веселі хороводи. Багато дітей переживали святкування Нового Року як справжнє диво та казку. Ставши дорослими, вони не перестають з теплом згадувати відчуття теплої бентеги та хвилюючого

⁹⁷ Цалик С. Блог історика: 80 років повернення ялинки: веб-сайт. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151228_blog_tsalyk_dt (дата звернення: 24.03.2020).

очікування свята. Повертаючись до аналізованої колекції Антона Белінського, варто зазначити, що саме завдяки радісним дитячим спогадам, дизайнеру вдається нав'язати ностальгічну атмосферу. Візуальним маркером колекції, що воскрешає радянський побут, є буцімто саморобність головних уборів, приміром, маски тварини (скоріш за все, вовка та зайця), виглядають так, немов виконані у техніці пап'є-маше. Рукоділля було невід'ємною частиною життя у СРСР, адже молодоступність унікальних речей змушувала компенсувати їх домашнім виробництвом, а вміння шити обов'язково прививалось дівчатам на відповідних уроках у школах⁹⁸. Дослідник С. Пасенко наводить спогади про підготовку до новорічного святкування звичайної жінки, більшість життя якої припала на радянський період: “Безліч варіантів дарував хлопчикам набір – біла сорочка та чорні шорти. На голову обруч з довгими вушками – Зайчик; на плечі – червона мантия, на голову обруч-корона – виходив Король; замість шапки – розмальований в смужку конус із ватмана, довгий тонкий конус на ніс, в руки можна картонний Золотий Ключик – ніхто не сумнівався, що це – Буратіно. І це завжди був костюм. Справжнісінький. Костюм, який обіцяв перетворення. Одягаючи їх, діти перетворювались та потрапляли в Казку. Хай хтось був 25-ою Сніжинкою, все одно це була магія, яку творила фантазія і дорослих, і дітей”⁹⁹. Піднесений тон з яким жінка згадує хвилюючі очікування і зворушливий процес пошиття костюму справді пронизує читачів безтурботністю, яку досі хочуть пережити дорослі.

Один з модних сайтів так коментує творчість дизайнера: “Колекції Белінського – це експлуатація сакральних спогадів людини, що виросла в радянській культурі. “UTRENNIK” Autumn-Winter 2019/20 є однією з найпотужніших колекцій, що повертає кожного в щасливі спогади з

⁹⁸ Гурова О. Продолжительность жизни вещей в советском обществе: заметки по социологии нижнего белья. *Неприкосновенный запас*. 2004. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/2/prodolzhitelnost-zhizni-veshhej-v-sovetskom-obshhestve-zametki-po-socziologii-nizhnego-belya.html> (дата звернення: 05.02.2020).

⁹⁹ Пасенко С. И. Проблемы и специфика реализации советской концепции досуга на примере культурно-досуговой сферы города Армавира (1943-1991 гг.): монография. Армавир: РИО АЛСИ, 2014. С. 169.

дитинства”¹⁰⁰. Проте, сьогодні, в умовах широкого вибору готових карнавальних костюмів і обізнаністю з західною візуальною культурою, подібні маски, особливо у інтерпретації Белінського, нагадують, скоріше, американські фільми жахів чи трилери (від культового образу Ганнібала Лектора до ляльки Біллі з “Пили”). Наприклад, у кінострічці “Плетена людина” (1973) натрапляємо на сцену язичницького обряду, учасники якого носять маски тварин, що надзвичайно схожі на варіанти Белінського. Звісно, маска з людської шкіри в “Техаській різні бензопилою” (1973) чи маска привида з фільму “Крик” (1996) лякають тим, що вони зображають. Але маскам не обов’язково бути огидними чи шокуючими, аби вселяти страх. Достатньо того, що маска приховує якусь таємницю, а у випадку фільмів жахів – обличчя вбивці. У даному контексті промовистим є французький фільм “Очі без обличчя” (1960), назва якого слугує поясненням моторошності масок. Саме звична для людського ока сфокусованість на обличчі, протилежністю якої і є недоступне до прочитання обличчя у масці, створює дискомфорт. Розпізнавання обличчя – складний когнітивний процес, необхідний для існування у соціумі. Згідно з теорією гештальтпсихології, сприйняття обличчя відбувається не окремими частинами, а загалом. Коли видимою залишається лише певна частина обличчя, як, наприклад, очі в масці, перцепція утрудняється, цілісний образ ніяк не збирається до купи, і, відповідно, виникає відчуття тривоги. Дослідник візуальної культури Джеймс Елкінс, пропонує варіант визначення обличчя, як чогось страшного: “можливо, - пише Елкінс, - це і є страшна річ сама по собі”, і посилаючись на Роже Кайюа, додає, що “обличчя - це сама ідея жаху”¹⁰¹. Крім того, образи, що створив Белінський, відсилають до комедійної радянської стрічки “Ласкаво просимо, або Стороннім вхід заборонено” (1964), у якій режисер Елем Клімов сатирично змалював Радянський Союз (Рис.19). Тогочасне Держкіно навіть намагалось

¹⁰⁰ Anton Belinskiy Autumn-Winter 2019/20 collection: веб-сайт. URL: <http://ws-magazine.com/anton-belinskiy-autumn-winter-201920-collection/> (дата звернення: 24.03.2020).

¹⁰¹ Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полищук, И. Хатковской. Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 29.

цензурувати її покази, мовляв, у ній висміюється та критикується хрущовська епоха. Тому дизайнерське звернення до теми радянських дитячих святкувань не сприймається однозначно, адже у ньому прочитується амбівалентна позиція щодо реалій радянського життя. У одній зі сцен фільму показане костюмоване дитяче свято: серед персонажів впізнаємо і космонавта, і Снігуроньку, і навіть кукурудзу. Сповнені молодечої завзятості, вони стоять на фоні плакату з написом: “Діти – господарі табору!”. Маски тварин з витріщеними очима додають героям загрозливості та рішучості, як і у випадку з моделями на подіумі.

Ефект незатишності при перегляді фотографій показу підсилюється і такою особливістю людської комунікації як потреба видимої реакції у відповідь. Ми звикли відслідковувати дрібні порухи обличь співбесідників, знаходячи в них відображення власних почуттів та думок¹⁰², а моделі не дають нам такої можливості. Навіть якщо деякі з них у масках, які прикривають лише верхню частину лиця, або взагалі в ковпаках, нейтральність виразів облич – зазвичай обов’язкова для всіх модних показів – у даному випадку сприймається як щось зловіще, адже, якщо дизайнер розіграв на подіумі ілюзію дитячого свята, то перше, що очікується побачити – це усмішка, яка б позначала радість. Для прояснення такого дивного враження у нагоді стає ключове для психоаналізу поняття моторошного, введене З. Фройдом. Найкраще зрозуміти це поняття можна звернувшись до німецького відповідника слова - “das Unheimliche”, оскільки переклад українською чи англійською (uncanny) втрачає початкове значення. Психоаналітик В. Мазін підкреслює, що для Фрейда важливими були, по-перше, заперечення “un”, по-друге, корінь “heim” (корінь слова, що означає “рідне”, “близьке”), і додає фрейдівський переклад поняття латиною: locus suspectus (підозріле місце). Рухаючись за фрейдівською логікою виходить, що почуття моторошного вселяє в нас не щось незнайоме чи чуже, а те, що було нами пережито, а потім

¹⁰² Елкінс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. Вильнюс: ЕГУ, 2010. С. 25

витіснене в область несвідомого¹⁰³. Тож, не дивно, що образи дитинства пробуджують страх та тугу одночасно; знайомі до болю, вони паралізують, бо їхня моторошність лише зворотній бік піднесеності.

Приклад з колекцією Белінського виявляє, у який спосіб через одяг та сценографію показу можливо створити ностальгійно-моторошну атмосферу радянського. Втім, у даній колекції прочитується ще одне значення в контексті ностальгії: впізнавання значимого індивідуального досвіду в масовій практиці. Радянськість відходить на задній план, коли конкретна людина під час або після перегляду модного шоу пригадує себе 40 років тому в кумедному костюмі зайчика. Її трепетний спогад не може бути відірваним від радянського часопростору, він визначений радянськими ритуалами. Але цей спогад водночас залишається вкрай особистим і ніяка держава не в змозі його привласнити.

III.4. Ностальгія за порядком

Тепер, коли ми з'ясували, що ключовою для аналізованого типу ностальгії за Радянським Союзом, є воскресіння раніше пережитих або уявних захопливих емоцій, нам слід розібратись, про що говорить дана тяга до безтурботних пригод. Перше, що спадає на думку, – відчуття нудьги. Здавалося б, доволі логічним пояснити жагу гострих вражень банальністю сучасного повсякдення. Втім, як продемонструє подальший аналіз, нудьга виступає лише ширмою, яка приховує менш бездіяльні стани.

Але наразі повернемося до нашої першої гіпотези. Безумовно, нинішнє суспільство стикається з нудьгою, передусім, через його капіталістичний устрій. Постіндустріальний неоліберальний капіталізм продукує ідеологічний дискурс, згідно з яким щасливе життя гарантується доступом до товарів та можливістю самореалізації. Як і будь-яка ідеологія, він не позбавлений

¹⁰³ Техника и призраки: Виктор Мазин о “жутком” у Фрейда: веб-сайт. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> (дата обращения: 25.03.2020)

внутрішніх суперечностей та розломів, які ми спробуємо виявити. Для початку коротко викладемо, у чому полягає даний дискурс. Такий наратив імпліцитно змальовує людину примхливою та перебірливою. Він переконує, що в умовах масового виробництва споживач навіть встигає перенаситися нескінченним вибором товарів, що, попри постульовані відмінності та особливості, врешті-решт зливаються в одноманітну грудку речей. Сучасна західна людина уявляється розбещеною не лише надлишком товарів, але й варіантами дозвілля.

Проте, подібні тези створюють картину ілюзорного гомогенного суспільства, в якому не існує безробіття чи дискримінації. Тоді як реальним повсякденним досвідом багатьох людей є аж ніяк не нудьга, а хронічна втома та постійний стрес. Дослідниця Рената Салецл говорить про “тиранію вибору”, яка переслідує сучасну людину. Вона доводить, що ідеологія вибору підтримує існування капіталістичного устрою. Вільний вибір товарів співіснує з буцімто вільним вибором життєвого шляху. Віра у повний контроль над своїм життям прирікає людину на гірке почуття провини у разі невдач. Людина, що ігнорує структурні нерівності та вважає, що відповідальність лежить повністю на ній, перетворюється у пасивного суб’єкта, який не хоче ризикувати заради соціальних змін, адже боїться втратити свої позитки. Разом зі страхом втрати та погонею за ідеальним безпомилковим вибором, людина відчуває дискомфорт та тривогу¹⁰⁴.

Крім цього, аби справді насолоджуватись споживанням безлічі товарів, потрібно як мінімум мати фінансові можливості та гідні умови праці, що зберігатимуть психологічне здоров’я. Але навіть якщо розглядати порівняно привілейовану частину суспільства, що має змогу самостійно вибудовувати робочі графіки або/та працювати з дому, їхні умови праці доволі нелегкі. Якоюсь мірою такі умови виявляються навіть підступнішими за традиційно визначений робочий графік, адже звичний розподіл між роботою та відпочинком геть зникає. Американський дослідник Джонатан Крері в книзі

¹⁰⁴ Salecl R. The Tyranny of Choice. London: Profile Books, 2011. 184 p.

“24/7: Пізній капіталізм і кінець сну” розглядає, як капіталістична система, зокрема в інформаційну еру, стирає межу між неспанням та сном, і прирікає людину на існування в новому темпоральному режимі: у тривалому функціонуванні без перерв¹⁰⁵. А значно раніше до нього Герберт Маркузе, передбачивши ціну свободи у побудові графіку, писав, що поліпшені умови праці є розплатою за контроль, тобто фальшивою альтернативою¹⁰⁶.

Можливо, ностальгія за Радянським Союзом виражає прагнення сучасних фрустрованих людей повернути хоч якусь чіткість у своє життя? Цілком ймовірно, що за радянською ностальгією криється не стільки нудьга, скільки тривога, яка змушує людину ідеалізувати чітко регламентований спосіб життя, який існував у радянські часи. Адже, СРСР передусім асоціюється з жорсткою трудовою дисципліною, покликаною контролювати робітників та робітниць. І як уже зазначалось у другому розділі, тема радянською робочої уніформи неодноразово зустрічається у колекціях дизайнерів, натякаючи на непорушні дисциплінарні межі. Тож, на нашу думку, сучасна людина серед двох форм контролю готова вибрати першу – радянську визначеність, що мислиться сьогодні, у період повної невизначеності, як менше зло.

III.5. Винайдення минулого в теперішньому

Використання радянських візуальних кодів молодими дизайнерами, чие дорослішання припало на пострадянський період, ставить перед нами питання пам'яті. Чим характеризується їхнє вибіркоче пам'ятання? Міхаїл Ямпольський пропонує розрізняти два типи пам'яті – інструментальну та пам'ять імен. Перший тип пам'яті рушієм історії та еволюції визначає інструмент у найширшому розумінні слова. Другий тип пам'яті, згідно з Ямпольським, спирається на уявлення про тяглість та лінійність історичного

¹⁰⁵ Cray J. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London and New York: Verso, 2014. 144 p.

¹⁰⁶ Ямпольский М. Настоящее как разрыв. Заметки об истории и памяти. НЛО. 2007. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/1/nastoyashhee-kak-razryv.html> (дата звернення: 28.05.2020).

процесу. Отримані у спадок імена виступають місцями, навколо яких організується історична пам'ять спільнот. Такими іменами є “нація”, “патріотизм”, “закон”, “свобода”, “демократія” і т.д. Попри ілюзію тривкості та незмінності подібних імен, вони в залежності від конкретних історичних умов наповнюються різними значеннями, іноді навіть протилежними початковому. Ямпольський вважає, що саме пам'ять імен задіяна у проєктуванні майбутнього: “Важливо, однаке, зрозуміти, що це “майбутнє” цілком належить до традиції, до минулого, які просто проєктуються в майбутнє”¹⁰⁷ – пише він. На нашу думку, ми спостерігаємо дію пам'яті імен у візуальній апеляції дизайнерів до Радянського Союзу, створення “радянської естетики”. Але той образ Союзу, який дизайнери транслюють через речі, мало схожий на реально існуючий Союз, як чітко локалізоване у часі державне утворення. Скоріше, вони звертаються до нереалізованого проєкту Союзу, тобто до того, яким він уявлявся ще на початку ХХ ст., але так і не був втілений у життя. Звідси – апеляція до теми уніформи, авангардних силуетів та утопічних сюжетів. Сюжетів, що невідривні від моторошного катастрофізму, який також присутній у дизайнерських колекціях.

III.6. Діалектичний образ: сучасність крізь минуле

У монтажних образах, створених дизайнерами, минуле та теперішнє дивним чином переплітаються, вислизаючи від точних часових інтерпретацій. Переглядаючи фотографії показів, ми переживаємо унікальний часовий досвід, бо одночасно впізнаємо завершений Радянський Союз та сьогодення, що триває.

Багатовимірність аналізованих образів вписується у концепцію “діалектичного образу” Вальтера Беньяміна. Щоб окреслити поняття діалектичного образу, звернемось до цитати Беньяміна, яку наводить Дж.

¹⁰⁷ Ямпольский М. Настоящее как разрыв. Заметки об истории и памяти. НЛО. 2007. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/1/nastoyashhee-kak-razryv.html> (дата звернення: 28.05.2020).

Агамбен: “Не те щоб минуле освітлювало своїм світлом теперішнє, чи теперішнє – своїм світлом минуле; образ – це, скоріше, те, де минуле сходиться з теперішнім та утворює сузір’я. Якщо відношення “тоді” та “зараз” є відношенням чисто темпоральним (безперервним), то відношення минулого до теперішнього – відношення діалектичне, стрибкоподібне”¹⁰⁸. Тобто діалектичний образ містить зрізи двох історичних реальностей – старої та нової. Діалектичним образом може бути будь-який культурний артефакт: і людська фігура, наприклад, фланер, і річ, зокрема, товар. Важливою рисою теоретизування Беняміна є специфічний антропоморфізм, приписуваний речам. Сьюзен Бак-Морс пояснює, що Бенямін вважав деякі явища виразниками невідомої їх творцю істини. Культурні артефакти немов автономно проживають власні життя¹⁰⁹. Слід зазначити, що, згідно з Беняміном, минуле та сучасне не лише співіснують у діалектичному образі, як дві окремі частини спільного пазлу. Вони, скоріше, перемішані та синтезовані у новий третій вимір.

Бенямін говорив, що у моді закодовані послання про майбутнє: “Кожен сезон приносить у своїх нових творах різні секретні сигнали подій, що близьаться. Той, хто розуміє, як читати ці семафори, знатиме заздалегідь не лише про нові течії в мистецтві, але й про нові правові кодекси, війни та революції”¹¹⁰. Якщо помістити у бенямінівську логіку аналізовані образи, то виходить, що звернення до радянського минулого може вказувати на певні тенденції майбутнього, що стосується не стільки моди скільки суспільних зрушень. Керолайн Еванс вважає, що діалектичність є ключовою

¹⁰⁸ Цит. за: Агамбен Дж. Скрытый подтекст тезисов Бенямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к "Посланию к римлянам"») / Пер. с ит. С. Козлова. НЛЮ. 2000. №46. С. 93.

¹⁰⁹ Buck-Morss S. The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York, 1977. P. 78.

¹¹⁰ Benjamin W. The Arcades Project / trans. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, P. 64

характеристикою моди, оскільки, у пошуку новизни, вона постійно оглядається назад¹¹¹.

Здається, самі дизайнери відчують парадоксальність ситуації, у якій їм доводиться працювати: “У нас одне покоління ще постійно оглядається в минуле, а інше, як локомотив, мчить вперед та хоче щось зробити. Як не крути, їм доводиться перетинатись – виходить справжня божевільня”¹¹² – говорить Антон Белінський. Слова дизайнера підтверджують спостереження Беньяміна – у модних образах ми спостерігаємо специфічне творче схрещення часів, що не просто накладаються, а як у меланжевій тканині плавно переплетені та переходять один в одного. Дизайнерські колекції стають тим третім виміром, що містить конденсовану інформацію про минуле та майбутнє.

У другому розділі ми продемонстрували, до яких конкретних радянських періодів відсилають коди в одязі, тепер нам слід простежити, як крізь радянське проступає ультрасучасне. Перш за все, сьогодення у реконструкціях радянської естетики видає інший тип тілесності. Моделі рухаються подіумом швидко, рішуче, немов розрізаючи повітря. Від плавних м’яких порухів “від стегна”, яких навчала героїня Лії Ахеджакової у кінострічці “Службовий роман”, залишається лише тінь.

Крім того, дизайнерам вдається створювати складні образи, що відчуються близькими та далекими водночас, завдяки фотографіям у лукбуках та кампейнах. Обидва жанри покликані демонструвати модну колекцію, різниця полягає лише в тому, що в лукбуках акцент роблять на речі, а кампейн має транслювати дух бренду. Іноді ці жанри перетинаються: фотографії з лукбуків можуть бути використані в якості кампейну. Як і у організації модного показу, у зйомці лукбуків важливими є локація, світло та кольорова гамма. Більшість лукбуків аналізованих колекцій відзняті у такий

¹¹¹ Evans, C. Yesterday’s Emblems and Tomorrow’s Commodities: The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today. *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis* / ed. by S. Bruzzi, P. Ch. Gibson. Routledge. 2013. P. 102.

¹¹² Інтерв’ю с Антоном Белинским. *Vogue*. 2016. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/intervyu-s-anton-belinskim.html> (дата звернення: 16.05.2020)

спосіб, що іноді під час їх перегляду виникає дивне відчуття подорожі у машині часу. Подібне відчуття можна пояснити завдяки поняттю “аури” В. Беняміна. Дослідник Дьйордь Маркуш тлумачить досвід аури як “досвід прозріння, що захоплює раптово, у якому сам час здається підходить до зупинки, парадокс “втіленого теперішнього” як єдності моментальності та вічності”¹¹³.

Як уже зазначалось у другому розділі, обстановка фотографій часто створює атмосферу бідності (Рис.9). Обшарпаність фонів нагадує закинені приміщення, немов спустошені якоюсь катастрофою. Для ілюстрації даної тези звернемось до лукбуку колекції Осінь/Зима 2017/2018 Юлії Єфімчук. У другому розділі описувалось, як завдяки одягу у робочому стилі та кириличним надписам про виробництво, створюється образ тяжкої праці. Ефекту злиднів автори лукбуку досягають завдяки стилізації знімального простору. Кожна фотографія зображає модель, яка стоїть у майже пустій кімнаті. З меблів у приміщенні лише дерев'яна табуретка та столик на колесах. Призначення приміщення важко вгадати, але, скоріш за все, перед нами не жила квартира. Грубо викладені старі дерев'яні дошки на підлозі не схожі на радянський домашній паркет, який ставили у “сталінках” та “хрущовках” дрібною ялинкою або щитами. А столик зі скляною поверхнею радше міг би використовуватись у якійсь операційній. Якби у кімнаті зовсім не було меблів, можливо, вона б сприймалась як непомітний фон. Саме присутність невеликої кількості об'єктів створює незатишне враження зупиненого життя (Рис.14).

Мінімалістичність зображень, що пояснюється кадруванням фотографій з показів, коли в об'єктив потрапляє лише одягнута модель на нейтральному фоні, і фото з лукбуків, виконані у стриманій естетиці, заважає точно локалізувати образ у часі. Навіть на фотографіях, де на задньому плані є люди та будинки, ці деталі не достатньо промовисті, щоб можна було прочитувати їх як знаки-індекси конкретного часового періоду. Розглянемо один з лукбуків

¹¹³ Markus G. Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria. *New German Critique*. 2001. № 83. P. 22.

колекції Антона Белінського відзнятий поблизу однієї зі столичних станцій метро. На фото бачимо конденсовану часову еклектичність, притаманну самому місцю зйомки. Спереду – викладений плиткою вхід до станції, що відсилає до архітектурних рішень 80-х років, на задньому тлі видніється ошатний будинок XIX ст., і завершує кадр розписаний графіті сірий кіоск з жовто-блакитною смугою. На декількох фотографіях серед випадкових перехожих у об'єktiv потрапляє молодий чоловік у військовій формі – вказівка на присутність війни в Україні, що перетворилась на буденну частину реальності (Рис.10).

Стирання часово-просторових меж робить образ більш універсальним та вписує у сучасну глобалізовану моду. При цьому, не зникає відчуття, що перед нами сучасні фото: макіяж моделей, їхні впевнені та агресивні пози, зрештою, відсутність зернистості та цифрова якість, - усі ці деталі підказують, що знімки зроблені не так давно.

III.7. Перформативний зсув: старі речі з новим значенням

Для того щоб краще прояснити, у який спосіб дизайнерам вдається говорити про сучасність візуальною мовою радянського минулого, звернемося до поняття “перформативного зсуву”, введеного А. Юрчаком для дослідження культурних феноменів пізнього соціалізму. Згідно з автором, перформативний зсув передбачає “відтворення норми ідеологічного висловлювання, ритуалу або символу передусім на рівні їх форми” зі зміною початкового “заявленого” значення¹¹⁴. Дослідник одним із прикладів, де відбувся подібний зсув зі збереженням форми, називає мову. Так, радянські офіційні документи, газети, промови та інші мовні практики характеризувались стандартною формою, що постійно копіювалась та відтворювалась. “Однак, попри доволі розповсюджену думку: це наростання стандартизації та повторюваності форм

¹¹⁴ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 25.

авторитетної мови приводило не до звуження смислу, який циркулював у просторі політичної комунікації, а, навпаки, до його розширення та звільнення”¹¹⁵ – стверджує Юрчак. Подібний перформативний зсув ми спостерігаємо і в моді. Дизайнери користуються готовими радянськими формами речей, поміщаючи їх в кардинально інший контекст. Простий повсякденний одяг, що через свою банальність був списаний з рахунків поколінням, яке ще застало його повсюдну присутність на вулицях, повертається у новій ролі. Ми знову натрапляємо на химерне переплетення часів, що не зводиться до простої присутності минулого у теперішньому. Якщо у великих містах субкультура гопників потрохи розчинилась, то у провінції досі можна зустріти її виразних представників. Вони продовжують голити голови та носити спортивні костюми, не здогадуючись, що їхній образ наче з нуля перероджується на модних подіумах.

¹¹⁵ Там само. С. 92.

III.8. Уніформа і сучасність

Об'ємні куртки, комбінезони, сукні робітниць – усі ці дизайнерські речі об'єднуються в категорію уніформи. Робоча чи військова, уніформа покликана поміщати людину у владну рамку та контролювати її. Водночас, уніформа на декількох рівнях виконує захисну функцію. По-перше, вона вберігає від пошкоджень, тобто здійснює утилітарний захист. По-друге, у ній приховується тіло та його недоліки. Дослідниці Джейн Тайнен та Ліза Годсон називають уніформу медіумом між “ідеальним порядком та безладною реальністю сучасного світу” та називають поширення уніформи в модерну епоху “відповіддю на глибинні зміни у досвіді часу та простору у західному капіталізмі”¹¹⁶. Тож спробуємо дослідити, які потенційні значення має уніформа у сучасній моді.

Передусім, поява уніформи на подіумах нагадує про фундаментальну зміну відносин людей із процесами індустріального виробництва. Так, в нинішніх умовах ринкової економіки людська праця на виробництвах потрохи зникає: на зміну живим людям приходять роботи. Економічні вигоди від промислових робіт важко недооцінити: продуктивність та якість праці зростає, а собівартість продуктів через скорочення витрат на зарплати, навпаки, знижується. Втім, вигоди для працедавців одночасно є недоліками для працівників із навичками середнього рівня, адже зниження попиту на їхню працю підвищує конкуренцію за низькооплачувану роботу. Водночас, автоматизація у суспільствах, що розвиваються, залишається нерентабельною, тому дешева робоча сила зберігається. Тож закономірно, що класові нерівності лише поглиблюються, а експлуатація працівників стає більш жорсткою¹¹⁷.

¹¹⁶ Uniform: Clothing and Discipline in the Modern World / ed. by J. Tynan and L. Godson. London, New York: Bloomsbury. 2019. P. 1-2.

¹¹⁷ Мулявка В. Нові технології і глобальна нерівність. *Commons*. 2016. URL: <https://commons.com.ua/uk/novi-tehnologiyi-i-globalna-nerivnist/#note-24598-1> (дата звернення: 19.05.2020).

Важко уявити, до чого у майбутньому призведе гегемонія цифрових технологій, проте, уже зрозуміло, що ринок праці чекають зміни.

Якщо припустити, що популярність теми робочого одягу серед дизайнерів знаменує реструктуризацію праці, то про що свідчить територіальна приналежність дизайнерів? Безумовно, для західних дизайнерів загравання з темою робочого одягу означає, скоріше, романтизацію “простих людей”, яких у розвинених суспільствах з дорогою робочою силою майже не залишилось. Тоді як для українських та російських дизайнерів, що живуть на умовній периферії, уніформа важить дещо більше. Вона поєднує в собі і пошук автентичності людьми, що далекі від ручної праці, і згадку про тих, хто досі змушений нею займатись.

Уніформа також ставить питання анонімності/індивідуальності. Е. Вілсон, розглядаючи моду з психоаналітичних позицій, стверджує, що мода допомагає завжди фрагментарному та розколеному “я” збиратись у цілісну ідентичність. На думку дослідниці, мода виражає напругу між натовпом та окремою людиною, що присутня у всіх великих містах. Протиріччя моди виявляються у страсі знеособлення, що парадоксально переживається разом зі страхом не витримати автономії власного “я”¹¹⁸. Уніформа доводить анонімність до максимуму – у ній немає місця для вираження індивідуальності.

Розглянувши дану проблематику, ми з’ясували, що створені дизайнерами образи “радянськості” наділені амбівалентністю. Заграючи з радянськими візуальними кодами, подібні образи викликають неоднозначні та змішані почуття у глядачів: від добросердечного ностальгійного жалю до страху, що холодить до кісток. Аналізовані образи діалектичні: вони виступають модним порталом у минуле, водночас залишаючись інновативними та пропонуючи новизну. Модні колекції українських та

¹¹⁸ Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. С. 26.

російських дизайнерів за допомогою радянських форм вказують на такі ключові наслідки існування у капіталістичному суспільстві як нудьга та втома.

ВИСНОВКИ

У нашому дослідженні ми зробили спробу прослідкувати формування та “радянської естетики” в українській та російській сучасній моді. У колекціях Антона Белінського, Юлії Єфімчук та Гоші Рубчинського ми виявили механізми актуалізації радянських стилів. Зокрема, було продемонстровано, як використання дизайнерами типово радянських предметів гардеробу разом із локалізацією модних шоу в приміщеннях у стилі радянського модернізму та зйомками лукбуків із залученням радянських предметів повсякдення створюють багатовимірний образ “радянськості”.

Позиція, з якої дизайнери говорять про Радянський Союз, виявила певний рівень стереотипізації. В аналізованих колекціях Радянський Союз постає злиденною державою з утопічними сподіваннями. Проте, зосередженість дизайнерів на постульованій бідності радянських людей, приховує неоднорідність радянського суспільства та класове розшарування, що супроводжувало всю історію СРСР. Щодо утопічних проєктів, варто зазначити, що недосяжність їх реалізації усвідомлювалась не лише на партійному рівні, але і звичайними жителями Союзу, тому вони належали радше до області нездійснених мрій, а не реальних планів.

Радянська бунтівна “бідність”, сконструйована в сучасних модних образах завдяки елементам простого робітничого одягу та відповідній стилізації лукбуків протиставляється безрадсній розкоші Заходу. Легітимність даної опозиції спростовується вже згаданим фактом існування радянської еліти. Естетизація бідності, що зачаровує західну модну індустрію, очевидно, сприймається як проміжний етап, який пострадянські країни, “подорослішавши”, мають переступити у майбутньому.

Як продемонструвало дослідження, дизайнери оперують образами, що у Радянському Союзі потрапляли під тактики виключення та іншування. Запозичені з радянського періоду ідеї, трансльовані через дизайнерські колекції, знаходились у опозиції до офіційної радянської ідеології. Хоч образ

більшовицької робітниці та гопника належать Радянському Союзу з погляду періоду їх існування, вони далекі від офіційної радянської повістки. Попри прославлення радянської робітниці на зорі СРСР, її маскулінний образ швидко став непривабливим для пронизаного патріархальними цінностями Союзу. А хуліган-гопник вважався безнадійною фігурою, оскільки, відмовляючись від єдино доступної для нього тяжкої фізичної роботи, знаходив нелегальні методи здобування грошей. Важливо, що аналізовані образи під час існування Радянського Союзу не були модними з погляду їх включення в офіційну модну повістку. Навпаки, будучи повсякденними речами, які не вважались надто красивими, вони займали антимодну позицію. Незважаючи на те, що розпад СРСР відбувся не так давно, тобто пройшло порівняно небагато часу, аби повертатись до радянських образів, зайнявши критичну відстань, для модної індустрії такі образи є порівняно новими.

Застосувавши концепцію “діалектичного образу” Вальтера Беньяміна, ми продемонстрували як у колекціях сучасних дизайнерів ущільнюються простір та час. Оскільки модні образи у радянській стилістиці значною мірою звернені до минулого, ми спробували прояснити, симптомом яких суспільних зрушень виступає подібне зазирання у минуле. Впродовж третього розділу, ми довели, що ностальгійне звернення до минулого не позначає прагнення дизайнерів повернути та відновити Радянський Союз, а опосередковано вказує на недоліки сучасної капіталістичної системи. Незадоволення наявною економічною системою виражається у візуальних реінкарнаціях альтернативних форм робочих умов, віднайдених у СРСР.

Дане дослідження показало, що колекції Антона Белінського, Гоші Рубчинського та Юлії Єфімчук використовують вузький набір кліше про Радянський Союз, естетизуючи та перетворюючи їх на привабливі для глобальної модної індустрії образи. Брутальність, агресивність та модний “несмак”, асоційований з жителями СРСР трансформуються в прогресивний та бажаний стиль. Візуальна апеляція до молодості, порушення законів та антисоціальної поведінки ознаменували фундаментальні зміни у модній

індустрії. Ідея показової розкоші вже не задовольняє смаки сучасних споживачів та споживачок моди. Новою розкішшю стає сміливість одягатись у наряди, немов з речового ринку.

БІБЛІОГРАФІЯ

Джерела:

1. Гоша Рубчинский в интервью Светлане Бондарчук о том, как эстетика 90-х привела его к успеху на Западе. *Hello*. 2018. URL: <https://ru.hellomagazine.com/zvezdy/intervyu-i-video/25280-gosha-rubchinskiy-v-intervyu-svetlane-bondarchuk-kak-estetika-90-kh-privela-ego-k-uspekhu-na-zapade.html> (дата звернення: 18.04.2020).
2. Интервью с Антоном Белинским. *Vogue*. 2016. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/intervyu-s-anton-belinskim.html> (дата звернення: 16.05.2020).
3. Князева Д. Non model: Модельные агентства против стандартов. *Wonderzine*. 2017. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/style/style/225254-nodels> (дата звернення: 03.03.2020).
4. Anton Belinskiy Autumn-Winter 2019/20 collection: веб-сайт. URL: <http://ws-magazine.com/anton-belinskiy-autumn-winter-201920-collection/> (дата звернення: 24.03.2020).

Література:

5. Агамбен Дж. Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к "Посланию к римлянам"») / Пер. с ит. С. Козлова. НЛЮ. 2000. №46. С. 91 – 96.
6. Бартлетт Дж. FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 360 с.
7. Бойм С. Будущее ностальгии / пер. с англ. А. Стругач. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 680 с.
8. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 320 с.

9. Бондаренко П. Дети Кирпичного переулка. *Невский архив. Историко-краеведческий сборник*. Москва, СПб: Atheneum, Феникс. 1993. С. 88 – 129.
10. Винникотт Д.В. Переходные объекты и переходные явления: исследование первого «не-я»-предмета. *Антология современного психоанализа* / под ред. А.В. Рассохина. Москва: Изд-во «Институт психологии РАН», 2002. Т.1. С.186-200.
11. Галберстам Джудит/Джек. Маскулініст без чоловіків (вступ до книжки “Жіноча маскулініст”) / Пер. з англ. гео шаровари. Критика феміністична. 2019. №2. URL: <http://feminist.krytyka.com/ua/articles/maskulinnist-bez-cholovikiv-vstup-do-knyzhky-zhinocha-maskulinnist> (дата звернення: 13.05.2020).
12. Гурова О. Продолжительность жизни вещей в советском обществе: заметки по социологии нижнего белья. *Неприкосновенный запас*. 2004. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/2/prodolzhitelnost-zhizni-veshhej-v-sovetskom-obshhestve-zametki-po-socziologii-nizhnego-belya.html> (дата звернення: 05.02.2020).
13. Делез Ж. Критика и клиника. 2002. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_kr/01.php (дата звернення: 07.03.2020).
14. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2009. 261 с.
15. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления Логос. 2000. №4. С. 63–77.
16. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч ред. А. Олейникова. Москва : Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
17. Дунаевская И. От Ленинграда до Кёнигсберга: Дневник военной переводчицы (1942-1945). Москва: Росспэн, 2010. 430 с.

- 18.Ермилова, Д. Ю. Теория моды : учебное пособие для вузов. Москва: Издательство Юрайт, 2020. 176 с.
- 19.Зиммель Г. Психология моды (Социологический этюд). Научное обозрение. 1901. №5. С. 46-48.
- 20.Короткин Л. СССР, рабочий класс восьмидесятых годов. *Грани*. 1984. № 132. С. 186-199.
- 21.Кушкова А. Советское прошлое сквозь воспоминания о продовольственном дефиците. *Неприкосновенный запас*. 2009. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2009/2/sovetskoe-proshloe-skvoz-vozpominaniya-o-prodovolstvennom-deficzite.html> (дата звернения: 25.05.2020).
- 22.Ларюэль М., Энгстрем М. Визуальная культура и идеология. Контрапункт. 2018. №12. С. 1-17.
- 23.Лебина Н. Гангстерская мода по-пролетарски: вестиментарные знаки асоциальности в пространстве советского города, 1920-е. *Теория моды*. 2019. №54. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21886/ (дата звернения: 10.04.2020).
- 24.Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 208 с.
- 25.Лебина Н. Спортивность - модный тренд эпохи досталинизации. *Теория моды*. 2014. №33. С.125-142.
- 26.Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 336 с.
- 27.Маркузе Г. Структура інстинктів та суспільство: Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / пер. О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2010. 248 с.
- 28.Мулявка В. Нові технології і глобальна нерівність. *Commons*. 2016. URL: <https://commons.com.ua/uk/novi-tehnologiyi-i-globalna-nerivnist/#note-24598-1> (дата звернення: 19.05.2020).

- 29.Пасенко С. И. Проблемы и специфика реализации советской концепции досуга на примере культурно-досуговой сферы города Армавира (1943-1991 гг.): монография. Армавир: РИО АЛСИ, 2014. 438 с.
- 30.Сенека, Луцій А. Моральні листи до Луцілія / Пер. з лат. А. Содомора. Львів: Апріорі, 2017. 552 с.
- 31.Скиапарелли Э. Моя шокирующая жизнь / пер. с англ. А. Брядинская. Москва: Эстерна, 2008. 333 с.
- 32.Степанова В. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда. ЛЕФ. 1923. №2. С. 65 – 68.
- 33.Стромберг П. Индустриальный шик: модные показы в реди-мейд пространствах. *Теория моды*. 2019. №54. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/54_tm_4_2019/article/21864/ (дата звернення: 20.04.2020).
- 34.Техника и призраки: Виктор Мазин о “жутком” у Фрейда: веб-сайт. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> (дата звернення: 25.03.2020)
- 35.Тихомирова А. Между «остальгией» и карнавалом: мода и одежда из ГДР в сегодняшней объединенной Германии. *Теория моды*. 2017. № 45. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/45_tm_3_2017/article/12675/ (дата звернення: 23.01.2020).
- 36.Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 288 с.
- 37.Указ о Всероссийском физкультурно-спортивном комплексе «Готов к труду и обороне». 2014. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/20636> (дата звернення: 07.11.2019).

38. Ушакин С. “Нам этой болью дышать”? О травме, памяти и сообществах. *Травма: пункты: Сборник статей* / под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 5-34.
39. Фергюсон Н. Цивілізація. Як Захід став успішним / пер. з англ. В. Циба. Київ: Наш Формат, 2017. 488 с.
40. Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев: Дух и литера, 1998. 288 с.
41. Цалик С. Блог історика: 80 років повернення ялинки: веб-сайт. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/12/151228_blog_tsalyk_dt (дата звернення: 24.03.2020).
42. Царевская Е. Визуальный образ костюма: Философия моды в визуальных исследованиях. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2013. Вип. 48. С. 257-265.
43. Шашкин А., Сагалаев А. Уличная маскулинность: насилие и виктимизация. *Наслаждение быть мужчиной: Западные теории маскулинности и постсоветские практики* / за ред. Ш. Берд, С. Жеребкина. СПб.: Алетейя, 2008. С. 246 – 263.
44. Элкінс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полищук, И. Хатковской. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 534 с.
45. Энтуисл Дж. Модное тело / пер. с англ. Е. Демидовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 392 с.
46. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
47. Ямпольский М. Настоящее как разрыв. Заметки об истории и памяти. НЛО. 2007. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/1/nastoyashhee-kak-razryv.html> (дата звернення: 28.05.2020).

48. Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime. *Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between Present, Past and Future* / ed. by Ch. Lorenz, B. Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 39–57.
49. Bach J. Consuming Communism: Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany. *Anthropology and Nostalgia* / ed. by O. Ange, D. Berliner. N.Y.: Berhan Publishers, 2014. P. 123-138.
50. Benjamin W. The Arcades Project / trans. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 1088 p.
51. Brake M. Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain, and Canada. London: Routledge, 1985. 228 p.
52. Buck-Morss S. A Short History of The Square. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. P. 89 – 95.
53. Buck-Morss S. The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York: The Free Press, 1977. 362 p.
54. Craik, J. The Face Of Fashion: Cultural Studies In Fashion. London: Routledge, 1993. 249 p.
55. Crane, D. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. Chicago: Chicago University Press, 2000. 294 p.
56. Crary J. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London and New York: Verso, 2014. 144 p.
57. Crossing Gender Boundaries: Fashion to Create, Disrupt and Transcend / ed. By A. Reilly, B. Barry. Bristol and Chicago: Intellect, 2020. 225 p.
58. Entwistle, J. From Catwalk to Catalog: Male Fashion Models, Masculinity, and Identity. *Cultural Bodies: Ethnography and Theory* / ed. by H. Thomas and J. Ahmed. Malden, MA: Blackwell, 2004. P. 55 – 76.

59. Evans C. Yesterday's Emblems and Tomorrow's Commodities: The Return of the Repressed in Fashion Imagery Today. *Fashion Cultures Revisited: Theories, Explorations and Analysis* / ed. by S. Bruzzi, P. Ch. Gibson. London: Routledge, 2013. P. 77-103.
60. Field G. The status float phenomenon The upward diffusion of innovation. *Business Horizons*. Vol. 13, №4. P. 45-52.
61. Flanner J. 31, Rue Cambon. *The New Yorker*. 1931. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1931/03/14/31-rue-cambon-2> (дата зверення: 12.02.2020).
62. Gherovici P. Please Select Your Gender. From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism. London: Routledge, 2011. 316 p.
63. Gombrich. E. H. The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste. *Ideas and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon, 1994. P. 60-92.
64. Halberstam J. The Queer Art of Failure, Durham, NC and London: Duke University Press, 2011. 224 p.
65. Hebdige D. Subculture: The Meaning of Style. London: Routledge, 1979. 208 p.
66. Hollander A. Seeing Through Clothes. Berkeley: University of California Press, 1993. 504 p.
67. Hutcheon L., Valdés M. J. Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue. *Poligrafias* 3, 2000. P. 29-54.
68. Jenß H. Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Retro Scene. *Old Clothes, New Looks: Second-Hand Fashion* / ed. by A. Palmer, H. Clark. Berg Publishers, 2003. P. 177-197.
69. Karaminas V. Image: Fashionscapes – Notes toward an Understanding of Media Technologies and Their impact on Contemporary Fashion Imagery. *Fashion and Art* / ed. by A. Geczy and V. Karaminas. London: Berg, 2012. P. 177-187.

70. Kharkhordin O. *The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practises*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1999. 418 p.
71. Markus G. Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria. *New German Critique*. 2001. № 83. P. 3-43.
72. Merkel I. From Stigma to Cult: Changing Meanings in East German Consumer Culture. *The Making of the Consumer. Knowledge, Power and Identity in the Modern World* / ed. by F. Trentmann. Oxford and New York: Berg, 2006. P. 249 – 271.
73. Munoz J. E. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 227 p.
74. О'Махоуни М. Спорт в СССР. Физическая культура – визуальная культура / пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишмана. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 304 с.
75. Oushakine S. “We’re nostalgic but we’re not crazy”: Retrofitting the Past in Russia. *The Russian review*. 2007. № 66. P. 451-482.
76. Polhemus T., Procter L. *Fashion & Anti-fashion: Anthropology of Clothing and Adornment*. London: Thames and Hudson, 1978. 102 p.
77. Porter Ch. Gosha Rubchinskiy AW17 Show Report. *Financial Times*. 2017. URL: <https://www.ft.com/content/073d9c30-d8f1-11e6-944b-e7eb37a6aa8e> (дата зверения: 27.04.2020).
78. Puhak S. The Underclass Origins of the Little Black Dress. *The Atlantic*. 2017. URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/10/the-underclass-origins-of-the-little-black-dress/542910/> (дата зверения: 12.02.2020).
79. Pyzik A. *Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*. Zero Books, 2014. 309 p.
80. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain* / ed. by S. Hall and T. Jefferson. London: Routledge, 1976. 287 p.

81. Richards T. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford University Press, 1991. 324 p.
82. Salecl R. *The Tyranny of Choice*. London: Profile Books, 2011. 184 p.
83. Sawchuk K. A Tale of Inscription/Fashion Statements. *Canadian Journal of Political and Social Theory*. 1987. Vol. XI, № 1-2. P. 51–67.
84. Suthrell C. *Unzipping Gender: Sex, Cross-dressing and Culture*. Oxford: Berg, 2004. 220 p.
85. *The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization* / ed. by A. Geczy and V. Karaminas. London, New York: Bloomsbury, 2018. 256 p.
86. *Uniform: Clothing and Discipline in the Modern World* / ed. by J. Tynan and L. Godson. London, New York: Bloomsbury. 2019. 320 p.
87. Williamson J. Woman is an island: femininity and colonisation. *Turning It on: A Reader in Women and Media* / ed. by H. Baehr, A. Gray. London: Arnold, 1996. P. 24 – 32.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Фотографії з показів



Рис. 1. Показ Anton Belinskiy Весна/Літо 2018. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/kiev-spring-2018/anton-belinskiy/slideshow/collection#4> (дата звернення: 27.05.2020).



Рис. 2. Показ Gosha Rubchinskiy Весна/Літо 2016. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-menswear/gosha-rubchinskiy> (дата звернення: 23.05.2020).



Рис. 3. Показ Gosha Rubchinskiy Осінь/Зима 2018. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-menswear/gosha-rubchinskiy/slideshow/collection> (дата звернення: 07.05.2020).



Рис. 4. Показ Yulia Yefimtchuk+ 2014. URL: <http://www.yuliyefimtchuk.com/collection/hyeres-festival-2014/show> (дата
звернення: 10.02.2020).



Рис. 5. Показ Anton Belinskiy Весна/Літо 2016. URL: <https://vogue.ua/gallery/collections/anton-belinskiy-vesna-leto-2016.html> (дата звернення: 27.05.2020).



Рис. 6. Показ Gosha Rubchinskiy Осінь/Зима 2017. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-menswear/gosha-rubchinskiy/slideshow/collection> (дата звернення: 07.05.2020).



Рис. 7. Показ Anton Belinskiy Весна/Літо 2017. URL: <https://delo.ua/lifestyle/dizajner-anton-belinskij-eksperimentiroval-s-raznymi-granjami-po-321731/> (дата звернення: 27.05.2020).



Рис. 8. Показ Anton Belinskiy Осінь/Зима 2019/2020. URL: <https://vogue.ua/gallery/collections/anton-belinskiy-osen-zima-2019-2020.html#photo-22> (дата звернення:27.05.2020).

Додаток 2. Фотографії лукбуків



Рис. 9. Лукбук Gosha Rubchinskiy Осінь/Зима 2016. URL: <http://www.intermoda.ru/cit/lukbuk-i-zakulis-e-kollekcii-gosha-rubchinskiy-osen-zima-201617.html> (дата звернення: 14.04.2020).



Рис. 10. Лукбук Anton Belinskiy Весна/Літо 2017. URL: <https://www.buro247.ua/fashion/shows/belinskiy-ss17-lookbook.html> (дата звернення: 16.03.2020).



Рис. 11. Лукбук Gosha Rubchinskiy Осінь/Зима 2017. URL: <https://hypebeast.com/2017/6/gosha-rubchinskiy-2017-fall-winter-lookbook> (дата звернення: 15.01.2020).



Рис. 12. Лукбук Anton Belinskiy Осінь/Зима 2015. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/lukbuk-anton-belinskiy-osen-zima-2015-20165972.html> (дата звернення: 18.04.2020).



Рис. 13. Лукбук Yulia Yefimtchuk+ Весна/Літо 2018. URL: <http://www.yuliayefimtchuk.com/collection/s-s-18/lookbook> (дата звернення: 08.03.2020).



Рис. 14. Лукбук Yulia Yefimtchuk+ Осень/Зима 2017. URL: <http://www.yuliayefimtchuk.com/collection/f-w-17-18/lookbook> (дата звернення: 03.03.2020).



Рис. 15. Лукбук Gosha Rubchinskiy Весна/Літо 2016. URL: <https://www.complex.com/style/2015/12/gosha-rubchinskiy-spring-summer-2016> (дата звернення: 10.02.2020).

Додаток 3. Кадри фільмів



Рис. 16. Кадр із к/ф “Страшні ігри молодих” (1987, реж. М. Морозов, Р. Хісамов), 3:36.



Рис.17. Кадр із к/ф “Одіссея 1989” (2002, реж. І. Хотіненко).

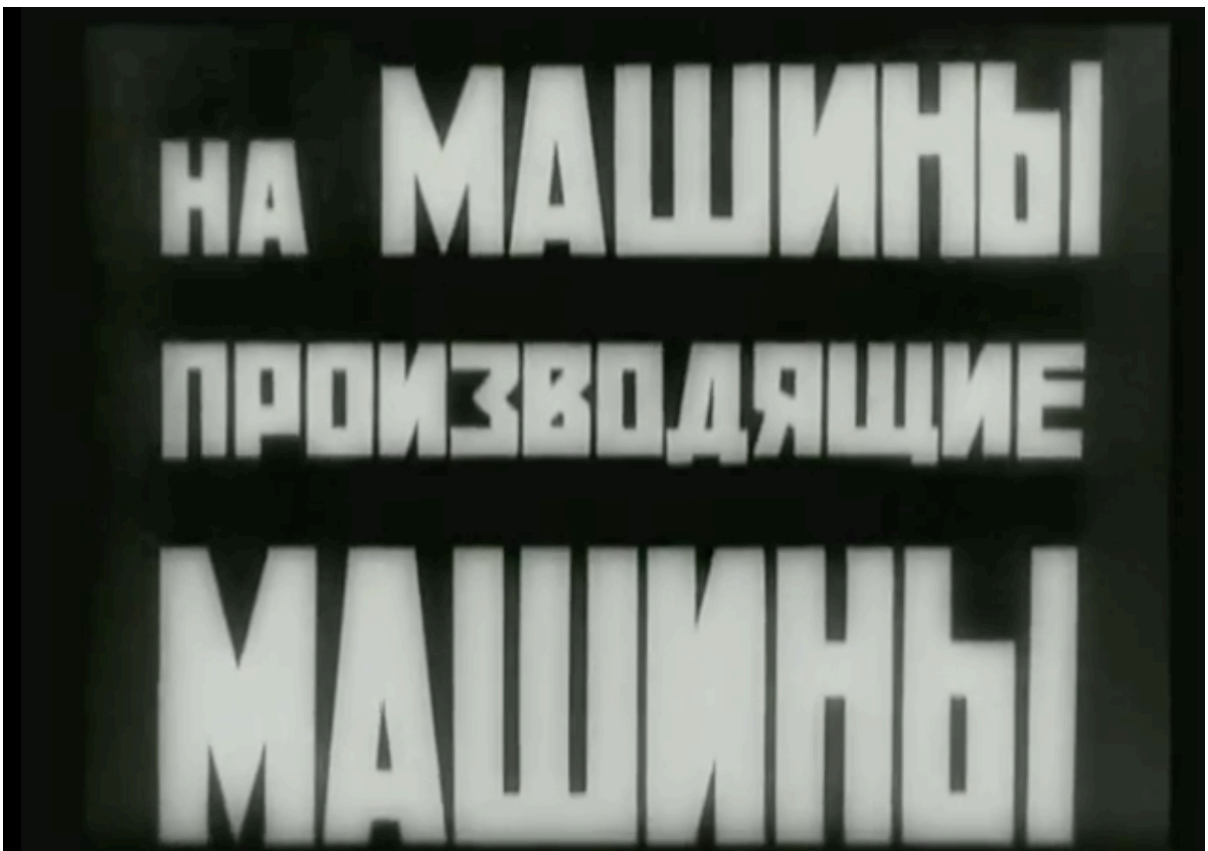


Рис.18. Інтертитри фільму “Шоста частина світу” (1926 р., реж. Дзига Вертов) 01:03:56.



Рис.19. Кадр із к/ф “Ласкаво просимо, або Стороннім вхід заборонено” (1964, реж. Е. Клімов).