

Эллен Сэмпсон

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

Освязаемое время: одежда как носитель памяти

Память — беловшейка, и капризная беловшейка притом. Память водит иголкой так-сяк, вверх-вниз, туда-сюда. Мы не знаем, что за чем следует, что из чего проистекает. И вот простейший, обыкновеннейший жест — сесть к столу, придвинуть к себе чернильницу — взметает бездну самых диковинных, самых несуразных обрывков — то светлых, то темных, — они сверкнут, исчезнут, взовьются, вспенятся, опадут, как исподнее семейства из четырнадцати человек, висящее на буйном ветру.
(Вулф 2000)

На страницах «Орландо», погружающего читателя в лабиринт поэтических размышлений о любви, гендере и времени, Вирджиния Вулф, говоря о работе памяти, прибегает к двум материальным метафорам: иглы, проходящей сквозь ткань, и белья на веревке, раздуваемого ветром. Эти метафоры напоминают об интимной, тактильной природе наших отношений с одеждой, хранящей память о наших движениях. Время, проходящие дни, часы и минуты обычно воспринимают как нечто нематериальное, однако для их описания мы используем метафоры материи: мы говорим о «нити жизни» и «ткани времени»,

которую бесконечно тклет и распускает Пенелопа, и, конечно, о мойрах, прядущих, отмеряющих и обрезающих нити человеческих жизней. Мы неслучайно обращаемся к таким «текстильным» метафорам, материализуя неосязаемый бег времени, ведь мало какие другие вещи столь наглядно отражают течение времени, как одежда, меняющаяся вместе с нашим телом и модой. В этом коротком эссе, написанном в процессе архивных исследований в Институте костюма при Метрополитен-музее, я анализирую, как течение времени накладывает отпечаток на одежду — символический и материальный. Опираясь на работы Кэралайн Эванс (Evans & Vaccari 2020), Эми де ла Хэй (de la Haye et al. 2005), Бетан Байд (Bide 2017) и Хилари Дэвидсон (Davidson 2016; Davidson 2018), я рассматриваю многочисленные формы, в которых одежда запечатлевает признаки времени, и размышляю над утверждением Дэвидсон, что «исследователи материальной культуры должны относиться к эмоциям как к вторичным артефактам, порожденным контекстом артефактов физических» (Davidson 2016: 232), пытаюсь понять, как одежда свидетельствует о наших действиях и ощущениях, о чувственном и эмоциональном взаимодействии с миром. Текст сопровождают полароидные фотографии из проекта «Одежда: жизнь после жизни» (The Afterlives of Clothes), сделанные в архиве Института костюма в попытке выявить и подчеркнуть способность хранящейся в архивах одежды пробуждать эмоции (иллюстрации см. во вкладке 1).

Одежда, ЭМОЦИИ, ВРЕМЯ

Одежда — вместилище чувств, разнообразных и порой противоречивых ощущений, смыслов и эмоций, проявляющихся через ее оболочку. Хотя способностью впитывать и вызывать эмоции наделены все материальные предметы, одежда зачастую особенно восприимчива к ним. Причин тому множество: одежда по определению связана с выражением идентичности и телесным опытом, она служит дополнительной границей между «я» и внешним миром. К тому же предметы одежды играют важную роль в обрядах перехода и изменениях статуса. Выступая одновременно признаками демонстративного потребления и практическими инструментами, элементы гардероба отражают статус человека и его культурный капитал, порой считывающиеся совершенно отчетливо и обладающие вполне однозначными коннотациями. Помимо того что предметы одежды выполняют функцию маркеров идентичности, наше интимное и тактильное взаимодействие с ними (телесный опыт ношения одежды) дает основание отнести их к числу

самых личных наших вещей¹. Одежда касается нашей кожи и облегает ее, обволакивает тело, «запоминает» жесты и другие формы взаимодействия с миром. Эта тесная связь, «слияние человека с вещью, которое происходит, когда мы носим одежду» (Sampson 2020), присутствует в наших отношениях с собственными вещами, как и с чужими — вещами, которые никто уже не носит. Историк моды Хилари Дэвидсон, размышляя об извлечении одежды из могил, задается вопросом: «Где заканчивается жизнь вещи и ее способность к эмоциональному воздействию?» (Davidson 2016; Davidson 2018), — и именно в таком контексте я говорю в этом эссе о взаимоотношениях одежды в хранилищах, материальности, эмоций и времени. Я прослеживаю, как податливая и чрезвычайно нагруженная смыслами природа вещей, которые мы носим, превращает их в источники эмоций, даже (или тем более) когда они отделены от тела, которое некогда облекали.

В беседах с Бруно Латуром философ Мишель Серр описывает время не как метрическую величину, а как топологию — поверхность, способную сминаться и сворачиваться, сжиматься и перестраиваться (Serres & Latour 1995). Иллюстрируя эту сложную мысль, Серр тоже прибегает к материальной метафоре — смявшегося в кармане носового платка.

«Если вы достанете платок и расправите его, чтобы отгладить, вы увидите, что на нем отпечатались определенные расстояния и точки сближения. Если вы начертите в одном месте круг, вы сможете определить как ближайшие, так и наиболее отдаленные точки. А теперь возьмите тот же платок и сомните его, убрал в карман. Две удаленные друг от друга точки вдруг оказались совсем близко, даже накладываются друг на друга. Если же теперь вы разорвете платок в нескольких местах, две точки, располагавшиеся рядом, могут заметно удалиться друг от друга. Науку, описывающую такие сближения и разломы, называют топологией, а науку стабильных и строго определенных расстояний — метрической геометрией» (Ibid.: 60).

По мысли Серра, время не линия, а деформированная поверхность, напоминающая «поехавший» чулок, мятый платок или сбитые туфли. Время — карта следов, узлов и сближений, из которых состоит наша жизнь. Наша одежда по-разному воплощает эту гибкую темпоральность: от меняющихся трендов и сопутствующих им изменений — ткань на ушитом в талии будничном платье скрывает складки, появившиеся после переделки на другую фигуру или в другой фасон, — до обрядов перехода, как в случае свадебного платья, которое столетие назад надевали только однажды, или траура, указывающего, что отпущенное кому-то время прервалось. Мы часто измеряем свою

жизнь предметами гардероба: платьями и чулками, пальто, шляпами и туфлями. Повседневные ритуалы одевания и раздевания, равно как и изменение наших телесных ощущений и восприятия самих себя, размечают наше движение сквозь время. Влияние времени очевидно в том, как меняется наш гардероб, когда мы становимся старше, в том, как постепенно трансформируются наши вкусы. Одежда — от детских башмачков и полосатого комбинезона до обуви на липучках и вдовьего траура — свидетельствует о нашей принадлежности к определенному региону и эпохе, поэтому, посмотрев на вещь, мы можем сказать, в какое десятилетие, в какой сезон и по каким случаям ее носили. Нередко мы стремимся, чтобы одежда вызвала ассоциации с какой-то эпохой или событием, хотим облечь преходящее и мимолетное в материальную форму. Временное измерение нашей одежды не всегда вызывает ощущение комфорта: подумайте, как странно открыть гардероб и понять, что какую-то вещь вы больше не наденете, — вдруг осознать, что то ли она, то ли вы в разладе с временем. Кроме того, время дает о себе знать в эволюции технологий и социальных норм, определяющих, что человек может и что от него требуют носить. Присутствие времени ощущается и в том, как одежда изнашивается: в беспорядке, в неизбежном ветшании и в изменениях, которые она претерпевает, соприкасаясь с телом: растягивается и мнется, рвется и пачкается.

Нарисованный Серром образ времени как сети, как пластичной поверхности, где новое может соприкоснуться со старым, переключается с циклической и ухронической⁷ природой моды, занимающей, по меткому выражению Кэролайн Эванс и Алесандры Ваккари, «уникальное положение между прошлым и будущим» (Evans & Vaccari 2020: 3).

Мода по сути своей временна, она представляет собой циклическое движение, приливы и отливы, причем ее изменчивая природа — развитие по кругу и по спирали — отказывается следовать линейному времени. Мода вся и состоит из непрерывных изменений: смещений от одной точки к другой, качания маятника. Мода подобна двуликтому Янусу: нелинейное восприятие времени в ней обращено одновременно вперед и назад, поэтому следовать моде всегда означает двигаться между двумя временными планами. Эта двойственная темпоральность не сводится к поступательному развитию, к смене одного стиля другим; нет, схожие стили существуют бок о бок и конкурируют между собой, пока один из них не становится символом эпохи. Как в концепции ризомы, предложенной Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари (Deleuze & Guattari 1987), стили ветвятся и расходятся или возникают в разных местах, а затем сливаются в одно целое, поэтому

мода не монолитна — это набор эстетических критериев и материалов, меняющихся в зависимости от пространства и культуры, от тела и сознания.

Красноречивые следы

Эта темпоральность, столь очевидная в сменяющих друг друга сезонах и тенденциях, в равной мере присутствует и в том, как вещи, которые мы носим, меняются с течением времени. Время оставляет на нашей одежде материальные следы: помятости и заломы, пятна и складки. Когда мы носим одежду, она меняется и обрастает биографическими чертами, рассказывая телесную и не выраженную словами историю нашей жизни. Одежда изнашивается и стареет вместе с нами, обретая телесность и запечатлевая следы. В процессе ношения у вещей появляется неповторимая телесная история — как пишет Эми де ла Хэй и ее соавторы, «каждый предмет одежды хранил следы и имел собственную биографию; многие из них ярко отражали индивидуальные воспоминания» (De la Haye et al. 2005: 132). В архиве мне часто попадались едва заметные отпечатки времени — застывшие жесты: от следов помады на кончиках пальцев перчаток Hermès 1940-х годов до признаков штопки на паре черных шелковых чулок, которые, по видимому, чинили неоднократно, или носового платка актрисы, испачканного помадой. Эти отпечатки (стрелка на чулке, недостающая пуговица, пятна на подоле) — свидетельства утраченных жестов и отсутствующих движений, актов заботы и разрушения. Взаимодействие тел и вещей многообразно. Поэтому дефекты на одежде не только отражают типичные черты эпохи, но и материализуют ее непосредственный опыт. Лючия Руджероне так описывает эти телесные контакты, соприкосновения людей и вещей: «Живая телесность наших практик — это материализованный жизненный опыт. Мы ощущаем его, но не можем описать. Мы не в силах отчетливо вербализовать ощущения от прогулки по городу...» (Руджероне 2018: 110).

Наша одежда сохраняет следы этих практик, нашего взаимодействия с миром. Со временем вещи превращаются в документы жизненного опыта, испещренные следами прикосновений. Наши движения, быстрые и мимолетные, отпечатываются на материи одежды: в складках юбки, в заломах на локтях пиджака. В этих следах есть нечто глубоко личное, ведь они напоминают не о теле как таковом, а о совершенно конкретном теле, некогда касавшемся этой ткани, но теперь исчезнувшем. Вот они, эти следы — в скрюченных пальцах перчаток, в дырах на чулках, которые их хозяйка протерла, танцуя,

в обтрепанном крае кармана, куда владелец много раз опускал руку, прежде чем жест отпечатался на ткани и коже. Как отметил Жан-Себастьян Марку: «Есть вещи, способные замещать собой владельца, потому что в них ощущается его присутствие. Вещь словно олицетворяет человека» (Marcoix 2001: 228)³.

Такие следы красноречивы, ведь в них есть налет чего-то личного: когда человек носит одежду, модную или повседневную, она обретает телесность и интимность. Следы подчеркивают, что предметы одежды — посредники чувственного опыта, сопровождающие тело в его движении сквозь пространство и время. Эти детали, эти едва заметные намеки на отсутствующие тела трогают нас — думаю, потому, что они зажаты между двух временных измерений — временем, когда эти вещи носили, и сегодняшним днем. Эта одежда одновременно принадлежит «своему времени» (периоду, когда ее изготовили или носили) и воплощает течение времени между «тогда» и «сейчас». Говоря словами Ролана Барта, ношенная одежда «локализует в настоящем предмет, принадлежащий минувшему» (Барт 1994: 310); она одновременно «там», в прошлом, и «здесь и сейчас». Эти красноречивые предметы, хранящие следы тела, позволяют нам совершать путешествия во времени, перемещаться из одной эпохи в другую.

Путешествия во времени

Дефекты одежды способны не только выступать олицетворением конкретного тела, времени или места (их преходящих черт), но и оживлять прошлое — воскрешать утраченное. Аня Ароновски-Кронберг пишет: «Наша старая одежда в конечном счете рассказывает нашу историю, осязаемо вплетая в свою ткань воспоминания о минувшем, об утраченной или обретенной любви, о разочарованиях или победах. Эти объекты желания, часто забытые, можно читать как карту нашего прошлого, ненадолго воскресшего и возвращенного нам» (Aronowsky Cronberg 2019). Ношенная одежда повествует об ушедших временах и людях, навевая конкретные воспоминания — о друзьях, родных, любимых — и отражая нечто общее: манеру поведения, традиции, стили. Кэрол Хант уверена: «Изношенная ткань обладает способностью — пусть не уникальной, но необычайно сильной — воплощать как коллективное, историческое, так и единичное, личное, биографическое» (Hunt 2014: 226). Способность одежды рассказывать присуща и нашим собственным, и чужим вещам: одежда повествует и воскрешает воспоминания, она оживляет прошлое. В потрясающем по силе эссе на смерть друга Питер Сталлибрасс пишет, как пиджак

Эллона — его фактура, вес, запах — возвращал ему ушедшего друга: «Во мне жило его продолжающееся присутствие. Когда я надевал пиджак Эллона, он был там, в морщинах на локтях — морщинах, на техническом швейном жаргоне именуемых „памятью“. Он был в пятнах у нижнего края пиджака, в запахе подмышек» (Stallybrass 1993: 2).

Если некоторые предметы одежды дают нам возможность путешествовать во времени, то тем более это справедливо в отношении их материальных качеств: фактуры ткани, расцветки или запаха духов, уловимого много лет спустя. Именно запах в наибольшей степени способен менять структуру времени, создавая ощущение бесконечности, о котором пишет Вальтер Беньямин: «Аромат стирает прошедшие годы в аромате, который он напоминает» (Беньямин 2000: 200). Подобно прустовским мадленкам, эти качества пробуждают воспоминания, ностальгию, тоску и желание, заставляя нас оглядываться в прошлое. Эти приметы — как следы на песке: они обозначают то, что мы уже не можем увидеть. По словам Сьюзен Стюарт, некоторые предметы «искажают пространственно-временные отношения привычного мира и... переносят нас в бесконечную грезу» (Stewart 1993: 65–66). Одежда сохраняет наши движения, «запоминает» и материализует вещи, которые бы иначе исчезли бесследно. Подобно фотографии, следы ношения указывают на связь одежды с событиями, людьми и переживаниями, запечатленными в нашей памяти. В способности пробуждать такие воспоминания — воскрешать присутствие давно утраченного — заключается одна из причин мощного воздействия на нас изношенной одежды. Пятна, прорехи, многозначительные следы — те самые «влекущие и ранящие» детали, о которых говорит Барт, *ripstun* одежды (Барт 1997: 24). Поэтому они позволяют нам перемещаться во времени — плести сеть смыслов, перекинутую между материальным и воображаемым. Как указывает Хилари Дэвидсон, «вещи как объекты воображения, как реальные предметы, как предметы используемые или отвергаемые наделены собственным эмоциональным содержанием, переплетающимся и вступающим в диалог с содержанием других явлений, благодаря чему рождается сложное материальное воплощение чувства» (Davidson 2018: 73).

Петли и сети

Это эссе началось с материальных метафор — вернемся же к ним еще раз, но не к ровным нитям в руках мойр и не к гладкой поверхности покрывала Пенелопы, а к спутанной пряже, перекрученным ниткам, к латаной и штопаной одежде, к вещам с изъянами — следами тела.

Вернемся к мысли Серра о времени как изменчивой поверхности, к петлям, узлам, переплетениям, рвущим ткань времени. Время — неровная поверхность, испещренная вмятинами и разломами, морщинами и пятнами. Время оставляет на одежде многочисленные следы: складки, потертости, прорехи, — наглядно свидетельствующие о его течении. Предметы гардероба, наши самые личные и пропитанные воспоминаниями вещи, не остаются неизменными в ходе нашего взаимодействия с миром: на их поверхности проступают следы жизни, движений, жестов, телесного опыта. Отсутствующие жесты накладывают на одежду отпечаток в виде следов помады или согнутых пальцев перчатки. Способность одежды вызывать воспоминания и эмоциональный отклик часто связана с тем, что такие следы возвращают нам присутствие исчезнувших тел. Эти следы — осязаемые приметы времени: следы, которые мы оставляем в мире.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

- Барт 1994* — Барт Р. Риторика образа / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Рипол Классик, 1994. С. 297–318.
- Барт 1997* — Барт Р. Camera lucida / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
- Беньямин 2000* — Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Озарения / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 168–210.
- Вулф 2000* — Вулф В. Орландо / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука, 2000.
- Руджероне 2018* — Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–125.
- Aronowsky Cronberg 2019* — Aronowsky Cronberg A. Paris Saudade: An Echo of the Past in the Future // Extra. Extra Issue. 2019. No. 12.
- Barthes 1980* — Barthes R. Camera Lucida / Transl. R. Howard. N.Y.: Hill & Wang, 1980.
- Benjamin 1999* — Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire // Illuminations. London: Pimlico, 1999.
- Bide 2017* — Bide B. Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection // Fashion Theory. 2017. 21 (4). Pp. 449–476.
- Davidson 2016* — Davidson H. Grave Emotions: Clothing and Textiles from Nineteenth-Century London Cemeteries // Textile: The Journal of Cloth and Culture. 2016. 14.2. Pp. 226–242.

- Davidson 2018* — Davidson H. Holding the Sole: Shoes, Emotions, and the Supernatural // Downes S., Holloway S., Randles S. (eds) *Feeling Things: Objects and Emotions through History*. Oxford: Oxford Academic, 2018.
- De la Haye et al. 2005* — De la Haye A., Taylor L., Thompson E. *A Family of Fashion: The Messel Dress Collection*. London: Philip Wilson Publishers, 2005.
- Evans & Vaccari 2020* — Evans C., Vaccari A. (eds) *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*. London: Bloomsbury, 2020.
- Deleuze & Guattari 1987* — Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* / Transl. R. Massumi. London: Continuum, 1987.
- Hunt 2014* — Hunt C. Worn Clothes and Textiles as Archives of Memory // *Critical Studies in Fashion & Beauty*. 2014. 5 (2). Pp. 207–232.
- Marcoux 2001* — Marcoux J.-S. The «Casser Maison» Ritual: Constructing the Self by Emptying the Home // *Journal of Material Culture*. 2001. 6 (2). Pp. 213–235.
- Proust 2003* — Proust M. *A la Recherche du Temps Perdu*. London: Penguin Classics, 2003.
- Ruggerone 2016* — Ruggerone L. The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body // *Fashion Theory*. 2016. 21 (5). Pp. 573–593.
- Sampson 2020* — Sampson E. Affect and Sensation // *Fashion Studies Journal Studies*. 2020. 3 (1). www.fashionstudies.ca/affect-and-sensation (по состоянию на 25.01.2023).
- Serres & Latour 1995* — Serres M., Latour B. *Conversations on Science, Culture and Time* / Transl. R. Lapidus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Stallybrass 1993* — Stallybrass P. Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things // *The Yale Review*. 1993. 81 (2). Pp. 35–50.
- Stallybrass & Jones 2001* — Stallybrass P., Jones A. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Stewart 1993* — Stewart S. *On Longing*. Durham, NC; London: Duke University Press, 1993.
- Woolf 1928* — Woolf V. Orlando. London: Penguin Classics, 1928.

Примечания

1. Вероятно, еще более личных, чем другие предметы материальной культуры.
2. Здесь: вневременной. (*Прим. ред.*)
3. Марку исследует другую категорию эмоционально окрашенных предметов — вещей, полученных в дар от пожилых людей, которые больше не могут их носить, потому что их тело «усыхает».

