

**Образовательная автономная некоммерческая организация
высшего образования
«Московская высшая школа социальных и экономических наук»**

Факультет: Управления социокультурными проектами

Направление подготовки: Менеджмент

Программа профессиональной переподготовки: Управление развитием городской среды

Выпускающая кафедра: Управления социокультурными проектами

ИТОГОВАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему

«Перформативность модного показа: история, темы и инструменты»

Автор работы:

Слушатель

Лебедева Надежда Михайловна

Подпись _____

Руководитель работы:

к.ф.н. Алябьева Людмила Анатольевна

Подпись _____

Москва, 2017 г.

Содержание

Введение	3
История развития модного показа и перформанса: общие темы	7
<i>История перформанса как жанра: терминология и этапы развития</i>	7
<i>История модного показа как жанра: терминология и этапы развития</i>	12
Модный показ как перформативная партитура	20
Перформативный модный показ: виды и инструменты.....	27
– <i>Площадка (место проведения)</i>	27
– <i>Сценография (декорации, реквизит, освещение)</i>	29
– <i>Работа с движением (скорость, техника движения, траектории движения в пространстве)</i>	31
– <i>Звуковое сопровождение</i>	34
– <i>Сценарий</i>	35
– <i>Модели (исполнители)</i>	37
Перформанс с использованием одежды и модный показ: размывание границ	42
Заключение	51
Список используемой литературы и источников	53
Научные статьи и монографии	53
Источники	57
Приложения	64
Приложение 1. Интервью с Владом Метревели, российским постановщиком модных показов	64
Приложение 2. Интервью с Даниилом Косенковым, российским постановщиком модных показов.....	69
Приложение 3. Интервью с Сабиной Горелик, российским дизайнером	73
Приложение 4. Интервью с Дмитрием Логиновым, российским дизайнером	74
Приложение 5. Интервью с моделью Мариной Лидерс.....	80
Приложение 6. Интервью с моделью Ксенией Варгой	82
Приложение 7. From Fashion Photography to Performance Art: an Interview with Manuel Vason	84

Введение

Модные показы играют важную роль в индустрии моды: это мероприятия, в ходе которых презентуются новые коллекции дизайнерской одежды и которые помогают формировать позиционирование бренда. Современный нам способ показа дизайнерской одежды сложился в первой половине XX века, однако первые показы – хореографированные совершенно другим образом – появились еще в XIX веке. Эволюция модного показа связана с рядом культурных и экономических причин, в том числе с формированием модной индустрии как таковой¹.

Возникновение современного нам модного показа по времени (пятидесятые – шестидесятые годы XX века) совпало со становлением нового жанра искусства – перформанса. В восьмидесятые и девяностые годы, когда искусство перформанса сформировалось как жанр и институционализировалось (что некоторые теоретики считают смертью перформанса как протестного жанра искусства), постановщики показов начали напрямую обращаться к перформативным инструментам, создавая уникальные модные шоу. В конце XX и начале XXI века некоторые дизайнеры даже начали проводить показы своих коллекций в художественных галереях и более того – создавать свои собственные перформансы (например, Хуссейн Чалаян²), размывая границы между искусством перформанса и миром моды.

История модного показа и его критическое осмысление разрабатывается в литературе по теории моды, однако эта тема до сих пор до конца не освоена. Как нам кажется, между модой и искусством перформанса много точек пересечения, и далеко не все они исследованы. Системного исследования модного показа как перформативного жанра пока не проводилось, существующие работы описывают определенный исторический период или отдельный аспект модных показов. Описанием и изучением модного показа и фигуры модели как таковой занимается Кэролайн Эванс (Caroline Evans), но в своей главной книге “The Mechanical Smile” она фокусируется на конкретном историческом периоде – 1900-1929 годы³.

В современную нам эпоху тема сближения модного шоу и перформанса становится все более **актуальна**: конвенциональный модный показ остается фактически только в

¹ Kawamura Yuniya. Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies. Bloomsbury, 2005. – с. 85

² Hussein Chalayan – Gravity Fatigue // [Электронный ресурс] URL: http://www.sadlerswells.com/whatson/2015/hussein-chalayan-gravity-fatigue/?utm_source=youtube&utm_medium=copy&utm_campaign=chalayanyoutubecopy (Дата обращения 07.04.2017)

³ Evans Caroline. The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929. Yale University Press, 2013.

рамках трейд-шоу, для широкой же публики дизайнеры все чаще создают перформативные события.

В рамках данной работы мы хотим найти ответы на следующие вопросы: какое сообщение несут в себе модные показы-перформансы? Какие перформативные инструменты они используют? Как одежда осмысляется в перформансах и спектаклях современного танца? Как перформанс проникает в модные показы? Можно ли воспринимать «обычный» модный показ как перформанс?

Мы не разводим понятия «искусство перформанса» и перформанс как спектакль современного танца, наследуя Роузли Голдберг, которая полагает, что и то, и другое входит в понятие «перформанс», так как имеет общий инструментарий и контекст¹. Однако оговоримся, что есть и другая точка зрения: некоторые теоретики искусства полагают, что это два разных феномена². В первой главе мы подробно описываем историю исследования искусства перформанса для обоснования терминологии работы. За помощь с анализом литературы по теории перформанса (performance studies) хотелось бы поблагодарить Дарью Демехину, аспиранта НИУ ВШЭ по специальности «История философии» и специалиста по новейшей истории театра.

Цель магистерской диссертации – проанализировать феномен перформативных модных показов и перформансов, фокусирующихся на теме одежды и моды, выявить их общие темы, инструменты и исторический контекст.

Задачи магистерской диссертации:

- дать краткий анализ истории становления теории перформанса с разбором следующих терминов: перформанс и перформативность – с целью обозначения терминологического языка, который мы будем использовать в работе;

- провести исторический анализ развития модного показа и перформанса, где мы планируем показать, что эти жанры эволюционировали в общем контексте, отвечали на общие исторические вызовы и проходили схожие этапы развития.

- провести собственное исследование – серию интервью с моделями, дизайнерами и постановщиками – с целью выявления общей структуры модного показа и его «скрытых партитур»;

- проанализировать форму модного показа и выявить инструменты, которые используют модный показ, современный танец и искусство перформанса;

¹ Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. – 320 с.

² Noel Carroll. Philosophy and Drama: Performance, Interpretation and Intentionality // Staging Philosophy, edited by David Saltz and David Krasner. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2006. – с. 104–121.

- рассмотреть то, как модный показ и перформанс влияют друг на друга: как дизайнеры и постановщики показов заимствуют инструменты перформанса, и то, как художники перформанса используют одежду и партитуру модного показа в своих работах.

Объектами данного исследования являются модные показы и искусство перформанса, использующее одежду и партитуру модного показа как смысловые элементы. **Предметом** данного исследования являются темы и инструменты, общие для модных показов и искусства перформанса.

Основная **гипотеза** данной работы: модный показ как феномен формировался в том же историческом и культурном контексте, что и искусство перформанса и актуального современного танца, эти жанры прошли сходную историческую эволюцию и пользуются сходными инструментами. Таким образом, в данной работе мы рассматриваем модный показ как искусство перформанса, анализируя его историю, инструменты и основные темы. Анализируя модный показ как перформанс, мы обращаемся к более широкому вопросу, который часто обсуждается в популярной и академической литературе: является ли мода искусством?¹ Главный **тезис** нашей работы состоит в том, что модный показ является формой перформативного искусства.

В качестве **материала** для магистерской диссертации мы используем информацию, полученную в ходе собственного исследования; а также документацию модных показов, перформансов и спектаклей – и доступную нам литературу по теории танца, перформанса и моды, в основном, на английском языке. В качестве собственного исследования мы провели серию глубинных интервью с двумя российскими дизайнерами, двумя режиссерами модных показов, двумя моделями и художником, который раньше работал с модной фотографией, а сейчас создает перформативные работы. Респонденты интервью были выбраны для того, чтобы рассмотреть модный показ с точки зрения разных участников события. За помощь с поиском респондентов и получением согласия на интервью хотим поблагодарить Анну Лебсак-Клейманс, кандидата социологических наук и преподавателя курса «Маркетинг моды» в рамках нашей образовательной программы.

В силу ограниченности времени и других ресурсов для магистерского исследования мы не смогли опросить больше специалистов, но в случае, если эта тема будет развиваться в рамках обучения в аспирантуре, количество респондентов может быть значительно расширено – например, было бы интересно рассмотреть другие роли и профессии, связанные с модным показом (например, специалистов по свету и звуку или

¹ Bok Kim Sung. Is Fashion Art? // Fashion Theory, 1998. 2:1. С. 51-72

выпускающих на подиум), а также опросить профессионалов из другого культурного контекста (зарубежных дизайнеров и постановщиков модных показов).

На данный момент нам кажется, что существует несколько возможных интерпретаций связи модного показа и перформанса, и первый из них – анализ параллелей в развитии перформанса и модного показа с точки зрения **исторического анализа**: как нам кажется, эволюция этих явлений происходила в общем контексте – и исторические этапы, которые проходил перформанс и модный показ, во многом схожи. Также необходимо провести анализ инструментов и формы, т.е. **семиотический и формальный анализ**: исследование устоявшейся конвенции модного дефиле как перформативной партитуры, анализ модных показов, которые превращаются в перформанс за счет изменения привычной формы, а также перформансов, использующих одежду как смысловой элемент.

Работа поделена на **главы** в соответствии с заявленными выше темами:

- История развития модного показа и искусства перформанса: общие темы;
- Модный показ как перформативная партитура;
- Перформативный модный показ: виды и инструменты;
- Перформанс с использованием одежды и модный показ: размывание границ.

Изначально мы планировали посвятить отдельную главу современному танцу и его использованию в рамках современного показа, но в ходе исследования пришли к выводу, что хореография является лишь частью партитуры модного показа – о чем мы пишем во второй главе (раздел «Работа с движением»). Как нам кажется, взаимоотношение танцующего тела и костюма и анализ примеров создания дизайнерских костюмов для танцевальных спектаклей – это тема, лишь косвенно связанная с нашей диссертацией и достойная отдельного исследования.

История развития модного показа и перформанса: общие темы

В научной¹ и популярной² литературе принято сравнивать искусство перформанса и модные показы, так оба этих жанра работают с живым присутствием исполнителя и зрителя, а также зачастую используют схожие партитуры. В девяностых годах начинается прямое сотрудничество дизайнеров и художников перформанса³, однако оно стало возможным благодаря историческому развитию этих двух жанров – и об основных этапах их эволюции мы расскажем в первой главе работы. Наша гипотеза состояла в том, что модный показ является перформативным произведением, причем перформанс эволюционировали в общем контексте, отвечали на одни и те же исторические вызовы и проходили схожие этапы развития.

История перформанса как жанра: терминология и этапы развития

Первые работы в жанре перформанса возникли в шестидесятых годах XX века как критика существующих социальных структур. Сам термин «перформанс» вошел в английский язык еще в XVII веке и означал игру на сцене, а в контексте современного искусства это слово впервые было использовано в 1952 году: так Джон Кейдж назвал свою работу «4'33»⁴. На протяжении пятнадцати лет после выступления Кейджа художники не ассоциировали себя с термином «перформанс», он был легитимирован благодаря теоретическим работам в семидесятые годы⁵.

Термин «перформанс» стал популярен в девяностые годы во многом благодаря теоретику и куратору Роузли Голдберг⁶, которая написала книгу-бестселлер «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней» и основала биеннале Performa, посвященное исключительно искусству перформанса⁷.

Несмотря на то, что перформанс занял прочное место в иерархии современного

¹ Duggan, G. G. (2001). The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, 5. – с. 243-270.

² Fashion as Performance Art // [Электронный ресурс]
<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/21348/1/fashion-as-performance-art>
(Дата обращения 07.04.2017)

³ Ginger Gregg Duggan The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // Fashion Theory, 2001. 5:3, с. 243-270. – с. 244

⁴ Jones Amelia. A Companion to Contemporary Art since 1945. Blackwell Publishing Ltd., 2006.

⁵ Huxley Michael and Noel Witts. The Twentieth Century Performance Reader. London and New York: Routledge, 1996.

⁶ Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.

⁷ Kitamura Katie. Art Matters: The Second Life of Performance // [Электронный ресурс]
<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performa-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/>
(Дата обращения 07.04.2017)

искусства, у этого жанра до сих пор нет однозначного определения. Некоторые исследователи придерживаются мнения, что каждый художник волен давать свое собственное определение этому жанру. Таким образом, перформансом является любое живое искусство, не относящееся к традиционному театру ("live art by artists")¹. Такая позиция расширяет границы искусства перформанса, фактически объявляя его жанром, который всегда был в человеческом поведении. В своей работе мы руководствуемся именно таким взглядом на искусство перформанса, определяя модный показ – живое событие – как перформанс.

Юлия Гниренко, российский исследователь, в своей кандидатской диссертации анализирует многочисленные определения перформанса и перечисляет следующие атрибуты перформативного действия: временное развитие, тактильность (телесность), игра, сценарий, цель, создание новизны, серийность, эпатажность, наличие персонажного автора, персонажный язык и создание документа². Отметим, что все указанные характеристики в полной мере могут быть применимы к жанру модного показа – хотя и могут принимать другие формы.

Другие исследователи – например, Ричард Шехнер – предлагают определять перформанс через институциональный критерий (жанр работы определяет институция, на базе которой она показывается) и культурный, социальный, исторический контекст³. Понятие перформанса в его современном использовании очень размыто – под ним понимают все исполнительские практики: работы акционистов, и работы в жанре современного танца, хэппенинги и спектакли постдраматического театра⁴.

Дэвид Дэвис в своей работе «Философия искусства перформанса» предлагает разделение перформанса на собственно *performance work* (произведение) и *performance as framework* (использование жанра перформанса как рамки для презентации другого произведения искусства – например, перформанс на открытии выставки)⁵. Ко второму виду – «перформанс как рамка» – можно отнести и использование инструментов искусства перформанса для презентации одежды в постановочных модных показах.

Наряду с термином «перформанс» часто используют другой термин – «перформативность» (*performativity*). Это понятие впервые появилось в лингвистике. Джон Лэнгшо Остин, британский философ языка, в 1955 году ввел понятие

¹ Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.

² Гниренко Юлия. Перформанс как явление современного отечественного искусства, 2001 // [Электронный ресурс] http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/ (Дата обращения 07.04.2017)

³ Schechner Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 3rd edition, 2013.

⁴ Леман Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign, 2013. – с. 23.

⁵ David Davies. *Philosophy of Performing Arts*. Blackwell Publishing, 2011.

«перформатива» или «перформативного высказывания»: речевых актов, которые не просто описывают реальность, но меняют ее, оказываются равноценны действию¹. Свой расцвет понятие «перформативности» пережило в девяностые годы, когда из философии языка оно перешло в общую теорию культуры – если до этого культуру чаще анализировали с семиотических позиций (как текст), то после так называемого «перформативного поворота» исследователи стали заниматься способностью определенного действия – и культуры в целом – менять социальную реальность и формировать новые идентичности². Перформативность культуры исследовали разные теоретики: например, Джудит Батлер (в контексте формирования гендерной идентичности)³ и Бояна Цвейч (в контексте социальных наук – разрабатывая идею «общество как перформанс»)⁴.

Как нет единого определения перформанса, не существует и единой истории этого искусства, что, в первую очередь, связано с проблемой архива. Многие работы шестидесятых и семидесятых годов не сохранились, так как не были описаны даже вербально (причины этому мы привели выше – искусство перформанса протестовало против институций, а документацией занимаются именно они). Таким образом, в теоретических исследованиях (включая наше) фигурируют лишь задокументированные акции и перформансы. Работы последнего времени, начиная с девяностых годов двадцатого века, наоборот, документированы практически все – и ключевые художники выбираются в основном кураторской и литературной конвенцией, так как не существует единой объективной оценки искусства перформанса. Обозначив эту проблему, тем не менее попробуем обозначить основные вехи развития этого жанра.

Становление перформанса как жанра современного искусства происходит в девяностые годы, однако «золотым веком» перформанса принято считать 1960-е и 1970-е годы – время, когда перформативные работы появились впервые. В 1992 году выходит программная статья Жюжетт Ферал «Что осталось от искусства перформанса? Аутопсия функции, рождение жанра»⁵, в которой автор заявляет, что историю искусства перформанса можно условно разделить на два больших этапа: 1960-1980-е – перформанс

¹ Austin Langshaw John. How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 (eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa), Oxford: Clarendon Press, 1962.

² Фишер-Лихте Эрика. Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Изд-во «Канон+», 2015. – с.45-46

³ Butler, Judith. Gender Trouble. New York: Routledge, 1990.

⁴ Cvejic Bojana. Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance. Palgrave Macmillan, 2015.

⁵ Feral Josette. What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre // Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality, 14:2, 1992. – с. 142-162.

как функция, молодое, протестное искусство; 1990-е – по настоящее время – становление перформанса как легитимного жанра современного искусства, его институционализация и превращение в составную часть капитализма – системы, против которой он выступал на этапе своего рождения.

Функцией перформанса шестидесятых и семидесятых годов был протест против существующих художественных и социальных конвенций, в первую очередь – отказ от репрезентации в пользу живого присутствия художника; протест против коммерческой ценности искусства, институциональная критика; первичность процесса, а не продукта; отказ от оппозиции «искусство» – «жизнь»; отказ от обслуживания интереса зрителя. В девяностые же годы перформанс формируется как один из жанров современного искусства и отказывается от своей первичной идеологии: он больше не включает в себя имплицитную критику системы искусства¹. Перформанс включается в программы различных институций, а фокус внимания художников переносится с процесса на результат (важность приобретает документация и коммерциализация этой формы искусства – хотя этот переход до сих пор подвергается критике – см. Приложение 7). Также именно в девяностые начинается так называемая театрализация перформанса – заимствование традиционных театральных инструментов: костюмов, сцены и зрительного зала, светового оборудования.

Еще одно важное жанровое изменение искусства перформанса, которое произошло в девяностых годах, – появление так называемого делегированного перформанса, то есть работ, для участия в которых художник нанимал исполнителей – в отличие от предыдущего периода с шестидесятых по девяностые, когда все работы были основаны на присутствии самого художника и принципе его авторства².

Исследователи также осмысливают переход от семидесятых к девяностым как отказ от экспериментальности – и предполагают, что в этот период его эпатажность начинает восприниматься как норма. Иными словами, трансгрессия перформативных работ нормализуется. Тем не менее, ключевым инструментом перформанса продолжает оставаться новизна и эпатажность³. Принцип инновации перформанса отличает его от акции, современного танца или хэппенинга (ниже мы отметим, что принцип инновации также является ключевым для модного показа).

Характерно, что первые опыты прямого сотрудничества дизайнеров и художников

¹ Jones Amelia, Heathfield Adrian. Perform, Repeat, Record: Live Art in History. University of Chicago Press, 2012.

² Бишоп Клер. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // Художественный журнал, №82, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/15/article/210> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Phelan Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 1993.

перформанса приходится именно на период институционализации и коммерциализация этого жанра – прямое использование перформативных инструментов в коммерческом жанре модного показа стало возможно только в девяностые¹. В нулевые годы XXI века жанр перформанса становится настолько коммерческим, что появляются даже руководства о том, как можно на нем заработать – например, «Учебник Guerilla по искусству перформанса: как заработать на творчестве» (Guerilla Guide to Performance Art: How to Make a Living as an Artist)².

В начале двадцать первого века искусство перформанса переживает интенсивную музеификацию: работы в этом жанре становятся невероятно популярными и все чаще появляются на разнообразных выставках³. Перформативные были представлены в музеях, начиная с шестидесятых годов: в пространстве выставок демонстрировались работы Мередит Монк, Симон Форти, Мерса Каннингема и Триши Браун⁴. Тем не менее, именно в начале XXI века в коллекциях всех крупнейших музеев появляются отделения искусства перформанса (например, в музее Гуггенхайма⁵, нью-йоркском музее современного искусства МоМА⁶, из российского контекста – в музее «Гараж»⁷). Критики связывают популярность перформанса с существующим трендом на все большую партиципативность искусства и максимальное включение (развлечение) зрителя.

По словам Сабин Брайтвизер, главного куратора отделения медиа и перформанса музея МоМА, «возникает ощущение, что сейчас людям не хватает статичных объектов, они хотят быть больше вовлечены в то, что происходит. Когда вы смотрите на живое выступление, вы всегда больше вовлекаетесь в происходящее»⁸. Вопрос о том, может ли искусство перформанса документироваться, коллекционироваться, использоваться для развлечения и при этом сохранять свои изначальные смыслы – один из самых спорных, он широко обсуждается художниками и теоретиками искусства⁹ (см. Приложение 7). В любом случае, появление музея как одной из главных институций, представляющей

¹ Ginger Gregg Duggan. The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // *Fashion Theory*, 5:3, 2001. С. 243-270. – с. 244.

² Hill Leslie, Paris Helen. *Guerilla Guide to Performance Art: How to Make a Living as an Artist*. Bloomsbury Academic, 2004.

³ Rush Michael. A Note: Performance Art Lives // *Fashion Theory*, 2001. 5:3. С. 331-341.

⁴ Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern dance*. Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1978. – с. 36

⁵ Performance. Guggenheim Museum // [Электронный ресурс] URL: <https://www.guggenheim.org/performance> (Дата обращения 07.04.2017)

⁶ Media&Performance Art // [Электронный ресурс] URL: <https://www.moma.org/explore/collection/departments/media> (Дата обращения 07.04.2017)

⁷ Перформанс в России // [Электронный ресурс] URL: <http://garagemca.org/ru/research/from-2010-performance-art-in-russia> (Дата обращения 07.04.2017)

⁸ Цит. По: Pogrebin Robin. Once on Fringe, Performance Art Is Embraced // [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html> (Дата обращения 07.04.2017)

⁹ Can Performance Art Be Collected and Still Maintain Its Original Message // [Электронный ресурс] URL: <https://hyperallergic.com/53624/can-performance-art-be-collected/> (Дата обращения 07.04.2017)

искусство перформанса широкой публике, значительно влияет на работу художников и на то, как их творчество воспринимается – похожие процессы происходят и в связи с музеификацией моды, о чем речь пойдет ниже.

Итак, схематично историю перформанса можно систематизировать в следующем виде¹:

1945 – 1950-е годы – появление живого искусства в пространстве визуального: абстрактный экспрессионизм (живопись действия), первые опыты Black Mountain College²;

1960-е – 1970-е – перформанс как функция (протест, институциональная и социальная критика);

1980-е – 1990-е – перформанс как жанр и как развлечение (институционализация, включение в государственную структуру);

2000-е – по настоящее время – музеификация и коммерциализация перформанса.

История модного показа как жанра: терминология и этапы развития

Как и у термина «перформанс», у модного показа также не существует единственно верного определения – что вызвано в том числе недостаточной разработанностью темы в академическом дискурсе. Вот одно из базовых определений модного показа: «это презентация новой коллекции одежды на движущихся телах, которая проходит два раза в год в присутствии зрителей» (*прим. авт.: здесь и далее перевод англоязычных источников мой*)³. Однако дизайнеры постоянно ищут новые формы показа своих коллекций, и практически каждое слово в этом определении можно оспорить: например, коллекция может демонстрироваться не на движущихся телах, а на манекенах, проводиться не «вживую» перед аудиторией, а создаваться исключительно для показа онлайн, или проходить не в рамках недель моды, а чаще или реже, чем два раза в год.

Единственное, что остается неизменным для всех модных показов – это наличие новой коллекции одежды. Поэтому в рамках данной работы мы предлагаем следующее рабочее определение: *модный показ – это презентация новой коллекции одежды в любом формате, выбранном дизайнером.*

¹ Демехина Д.О. К вопросу о концептуализации перформанса. Неопубликованные лекции, ГЦСИ (Москва), апрель 2017.

² Bial H. The Performance Studies Reader. Routledge, 2004. – с. 50

³ Skov, Lise; Skjold, Else; Moeran, Brian; Larsen, Frederik; Csaba, Fabian. The Fashion Show as an Art Form // Frederiksberg : Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School, 2009. – с.2

Характерно, что у жанра модного показа – как и у искусства перформанса – нет единой академической истории, хотя история отдельных предметов гардероба, например, каблука или корсета¹, была описана неоднократно. По словам Валери Стил, директора и главного куратора музея при Институте моды и технологий в Нью-Йорке, «модный показ все еще ждет своего историка»².

Главной фигурой дискурса исторического исследования модного показа является Кэролайн Эванс, написавшая книгу «Механическая улыбка. Модернизм и первые модные показы во Франции и Америке, 1900-1929»³. Эванс не только провела подробнейший исторический анализ развития модного показа в начале XX века, но и разработала собственную методологию анализа этого явления. Как нам кажется, названия глав ее книги соответствуют разным аспектам исследования модного показа: «Архитектура: фабрики элегантности» (роль институций), «Аудитории: коммерция внешнего вида» (роль зрителя), «Объекты: индустриальные улыбки» (восприятие модели как объекта), «Пролепсис: тела будущего» (социальная роль манекенщицы как ролевой модели), «Движения: походка манекенщицы» (хореография движения модели), «Поток: позы манекенщицы» (хореография «точек» для фотографии). Так как в нашей работе мы занимаемся в первую очередь формальным сравнением жанров перформанса и модного показа, мы оставим за скобками социологические аспекты исследования модного показа и роли подиумной модели, и сосредоточимся на формальном, жанровом анализе – в частности, вслед за Эванс мы анализируем хореографирование тела модели и отношения зрителя и выступающего.

Попробуем кратко описать историю развития модного показа как жанра. Принято считать, что первым регулярные показы платьев в 1850-х годах начал проводить Чарльз Фредерик Ворт (которого также принято считать создателем системы «высокой моды»)⁴, а первые формальные модные шоу появились в 1890-х годах благодаря британскому модельеру Люсиль. В первых показах «живые манекены» просто прогуливались в платьях дизайнера под музыку оркестра, пока публике предлагали напитки. Позже у «модных пьес» появился сценарий, как, например, в показе «The Seven Ages of Women» (1909) – где на сцене разыгрывались все жизненные этапы, которые проходила светская дама того

¹ Стил Валери. Корсет. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

² Fortini Amanda. How the Runway Took Off. A Brief History of the Fashion Show. // [Электронный ресурс] http://www.slate.com/articles/arts/fashion/2006/02/how_the_runway_took_off.html (Дата обращения 07.04.2017)

³ Evans Caroline. The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929. Yale University Press, 2013.

⁴ Kent Jacqueline C. Business Builders in Fashion – Charles Frederick Worth – The Father of Haute Couture. The Oliver Press, Inc., 2003

времени – в соответствующих платьях: школьница, дебютантка, девица на выданье, невеста, жена, хозяйка и вдова¹.

Одним из прототипов модного показа как сценического жанра стал коммерческий театр конца XIX – начала XX века, в частности, музыкальная комедия, сформировавшаяся в период с 1890 по 1914 годы². Эти выступления сводились к драматизированному показу новых мод: главные героини носили наряды от кутюр³. Так как Люсиль создавала театральные костюмы, ее первые «парады манекенов» создавались по законам театрального представления. Вот что она сама пишет о модном показе в своей автобиографии: «Постепенно в моей голове сформировалась идея парада манекенов, который было бы интересно смотреть как пьесу. Великолепные, божественные девушки ходили бы в моих платьях и демонстрировали их потрясенным зрителям»⁴. Таким образом, театральность стала одной из имманентных характеристик модного показа с самого начала.

Современные эпатажные и похожие на шоу модные показы появились в 1960-х годах, что было связано с появлением многочисленных коллекций прет-а-порте⁵. До 1960-х годов показы проводили в основном в домах высокой моды для элиты общества – костюмы показывали ежедневно для частных клиентов, и целью модного дома было продать одежду конкретным людям, показав ее достоинства. Более дешевая одежда прет-а-порте была рассчитана на массовый рынок – и 1960-е годы модные показы превратились в однократные события для прессы и покупателей. Таким образом, показ мод из инструмента непосредственных продаж превратился в инструмент маркетинга и продвижения бренда⁶, что отразилось и на его форме. Если в пятидесятые годы модели благородно скользили по подиуму и единственным дополнительным жестом был снятие или надевание перчатки, то уже в 1960-е модели начали играть определенные роли и танцевать под популярную музыку, а для постановки модных показов начали нанимать хореографов и режиссеров⁷.

Постепенно модный показ превращался в масштабное театральное представление, в котором важную роль играют не только манекенщицы, но и освещение, звук, аксессуары

¹ Kaplan, Joel and Sheila Stowell. *Theatre and Fashion: From Oscar Wilde to the Suffragettes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – с.119

² Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women and the Making of London's West End*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000. – с. 160

³ Kaplan, Joel and Stowell Sheila. *Theatre and Fashion: From Oscar Wilde to the Suffragettes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

⁴ Gordon, Lucy Wallace Duff, Lady Gordon. *Discretions and Indiscretions*. London: Jarrolds, 1932. – с.68

⁵ Evans, Caroline. *The Enchanted Spectacle // Fashion Theory*, 2001. №5, с. 271-310. – с.297

⁶ Helvin, Marie. *Catwalk*. London: Pavilion Books, 1985.

⁷ Castle, Charles. *Model Girl*. Newton Abbott: David & Charles, 1977. – с.45

и декорации¹. Показы начали называть «бессюжетным театром»². Так, Пьер Карден заявил о показах собственных коллекций: «Я основал национальный популярный театр высокой моды»³. Из метода продажи одежды для определенного круга клиентов (экономическая функция) модный показ трансформировался в способ создания образов и привлечения внимания широкой публики (культурная функция)⁴. Нам представляется, что у современного модного показа две крупные цели: реклама и развлечение.

В семидесятые годы появились и первые дизайнеры-концептуалисты, с помощью необычных модных показов позиционирующие себя как художников – в тот период они не обращались к искусству перформанса (которого еще не существовало как жанра), но заимствовали некоторые подходы визуального искусства и архетип «художника-создателя». Характерно, что первые кутюрье, претендующие на звание художников моды, – Чарльз Ворт и Поль Пуаре – в том числе трансформировали формат демонстрации своих коллекций. Чарльз Ворт считается первым дизайнером, создавшим модный показ как таковой, а Поль Пуаре первым начал записывать свои показы на видео.

Большое распространение концептуальное переосмысление формата модного показа получило в девяностых годах XX века. Из наиболее ярких представителей концептуализма можно выделить Хуссейна Чалаяна, Мартина Марджелу и бренд Victor&Rolf. Подробнее о модных показах, ломающих конвенцию, речь пойдет в третьей главе нашей работы.

В последнее время (с девяностых годов XX века по настоящее время) формат модных показов меняется в том числе из-за феномена «новой визуальности»⁵ – мгновенному созданию визуального контента миллионами пользователей мобильных телефонов и его распространению в сети Интернет. Хотя вживую модные показы видит сравнительно небольшое количество гостей, эти события транслируются на миллионную аудиторию благодаря модным журналам, телеканалам и онлайн-медиа. Еще в 1997 году Харриет Квик писала: «В 1986 году на парижских показах присутствовало 1875 журналистов и около 150 фотографов: в четыре раза больше, чем в 1976 году»⁶. В наше время – десятые годы XXI века – аудитория модного показа измеряется миллионами

¹ Diehl, Mary Ellen. *How to Produce a Fashion Show*. New York: Fairchild, 1976. – с.10

² Ginger Gregg Duggan. *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // Fashion Theory*, 2001. 5:3, с. 243-270. – с.246

³ Lipovetsky, Gilles. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trans. Catherine Porter. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994. – с.92

⁴ Skov, Lise; Skjold, Else; Moeran, Brian; Larsen, Frederik; Csaba, Fabian. *The Fashion Show as an Art Form // Frederiksberg : Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School*, 2009. – с.27

⁵ Wise J. *Macgregor. New Visualities, New Technologies: The New Ecstasy of Communication*. Routledge, 2013.

⁶ Quick, Harriet. *Catwalking. A History of the Fashion Model*. London: Hamlyn, 1997. – с.142

пользователей, которые смотрят видеоролики и фотографии в социальных сетях и интернете¹. В контексте борьбы за внимание пользователей сети Интернет новизна и зрелищность (спектакулярность) модных показов приобретают особое значение. Как нам кажется, модные показы во многом вернулись к «театральности» начала двадцатого века – и об этих противоречивых тенденциях к перформативности и театральности речь пойдет в третьей главе нашей работы.

Базовой конвенцией модного показа продолжает оставаться рамка дефиле (о котором мы будем подробнее говорить во второй главе). Существуют модные дома, которые по-прежнему используют лишь конвенциональное дефиле. Сохранение консервативной конвенции модного показа несет в себе сообщение: «Мы относимся к процессу создания и продажи одежды серьезно» – обычно такую стратегию выдерживают бренды класса премиум, такие как *Marimekko* и *Hugo Boss*², а также некоторые модные бренды среднего ценового сегмента.

В основном же, освободившись от исторической цели продать конкретную одежду конкретным потребителям, модный показ все больше «играет» с границами жанра. Джинджер Грегг Дагган полагает, что в результате такой эволюции модного показа в девяностых появился новый гибрид искусства перформанса и *fashion show*, который «практически полностью ушел от традиционных коммерческих аспектов модной индустрии»³. Такой подход нам кажется лукавством, так как уход от конвенции дефиле часто продиктован желанием выделиться из массы однотипных шоу на неделе моды и создать особую «атмосферу» коллекции – что в свою очередь является эффективным маркетингом бренда, которому эта коллекция принадлежит. Таким образом, обращаясь к изначально протестному искусству перформанса, модный показ присваивает форму этого исполнительского жанра для следования своему главному принципу – поиску новых форм (см. Приложение 7).

Тем не менее, хотя модный показ и не утратил свое главное – коммерческое – значение, к концу прошлого века он приобрел новые смыслы. Как отмечает в своей статье «*The Enchanted Spectacle*» Кэролайн Эванс, если в начале двадцатого века модный показ вышел из коммерческого театра, то в конце XX века коммерческие модные показы приблизились к «перформативности» в понимании Джудит Батлер – с акцентом на новизну и зрелищность (спектакулярность). Модные показы стали подиумом для

¹ Crewe Louise. *The Geographies of Fashion: Consumption, Space and Value*. Bloomsbury Publishing, 2017. – с.141.

² Skov, Lise; Skjold, Else; Moeran, Brian; Larsen, Frederik; Csaba, Fabian. *The Fashion Show as an Art Form* // Frederiksberg : Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School, 2009.

³ Ginger Gregg Duggan. *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art* // *Fashion Theory*, 2001. 5:3, с. 243-270. – с.244

постмодернистских идентичностей¹.

Благодаря синтезу с другими видами визуального и исполнительского искусства современные модные показы начинают нести новые для моды института сообщения – например, осуществлять социальную критику или легитимировать девиантное тело. Красота формируется в рамках системы моды – и в современную эпоху эта конвенциональная красота часто разрушается в рамках того же института². Различия между модой и искусством продолжают стираться, так как для обоих направлений характерно «использование тела как катализатора и пространства для создания и коммуникации смыслов»³.

В конце двадцатого века происходит другое важное изменение: мода – как и искусство перформанса – начинает занимать важное место среди музейных выставок. Музеи стали важной площадкой демонстрации модного костюма – наравне с подиумом или витриной магазина. Причем модные выставки становятся хитами: например, из десяти самых посещаемых выставок за все время существования музея Метрополитен две посвящены моде: «Китай через увеличительное стекло» на пятом месте, а «Александр Маккуин: дикая красота» – на девятом⁴. Журналисты даже назвали популярные модные выставки «вопиюще дорогой рекламой» и «незначительным пустяком, который напоминает шикарный салон (шоурум)»⁵.

История коллекционирования и представления костюмов на выставках насчитывает уже несколько сотен лет (например, Музей прикладных искусств в Бостоне приобрел первый модный костюм в качестве экспоната в 1877 году, а Музей Виктории и Альберта в Великобритании коллекционировал предметы костюма с 1852 года), но на протяжении полутора веков выставкам костюма значительное внимание не уделяли⁶. Крупные музеи и выставки моды начали появляться после 1970-х годов (Музей моды и костюма в парижском Palais Galliera открылся в 1998 году, а в 1997 году в Лувре появился Музей искусства моды)⁷. Как отмечают многие исследователи (Валери Стил и Лу Тейлор, которых мы цитировали выше, а также Александра Палмер⁸), мода в музее – это в

¹ Evans, Caroline. *The Enchanted Spectacle // Fashion Theory*, 2001. 5, с. 271-310. – с.306

² Kawamura Yuniya. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*. Bloomsbury, 2005. – с. 79-80

³ Bugg, Jessica. *The clothed body in fashion and performance // Journal of Museum of Applied Art*, 2011. 7, с. 64-74.

⁴ A Look at the Met's Top 10 Most Visited Exhibitions of All Time // [Электронный ресурс] URL: <http://www.artnews.com/2015/09/12/a-look-at-the-mets-top-ten-most-visited-exhibitions-of-all-time/> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ Kimmelman, Michael. *Art, Money and Power // The New York Times*, May 11, 2005.

⁶ Valerie Steele. *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition // Fashion Theory*, 2008. 12:1. – С. 7-30.

⁷ Taylor, Lou. *Establishing Dress History*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2004. – с.156-167

⁸ Alexandra Palmer. *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions // Fashion Theory*, 2008. 12:1, с. 31-63.

основном феномен конца двадцатого века.

Модные музейные выставки (как и выставки, посвященные перформансу) в академической литературе оцениваются неоднозначно: с одной стороны, мода позволяет музейным институциям выглядеть более «современными», привлекать СМИ и более разнообразную по демографическим параметрам публику. С другой стороны, зачастую модные выставки сводятся к развлечению и не имеют под собой продуманной кураторской концепции.¹ Как и в случае с музеификацией перформанса, популярность модных выставок влияет на восприятие и презентацию модной одежды, в том числе на формат и «рамку» модного показа.

Резюмируя описанные нами этапы развития модного показа и презентации модной одежды, попробуем схематизировать эволюцию модного показа как жанра:

1890-е – первые формальные модные показы (Люсиль);

1900-е – 1950-е – ежедневные модные показы в домах высокой моды для частных клиентов;

1960-е – появление разовых модных показов-шоу;

1970-е – 1980-е – театрализация модных показов;

1990-е – по настоящее время – многочисленные концептуальные модные показы, коллаборации дизайнеров с художниками, музеификация моды.

¹ Melchior Marie Riegels, Svensson Birgitta. Fashion and Museums: Theory and Practice (Dress, Body, Culture). Bloomsbury Academic, 2014. – с.13

В данной главе был проведен краткий анализ терминологии и обзор литературы по теме перформанса и модного показа. Как мы отметили, оба рассматриваемых жанра объединяет отсутствие единой академической истории и терминологии.

Рассмотренные нами определения перформанса и перформативности оказываются полностью применимыми к модному показу: это живое искусство, которое разворачивается во времени, зависит от человеческого тела (моделей), следует определенному сценарию и цели, создает определенных персонажей (модели должны нести определенный образ – подробнее об этом во второй главе) и документируется с помощью фото- и видеозаписи. Также как одну из главных черт модного показа и искусства перформанса мы выделили стремление к новизне и эпатажности – то, что вслед за Ги Дебором можно назвать «спектаклем»¹.

Как мы показали, модный показ изначально вышел из коммерческого театра («модные пьесы» Люсиль), то есть по природе своей обладает театральностью – что позволило ему легко присвоить инструменты перформанса после того, как этот жанр сформировался в 1990-е годы. Модный показ и перформанс появились в разных исторических контекстах и возникли из разных предпосылок, но сблизились в восьмидесятых годах, когда оба жанра переживали этап театрализации. В девяностые годы перформанс и модный показ оказались в едином контексте исполнительского искусства, на что указывают многочисленные коллаборации художников и дизайнеров. На это, возможно, также повлияла междисциплинарность работ современных художников: художники создают собственные модные коллекции, а дизайнеры – работы в поле современного искусства. Художники перформанса часто работают на модных показах и используют одежду в своих работах, а дизайнеры концептуально переосмысливают стандартное дефиле, превращая свои показы в перформанс. При этом и мода, и искусство перформанса переживают интенсивную музеификацию – встречаясь в пространстве галереи.

В следующей главе речь пойдет об исторически сформировавшейся конвенции модного показа, которая, как нам кажется, по своей природе обладает перформативностью. Мы проанализируем дефиле через призму теории перформанса и выделим его основные инструменты.

¹ Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014.

Модный показ как перформативная партитура

Все показы принято делить на несколько основных категорий: постановочный показ (*production show*), традиционный показ на подиуме (*formal runway show*) и неформальный показ (*informal show*)¹. Как правило, каждая из выделенных категорий включает в себя дефиле моделей, однако именно постановочный показ часто использует драматические, театральные инструменты – и о нем речь пойдет в следующей главе.

Как нам кажется, анализ модного показа как сценического жанра стоит начать с традиционного дефиле, включающего в себя определенные конвенции (наличие подиума, зрителей, моделей – и определенных движений, которые модели совершают). Как мы показали в первой главе, даже такой «обычный» модный показ можно интерпретировать как перформанс, в том числе потому, что в основе его лежит определенная партитура-сценарий.

Для описания «партитуры» модного показа (формального анализа сценария) мы будем пользоваться теорией искусства перформанса. Социальные же конвенции, окружающие модный показ, могут быть описаны через теорию рамочного анализа Эрвинга Гоффмана². По Гоффману рамки (или так называемые инструменты фрейминга) – это набор определенных концепций и теорий, которые структурируют опыт индивида и влияют на действия групп, организаций и обществ.

Модный показ имеет определенную рамку, которая отличает его от повседневных событий и делает значимым. Это сложное, периодически повторяющееся событие, которое проходит в особом месте и в особое время и которое включает в себя определенные конвенции или ритуалы. Как отмечают исследователи, модный показ часто использует театральную рамку: он происходит на *сцене*, которая отделена от повседневной жизни (заметим, что эта сцена может не существовать как возвышение, подиум – но всегда остается как условность, место, на которое должны быть направлены взгляды зрителей); в рамках показа индивиды превращаются в перформеров, *исполнителей*, за которыми наблюдают; все, что происходит «на сцене» воспринимается участниками и аудиторией как нечто *значимое* (отсюда – театральная конвенция к «преувеличению» – броский макияж и прическа моделей, особый, «преувеличенный»

¹ Everett C. Judith, Swanson K. Kristen. Guide to Producing a Fashion Show. Bloomsbury, 2013. – с.20

² Goffman Erving. Frame analysis: An essay on the organization of experience. London: Harper and Row, 1974.

шаг)¹. Модный показ таким образом превращается в социальный ритуал – кстати, такому же прочтению подвергается и искусство перформанса².

Если теория рамочного анализа подходит для описания социальных конвенций вокруг модного показа, для формального (семиотического) анализа уместнее обратиться к теории партитур. «Партитура» (термин, существующий в английском и французском языках как ‘score’ и ‘partition’) в отношении живого выступления появился в шестидесятые годы, вместе с появлением новых форматов искусства: перформанса, хэппенинга и акционизма. Слово «партитура» было заимствовано из музыки, сохранив при этом два значения: графическое (партитура как нотация, документ) и перформативное (партитура как основа для исполнения).

В перформативных искусствах разделяют следующие виды партитур: партитура-модель, инструкции, матрица и невидимая партитура³.

Партитура-модель напрямую наследует музыкальной традиции: как и музыкальная партитура, это особый язык графической репрезентации, имеющий своей целью максимально точную фиксацию языка движения. *Партитуры-инструкции* не имеют своего собственного языка, но используют повседневную речь для описания действий, которые предполагаются в ходе работы. Это сценарий перформанса, который задает последовательность действий исполнителей. *Партитуры-матрицы* максимально абстрактны, они не описывают конкретную работу, а создают систему, по которой можно создавать разные работы. Матрица – это постоянно меняющееся произведение по внутренним (так задумал автор) или по внешним причинам, это «эластичные» хореографические формы, движения которых могут меняться в зависимости от участников. Также существуют *невидимые партитуры*, создаваемые исключительно для исполнителей и определяющие их внутреннее состояние, которое зритель не может видеть напрямую.

Партитуры используют не только художники, но и теоретики перформанса и танца – как диапозитив для интерпретации работы. Следуя этой традиции, мы можем проанализировать модный показ как перформативную партитуру. На данном этапе мы будем говорить только о стандартном, конвенциональном модном показе.

Движение модели по подиуму жестко кодифицировано либо дизайнером одежды,

¹Skov, Lise; Skjold, Else; Moeran, Brian; Larsen, Frederik; Csaba, Fabian. The Fashion Show as an Art Form // Frederiksberg : Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School, 2009. – с.28

²Schechner Richard, Schuman Mady. Ritual, play, and performance: readings in the social sciences/theatre. Seabury Press, 1976

³Sermon Julie, Chapuis Yvane. Partition(s). Objet et Concept des Pratiques Sceniques (20e et 21e siecles). Presses du Reel, 2016.

либо постановщиком показа: предписана определенная *техника движения* (шаги от бедра, французская или миланская походки), *траектория движения* модели (вперед и назад по подиуму), *скорость движения* (которая часто повторяет ритм музыки, под которую осуществляется дефиле), *паузы*, которые делает модель (так называемые «точки» – когда модель останавливается, давая возможность фотографам сделать снимок, а зрителям разглядеть детали костюма) (см. Приложения 1, 2 и 5).

В современном танце базовые движения (подобно тем, что используются в дефиле: шаги, паузы, передвижения в пространстве) осмысляются направлением *non-dance* и методологией социальной хореографии¹, которая интерпретирует повседневные движения как танец. Через тело и то, как оно движется в пространстве, современные хореографы и танцевальные теоретики осмысливают разные феномены современности – от таких глобальных, как войны, до бытовых ситуаций². Таким образом, классическое модное дефиле также можно рассматривать как хореографию, базой которой является шаг – обладающий определенной техникой и задающий собственную эстетику (в том числе транслирующий то, что считается в современности привлекательными техниками движения преимущественно женского тела).

Партитуру классического модного показа можно описать следующим образом: модели одна за другой выходят на подиум, проходят его заданным шагом по правой стороне, встают в «точку», разворачиваются и идут за кулисы (чаще всего расходясь с другой моделью, которая в это время выходит из-за кулис). В финале все модели проходят подиум еще раз, держась на небольшом расстоянии друг от друга (т.н. «ручеек» – см. Приложение 2), и встают группой у кулис, встречая дизайнера показа.

Такую сложившуюся конвенцию можно описать как «*партитуру-инструкцию*», которая создается постановщиком показа и задает ясную последовательность действий для исполнителей во время события (пространства для творчества самого исполнителя чаще всего не остается – см. Приложение 5). При этом постановщики и дизайнеры используют «*внутренние партитуры*», определяющие особенное состояние или настроение, в котором модель должна находиться во время показа: грусть, надменность, отсутствие эмоций и так далее (см. Приложения 1-6).

Когда тот или иной дизайнер хочет выделить свою коллекцию из множества подобных, он часто использует перформативные инструменты: ищет свой способ показывать одежду, свою «партитуру» – изменяя такие базовые элементы дефиле, как

¹ Hewitt A. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Duke University Press. 2005.

² Morris G., Giersdorf J. *Choreographies of 21st Century Wars*. Oxford Studies in Dance Theory. New York: Oxford University Press, 2016

шаг, состояние (настроение) модели во время показа, наличие или отсутствие музыки. Например, на показах Баленсиаги в 50-х и 60-х годах царил полная тишина: музыка не играла, а манекенщицы держали в руках номер модели, которую они демонстрировали (хотя на остальных показах того времени конферансье выкрикивал название модели платья)¹. Поведение моделей в пятидесятых годах отличалось в зависимости от дома, к которому они принадлежали: так, манекенщиц Баленсиаги очевидцы описывали как заносчивых и недоступных².

Кристиан Диор представлял свои коллекции совсем по-другому: его показы были более театральными и экстравагантными. По словам Беттины Баллард, редактора журнала Vogue, модели «быстро шагали, провокативно раскачивая бедрами и смахивая юбками пепельницы со столов»³. Создавая «new look», новый образ, дизайнер почувствовал необходимость создать новую форму показа костюма.

Теми же соображениями руководствовалась и Мэри Куант, которая в шестидесятые годы создавала одежду для девушек эпохи сексуальной революции. На ее показах модели буквально бегали по подиуму, созданному из составленных столов и пританцовывали под джаз. Специальные вентиляторы раздували юбки платьев, создавая ощущение динамики и скорости⁴.

Уже на этих примерах видно, как дизайнеры и постановщики модных показов работают с созданием партитуры дефиле. Из важных переменных можно выделить следующие: *организацию пространства и характер площадки* (наличие или отсутствие подиума, сценография, положение зрителя – зрители сидят за столиками с угощениями на одном уровне с моделями; сидят в темноте, как в театре, отделенные от моделей подиумом, который находится выше уровня пола; зрители сидят по периметру помещения, находясь на одном уровне с моделями – и так далее), *сценарий, работу с движением* (скорость, техника движения, траектории движения в пространстве), *тип моделей* (исполнителей) и *звуковое сопровождение*.

Отдельно отметим работу с организацией зрительного зала. Первый ряд зрителей всегда является частью сценографии модного показа⁵. Его готовит PR-служба дизайнера или event-агентства, приглашая VIP-гостей, которые становятся частью общей «картинки» (см. Приложение 1). По словам постановщиков, «сбор» первого ряда требует не меньше усилий, чем организация самого модного показа (см. Приложение 1 и 4). Таким образом,

¹ Caroline Evans. The Enchanted Spectacle // Fashion Theory, 2001. 5:3. – с. 293

² Bertin, Célia. Paris à la Mode, trans. Marjorie Deans. London: Victor Gollancz, 1956. – с. 228

³ Keenan, Bridget. The Women We Wanted to Look Like. London: Macmillan, 1977. – с.118

⁴ Quant, Mary. Quant by Quant. London: Cassell, 1966. – с. 95

⁵ Everett C. Judith, Swanson K. Kristen. Guide to Producing a Fashion Show. Bloomsbury, 2013. – с.127

зрители модного показа также выполняют перформативное действие, подобно моделям – они являются частью события, придают ему ценность; не просто пассивно смотрят на сцену, но превращаются в перформеров. Глянцевые журналы посвящают гостям модных показов отдельные полосы¹, а в обзорах показов на сайте Vogue присутствует отдельная вкладка «первый ряд»².

Тем не менее, ключевой «исполнитель» модного показа – подиумная модель. Ее тело воспринимается в симбиозе с дизайнерской одеждой, которая изменяет форму тела и сообщает главный образ, который исполнитель должен транслировать. Работа подиумной модели на модном показе ближе к театральной репрезентации, в рамках которой актер должен транслировать определенные образы и смыслы, – а не к искусству перформанса, которое чаще работает с непосредственным, «живым» присутствием исполнителя, задача которого – быть максимально искренним и ничего не репрезентировать.

Как нам кажется, по аналогии с теорией современного танца и театра, модели присуще определенное «*присутствие*» как *исполнителя*. Этот термин обозначает живое нахождение исполнителя в одном поле со зрителем, развивающееся во времени и включающее в себя внутренние задачи, которые в момент выступления реализует исполнитель³. Как нам кажется, этот термин можно применить и к моделям: у разных дизайнеров и в разные эпохи модели по-разному держали себя и производили разное впечатление (см. Приложения 1, 2 и 4). Например, как мы сказали выше, модели Баленсиаги казались рафинированными и недоступными, а модели Мэри Куант – как девушки из соседнего подъезда. Еще одним примером яркого «присутствия» модели может служить Бронвен Пью (Bronwen Pugh), топ-модель Pierre Balmain, которая стала известной благодаря тому, что никогда не улыбалась. Ее внешность и манера держаться отличались от других моделей того времени: «очень эффектные... острые скулы, пронизывающий взгляд и преувеличенная походка и позы»⁴. Бронвен специально приглашали на показ, когда хотели превратить шоу в хэппенинг⁵.

В современное нам время модели в большинстве случаев сохраняют «нейтральное», безэмоциональное присутствие (см. Приложения 1 – 6), однако бывают и исключения:

¹ Front Row Style: Our Favorite A-List Moments of Fashion Week // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/slideshow/front-row-celebrity-style-fall-2016-fashion-week-new-york-london-milan-paris#4> (Дата обращения 07.04.2017)

² Коллекции: Victoria Andreyanova // [Электронный ресурс] URL: https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2016/ready-to-wear/moskva/victoria-andreyanova/ (Дата обращения 07.04.2017)

³ Jones Amelia. Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal, 56:4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Winter, 1997. – С. 11-18.

⁴ Castle, Charles. Model Girl. Newton Abbott: David & Charles, 1977. – с. 78

⁵ Caroline Evans. The Enchanted Spectacle, Fashion Theory, 5:3, 2001. – с.293

так, модель Белла Хадид плакала во время показа Prabal Gurung нью-йоркской недели моды 2017, вовлекаясь в эмоциональность феминистской коллекции¹. Отметим, что респонденты нашего исследования в основном негативно оценивают «нейтральное», пустое присутствие модели на подиуме, противопоставляя ему трансляцию настроения коллекции («модель должна нести образ» – см. Приложения 1-6).

При этом не стоит переоценивать роль модели как главного «исполнителя» в модном показе: многие исследователи подчеркивают, что настоящим «агентом» показа становится именно одежда, а модель лишь дополняет и «оживляет» ее². Тело профессиональной модели обучено для этой роли – манекенщицы проходят специальный тренаж, осваивают особую «технику тела», предъявляя зрителю не свою природную телесность, а конвенциональный идеал движения (см. Приложение 5 и 6).

В этом смысле по способу воспитания тела модная индустрия близка к подходу классического балета, где система обучения призвана превратить бытовое тело в унифицированное, идеальное, техничное. Однако в мире моды в последнее время возникает стремление к преодолению этого техничного, «идеального» тела³ – как и в современном танце с его тенденцией к инклюзивности⁴. Канон тела как таковой растворяется и уступает место множественности телесных проявлений, включая девиантное тело – которое само по себе может стать высказыванием дизайнера.

¹ Bella Hadid Says She Cried at Two Runway Shows at NYFW // [Электронный ресурс] URL: <http://www.harpersbazaar.com/fashion/models/news/a20694/bella-hadid-cried-nyfw/> (Дата обращения 07.04.2017)

² Bugg Jessica. Fashion, Performance and Performativity, Paper Abstracts. 43rd Annual Conference & Art Book Fair, Loughborough University, 2017.

³ Marketing Real Bodies // [Электронный ресурс] URL: <http://www.newyorker.com/business/currency/marketing-real-bodies> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Борисенко Евгений. Тело современного танца // Журнал «ТЕАТР», №20, 2015. – С.136-143

Итак, в данной главе мы показали, что даже конвенциональный модный показ можно трактовать как перформанс, который включает в себя несколько ролей: *автор* (дизайнер, постановщик), *исполнитель* (модель) и *зритель* (который в рамках данной социальной конвенции тоже становится перформером). «Рамка» стандартного модного показа включает в себя подиум (сцену), музыку, сценографию, время демонстрации одежды. Партитура конвенционального модного показа сводится к попеременному прохождению подиума каждой моделью и их возвращение за кулисы определенным шагом «от бедра», вариации которого задает постановщик. В качестве потенциального развития этой главы можно указать историческое исследование эволюции конвенции дефиле – в первую очередь, ее базы, движения моделей. В рамках более масштабного исследования было бы интересно проследить то, как менялась техника тела моделей и как движение манекенщицы связано с современным ей культурным и социальным контекстом.

В следующей главе речь пойдет о постановочных, перформативных модных показах, которые добиваются зрелищности за счет разрушения какой-либо из описанных выше конвенций.

Перформативный модный показ: виды и инструменты

В последнее время постановочные модные показы все чаще отказываются от существующих конвенций дефиле и превращаются в настоящие танцевальные или перформативные шоу. Если в шестидесятые годы показы проводились в универмагах и их главной задачей было продать одежду, сейчас новые коллекции без труда можно показать публике в цифровом варианте. Современные дефиле не продают одежду, а создают театральное представление – которое при этом должно органично встраиваться в новые медиа (на современном жаргоне – быть *instagrammable*, «инстаграммбельным»), ведь широкая публика узнает о коллекции в основном благодаря распространению видеороликов и фото в интернете¹.

Перформативные модные показы часто разрушают ту или иную конвенцию традиционной структуры дефиле, поэтому нам кажется логичным обратиться к конвенциональной партитуре, выделенной в прошлой главе, и продемонстрировать, как может нарушаться тот или иной элемент модного показа и какой эффект это производит. Мы не ставим своей целью вывести исчерпывающую классификацию всех возможных инструментов и видов модного показа, для этого у нас недостаточно материала – на данном этапе вы лишь выделяем самые общие вещи, создавая базу для дальнейшего возможного анализа. В кандидатской диссертации, например, было бы возможно проанализировать все модные показы самых известных недель моды (например, парижской и нью-йоркской за определенный период) – что позволило бы более точно описать внутренние механизмы существования модных показов и их диахроническое развитие.

– *Площадка (место проведения)*

Дизайнеры и постановщики модных показов часто отказываются от конвенционального зала с подиумом для изменения контекста показа и превращения его в шоу. Чаще всего вместо подиума используется некое удивительное или непривычное пространство – что призвано продемонстрировать роскошь бренда и привлечь внимание СМИ и публики. Отказ от традиционного вытянутого подиума, располагающегося в закрытом пространстве зала и обычно приподнятого над уровнем пола, призвано разрушить традиционную театральную, сценическую рамку модного показа – это может

¹ A Fashion Show Steps off the Runway and Onto Instagram // [Электронный ресурс] URL: <https://www.fastcompany.com/3051013/a-fashion-show-steps-off-the-runway-and-onto-instagram> (Дата обращения 07.04.2017)

либо просто создавать необычную, spektakлярную «декорацию» для дефиле, либо помещать модный показ в абсолютно другой контекст, дополняя общую концепцию модной коллекции и меняя способ ее восприятия.

Одним из пионеров переосмысления площадки для модных показов был японский дизайнер Иссей Мияке, который в конце восьмидесятых годов показывал свои коллекции в плавательном бассейне и на заброшенной станции метро¹. Его задачей было «остранение» формата модного показа и помещение зрителя в новый, непривычный контекст восприятия дизайнерской коллекции – таким образом, изменение рамки действия создавало перформативную ситуацию, заставляя зрителя искать новые способы смотреть на коллекцию.

К подобным экспериментам со сценической рамкой можно отнести шоу-показы восьмидесятых годов, которые переносили модный показ на непривычные площадки – так, показ Тьерри Мюглера в 1984 году прошел в парижском концертном зале «Зенит», на нем присутствовало 6 000 зрителей². В этом примере обычно закрытое и элитарное событие, доступное только для приглашенных гостей, превращалось в настоящий рок-концерт, сближая моду с исполнительским искусством.

В двадцать первом веке дизайнеры продолжают искать впечатляющие площадки, которые могут заменить обычный подиум. Например, для показа коллекции Fendi Осень–зима 2007 Карл Лагерфельд арендовал Великую китайскую стену³. Несмотря на то, что сама партитура показа осталось совершенно традиционной, одного изменения площадки на нечто выдающееся (и невероятно дорогое) было достаточно для того, чтобы СМИ назвали этот показ одним из самых экстравагантных в истории моды⁴. Пьер Карден использовал тот же прием для показа своей шелковой коллекции Весна-лето 2008 на Великом шелковом пути, в пустыне Минша – таким образом срифмовав локацию и материал коллекции. Подиум для показа построили прямо на дюнах⁵.

Здесь стоит отметить, что в современную нам эпоху дизайнеры могут позволить себе проводить показы в самых удаленных уголках планеты, а не в модных столицах (Париж, Лондон, Нью-Йорк), так как на самом мероприятии может присутствовать совсем

¹ Evans, Caroline. The Enchanted Spectacle // Fashion Theory, 5:3, 2001. С. 271-310. – с.303

² In Fashion, the Show's the Thing. // [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/1984/03/28/garden/in-fashion-the-show-s-the-thing.html> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Fendi Great Wall of China Show // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com.au/celebrity/events/fendi+great+wall+of+china+show,1283> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ The Most Extravagant Runway Shows of All Time // [Электронный ресурс] URL: <http://www.whowhatwear.co.uk/famous-runway-shows-extravagant-best-shows-of-all-time-2014> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ Pierre Cardin returns to the Silk Road // [Электронный ресурс] http://pierrecardin.com.cn/wordpress/?page_id=41&lang=en (Дата обращения 07.04.2017)

небольшое количество гостей (как это и было в двух указанных выше примерах). Основная аудитория знакомится с показом благодаря СМИ и социальным сетям, и чем более экзотична площадка для шоу, тем больше о показе будут рассказывать медиа. Изменение «подиума» модного показа на непривычную локацию меняет контекст, в котором коллекция демонстрируется, и создает огромный рекламный потенциал для модного показа.

Трансформация площадки соответствует главной черте модного показа – стремление за эпатажем и новизной – и может привлечь внимание широкой публики и СМИ только один раз: повторный показ в пустыне или на Великой китайской стене будет считан как цитата или подражание, – что заставляет дизайнеров искать все новые и новые локации для своих показов.

– Сценография (декорации, реквизит, освещение)

К сценографии модного показа относятся декорации, аксессуары, освещение и постановочная техника. Чаще всего работа с необычной сценографией (как и в случае с изменением площадки проведения показа) призвана удивить зрителя и продемонстрировать роскошь бренда – и продолжить общую концепцию коллекции. Декорации на подиуме создают театральную рамку, превращают обычное дефиле в шоу.

Роскошная сценография, оформляющая модный показ в русле espectacularности, избыточности и зрелищности, распространилась в восьмидесятых и девяностых годах прошлого века. В восьмидесятые модные шоу начали превращаться в «блокбастеры» – самым ярким примером этому является показ Тьерри Мюглера, упомянутый нами выше. Своими театрализованными модными показами прославились два великих дизайнера девяностых – Джон Гальяно (работавший с модным домом Dior) и Александр Маккуин (Givenchy), они же сделали театральные декорации для модного показа мейнстримом. Характерно, что и Гальяно, и Маккуин работали в театре до того, как начать карьеру дизайнера¹.

Практически каждый из их показов превращался в зрелищное шоу, приведем лишь пару хрестоматийных примеров. Так, в одном из своих самых известных показов осень-зима 2005, посвященном столетию модного дома Christian Dior, Гальяно создал настоящий театральный задник – декорации замка, пустил на сцене дым, а для

¹ Thomas Dana. Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano. Penguin Books; Reprint edition, 2016. – с.17

перемещения моделей использовал карету¹. На протяжении всего показа коллекции осень-зима 2006 Александра Маккуина в центре подиума стояла стеклянная пирамида, а в конце дефиле внутри нее появилась голограмма любимой модели дизайнера – Кейт Мосс, которая не смогла работать на показе².

Типичными примерами работы со внушительной сценографией могут служить показы модного дома Chanel. Так, смысловым центром показа осень-зима 2008 была огромная, роскошно украшенная карусель, по которой ходили модели³. Еще один пример создания необычной продуманной сценографии того же дома – показ осень-зима 2014, для которого Карл Лагерфельд создал декорации супермаркета. На полках декораций стояло 100 000 товаров, произведенных специально для показа – и на каждом из них был размещен логотип Chanel. Модели прогуливались вдоль полок с корзинами и тележками для покупок. В конце показа зрителям предложили самим зайти в пространство супермаркета⁴. В этом примере декорации и реквизит воспроизводят бытовую ситуацию, воспроизводя связанную с ней социальную хореографию: модели не ходят по вытянутому подиуму, огибая его язык и возвращаясь обратно, а ходят по разным траекториям бытовым шагом с тележками для покупок, как обычные посетители супермаркета. На этом примере видно, как реквизит и сценография могут обуславливать движения моделей и хореографию их движения.

Приведем еще несколько примеров использования театральных декораций тем же модным домом: во время показа Chanel весна-лето 2008 модели появлялись на сцене, в центре которой стоял огромный фирменный жакет Chanel высотой более 22 метров – что подчеркнуло ассоциацию этого предмета одежды со стилем модного дома⁵. А для показа Chanel Métiers d'Art 2015 были построены настоящие театральные декорации – воссозданы улицы небольшого французского города⁶. Благодаря роскоши декораций показы Chanel также регулярно попадают в списки самых зрелищных показов различных медиа⁷, что показывает, насколько успешен такой вид маркетинга.

¹ CHRISTIAN DIOR Autumn Winter 2005 2006 Paris Haute Couture by Fashion Channel // [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=XGzWOK5umM4> (Дата обращения 07.04.2017)

² Kate Moss Hologram Alexander McQueen Fashion Show // [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=q-38BdFGAho> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Chanel. Fall 2008 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/chanel> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Chanel Fall 2014 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/chanel> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ Giant Chanel Jacket Grace Couture Show // [Электронный ресурс] URL: <http://waleg.com/style/archives/010840.html> (Дата обращения 07.04.2017)

⁶ The Great Chanel Set Story // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.co.uk/gallery/chanel-sets> (Дата обращения 07.04.2017)

⁷ Our 10 Favorite Fashion Shows of All Time // [Электронный ресурс] URL: <http://www.papermag.com/our-10-favorite-fashion-shows-of-all-time-1427562216.html> (Дата обращения 07.04.2017)

Говоря о нашумевших примерах из практики других брендов, необходимо упомянуть показ коллекции H&M, созданной в коллаборации с Соней Рикель 2009 года. Для этого показа была возведена копия Эйфелевой башни, а на подиум была выпущена стая гусей¹.

Создание сценографии часто напрямую связано с темой модного показа. Например, в 2012 году Том Браун презентовал показ своей коллекции осень-зима в Государственной библиотеке Нью-Йорка. В анонсе говорилось, что в показе примут участие «десять прекрасных девушек, которые погибли ради моды», и в начале шоу десять моделей лежали в гробах, выставленных на сцене². Эти декорации были напрямую связаны с концепцией модного показа: вся коллекция использовала аллюзии на траурные платья.

Иногда для оформления подиума модный дом приглашает художников, превращая создание декораций в полноценную коллаборацию. Примером такого сотрудничества могут служить декорации модного показа весна-лето 2013 бренда Louis Vuitton, для которого креативный директор Марк Джейкобс пригласил легендарного французского визуального художника Даниэля Барена (Daniel Buren)³. Для показа Барен создал инсталляцию site-specific: несколько эскалаторов, декорированных мотивами из демонстрируемой коллекции, которые были установлены во внутреннем дворе Лувра. Хотя в таких случаях художник выступает фактически декоратором мероприятия, за счет создания сценографии он также влияет на партитуру модного показа и на хореографию движения моделей.

Сценография практически всегда всегда следует за темой коллекции: она призвана создать атмосферу, в контексте которой дизайнер видит свою работу (см. Приложение 1, 2, 4). Чаще всего необычная сценография и дополнительный реквизит используются для создания спектакулярности модного показа и приближают его к театральному действию.

– Работа с движением (скорость, техника движения, траектории движения в пространстве)

В рамках постановочного показа вместо обычной проходки по подиуму движение моделей может хореографироваться особым образом. Обычно скорость и техника

¹ Sonya Rykiel for H&M – bravo! // [Электронный ресурс] URL: <http://alfredo-blogboy.blogspot.ru/2009/12/sonia-rykiel-pour-h-bravo.html> (Дата обращения 07.04.2017)

² Thom Browne Fall 2012 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/thom-browne> (Дата обращения 07.04.2017)

³ The Story Behind Louis Vuitton's Spectacular Show Set // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.co.uk/gallery/daniel-buren-louis-vuitton-spring-summer-2013-catwalk-show-set> (Дата обращения 07.04.2017)

движения модели зависят от коллекции и следуют за предназначением демонстрируемой одежды: так, дефиле в вечерних платьях обычно намного медленнее, чем дефиле в спортивной одежде (см. Приложение 2 и 4), но иногда дизайнеры нарушают это правило.

Базовые единицы хореографии модного показа – шаг и остановка. Как мы отмечали во второй главе работы, модельный шаг отличается от бытового особой техникой тела: энергичным выносом ноги от бедра и шагом по одной линии или внахлест (см. Приложения 3 и 4). Скорость шага задается постановщиком показа и часто зависит от музыки, повторяя ее ритм (см. Приложения 1 и 2). Однако эта зависимость может нарушаться, если постановщик хочет добиться эффекта контраста: например, модель может очень медленно идти под быструю музыку – или наоборот (см. Приложение 4). Чаще всего модель движется по подиуму, делая остановку (точку) на его языке для фотографов показа (см. Приложения 1-4). Из этих базовых элементов уже может создаваться интересная хореография: модели могут делать точки синхронно в разных частях подиума, менять скорость шага во время выхода, идти не по прямой, а зигзагом или волной и т.п. (см. Приложения 1 и 2). Чаще всего показы работают именно с этими базовыми формами, так как обычно для репетиции нет времени – по словам наших респондентов для прогона показа на площадке часто есть всего один час (см. Приложения 2 и 4). Постановочные же показы готовятся более тщательно и часто включают в себя неконвенциональный способ движения моделей. Наиболее распространенный способ разнообразить движение на подиуме – использовать танец.

В последнее время модели все чаще танцуют. Многие показы нью-йоркской Недели моды весна-лето 2017 включали в себя хореографию и танец: например, американский модный дом The Opening Ceremony представил свою коллекцию не обычным показом, а выступлением труппы The New York City Ballet в специально созданном для бренда спектакле *The Times Are Racing*¹.

Иногда дизайнеры напрямую заходят на территорию танца: так, британский дизайнер Хуссейн Чалаян, известный своими необычными модными шоу, в 2015 году поставил перформанс *Gravity Fatigue*, для которого создал специальные костюмы, ограничивающие движения танцовщиков и таким образом создающие хореографию для исполнителей². Для Чалаяна переход от моды к танцу – логичное продолжение его карьеры: «Все дизайнеры – люди, которые работают вокруг тела, – интересуются

¹ The Times Are Racing: Justin Peck and Opening Ceremony at the NYCB // [Электронный ресурс] URL: <https://fashionweekdaily.com/times-racing-justin-peck-opening-ceremony-nycb/> (Дата обращения 07.04.2017)

² Hussein Chalayan – Gravity Fatigue // [Электронный ресурс] URL: http://www.sadlerswells.com/whats-on/2015/hussein-chalayan-gravity-fatigue/?utm_source=youtube&utm_medium=copy&utm_campaign=chalayanyoutubecopy (Дата обращения 07.04.2017)

танцующим телом. Я даже не могу четко разделить моду и танец: то, что вы носите, может подчеркивать, ограничивать или увеличивать ваше движение»¹.

Мы полагаем, что использование танца в модном показе чаще всего происходит по двум причинам: желание продемонстрировать *технологичность и возможности одежды* (встречается реже) и использование танца для создания *драматургии* показа, превращения показа в шоу.

Примером первого утверждения может служить показ бренда Paul Smith на нью-йоркской неделе моды 2017, где одежду демонстрировали акробаты и танцовщики. Сам дизайнер сказал, что в работе он обращает «особое внимание на такие характеристики, как защита от влаги, ветра и прочность. Было логичным решением показать одежду в более динамичном формате, а не на манекенах или моделях, которые идут по подиуму»². Для таких показов интересна не эмоциональная или драматургическая составляющая танца, а танцевальная техника: одежда демонстрируется в движении. Так может подчеркиваться удобство костюма, драпировка ткани – или просто костюм может демонстрироваться с разных сторон.

Однако чаще танец используют для создания драматургии – как, например, в ставшими вирусными модных роликах Kenzo³ или Prada⁴ или в упомянутом выше танцевальном спектакле The Times Are Racing. В таких случаях для модного бренда создается полноценное хореографическое произведение со своим сценарием, а демонстрируемый продукт отходит на второй план. Чаще всего догадаться о том, что это не просто танцевальный спектакль, можно лишь по логотипу бренда в афише и на заставке ролика.

Валери Стил, историк моды и музейный куратор, так комментирует этот переход к «моду в движении»: «Раньше мы представляли себе моду как застывшую картинку... Теперь у нас есть совершенно другие способы показывать модную одежду, что невероятно соблазнительно – теперь мы можем видеть всю коллекцию в трех измерениях»⁵. Переход к «движущейся моде» отмечают и исследователи модных роликов (жанру, который в эпоху новой визуальности практически заменил документацию

¹ Fashion's Dalliance with Dance // [Электронный ресурс] URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/fashions-dalliance-with-dance> (Дата обращения 07.04.2017)

² Там же.

³ KENZO World - The new fragrance // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ABz2m0olmPg> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ MOVEment: Prada x Dancers of Tanztheater Wuppertal // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=43L754iMmkI> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ Fashion's Dalliance with Dance // [Электронный ресурс] URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/fashions-dalliance-with-dance> (Дата обращения 07.04.2017)

модного показа): символы и образы, связанные с коллекцией, теперь всегда формируются в динамике, мода больше не может быть статичной¹.

Переход к постоянному движению и танцу на подиуме также соответствует поиску нового как главному инструменту модного показа – хореография и перформативность оказываются эффективным способом выделиться из сотни показов на неделе моды. Респонденты наших интервью, однако, отметили, что хореография движения модели должна в первую очередь идти от назначения коллекции – демонстрировать те ситуации, в которых эта одежда будет носиться. Танец ради танца наши респонденты оценили как не всегда уместный (см. Приложение 5).

Помимо использования собственно хореографии и танца к работе с движением можно отнести любое неконвенциональное использование тела моделей – например, нашумевший показ коллекции весна-лето 2016 Rick Owens, в котором модели несли своих коллег по подиуму². Цель такого изменения хореографии показа – опять же, в создании спектаклярности и поиске новых форм сценической работы.

– Звуковое сопровождение

Как отмечали постановщики модных показов и дизайнеры в нашем исследовании (см. Приложение 1-4), звуковое сопровождение является одной из важнейших составляющих модного показа и должно соответствовать общей теме шоу. Чаще всего в показах используется ритмичная музыка – заранее записанная или микшируемая в реальном времени. Для ее создания на показы приглашаются диджеи, хотя иногда на показах работают музыканты, которые исполняют саундтрек вживую (см. Приложения 1, 2 и 4). Чаще всего музыка органично соответствует общей концепции модного показа и не воспринимается как отдельное произведение³.

В большинстве случаев конвенция использования музыки нарушается вместе со всеми остальными частями показа. Тем не менее, существуют примеры, когда меняется только звуковое сопровождение показа и это влияет на всю его партитуру. Так, для показа своей коллекции осень-зима 2017 Гоша Рубчинский вместо музыки включил рассказ

¹ Nathalie Khan. Cutting the Fashion Body: Why the Fashion Image Is No Longer Still // Fashion Theory. №16:2, 2012. С.235-249. – с.249

² Rick Owens models wear other models as BACKPACKS on the runway at Paris Fashion Week // [Электронный ресурс] URL: <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/rick-owens-models-wear-models-6557924> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Anatomy of a Fashion Show Soundtrack // [Электронный ресурс] URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/michel-gaubert-frederic-sanchez-rene-arsenault> (Дата обращения 07.04.2017)

каждого юноши-модели о себе от первого лица¹. Вся структура модного показа оставалась конвенциональной, но комментарий изменил восприятие шоу: личный рассказ парадоксальным образом создал ощущение безликости участников.

В большинстве случаев изменение звукового сопровождения соответствует общей концепции модного показа. Одним из возможных примеров использования неконвенционального звукового сопровождения может служить показ бренда Marc Jacobs в феврале 2017 года, прошедший в полной тишине. Это соответствовало общей идее показа: дизайнер сделал его предельно минималистичным. Не было не только музыки, но специального освещения, и декораций. По задумке Марка Джейкобса ничто не должно было отвлекать зрителя от самой одежды². В данном случае постановщик просто убрал привычную звуковую дорожку (и все остальные театральные приемы) из рамки показа для того, чтобы изменить привычный способ потребления модного шоу.

– Сценарий

Зачастую дизайнеры переосмысляют весь сценарий модного показа – и полностью меняют его. В большинстве случаев концептуальное изменение «рамки» fashion show направлено на критику или обнажение самого ритуала модного показа. Показ, отрицая сам себя, превращается в полноценный перформанс или театральный спектакль.

Одними из первых такую критику института моды и ее конвенций через модные показы в девяностые годы начали дизайнеры Виктор Хорстинг и Рольф Снорен (бренд Victor&Rolf). Свой парижский показ 1996 года они назвали «Видимость пустоты» (L'apparence du Vide) – он проходил в галерее современного искусства, и в нем не принимала участие ни одна живая модель. В пространстве галереи были развешаны золотые платья, а на стенах дизайнеры написали имена супермоделей – при этом из колонок раздавался голос, произносивший эти имена шепотом³. Таким образом, за счет отказа от конвенционального использования моделей во время показа своей коллекции, модный показ превратился в критику современной ему ситуации: в девяностые годы популярность супермоделей резко возросла, из-за чего СМИ начали обращать больше внимания на девушек, которые презентуют одежду, чем на саму коллекцию дизайнера. В своем показе Victor&Rolf сделали главным действующим лицом одежду, отказываясь от

¹ Gosha Rubchinskiy Fall/Winter 2017.18 | Kaliningrad Oblast // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BBx6RRsFnOw> (Дата обращения 07.04.2017)

² Marc Jacob's Spare, Silent Runway Show Made the Loudest Impact of Fashion Week // [Электронный ресурс] URL: <https://fashionista.com/2017/02/marc-jacobs-fall-2017-review> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Ishizeki Makoto. Victor&Rolf and Their Creations // [Электронный ресурс] URL: http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Ishizeki_Viktor_and_Rolf.pdf (Дата обращения 07.04.2017)

конвенции, согласно которой «все внимание находится на том, что окружает моду, а не на самой одежде»¹.

Подобным образом – через отказ от конвенции – Виктор и Рольф воплотили институциональную критику и в своей кампании 1996 года. Вместо модного показа – и вместо новой коллекции для очередной недели моды – дизайнеры просто сделали плакат «Виктор и Рольф объявили забастовку» (Victor&Rolf on strike). Во время акции этот плакат держала девушка-модель и громко кричала. Так дизайнеры выразили свой протест против системы моды, которая заставляет дизайнеров производить новый продукт два раза в год и презентовать его определенным образом.

Современные нам дизайнеры также расшатывают конвенцию дефиле. Например, модный дом Opening Ceremony, о котором речь уже шла выше, вместо традиционного показа весна-лето 2015 создал театральную постановку «100% потерянный хлопок» (100% Lost Cotton). Сценарий для нее написали драматурги Спайк Джоунз и Джон Хилл. В постановке принимали участие профессиональные актеры – они разыгрывали то, что обычно происходит за рамками модного показа: кастинг моделей². Это очень интересный феномен: переосмысляя традиционную форму модного показа, дизайнеры и режиссеры создают произведение, критикующее жанр fashion show, при этом воспроизводя этот жанр. Постановку Opening Ceremony критики охарактеризовали как сатиру и институциональную критику модного мира – однако при этом в рамках него демонстрировалась новая коллекция модного дома.

Все больше дизайнеров в последнее время ищут альтернативы традиционному сценарию дефиле: например, Zac Posen для демонстрации своей коллекции осень-зима 2017 провел вечеринку в одном из индустриальных зданий фонда TriBeCa. Событие было похоже на вернисаж выставки визуального искусства: на стенах висели крупноформатные фотографии моделей в платьях из новой коллекции, играла музыка, гостям предлагали напитки и угощения³.

Некоторые дизайнеры идут еще дальше и просто отказываются проводить дефиле – ведь, как мы ответили выше, в современном мире главным продуктом показа является фото- и видео-документация, которая распространяется в интернете. Так, в 2016 году Том

¹ Alonso Roman, Eisner Lisa. Double Dutch: The fantasy life of that famous fashion duo Viktor and Rolf // New York Times Magazine, December 2002, с.114.

² A Recap of 100% Lost Cotton: Opening Ceremony's Spring/Summer 2015 Show // [Электронный ресурс] URL: <http://blog.openingceremony.com/entry.asp?pid=10275> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Zac Posen Fall 2017 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/zac-posen> (Дата обращения 07.04.2017)

Форд вместо традиционного показа снял ролик со своей новой коллекцией с Леди Гага в главной роли – что обеспечило ролику медийный успех¹.

В связи с постоянным разрушением канона модного показа журналисты задаются вопросом: «Неужели модный показ стал вымирающим видом?»² Все больше дизайнеров уходят от стандартного дефиле – оно остается только в рамках формального трейд-шоу, цель которого по-прежнему – лишь продемонстрировать одежду, «продать» ее закупщикам³. Как нам кажется (и как это видно из представленных выше примеров), модный показ, даже отрицая сам себя, сохраняет свою главную функцию – эпатирование и поиск новизны в отношении собственной формы.

– *Модели (исполнители)*

Как мы отметили в первой главе работы, жанр модного показа во многом основан на живом телесном присутствии главного «перформера» – модели. Телесность модели и ее социальное положение радикально менялись на протяжении прошедших двух веков – эта эволюция с конца XIX века до 30-х годов XX века подробно описана в книге Кэролайн Эванс «Механическая улыбка»⁴. В современном мире главная персонажная конвенция модного показа – это профессиональная подиумная модель, стройная и очень высокая девушка. Момент становления модели как суперзвезды выкристаллизовался в показе Versace 1991 года, когда на подиум вышли Линда Евангелиста, Синди Кроуфорд, Наоми Кэмпбелл и Кристи Терлингтон, которые подпевали звучащей песне «Freedom» («Свобода») Джорджа Майкла⁵.

Однако, как и в случае с другими конвенциями, модный показ зачастую меняет своего главного персонажа: это происходит, в частности, когда одежду демонстрируют танцоры или акробаты (см. раздел «Работа с движением»).

Еще один очевидный ход – заменить моделей на известных людей, «селебрити», что гарантированно привлечет дополнительное внимание к модному показу. На этом построен, например, показ мужской коллекции Prada осень-зима 2012 года, в котором коллекцию демонстрируют известные киноактеры: Эдриен Броуди, Тим Рот, Гэри Олдмен

¹ TOM FORD WOMENSWEAR SS16 // [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=JiSQHJ_a5Z0 (Дата обращения 07.04.2017)

² New York Fashion Week show reviews for fall/winter 2017 collections // [Электронный ресурс] URL: <http://www.amny.com/lifestyle/fashion-week/new-york-fashion-week-show-reviews-for-fall-winter-2017-collections-1.12282450> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Swanson Kristen K. Everett Judith C. Guide to Producing a Fashion Show, 2nd Edition. Bloomsbury, 2013. – с.50

⁴ Evans Caroline. The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929. Yale University Press, 2013.

⁵ Soley-Beltran Patricia. Modelling Femininity // European Journal of Women's Studies. 11: 3, 2004. С. 309-326. – с.313

и Уиллем Дефо¹. От себя добавим, что в этом показе становится очевидным, насколько искусственно воспитана походка обычных подиумных моделей: все актеры выглядят очень зажатыми и неестественными, так как подиум – как и театр – требует преувеличенной, воспитанной пластики.

Помимо отказа от профессиональных моделей в пользу актеров, танцоров или известных людей, в современных модных показах присутствует и другая тенденция – отказ от живого присутствия модели вообще. Классический тому пример – показы коллекции Martin Margiela весна-лето и осень-зима 1998 года. В первом случае одежду показывали мужчины в белых халатах на вешалках, а во втором – коллекция демонстрировалась на манекенах². Целью Марджелы – как и в большинстве других примеров нарушения подиумных конвенций – было разрушение привычной схемы потребления, возвращение фокуса внимания с красивых женщин, которые демонстрируют коллекцию, на саму одежду.

В современном мире живое присутствие модели все чаще заменяется на цифровое. Примером этому может служить видеоролик Тома Форда, снятый для показа коллекции весна-лето 2016, о котором было сказано выше – или показ коллекции весна-лето 2015 Ralph Lauren, в рамках которой дизайнер сотрудничал с кинокомпанией Moving Picture Company. Показ проецировался на водный экран в Центральном парке Нью-Йорка. Модели – равно как и сам Ральф Лорен – появлялись в проекции, словно миражи, на фоне нью-йоркских пейзажей³.

В рамках таких экспериментов модный показ разрушает собственную онтологию: зависимость от живого присутствия модели, демонстрирующей одежду в движении. Таким образом, модный показ приближается к другому жанру, связанному с демонстрацией дизайнерской одежды, – модному короткометражному фильму (fashion short films). В таких роликах демонстрируется одежда конкретного модного дома или бренда прет-а-порте через ресурсы киноискусства и инструменты, отличные от показа одежды на движущемся теле – в роликах движение возникает в основном за счет использования монтажа.

¹ SEE ADRIEN BRODY, GARY OLDMAN, WILLEM DAFOE AND MORE WALK THE RUNWAY FOR PRADA // [Электронный ресурс] URL: <https://fashionista.com/2012/01/see-adrien-brody-gary-oldman-willem-dafoe-and-more-walk-the-runway-for-prada> (Дата обращения 07.04.2017)

² From the Archives: 14 Shows From the Man, the Myth, the Legend Martin Margiela // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/article/martin-margiela-runway-shows-from-the-archives> (Дата обращения 07.04.2017)

³ MPC Creative illuminates Ralph Lauren 4D fashion show in Central Park // [Электронный ресурс] URL: <http://www.moving-picture.com/advertising/work/ralph-lauren-polo-4d/> (Дата обращения 07.04.2017)

Резюмируя приведенные примеры, отметим, что нарушение любой из конвенций имеет главной своей целью «остранение» привычного формата модного показа. Используя этот термин, мы проводим параллель с литературоведением: главный теоретик русского формализма Виктор Шкловский называл остранением задачу автора вывести читателя из «автоматизма восприятия». Остранение – это «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»¹. Подобным образом нарушение конвенций модного показа нарушает привычный способ потребления этого зрелища, представляя формат fashion show не как нечто само собой разумеющееся, а как творческое высказывание автора коллекции – или, реже, постановщика показа.

Традиционно модный показ и перформанс отличаются ролью, которая отводится постановщиком для зрителя. Модный показ манипулирует вниманием смотрящего, он развлекает аудиторию (см. Приложение 2 – «модели должны сменяться достаточно быстро, чтобы зритель не успел заскучать»). Для модного показа характерно то, что Жак Деррида в контексте анализа современных СМИ описывал как «пассивную позицию вуайеристов»². Перформанс и современное искусство, напротив, видят одной из своих целей борьбу с потребительской позицией зрителя и выведение его из зоны комфорта за счет усложнения произведения и разрушения стереотипов восприятия³. Как мы показали в данной главе, перформативные модные показы нарушают конвенции жанра – и приближают отношения «художник-зритель» к контексту современного искусства.

В данной главе мы «разбираем» модный показ на составляющие его элементы для того, чтобы лучше понять механизмы и инструменты постановочных модных шоу. Тем не менее, в большинстве случаев все обозначенные элементы партитуры тесно взаимосвязаны и модифицируются как единое целое – для трансляции главной темы коллекции и создания атмосферы, которой хочет добиться дизайнер. Хорошим примером этому может служить показ Gareth Pugh весна-лето 2015, который, по заявлению его создателей, должен был стать «иммерсивным живым опытом». Он представлял собой три танцевальные видеоинсталляции, и живые подиумные модели в нем задействованы не были⁴. Темой показа стали языческие ритуалы, и для создания «потусторонней», магической атмосферы дизайнер изменил практически все элементы партитуры модного

¹ Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7-20.

² Derrida, Jacques. *Echographies of television*. Malden, Mass.: Polity Press, 2002.

³ Фишер-Лихте Эрика. Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Изд-во «Канон+», 2015. – с.45-46

⁴ SHOWstudio: Gareth Pugh Spring/Summer 2015 – Chaos // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qeaXJhQyjAI> (Дата обращения 07.04.2017)

показа: отказался от моделей, дефиле и сцены как таковой. Модный показ – целостное спектакулярное художественное произведение, постоянно ищущее новое и стремящееся удивить зрителя.

Отметим, что данную тему хотелось бы продолжить в рамках не качественного, а количественного исследования – собрать числовые данные о том, какие именно конвенции и как часто нарушаются в модных показах конкретных недель моды за определенный временной период.

Обобщая материал данной главы, как нам кажется, можно сделать вывод, что неконвенциональные модные показы тяготеют к двум различным качествам: театральность и перформативность.

Под *театральностью*¹ исследователи понимают использование «рамки» театрального представления: создание масштабного, зрелищного события с продуманной сценографией. В контексте современного искусства такое качество произведения называют спектакулярностью – этот термин включает в себя репрезентацию, авторизацию и сенсацию². К спектакулярности и театральности тяготеют коммерческие показы, не несущие в себе иного сообщения, кроме продвижения бренда и позиционирования на рынке. Иногда такие показы могут включать в себя имплицитную критику института моды или партитуры традиционного перформанса – но при этом воссоздавать традицию модного показа в рамках коммерческой институциональной модели. Цель театрального модного шоу – создать роскошное зрелище, которое привлечет к себе внимание максимальной аудитории.

В то же время модный показ по своей природе обладает *перформативностью* – в том понимании этого термина, как его описали Жак Деррида³ и Джудит Батлер⁴. Модный показ является кодированной системой движений и впечатляющих жестов, которые призваны создать особую идентичность. Эта идентичность настолько привлекательна, что в повседневной жизни люди копируют позы и движения профессиональных моделей: именно так появился стиль уличного танца «вогинг»⁵. Члены ЛГБТ-сообщества нью-йоркского Гарлема, желая приблизиться к недоступной для них «глянцевой» жизни, просто копировали движения моделей, которые они видели по телевизору и в журналах. При этом повторение характерных движений и «модного» способа одеваться для членов

¹ Давыдова И.С. Театральность как феномен культуры. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, том 16, 2007.

² Осмоловский Анатолий. Несколько тезисов неспектакулярного искусства // Художественный журнал. №43,44, июнь 2002.

³ Miller J. Hillis. Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity // South Atlantic Quarterly Spring. 106:2, 2007. С. 219-235.

⁴ Butler, Judith. Gender Trouble. New York: Routledge, 1990.

⁵ Gregory, Deborah. Catwalk. New York City: Random House, 2008.

сообщества стало способом создать «лучшую версию себя». Как говорит один из героев фильма *Paris Is Burning*, танцор Арчи Бернетт (Archie Burnett): «Я хочу быть супермоделью. Я играю в неё, в её жизнь. Клик, клик — поза, поза. Я такая прекрасная сегодня»¹. Примеривая «модельные позы» на себя, танцовщики меняют собственную идентичность.

Характерно, что граница между подиумом и жизнью оказывается проницаемой в обе стороны: в 2014 году модный бренд Hood By Air пригласил танцовщиков вогинга на показ своей осенней коллекции, устроив в конце дефиле танцевальный джем, напоминающий андеграундные балы Гарлема восьмидесятых годов².

Помимо имплицитной перформативности и изменения собственной партитуры модный показ часто напрямую использует инструменты искусства перформанса. Коллаборации художников перформанса и модных брендов появились в конце девяностых годов и стали особенно популярны в современное нам время. О них речь пойдет в следующей главе.

¹ Paris is Burning. Режиссер Jennie Livingston, 1990.

² HBA Vogueing Finale // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7PWCUpvt8s> (Дата обращения 07.04.2017)

Перформанс с использованием одежды и модный показ: размывание границ

Отношения между модой и перформансом во многом диалектичны: мода использует перформанс, чтобы обслужить главную идею дизайнера и попасть в контекст искусства, а перформанс цитирует модный показ – и шире, использует одежду – для институциональной критики системы моды или осмысления роли костюма в человеческой жизни. Со времен Чарльза Ворта мода хотела стать искусством и существовать в его рамках, и контекст современного искусства подходит для этого лучше всего – ведь оно больше всего работает с повседневностью и ее элементами – в том числе, костюмом. Обмен идеями и инструментами между модным показом и перформансом происходит в обе стороны: современные художники перформанса нередко обращаются к партитуре модного показа или просто работают с одеждой, ее скрытой или явной семантикой.

В этой главе речь пойдет о работах, которые создаются непосредственно в коллаборации с художниками – или самими художниками перформанса. Мы покажем, что модные показы-перформансы практически невозможно формально отличить от самостоятельных работ художников. Пожалуй, единственный отличительный маркер – это наличие в первых работах новой коллекции бренда.

На протяжении истории дизайнеры работали с искусством – в первую очередь, исполнительским. В разные эпохи Наталья Гончарова, Эльза Скиапарелли, Поль Пуаре, Зандра Роудс, Версаче, Александр Маккуин, Йодзи Ямамото, Иссей Мияке, Рей Кавакубо создавали костюмы для театральных выступлений¹. Сотрудничеству моды и танца посвящены целые книги, здесь мы на этой обширной теме останавливаться не будем². В этой главе речь пойдет о работах, которые создавались художниками для определенного бренда.

Примеров коллабораций дизайнеров и художников немало³, и встает вопрос, по каким принципам мы выбираем работы на стыке с перформансом? По присутствию в них тела? Наличию движения? Наличию театральной рамки?

Мы предлагаем вернуться к исследованию Юлии Гниренко, где она описывает основные составляющие перформанса и ориентироваться на них: временное развитие, телесность, игра, сценарий, цель, создание новизны, серийность, эпатажность, наличие персонажного автора, персонажный язык и создание документа. Отметим, что мы ни в коем случае не претендуем на создание исчерпывающего списка таких работ – скорее,

¹ Bugg, Jessica. The clothed body in fashion and performance // Journal of Museum of Applied Art. 7, 2011. pp. 64-74.

² Dance and Fashion. Edited by Valerie Steel. Fashion Institute of Technology New York, 2013.

³ Geczy Adam, Karaminas Vicki. Fashion and Art. Berg, 2013.

свою задачу мы видим в описании главных инструментов и направлений исполнительского искусства на стыке перформанса и моды.

Один из самых известных художников, который регулярно сотрудничает с модными брендами, – Ванесса Беекрофт. В своих работах она исследует очень простую хореографию: исполнители стоят, садятся или падают на землю. Особую известность приобрела ее коллаборация с брендом Helmut Lang – работа под названием VB45 (Kunsthalle Wien, 2001). Специально для этого перформанса Хельмут Ланг создал кожаные сапоги, кроме которых на исполнителях ничего не было надето. Согласно партитуре работы, несколько обнаженных женщин модельной внешности стояли до тех пор, пока не уставали и не решали сесть. Перформанс заканчивался, когда последняя участница садилась на пол. Позже в нескольких галереях прошла фото-выставка документации этого перформанса¹.

Ванесса Беекрофт также постоянно сотрудничает с Канье Уэстом. Особенный резонанс вызвала их коллаборация для Yeezy Season 4², где Беекрофт эксплуатировала схожую идею: показ проходил на открытом воздухе, на лужайке за подиумом стояло множество девушек модельной внешности в телесном трико (что создавало эффект обнаженного тела). Широкое обсуждение в СМИ вызвал тот факт, что некоторые модели падали в обморок из-за необходимости стоять часами под палящим солнцем – по словам самой Беекрофт, это не входило в партитуру работы и она сожалеет о том, что это случилось.

Работы Ванессы – один из примеров того, как традиционные инструменты перформанса могут использоваться для создания инновационного модного шоу: художник обращается к формату делегированного перформанса, работающего с телесной выносливостью (одной из классических тем искусства перформанса)³. При этом особый «телесный материал» – модели – проблематизирует темы, непосредственно связанные с модным миром: каноны красоты, конвенциональное обнажение и объективация женского тела, пассивная роль модели.

¹ ART IN REVIEW; Vanessa Beecroft -- 'VB45/VB48' // [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-vanessa-beecroft-vb45-vb48.html> (Дата обращения 07.04.2017)

² Vanessa Beecroft Believes Yeezy Season 4 Models Fainted Because of "Emotional Stress" // [Электронный ресурс] URL: <http://www.complex.com/style/2016/09/vanessa-beecroft-yeezy-season-4-models-fainted-emotional-stress> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Gonzalez Rice Karen. Long Suffering: American Endurance Art as Prophetic Witness. Ann Arbor, MI. University of Michigan Press, 2016.

По похожим принципам была устроена нашумевшая коллаборация Марины Абрамович и бренда Adidas¹: в рамках этого сотрудничества, посвященного Кубку мира по футболу 2014 года Марина провела реенактмент собственного перформанса 1979 года «Рабочие отношения» (Work Relations) с единственным отличием – все исполнители были обуты в кроссовки Adidas. В подобных вариантах коллаборации художник просто продолжает выполнять собственную «программу», воспроизводя авторские темы и подходы к искусству перформанса, а контекст моды становится лишь коммерческой рамкой для работы – благодаря которой проступают новые смыслы, связанные с миром моды. Как нам кажется, такие примеры можно отнести к «кросс-продвижению»: в таких случаях работа художника широко освещается в медиа и о ней узнает обширная новая аудитория, а для модного бренда это – стратегия маркетинга, благодаря которой он повышает к себе интерес за счет художественных проектов.

В приведенных выше примерах художник сохраняет рамку перформанса и свои художественные темы. Существуют и другие работы на стыке перформанса и модного показа: например, художники перформанса могут обыгрывать существующую *партитуру модного показа*. К таким произведениям относится работа «Модный показ без названия» (Untitled Runway Show) архитектора Оскара Туазона, созданная в сотрудничестве с дизайнером и художником К8 Hardy (2012)². Задача этой постановки – проблематизация конвенциональной структуры модного показа через ее разрушение: «Я хочу, чтобы люди восприняли модный показ как произведение искусства... Я использовала все доступные мне инструменты, чтобы разрушить его нормальный поток, который всеми воспринимается как данность»³. Художник Оскар Туазон много работает с функциональными предметами – лестницами, коридорами, мебелью – и для этой работы он создал огромную конструкцию-лестницу, по которой ходили модели. Их движение Харди хореографировала неконвенциональным образом: девушки ходили боком, порой возвращались назад, порой шли преувеличенно медленно.

Другим примером переосмысления партитуры дефиле может служить работа хореографа Диего Гиля Abstract Attractions: в ней танцовщики ходят по подиуму, воспроизводя классический модельный шаг, и постепенно развивают его в танец⁴. Другая

¹ adidas x Marina Abramovic // [Электронный ресурс] URL:

http://showstudio.com/project/adidas_x_marina_abramovic (Дата обращения 07.04.2017)

² K8 Hardy Tries On Fashion // [Электронный ресурс] URL: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/k8-hardy-whitney-biennial-1/> (Дата обращения 07.04.2017)

³ High Performance | K8 Hardy's 'Untitled Runway Show' // [Электронный ресурс] URL:

<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/05/24/high-performance-k8-hardys-untitled-runway-show/> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Diego Gil. Abstract Attractions // [Электронный ресурс] URL:

<http://www.tanzforumberlin.de/produktion/abstract-attractions/> (Дата обращения 07.04.2017)

работа – Archiv Arbeit VIII Тумай Килинчель и Нурай Демур – начинается с того, что девушки ходят по залу «по-модельному», при этом держа в руках швабры. Таким образом хореографы с феминистской перспективы осмысливают положение женщины в современном обществе¹.

Другие художники перформанса позволяют себе еще более радикальное использование партитуры дефиле: известный акционист Franko B несколько раз ставил работу I Miss You в разных музейных пространствах². В этом перформансе обнаженный художник, тело которого покрыто белой краской, медленно ходит по импровизированному подиуму, который обозначен длинным холстом. При этом из вскрытых вен перформера льется кровь, которая собирается в лужи в крайних точках подиума и создает абстрактный рисунок по всей длине холста. В этой работе Фрэнко обнажает структуру модного показа: он убирает из него одежду и музыку, оставляя только «партитуру» шага от одного конца подиума к другому (перформер ходил по подиуму в тишине, которую нарушали только щелчки фотоаппаратов – что тоже можно считать обнажением механизма документации модного показа).

Проблематизация условностей модного показа – частый прием в художественных работах. Например, Руф Хогбен и Ник Найт создали видеоролик «Бесчувственная» (Insensate) для бренда Gareth Pugh в качестве презентации их коллекции осень-зима 2008³. В этом ролике снялась модель Абби Ли (Abbey Lee), которая в кадре практически не двигается – динамика в видео создается за счет «эффекта калейдоскопа». Как остроумно отметили критики, этот ролик – тест Роршаха для модного мира, который задается вопросом: «Что такое модный показ? Как должна демонстрироваться одежда?»⁴ В этом случае видеоарт и модный показ сближаются – о чем мы говорили выше.

Часто в перформансах воспроизводится *ритуальность* модного показа, которая создается повторяющимся ритмичным действием: модели проходят по подиуму в одном ритме и с одной скоростью, при этом делают одни и те же действия. Такая ритуальность происходящего используется в работе Фрэнка Би, описанной выше.

Другим примером создания ритуала, связанного с одеждой и намекающего на модный показ, может служить знаменитый спектакль Анны Халприн «Parades and

¹ Tümay Kılınçel, Nuray Demir. ARCHIV-ARBEIT VIII. Tanztage Berlin 2016 | Sophiensæle // [Электронный ресурс] URL: <http://www.tanzforumberlin.de/produktion/archiv-arbeit-viii/> (Дата обращения 07.04.2017)

² I Miss You // [Электронный ресурс] URL: http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html (Дата обращения 07.04.2017)

³ Insensate. Gareth Pugh (2008) // [Электронный ресурс] URL: <http://nickknight.com/films/insensate/> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ The 50 Best Artist Collaborations in Fashion // [Электронный ресурс] URL: <http://www.complex.com/style/2013/04/the-50-best-artist-collaborations-in-fashion/vanessa-beecroft-x-helmut-lang-for-vanessa-beecro> (Дата обращения 07.04.2017)

Changes», впервые поставленный в 1965 году. Он состоит из нескольких частей, в одной из которых по сцене разложены кучи одежды и вдоль них по направлению к зрителю и обратно ходят перформеры (что можно считать как аллюзию на модный показ), медленно надевая и снимая с себя разные предметы одежды¹. Характерно, что большую часть времени из этой партитуры исполнители проводят обнаженными – перформанс часто предъявляет нагое тело как равноправный аналог тела одетого.

Ритуальность, связанная с одеждой и обнажением, присутствует и в знаменитой работе Йоко Оно «Отрежь кусок», где художница предлагала зрителям подходить к ней и с помощью ножниц отрезать кусок от ее одежды любого размера. Чаще всего эту работу интерпретируют как сценическое воплощение ситуации, когда женское тело предъявляется для наблюдения (характерной для истории визуального искусства), при этом зрителю здесь отводится активная роль «раздевания» модели для рассматривания². Благодаря ритуалу взаимодействия с одеждой перформанс работает с социальными и культурными проблемами.

Перформансы часто используют *семантику поверхностных сообщений костюма* в качестве одного из ключевых смысловых узлов (под такими сообщениями мы понимаем поверхность одежды – ее цвет или надписи на ней). Пожалуй, самым показательным примером здесь может быть спектакль Жерома Бея *Shirtology* (1997 год)³, в которой все действие заключается в том, что исполнители снимают майки одну за другой, так или иначе обыгрывая то, что на них написано. В работе российского художника Александра Андрияшкина белый костюм используется как холст, на котором все желающие могут написать лозунг⁴. Сюда же можно отнести использование перформерами цвета костюма для трансляции определенных смыслов: например, в работе Анн Ван Ден Брук *The Red Piece* красные элементы одежды используются для передачи идеи страсти⁵.

Однако чаще всего танцевальные спектакли и перформансы используют одежду, *деформирующую тело* для создания новых движений. К этой категории относятся знаменитый костюм Мерса Каннингема с привязанным к его спине стулом, и его же спектакль *Scenario*, костюмы для которого шила Рей Кавакубо по мотивам своей коллекции весна-лето 1997 «Тело встречает одежду, одежда встречает тело» (*Body Meets*

¹ Parades & changes, replays. 2008 // [Электронный ресурс] URL: http://www.numeridanse.tv/en/video/631_parades-changes-replays (Дата обращения 07.04.2017)

² Reckitt Helena. Art and Feminism. Phaidon Press, 2006. – с.104

³ Jérôme Bel - Shirtologie (1997) // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5b3GQpgzm9U> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Московский фестиваль “Действие” // [Электронный ресурс] URL: <http://deistvie-fest.livejournal.com/3518.html> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ The Red Piece // [Электронный ресурс] URL: <http://www.wardward.be/e-choreo-redpiece.html> (Дата обращения 07.04.2017)

Dress, Dress Meets Body”¹. Костюмы, похожие на костюмы Кавакубо, в своем спектакле «Анданте» использовал Федор Павлов-Андреевич: они напоминали тело с выведенными на поверхность внутренними органами и производили жуткое впечатление².

С тем, как одежда зрительно искажает тело, много работала Изабель Шад, которая с помощью ткани создавала из тела «невозможные» формы, таким образом «остраняя» хореографию³. Известнейший перформанс Ксавье Ле Руа «Self Unfinished» работает с тем же принципом: хореограф надевает на верхнюю часть тела длинную тунику и двигается в ней на четвереньках, становясь похожим на неизвестное животное⁴.

Еще один важный для перформанса метод работы с костюмом (пожалуй, использующийся наиболее часто) – *обнажение скрытой*, а не поверхностной *семантики* костюма: что значит для нас одежда в культурном, социальном и психологическом плане и как это можно показать через действие? Как одежда становится знаком власти, объективации человека? Чаще всего при этом перформанс пользуется психоаналитической трактовкой одежды, о которой речь пойдет в следующем разделе.

Системное исследование истории модного показа и профессии модели было проведено Кэролайн Эванс в ее книге *Mechanical Smile*, где автор во многом руководствовалась психоаналитической теорией, рассуждая о модном показе в таких терминах, как желание, объект желания и взгляд наблюдателя. Характерно, что концептуализация перформанса также происходит в первую очередь через призму психоанализа: часто говорят о трансформации зрителя и перформера, желании, взгляде наблюдателя и наличии объекта наблюдения⁵.

В теории структурного психоанализа Жака Лакана одежда играет важную роль: ее даже называют «игровой площадкой взгляда»⁶ – если на тело в обществе смотреть не принято, то именно одежда часто предьявляется для рассматривания. Такое понимание одежды как продолжения тела, которое предлагается для созерцания зрителем, в полной мере актуализируется во время модного показа.

¹ RETHINKING THE BODY: COMME DES GARÇONS AND GEORGINA GODLEY // [Электронный ресурс] URL: <http://blog.momu.be/2016/exhibition/rethinking-the-body-comme-des-garcons-and-georgina-godley/> (Дата обращения 07.04.2017)

² Перформанс и постдраматический театр // [Электронный ресурс] URL: <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/performans-i-postdramaticheskiiy-teatr-vecher-fedora-pavlova-andreevicha-v-tsentre-meyerholda> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Unturtled // [Электронный ресурс] URL: <http://www.isabelle-schad.net/spip.php?rubrique26> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Self-Unfinished (1998) // [Электронный ресурс] URL: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en> (Дата обращения 07.04.2017)

⁵ Howell Anthony. *The Analysis of Performance Art. A Guide to Its Theory and Practice*. Routledge, 1999.

⁶ Там же, с.17

Энтони Хауэлл так разграничивает подход к одежде в перформансе и психоанализе: психоаналитический анализ ищет ответ на вопрос «Что это значит?», перформанс – «Что с этим можно сделать?» Психоанализ анализирует семантику одежды и ее элементов (карманов, выреза и т.п.), перформанс реализует семантику одежды в действии. Примером такого использования в одежде может служить, например, перформанс «look look», который был показан на международном фестивале Impulstanz в 2007 году: две танцовщицы стоят перед кучей одежды, попеременно надевают на себя абсолютно разные костюмы и двигаются так, как это предполагается в данном костюме – проявляют технику тела, предписанную одеждой¹.

Интересно в этой же логике подумать о том, какой вопрос ставит перед собой модный показ: может быть, «как эта одежда выглядит/носится при ходьбе?» Модный показ изначально возник как возможность демонстрации одежды на живом теле – в естественном движении. Бесса МакЧарен, дизайнер бренда Chromat, подтверждает, что «мода интересуется движением тела и тем, как тело взаимодействует с одеждой. Поэтому мы и проводим модные показы – чтобы вы могли увидеть, как одежда облегает тело в движении»². В этой интерпретации существование одежды на модном показе сходно с существованием одежды в танце.

Некоторые дизайнеры проблематизируют показ собственной одежды, задавая психоаналитический вопрос «Что это значит?» или перформативный вопрос «Что с этим можно сделать?»

Примером первого подхода (психоаналитического анализа демонстрируемой одежды – *что значит эта одежда?*) может служить весенняя коллекция Хуссейна Чалаяна 1998 года³. В качестве лейтмотива в ней он использует мусульманскую паранджу и обнаженное тело: показ открывает девушка, на которой нет ничего, кроме черной маски, а закрывает модель, чье тело полностью скрыто под паранджой. По словам самого дизайнера, в этой коллекции он осмысляет традиционный мусульманский женский костюм как символ неполноценности арабской женщины по сравнению со свободной европейской женщиной⁴. Однако очевидны и другие темы: дизайнер проблематизирует

¹ Performances 2007. Anne Juren & Kroot Juurak “Look Look”// [Электронный ресурс] [URL://https://www.impulstanz.com/en/archive/2007/performances/id233/](https://www.impulstanz.com/en/archive/2007/performances/id233/) (Дата обращения 07.04.2017)

² Fashion’s Dalliance with Dance // [Электронный ресурс] <https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/fashions-dalliance-with-dance> (Дата обращения 07.04.2017)

³ Spring 1998 Ready-to-Wear Chalayan // [Электронный ресурс] <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1998-ready-to-wear/chalayan> (Дата обращения 07.04.2017)

⁴ Subverting The Avant-Garde: Nudity and Inferiority in Hussein Chalayan’s Spring/Summer 1998 Collection // [Электронный ресурс] <https://www.courtauldian.com/single-post/2016/03/04/Subverting-The-AvantGarde-Nudity-and-Inferiority-in-Hussein-Chalayan’s-SpringSummer-1998-Collection> (Дата обращения 07.04.2017)

женскую наготу перед взглядом наблюдателя и ее фетишизацию – неслучайно лицо первой модели закрыто маской, похожей на защитный шлем. Характерно, что нагота часто фигурирует и в искусстве перформанса как осознанная антитеза телу одетому (достаточно вспомнить перформансы Марины Абрамович).

Примером второго подхода (манипуляция одеждой как способ создания сценического действия – *что можно сделать с этой одеждой?*) может быть знаменитый показ Александра Маккуина весна/лето 1999¹. В конце модного показа коллекции, темой которого было британское движение «Искусства и ремесла» и новые технологии, модель в белоснежном платье вышла на вращающуюся платформу. Два покрасочных робота, все время показа стоящие на сцене, начали поливать платье струями желтой и черной краски, создавая на нем рисунок. Характерно, что это перформативное действие несет в себе определенную семантику, это не просто бесстрастное создание рисунка на ткани: во время шоу лицо модели испугано, она закрывает лицо руками, роботы двигаются все быстрее – что можно считать как агрессию по отношению к женщине (белый цвет платья в этом свете также считывается как символ – невинности). Характерно, что сама модель Шэлом Харлоу в своих воспоминаниях призналась, что опыт этого шоу был похож на опыт сексуального насилия².

Легко можно представить себе, что эти модные показы могли бы проходить в галерее современного искусства как перформансы. Инструменты и способ анализа семантики одежды в этих контекстах полностью идентичны, различается только используемая одежда: в случае модного показа одежда – уникальный дизайнерский продукт, а в перформансе уникальность одежды значения не имеет. Часто используется поношенная одежда, или, как в случае нашумевшего перформанса Cloakroom с участием актрисы Тильды Суинтон (который, кстати, придумал Оливье Сальярд – историк моды и модный критик)³, исполнитель взаимодействует с одеждой, которую предоставили зрители.

Смешений разных «креативных индустрий» начало обсуждать еще в 1990-е годы, и концептуальный модный дизайнер Саймон Торогуд, который учился вместе с Хуссейном Чалаяном и Александром МакКуином, так резюмировал новую ситуацию: «Современное поколение называет себя просто «художниками», а не скульпторами или графиками – это феномен искусства двадцатого века. И те, кто обучались искусству, и те, кто

¹ Dress, No. 13, spring/summer 1999 // [Электронный ресурс]
<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/> (Дата обращения 07.04.2017)

² Там же.

³ Singh Anita. Tilda Swinton's latest performance art: licking coats // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11350653/Tilda-Swintons-latest-performance-art-licking-coats.html>
(Дата обращения 07.04.2017)

академически ему не учился, работают вместе – так происходит перекрестное опыление и развитие»¹.

¹ Bugg, Jessica. Interface: Concept and context as innovative strategies for fashion design and communication. An analysis from the perspective of the conceptual fashion design practitioner. University of the Arts, London, 2006. – с.292

Заключение

В данной работе был проведен анализ феномена перформативности модного показа с использованием нескольких методологий качественного анализа: исторического и формального (семиотического анализа).

В первой главе мы проанализировали историю развития перформанса как жанра современного искусства и историю модного показа. Мы показали, что эти сценические жанры образовались из разных предпосылок и в разных контекстах, однако сблизились в восьмидесятые и девяностые годы прошлого века, когда искусство перформанса начало активно институционализироваться и отказываться от своей протестной функции, – а модный показ, наоборот, окончательно освободился от доминантной экономической функции, приобретя функцию культурную, из инструмента продаж превратившись в инструмент маркетинга. В конце XX века и начале XXI века мода и перформанс также «встретились» в музейном контексте – оба искусства переживают активную музеификацию. Проанализировав онтологию обоих искусств, мы пришли к выводу, что их главной чертой является чрезвычайно сильное стремление к инновационности, новизне в отношении собственной формы, «рамки» и инструментов: оба жанра постоянно обновляются, стремясь эпатировать, удивлять зрителя.

Мы проанализировали форму традиционного модного показа, отметив, что модный показ по своей природе обладает «перформативностью» и даже в своей конвенциональной форме может быть описан как перформанс, так как обладает следующими признаками: временное развитие, тактильность (телесность), игра, сценарий, цель, создание новизны, серийность, эпатажность, наличие персонажей и документирование. На основании собственного исследования (серии глубинных интервью с дизайнерами, постановщиками показов и моделями) мы выделили следующие составные элементы классической партитуры модного показа: площадку, сценографию, сценарий, работу с движением, звуковое сопровождение и моделей (исполнителей). Отдельно мы описали, как нарушение любой из указанных конвенций помогает дизайнерам «остранять» конвенциональную партитуру, создавая перформативные показы – собственное художественное высказывание. Также мы отметили, что показы, нарушающие конвенции модного бизнеса часто несут в себе имманентную институциональную критику модной индустрии.

Мы рассмотрели то, как модный показ и перформанс влияют друг на друга: как дизайнеры и постановщики показов заимствуют инструменты перформанса, и то, как художники перформанса используют одежду и партитуру модного показа в своих работах – мы показали, что в начале двадцать первого века дизайнеры и перформеры работают с

похожими вестиментарными темами и существуют в общем контексте. Темы, которые мы выделили как самые популярные, – это переосмысление партитуры модного показа, раскрытие поверхностной или скрытой семантики костюма, создание идентичности через костюм и ритуальность модного показа. Мы отметили, что дизайнеры и художники сейчас работают в общем поле и с общими темами, и порой единственное, что отличает модный показ от перформанса с использованием одежды – это наличие новой, уникальной коллекции костюмов в первом случае.

Необходимо отметить, что в данной работе представлен лишь краткий обзор тем, связанных с перформативностью моды. Исследование может быть продолжено в рамках работы над кандидатской диссертацией, причем в разных формах. Во-первых, возможна дальнейшая разработка теории перформативности в моде – и теории модного показа как сценического жанра – на базе более широкого исследования и большего количества анализируемого материала. Во-вторых, продолжением данной работы может стать историческое исследование модного показа и его эволюция в XX и XXI веке: подробное описание его истории и классификация различных его видов, что нам представляется важной описательной и аналитической работой. В таком исследовании нам кажется необходимым обратиться не только к качественному, но и к количественному исследованию феномена перформативных модных показов. Насколько нам известно, количественно эта тема еще совсем не разрабатывалась. Еще одно возможное направление развития темы – сведение ее к российскому контексту и описание российской истории модных показов на соответствующей базе примеров. Эволюция модных показов в России до сих пор не была описана – но она уже начала прослеживаться в наших интервью, см. Приложения 1 и 2.

Таким образом, каждая из глав настоящей работы может быть раскрыта в отдельном исследовании – в силу ограниченности ресурсов на написание магистерской диссертации (в первую очередь временных) здесь мы лишь обозначили широкими мазками главную проблематику, связанную с попытками анализа модного показа как перформативной работы.

Список используемой литературы и источников

Научные статьи и монографии

1. Бишоп Клер. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // Художественный журнал [Электронный ресурс] URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/15/article/210> (Дата обращения 07.04.2017)
2. Гниренко Юлия. Перформанс как явление современного отечественного искусства. 2001 // [Электронный ресурс] http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/ (Дата обращения 07.04.2017)
3. Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.
4. Давыдова И.С. Театральность как феномен культуры. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, том 16, 2007.
5. Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014.
6. Демехина Д.О. К вопросу о концептуализации перформанса. Неопубликованные лекции, ГЦСИ (Москва), апрель 2017.
7. Kaplan, Joel and Sheila Stowell. Theatre and Fashion: From Oscar Wilde to the Suffragettes. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
8. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
9. Осмоловский Анатолий. Несколько тезисов нонспектакулярного искусства // Художественный журнал. 2002. №43-44.
10. Сеннет Ричард. Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации. М.: Strelka Press, 2016.
11. Стил Валери. Корсет. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
12. Фишер-Лихте Эрика. Эстетика перформативности. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», Изд-во «Канон+», 2015.
13. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925.
14. Alexandra Palmer. Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions // Fashion Theory. 2008. №12:1. с. 31-63.
15. Austin Langshaw John. How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 (eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa), Oxford: Clarendon Press, 1962.
16. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern dance. Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1978.

17. Bertin, Célia. *Paris à la Mode*, trans. Marjorie Deans. London: Victor Gollancz, 1956.
18. Bial H. (Editor) *The Performance Studies Reader*. Routledge, 2004.
19. Bok Kim Sung. *Is Fashion Art? // Fashion Theory*. 1998. №2:1. C. 51-72.
20. Brandstetter Gabrielle. *Poetics of Dance*. Oxford University Press, 2015.
21. Bugg Jessica. *Fashion, Performance and Performativity, Paper Abstracts*. 43rd Annual Conference & Art Book Fair, Loughborough University, 2017.
22. Bugg Jessica. *The clothed body in fashion and performance // Journal of Museum of Applied Art*. 2011. №77. C. 64-74.
23. Bugg, Jessica. *Interface: Concept and context as innovative strategies for fashion design and communication. An analysis from the perspective of the conceptual fashion design practitioner*. University of the Arts, London, 2006.
24. Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
25. Castle, Charles. *Model Girl*. Newton Abbott: David & Charles, 1977.
26. Crewe Louise. *The Geographies of Fashion: Consumption, Space and Value*. Bloomsbury Publishing, 2017.
27. Cvejic Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Palgrave Macmillan, 2015.
28. *Dance. Documents of Contemporary Art*. Edited by Andre Lepecki. The MIT Press, 2012.
29. David Davies. *Philosophy of Performing Arts*. Blackwell Publishing, 2011.
30. Derrida, Jacques. *Echographies of television*. Malden, Mass.: Polity Press, 2002
31. Diehl, Mary Ellen. *How to Produce a Fashion Show*. New York: Fairchild, 1976.
32. Duggan, G. G. *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // Fashion Theory*. 2001. № 5. C.243-270.
33. Evans Caroline. *The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. Yale University Press, 2013.
34. Evans, Caroline. *The Enchanted Spectacle* , 2001// *Fashion Theory*. 2001. № 5:3. C.271-310.
35. Everett C. Judith, Swanson K. Kristen. *Guide to Producing a Fashion Show*. Bloomsbury, 2013.
36. Feral Josette. *What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre // Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality*. 1992. №14:2. C.142-162.
37. Fortini Amanda. *How the Runway Took Off. A Brief History of the Fashion Show. // [Электронный ресурс]*

http://www.slate.com/articles/arts/fashion/2006/02/how_the_runway_took_off.html

(Дата обращения 07.04.2017)

38. Foster, Susan Leigh. Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. University of California Press, 1986.
39. Ginger Gregg Duggan. The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art // Fashion Theory. 2001. №5:3. С.243-270.
40. Goffman Erving. Frame analysis: An essay on the organization of experience. London: Harper and Row, 1974.
41. Gonzalez Rice Karen. Long Suffering: American Endurance Art as Prophetic Witness. Ann Arbor, MI University of Michigan Press, 2016.
42. Gordon, Lucy Wallace Duff, Lady Gordon. Discretions and Indiscretions. London: Jarrolds, 1932.
43. Gregory, Deborah. Catwalk. New York City: Random House, 2008.
44. Helvin, Marie. Catwalk. London: Pavilion Books, 1985.
45. Hewitt A. Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Duke University Press. 2005.
46. Hill Leslie, Paris Helen. Guerilla Guide to Performance Art: How to Make a Living as an Artist. Bloomsbury Academic, 2004.
47. Howell Anthony. The Analysis of Performance Art. A Guide to Its Theory and Practice. Routledge, 1999.
48. Huxley Michael and Noel Witts. The Twentieth Century Performance Reader. London and New York: Routledge, 1996.
49. Ishizeki Makoto. Victor&Rolf and Their Creations // [Электронный ресурс] URL: http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/e_Ishizeki_Viktor_and_Rolf.pdf (Дата обращения 07.04.2017)
50. Jones Amelia, Heathfield Adrian. Perform, Repeat, Record: Live Art in History. University of Chicago Press, 2012.
51. Jones Amelia. A Companion to Contemporary Art since 1945. Blackwell Publishing Ltd., 2006.
52. Jones Amelia. Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // Art Journal. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. 1997. № 56: 4. С. 11-18.
53. Kaplan, Joel and Sheila Stowell. Theatre and Fashion: From Oscar Wilde to the Suffragettes. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

54. Kawamura Yuniya. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*. Bloomsbury, 2005.
55. Keenan, Bridget. *The Women We Wanted to Look Like*. London: Macmillan, 1977.
56. Kent Jacqueline C. *Business Builders in Fashion – Charles Frederick Worth – The Father of Haute Couture*. The Oliver Press, Inc., 2003.
57. Kitamura Katie. *Art Matters: The Second Life of Performance* // [Электронный ресурс] <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/10/performa-roselee-goldberg-interview-performance-art-book/> (Дата обращения 07.04.2017)
58. Lepecki Andre. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006.
59. Lipovetsky, Gilles. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trans. Catherine Porter. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
60. Melchior Marie Riegels, Svensson Birgitta. *Fashion and Museums: Theory and Practice (Dress, Body, Culture)*. Bloomsbury Academic, 2014.
61. Miller J. Hillis. *Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity* // *South Atlantic Quarterly* Spring. 2007. №106:(2). С.219-235.
62. Morris G., Giersdorf J. *Choreographies of 21st Century Wars*. Oxford Studies in Dance Theory. New York: Oxford University Press, 2016.
63. *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*. Edited by Stephanie Rosenthal. The MIT Press. 2011.
64. Nathalie Khan. *Cutting the Fashion Body: Why the Fashion Image Is No Longer Still* // *Fashion Theory*. 2012. №16:2. С.235-249
65. Noel Carroll. *Philosophy and Drama: Performance, Interpretation and Intentionality // Staging Philosophy*, edited by David Saltz and David Krasner. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2006. С. 104–121.
66. Phelan Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
67. Pogrebin Robin. *Once on Fringe, Performance Art Is Embraced* // [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html> (Дата обращения 07.04.2017)
68. Quant, Mary. *Quant by Quant*. London: Cassell, 1966.
69. Quick, Harriet. *Catwalking. A History of the Fashion Model*. London: Hamlyn, 1997.
70. Rappaport, Erika Diane. *Shopping for Pleasure: Women and the Making of London's West End*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
71. Reckitt Helena. *Art and Feminism*. Phaidon Press, 2006.

72. Rush Michael. A Note: Performance Art Lives // Fashion Theory. 2001. №5:3. С. 331-341
73. Schechner Richard, Schuman Mady. Ritual, play, and performance: readings in the social sciences/theatre. Seabury Press, 1976.
74. Schechner Richard. Performance Studies: An Introduction. Routledge, 3rd edition, 2013.
75. Sermon Julie, Chapuis Yvane. Partition(s). Objet et Concept des Pratiques Sceniques (20e et 21e siecles). Presses du Reel, 2016.
76. Skov, Lise; Skjold, Else; Moeran, Brian; Larsen, Frederik; Csaba, Fabian. The Fashion Show as an Art Form // Frederiksberg : Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School, 2009.
77. Soley-Beltran Patricia. Modelling Femininity // European Journal of Women's Studies. 2004. №11:3. С.309-326.
78. The Fashion Reader. Second Edition. Edited by Linda Welters and Abby Lillethun. Bloomsbury Academic, 2016.
79. Thomas Dana. Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano. Penguin Books; Reprint edition, 2016.
80. Thomas Helen. The Body, Dance and Cultural Theory. Palgrave Macmillan, 2003.
81. Valerie Steele. Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition // Fashion Theory. 2008. №12:1. С. 7-30
82. Wise J. Macgregor. New Visualities, New Technologies: The New Ecstasy of Communication. Routledge, 2013.

Источники

1. Коллекции: Victoria Andreyanova // [Электронный ресурс] URL: https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2016/ready-to-wear/moskva/victoria-andreyanova/ (Дата обращения 07.04.2017)
2. Московский фестиваль “Действие” // [Электронный ресурс] URL: <http://deistvie-fest.livejournal.com/3518.html> (Дата обращения 07.04.2017)
3. Перформанс и постдраматический театр // [Электронный ресурс] URL: <http://www.rewizor.ru/theatre/reviews/performans-i-postdramaticheskiiy-teatr-vecher-fedora-pavlova-andreevicha-v-tsentre-meyerholda> (Дата обращения 07.04.2017)
4. Chanel. Fall 2008 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2008-ready-to-wear/chanel> (Дата обращения 07.04.2017)

5. A Fashion Show Steps off the Runway and Onto Instagram // [Электронный ресурс]
URL: <https://www.fastcompany.com/3051013/a-fashion-show-steps-off-the-runway-and-onto-instagram> (Дата обращения 07.04.2017)
6. A Look at the Met's Top 10 Most Visited Exhibitions of All Time // [Электронный ресурс] URL: <http://www.artnews.com/2015/09/12/a-look-at-the-mets-top-ten-most-visited-exhibitions-of-all-time/> (Дата обращения 07.04.2017)
7. A Recap of 100% Lost Cotton: Opening Ceremony's Spring/Summer 2015 Show // [Электронный ресурс] <http://blog.openingceremony.com/entry.asp?pid=10275> (Дата обращения 07.04.2017)
8. adidas x Marina Abramovic // [Электронный ресурс] URL: http://showstudio.com/project/adidas_x_marina_abramovic (Дата обращения 07.04.2017)
9. Alonso Roman, Eisner Lisa. Double Dutch: The fantasy life of that famous fashion duo Viktor and Rolf // New York Times Magazine, December 2002, p.114.
10. Anatomy of a Fashion Show Soundtrack // [Электронный ресурс] URL: <https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/michel-gaubert-frederic-sanchez-rene-arsenault> (Дата обращения 07.04.2017)
11. ART IN REVIEW; Vanessa Beecroft -- 'VB45/VB48' // [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/2002/04/12/arts/art-in-review-vanessa-beecroft-vb45-vb48.html> (Дата обращения 07.04.2017)
12. Bella Hadid Says She Cried at Two Runway Shows at NYFW // [Электронный ресурс] URL: <http://www.harpersbazaar.com/fashion/models/news/a20694/bella-hadid-cried-nyfw/> (Дата обращения 07.04.2017)
13. Can Performance Art Be Collected and Still Maintain Its Original Message // [Электронный ресурс] URL: <https://hyperallergic.com/53624/can-performance-art-be-collected/> (Дата обращения 07.04.2017)
14. Chanel Fall 2014 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/chanel> (Дата обращения 07.04.2017)
15. CHRISTIAN DIOR Autumn Winter 2005 2006 Paris Haute Couture by Fashion Channel // [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=XGzWOK5umM4> (Дата обращения 07.04.2017)
16. Dance and Fashion. Edited by Valerie Steel. Fashion Institute of Technology New York, 2013.

17. Diego Gil. Abstract Attractions // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.tanzforumberlin.de/produktion/abstract-attractions/> (Дата обращения 07.04.2017)
18. Dress, No. 13, spring/summer 1999 // [Электронный ресурс]
<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/> (Дата обращения 07.04.2017)
19. Fashion as Performance Art // [Электронный ресурс]
<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/21348/1/fashion-as-performance-art> (Дата обращения 07.04.2017)
20. Fashion's Dalliance with Dance // [Электронный ресурс]
<https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/fashions-dalliance-with-dance>
(Дата обращения 07.04.2017)
21. Fendi Great Wall of China Show // [Электронный ресурс]
<http://www.vogue.com.au/celebrity/events/fendi+great+wall+of+china+show,1283> (Дата обращения 07.04.2017)
22. From the Archives: 14 Shows From the Man, the Myth, the Legend Martin Margiela // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/article/martin-margiela-runway-shows-from-the-archives> (Дата обращения 07.04.2017)
23. Front Row Style: Our Favorite A-List Moments of Fashion Week // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/slideshow/front-row-celebrity-style-fall-2016-fashion-week-new-york-london-milan-paris#4> (Дата обращения 07.04.2017)
24. Geczy Adam, Karaminas Vicki. Fashion and Art. Berg, 2013.
25. Giant Chanel Jacket Grace Couture Show // [Электронный ресурс] URL:
<http://waleg.com/style/archives/010840.html> (Дата обращения 07.04.2017)
26. Gosha Rubchinskiy Fall/Winter 2017.18 | Kaliningrad Oblast // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BBx6RRsFnOw> (Дата обращения 07.04.2017)
27. HBA Vogueing Finale // [Электронный ресурс] URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Q7PWCUpvt8s> (Дата обращения 07.04.2017)
28. High Performance | K8 Hardy's 'Untitled Runway Show' // [Электронный ресурс] URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/05/24/high-performance-k8-hardys-untitled-runway-show/> (Дата обращения 07.04.2017)
29. Hussein Chalayan – Gravity Fatigue // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.sadlerswells.com/whats-on/2015/hussein-chalayan-gravity->

- fatigue/?utm_source=youtube&utm_medium=copy&utm_campaign=chalayanyoutubecopy (Дата обращения 07.04.2017)
30. I Miss You // [Электронный ресурс] URL: http://www.franko-b.com/I_Miss_You.html (Дата обращения 07.04.2017)
31. In Fashion, the Show's the Thing. // [Электронный ресурс] <http://www.nytimes.com/1984/03/28/garden/in-fashion-the-show-s-the-thing.html> (Дата обращения 07.04.2017)
32. Insensate. Gareth Pugh (2008) // [Электронный ресурс] URL: <http://nickknight.com/films/insensate/> (Дата обращения 07.04.2017)
33. Jérôme Bel - Shirtologie (1997) // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5b3GQpgzm9U> (Дата обращения 07.04.2017)
34. K8 Hardy Tries On Fashion // [Электронный ресурс] URL: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/k8-hardy-whitney-biennial-1/> (Дата обращения 07.04.2017)
35. Kate Moss Hologram Alexander McQueen Fashion Show // [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=q-38BdFGAho> (Дата обращения 07.04.2017)
36. KENZO World - The new fragrance // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ABz2m0olmPg> (Дата обращения 07.04.2017)
37. Kimmelman, Michael. Art, Money and Power // The New York Times, May 11, 2005.
38. Marc Jacob's Spare, Silent Runway Show Made the Loudest Impact of Fashion Week // [Электронный ресурс] <https://fashionista.com/2017/02/marc-jacobs-fall-2017-review> (Дата обращения 07.04.2017)
39. Marketing Real Bodies // [Электронный ресурс] URL: <http://www.newyorker.com/business/currency/marketing-real-bodies> (Дата обращения 07.04.2017)
40. MOVEment: Prada x Dancers of Tanztheater Wuppertal // [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=43L754iMmkI> (Дата обращения 07.04.2017)
41. MPC Creative illuminates Ralph Lauren 4D fashion show in Central Park // [Электронный ресурс] URL: <http://www.moving-picture.com/advertising/work/ralph-lauren-polo-4d/> (Дата обращения 07.04.2017)
42. New York Fashion Week show reviews for fall/winter 2017 collections // [Электронный ресурс] URL: <http://www.amny.com/lifestyle/fashion-week/new-york-fashion-week-show-reviews-for-fall-winter-2017-collections-1.12282450> (Дата обращения 07.04.2017)

43. Our 10 Favorite Fashion Shows of All Time // [Электронный ресурс] [URL:
http://www.papermag.com/our-10-favorite-fashion-shows-of-all-time-1427562216.html](http://www.papermag.com/our-10-favorite-fashion-shows-of-all-time-1427562216.html)
(Дата обращения 07.04.2017)
44. Parades & changes, replays. 2008 // [Электронный ресурс] URL:
http://www.numeridanse.tv/en/video/631_parades-changes-replays (Дата обращения
07.04.2017)
45. Paris is Burning. Режиссер Jennie Livingston, 1990.
46. Performances 2007. Anne Juren & Kroot Juurak “Look Look”// [Электронный ресурс]
[URL://https://www.impulstanz.com/en/archive/2007/performances/id233/](https://www.impulstanz.com/en/archive/2007/performances/id233/) (Дата
обращения 07.04.2017)
47. Pierre Cardin returns to the Silk Road // [Электронный ресурс]
http://pierrecardin.com.cn/wordpress/?page_id=41&lang=en (Дата обращения
07.04.2017)
48. Rick Owens models wear other models as BACKPACKS on the runway at Paris Fashion
Week // [Электронный ресурс] [http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/rick-
owens-models-wear-models-6557924](http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/rick-owens-models-wear-models-6557924) (Дата обращения 07.04.2017)
49. SEE ADRIEN BRODY, GARY OLDMAN, WILLEM DAFOE AND MORE WALK
THE RUNWAY FOR PRADA // [Электронный ресурс] URL:
[https://fashionista.com/2012/01/see-adrien-brody-gary-oldman-willem-dafoe-and-more-
walk-the-runway-for-prada](https://fashionista.com/2012/01/see-adrien-brody-gary-oldman-willem-dafoe-and-more-walk-the-runway-for-prada) (Дата обращения 07.04.2017)
50. Self-Unfinished (1998) // [Электронный ресурс] URL:
[http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8b
e&lg=en](http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en) (Дата обращения 07.04.2017)
51. SHOWstudio: Gareth Pugh Spring/Summer 2015 – Chaos // [Электронный ресурс]
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qeaXJhQyjAI> (Дата обращения 07.04.2017)
52. Singh Anita. Tilda Swinton's latest performance art: licking coats // [Электронный
ресурс] URL: [http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11350653/Tilda-
Swintons-latest-performance-art-licking-coats.html](http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11350653/Tilda-Swintons-latest-performance-art-licking-coats.html) (Дата обращения 07.04.2017)
53. Sonya Rykiel for H&M – bravo! // [Электронный ресурс] [http://alfredo-
blogboy.blogspot.ru/2009/12/sonia-rykiel-pour-h-bravo.html](http://alfredo-blogboy.blogspot.ru/2009/12/sonia-rykiel-pour-h-bravo.html) (Дата обращения
07.04.2017)
54. Spring 1998 Ready-to-Wear Chalayan // [Электронный ресурс]
<http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1998-ready-to-wear/chalayan> (Дата
обращения 07.04.2017)

55. Subverting The Avant-Garde: Nudity and Inferiority in Hussein Chalayan's Spring/Summer 1998 Collection // [Электронный ресурс]
<https://www.courtauldian.com/single-post/2016/03/04/Subverting-The-AvantGarde-Nudity-and-Inferiority-in-Hussein-Chalayan's-SpringSummer-1998-Collection> (Дата обращения 07.04.2017)
56. The 50 Best Artist Collaborations in Fashion // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.complex.com/style/2013/04/the-50-best-artist-collaborations-in-fashion/vanessa-beecroft-x-helmut-lang-for-vanessa-beecro> (Дата обращения 07.04.2017)
57. The 50 Best Artist Collaborations in Fashion // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.complex.com/style/2013/04/the-50-best-artist-collaborations-in-fashion/vanessa-beecroft-x-helmut-lang-for-vanessa-beecro> (Дата обращения 07.04.2017)
58. The Great Chanel Set Story // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.vogue.co.uk/gallery/chanel-sets> (Дата обращения 07.04.2017)
59. The Most Extravagant Runway Shows of All Time // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.whowhatwear.co.uk/famous-runway-shows-extravagant-best-shows-of-all-time-2014> (Дата обращения 07.04.2017)
60. The Red Piece// [Электронный ресурс] URL: <http://www.wardward.be/e-choreo-redpiece.html> (Дата обращения 07.04.2017)
61. The Story Behind Louis Vuitton's Spectacular Show Set // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.vogue.co.uk/gallery/daniel-buren-louis-vuitton-spring-summer-2013-catwalk-show-set> (Дата обращения 07.04.2017)
62. The Times Are Racing: Justin Peck and Opening Ceremony at the NYCB // [Электронный ресурс] URL: <https://fashionweekdaily.com/times-racing-justin-peck-opening-ceremony-nycb/> (Дата обращения 07.04.2017)
63. Thom Browne Fall 2012 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс]
<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/thom-browne> (Дата обращения 07.04.2017)
64. TOM FORD WOMENSWEAR SS16 // [Электронный ресурс] URL:
https://www.youtube.com/watch?v=JiSQHJ_a5Z0 (Дата обращения 07.04.2017)
65. Tümay Kılınçel, Nuray Demir. ARCHIV-ARBEIT VIII. Tanztage Berlin 2016 | Sophiensæle // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.tanzforumberlin.de/produktion/archiv-arbeit-viii/> (Дата обращения 07.04.2017)

66. Unturtled // [Электронный ресурс] URL: <http://www.isabelle-schad.net/spip.php?rubrique26> (Дата обращения 07.04.2017)
67. Vanessa Beecroft Believes Yeezy Season 4 Models Fainted Because of "Emotional Stress" // [Электронный ресурс] URL: <http://www.complex.com/style/2016/09/vanessa-beecroft-yeezy-season-4-models-fainted-emotional-stress> (Дата обращения 07.04.2017)
68. Zac Posen Fall 2017 Ready-to-Wear // [Электронный ресурс] URL: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/zac-posed> (Дата обращения 07.04.2017)

Приложения

Приложение 1. Интервью с Владом Метревели, российским постановщиком модных показов

Вообще, в России в начале 90х классического дефиле практически не было, были так называемые театры моды. Самым знаменитым был Театр моды Вячеслава Зайцева. По всей России много театров моды открывалось на базе детских модельных агентств.

Возможно, это связано с тем, что в СССР не было моды как института. Существовало несколько домов моделей – всего четыре во всей стране – и в них проводились подиумные дефиле: на Кузнецком мосту, на Вавилова, дом моды на Арбате, у Зайцева. Еще показы проходили в Олимпийской деревне, в шоу-центре Люкс. Это все равно не был обычный показ, где модели с бесстрастным лицом ходят без остановок – у наших моделей всегда были откачка, позирование, поворот, разворот, уход.

В 1992-94 годах мы делали шоу в ночных клубах, фактически спектакли. Музыка мы брали своеобразную – тогда еще не было никто не говорил, что музыка отвлекает от одежды. Тогда по сути и дизайнеров-то не было, которым надо было продать свою коллекцию.

Мне не нравились зайцевские постановки, где девушки и парни разыгрывали русских персонажей. Мы делали другое – не театрализацию, а именно модный показ, в котором были определенные разводки: модели шли по бокам подиума, прорезали друг друга. Все это было под хорошую рок-музыку 70х. Финальный выход был под бравурную музыку. Это было оформлено как шоу, люди сидели, пили коктейли и смотрели на моду. На одежду тогда внимания особенно не обращали, было важно именно событие.

Потом появились более классические показы, но и на них поначалу ходили на них тоже как на спектакль. Лужков сделал с Доскманом Неделю высокой моды – хотя от кутюр было немного вещей, российские дизайнеры почти все выходили с прет-а-порте. Это было в кинозале «Россия», там не было составляющей шоу. Люди сидели, как в театре: подиум выдавался вперед, в зрительный зал, и вип-ряды сидели вдоль него, а в основном люди сидели в темном зале.

Неделя высокой моды до сих пор так называется и проводится в Гостином дворе.

На моих глазах дефиле стали требовать чего-то другого: стали строить фигурные подиумы, делать показы вообще без подиума – когда модели выходили из одной двери и уходили в другую дверь, просто по постеленной дорожке. С одной стороны, это дает

возможность людям увидеть коллекцию с разных сторон. Это оживляло, потому что люди устали сидеть и смотреть на подиум.

Потом появились настоящие модные шоу. Первооткрывателем была «Дикая Орхидея» – шоу-показы по определенной тематике, например, космос или весна. Приглашали актеров, статистов, добавляли аксессуары. На западе первопроходцем был бренд Victoria Secret.

– Как вы планируете модный показ? На что опираетесь?

– Как и в любом ивенте, площадка – это один из основных моментов, она соответствует технологичности, идейности. Дизайнеры часто выступают в стандартных залах в рамках недели моды, но все дизайнеры мечтают сделать показ отдельно – однако для этого нужны совсем другие средства. От площадки зависит очень многое.

Если перед заказчиком стоят задачи – например, не просто презентовать коллекцию, а эпатировать, привлечь внимание прессы, засветиться, то я на это обращаю внимание. Многие постановщики шли по пути декорирования: набрасывали на подиум осенние листья. Кто-то делал полностью стилизованный показ: например, оформляли шоу, как полет на самолете, пригласительные делали в виде билета на самолет, хостесс одеты, как стюадессы, людей в начале просят пристегнуть ремни и раздают им ириски. Это делалось потому, что коллекция была связана с небом – либо по цветовой гамме была похожа на униформу бортпроводницы. Такой показ делала пара дизайнеров Чистова и Эндоурова.

Многие потом шли по этому пути и пытались превратить дефиле в перформанс – соответствующим образом оформляли пригласительный билет, вход, велкам, перед началом что-то объявляли, показывали на экране.

Музыка еще очень важна. Я против ремиксов диджея. Я за то, чтобы музыка погружала в атмосферу показа.

Иногда дизайнеры говорят, что музыка или красивые модели отвлекают от самой одежды, но мне кажется, это глупо. Сейчас, кстати, стало модно делать показы под живую музыку – со скрипачом или певицей.

Режиссер часто нужен для показов, чтобы расписать, кто за кем идет, соблюсти последовательность выходов. Но всегда должна быть фишка – режиссер должен привнести свое видение. В этой ситуации нет мелочей, все важно: площадка, подбор моделей.

Моделей для показа выбирает модельер, но иногда в крупных домах моды есть кастинг-директор или стилист показа, они этим занимаются.

Важнейший момент – сбор гостей. Дизайнер хочет привлечь своих VIP-клиентов, которых он сажает на первый ряд. Это звезды, которые у него отшиваются, СМИ (глянец, онлайн, телевидение), заказчики постоянные, публика, которой он рассылает билеты. Агентство, которое проводит event, тоже может предложить свои услуги по приглашению гостей, которые потом смогут стать потенциальными потребителями.

На первом ряду сидят и байеры – обычно их ищет команда дизайнера или специально нанятое пиар-агентство. Ну и любое ивент-агентство тоже может этих людей найти – для картинки или будущего сотрудничества.

– Как вы работаете с организацией пространства (наличием или отсутствием подиума)?

– Ни один дизайнер не отдаст показ на откуп постановщику. Обычно, делая коллекцию, дизайнер уже видит, как модели пойдут – и мы на это ориентируемся.

Второе – это решение зависит от площадки, она часто подсказывает возможные ходы. Если есть два выхода на сцену, моделям логично пройти из одной двери в другую, а иногда они ходят туда и обратно. Недавно был показ в особняке Smirnoff, где много залов – и модели проходили все залы по очереди.

– Как варьируется положение зрителя (зрители сидят за столиками с угощениями на одном уровне с моделями; сидят в темноте, как в театре)?

– Это зависит от целей дизайнера. За столиками сейчас зрители сидят редко. В ресторанах бывает презентация чего-то, например нового номера журнала, которая включает показ партнерского дизайнера как шоу. Если дизайнер хочет просто показать свою коллекцию, вряд ли он будет снимать ресторан. Только если это какой-то армянский дизайнер – он, например, может это сделать в национальном ресторане как шоу. На моей взгляд, это некомильфо.

Обычно для зрителей создается театральная рассадка. Я видел показы на стадионах: в рамках больших фестивалей или концертов постановщики включили моду как составляющую действия. Мы тоже экспериментируем: например, делали показ во дворе одного здания в девяностые. Мы постелили искусственную траву, мальчишки ходили с

серфинговыми досками, а подсветка была от фар автомобиля «Фольксваген жук» – ретромшины. Было здорово сделать что-то необычное, я очень люблю опенэйр.

– Как вы работаете с движением (скоростью, техникой движения, траекторией движения моделей в пространстве)?

– Это все ставит режиссер. Обычно есть требования СМИ: чтобы модели делали стоп-кадр на конце подиума в точке, откатке. Это иногда противоречит концепции дизайнера, который хочет, чтобы остановок не было – тогда обычно фотографы матерятся.

Это режиссерская задача. Режиссер выпускает моделей, просчитывает, сколько они могут идти, чтобы внимание не ослабевало, чтобы перехватывался взгляд с одной вещи на другую. Бывает, что модель возвращается по одной кромке подиума, а ей навстречу идет следующая – либо они расходятся. Скорость движения зависит от музыки, которая выбирается. А музыка, в свою очередь, зависит от характера коллекции.

– Работаете ли вы как-то с «присутствием» моделей, настроением, с которым они должны идти по подиуму?

– Это формирует дизайнер. Настроение моделей зависит от коллекции, что дизайнер хочет показать. Раньше нас очень просили делать дефиле с улыбкой. Если модель ходила с каменным лицом, дизайнер рвал на себе волосы. Сейчас с запада пошло такое холодное лицо, никакой эмоции – может быть, есть убеждение, что эмоция будет мешать восприятию коллекции.

Отношение зрителя, который сидит в зрительном зале, формируется комплексностью всего. Если одна модель вызвала неудовольствие зрителя, то разрушается все.

Иногда бывает непонятно, почему дизайнер выбрал конкретных моделей. Либо взяли их всех в одном агентстве, чтобы было подешевле, либо набирали по знакомству, либо это была просто ошибка дизайнера, он хотел именно такие типажи.

– Почему это ошибка? В чем она заключается?

– Бывает, лицо модели не подходит к костюму. Бывает, одна модель по росту сильно ниже, чем все остальные. Режиссер должен выстроить моделей правильно. Иногда еще

бывает, что девочки ходят по-разному по темпоритму: кто-то идет на каждую сильную долю, а кто-то медленнее – под музыку, тогда тоже каша получается.

Что касается вовлечения зрителей, с конца девяностых была концепция брать моделей, который бы символизировали близкий зрителю типаж: девчонка с соседней улицы. Вроде как, зритель тогда отождествляет себя с носящим одежду и хочет ее купить. Я думаю, что таких коллекций мало, но это вошло в моду: старались брать неярких, немодельных девушек. Мне не попадались хорошо скроенные показы в таком стиле. Я хочу видеть яркие образы.

Приложение 2. Интервью с Даниилом Косенковым, российским постановщиком модных показов

В России сейчас на показах женщина часто воспринимается как вешалка для одежды, как будто личность модели несущественна. Правят бесцветные модели: лица, на которых можно что угодно нарисовать.

Я по-другому работаю. Например, для Дикой Орхидеи – в показе “Механический разум” – я заставлял барышень идти со сжатыми кулаками. Это, вроде, простая вещь, но не у всех получилось. Такие детали создают характер показа.

Я один из немногих использовал смену ритма в музыке на протяжении выхода. Например, в музыке ритм 120, дальше завис, и в эту яму модели начинали идти медленно. Не у всех девушек это получалось.

– Что должна уметь модель, с которой вы работаете?

– На западе нет обучения, нет школы моделей. Сейчас везде одна походка, на согнутых ногах, с нарушенным центром тяжести, лобком вперед, спиной назад.

В российских школах тоже с обучением проблемы: например, актерское мастерство преподают актеры, которые не понимают, что от девушек потом нужно будет. Для модели главное – глаза, жест, внутреннее состояние. Больше ничего не нужно, как и в хореографии.

Как таковой школы у моделей нет. Детей учат ужасно, их учат непонятные люди. Например, на показе мальчик девяти лет выходит, упирает руку в бок. Их учат быть “настоящими моделями”. Бесит вот это мнение: “она всё делает, как взрослая”. Мне кажется, подражание взрослым выглядит ужасно.

Сейчас все модели ходят одинаково, с нейтральным постным лицом. Когда я ставил показы, я работал с внутренним настроением моделей – их внутренним позитивным ощущением. Я всегда говорю моделям: «Идите с кайфом от жизни, подумайте о любимых».

Для моделей-мужчин я ориентируюсь на мужскую походку Юла Бринера в Большой семерке, он там очень красиво ходил. С внутренним достоинством, стопы параллельно. Когда косые стопы – сразу все понятно про характеру. По физиологии стопы могут быть развернуты на три-четыре градуса, носки разведены, пятки ставятся по одной линии.

– Как вы объясняете характер движения моделям?

Когда я даю инструкции, я ориентируюсь на фильмы. Например, в «Сладкой жизни» ярко проявился характер итальянской походки, драйва шестидесятых годов. Это тусовка, как наша, но в 50-60е годы.

Я моделей часто заставляю фильмы смотреть. Например, «В джазе только девушки» – как Мэрилин Монро ходила. Она там идет по перрону с верчением стопы, получается красивое, эротическое движение ягодиц.

Я объясняю технику шага по кино, чтобы наглядно было. Еще я сам показываю очень точно, как надо ходить – все обычно смеются, но потом быстро схватывают.

Я, например, в Новосибирском театре моды сделал совместный спектакль с театром «Старый дом». В нем артисты играли капустные номера, а мы сделали несколько фэшн-выходов. Показывали джинсовую марку Lee Cooper под музыку Джорджа Майкла.

В большинстве случаев модели довольно корявые. Хотя есть исключения: например, Аня Петрова – она сейчас танцовщица, ведущая телевизионных программ, бурлеск танцует в Штатах – у нее это пошло после показов.

У нас обычно перед показом три репетиции, я всем моделям ставлю стандартную походку. Это походка красивой женщины, знающей себе цену, расслабленной, от бедра, с прямым корпусом. Я им рассказываю про перенос центра тяжести. Модели часто ноги подставляют под себя – как ходули или как костыли. Мне кажется, надо понимать механику шага, внутри него есть одна фаза с оторванной ногой, когда ты балансируешь на одной опоре.

Я часто даю медленное упражнение в половину ритма, шаг на четыре счета. Модели сразу не могут это сделать. В таком упражнении надо равномерно двигать ногой. Те модели, которые работают на этих упражнениях, все начинают нормально ходить, по-человечески. Еще мы делаем классический поворот на восемь счетов. Это дает хорошее понимание центра тяжести, как ноги меняются.

Последняя «Орхидея» без меня была, ее ставила испанская хореограф. Тогда нашли моделей плоских с телом, откинутым назад. Они ходили на полусогнутых, это был провал. Одежду еще можно так носить, а купальники и белье – нет. Модель должна уметь все: походку 50-х, 40-х, каждые десятилетия. Я не систематизатор, но основные вехи походки представляю: тридцатые, сороковые – это Монро, идеалом женщины была она и Марлен Дитрих. В девяностые (1996-99) – три года подряд я делал все шоу Сергея Зверева.

– Даете ли вы какие-то еще упражнения моделям?

– Да. Например, вот простое упражнение: шаг на четыре счета, четыре счета стоишь, на восемь поворачиваешься, на раз делаешь шаг назад.

Я даю моделям разные упражнения – основы танцевальной разминки, разминка бедер, растяжка, танцевальная разминка. Больше всего внимания уделяю тазобедренной группе, латинский шаг, чтобы они поняли, где у них чего, как работает центр тяжести. Многие модели просто в это не врубаются, а это очень важно. Если ты понял, где центр тяжести, ты реже падаешь и понимаешь, где какой шаг и как его сделать.

На каблуках мы делаем дефиле. Сначала все равно без каблуков, сейчас много дефиле без каблуков.

Я работал еще с ред-старовскими моделями. Придумывал идею: например, была концепция модели-индиго, типа новая формация моделей. «Интеллектуальные модели», они выходили на подиум за руки с ходулистами.

Показ «Астра» был еще: с моделями вышли лилипуты в костюмах инопланетян. Ни в одной стране мира такого не было. У меня еще были черные люди, они на подиуме залазили на пальмы и снимали кокосы с пальмы. Все кайфовали.

Сейчас все ориентируются на Викторию Сикрет. А в моих показах – давно уже выходила массовка. Еще в одном моем показе омовцы спускались с крыши Гостиного двора два месяца спустя после трагедии Норд-Оста – еще в начале нулевых. На западе тогда еще этого не было. Да и бюджет на западе был раз в двадцать больше, чем у Дикой Орхидеи. У нас максимум – 700 или 800 тысяч евро. Там это бюджет обычного простого показа крупного бренда.

– Как вы хореографируете отдельные выходы?

– Ходить можно по-разному: зигзагом, например, есть разные схемы. Я любил зигзаг, но это сложно ставить: модели должны быть в противоходе. Еще мы ходили плавным зигзагом.

В конце показа все модели выходят на сцену, всей толпой, это всегда красиво.

Точка на подиуме – если построить квадрат, одна сторона которого – ширина подиума, то точка должна быть в центре квадрата. Фотографам это нравится, они всегда ругаются, если модели точку не держат в конце.

Как я готовлю выходы? Беру фотографии коллекции, смотрю тему. Например, тема показа «Астродизиаки» – космос. Я набираю базу треков, которые связаны с этой темой. Мы делаем примерку, я кладу перед собой фотки вещей и выбираю музыку под выход.

Часто я экспериментировал с треком: например, записывал саксофониста поверх музыки. Например, для показа Ильи Шияна мы написали два новых трека. Тема показа была – гражданская война.

Я сотрудничаю с диджеем, композитором, барабанщиком. Даю семл, предлагаю им сыграть на фортепиано, например.

Под музыку я уже ставлю походку – бывает, вполритма и вольготно, а бывает, в полный ритм, жестко.

На задник могу поставить светодиодные экраны с визуальным рядом.

Я всем, с кем работаю, даю энергетический посыл, предлагаю попробовать сделать. Если получилось плохо, так и говорю.

Моделям я даю эмоцию. Все модели, которые у меня работали и не обижались, если я кричал, много добились. У нас другая культура общения. Я обычно даю самые простые инструкции: «Представь, что ты – Сара Джессика Паркер». Или: «Идите, думайте о хорошем».

Я много работал с Дашей Немытовой – это жена владельца Корчмы. Она всегда выходила первая, я знал, что она меня всегда «вынесет».

– *Что значит «вынесет»?*

– Ну, модель, которая открывает показ, как человек, должна быть наполнена чем-то – образом показа. Например, как мои сжатые кулаки в «Астродизиаках».

Вот Даша Немытова – по ней видно, что она образ несет, у нее все в глазах есть.

Я не требую у всех моделей какой-то одной походки – например, креста. Они ходят так, у кого какая походка красивее. Главное, чтобы все по анатомии было: пятки на одной линии или крестом.

Точку я тоже выбираю, говорю, как на ней встать – это от образа показа зависит. Я каждый показ репетирую три дня: говорю, как встать, где взять точку, куда посмотреть. Моделям еще сложно видеть все, что происходит: я тренирую в них осознанность, чтобы они не били друг друга плечами. Модели часто не видят, что происходит на площадке.

Мы всегда два-три раза показ прогоняем, но все от возможностей зависит.

Я всегда моделям говорю: слушайте музыку, там все есть – темперамент, эмоция, о чем сказать.

Приложение 3. Интервью с Сабиной Горелик, российским дизайнером

– *Как ты определяешь, какой показ должен быть для твоей коллекции? Что именно ты продумываешь, какие характеристики – музыку, скорость походки, как модели ходить должны – еще что-то?*

– Я продумываю все. И музыку, и походку, и сценарий. И так делает каждый дизайнер для своей коллекции. Конечно, я обращаюсь к профессионалам в каждой из этих сфер, они мне предлагают разные варианты, но окончательное решение остается за мной. Каким именно должен быть показ – мне кажется, это рождается одновременно с коллекцией. Какая коллекция, такой и показ

– *Как и в какой форме ты сообщаешь все эти «хотелки» постановщику? Дашь ему какие-то инструкции? Образы? На что обращаешь внимание?*

– Ну, как правило, все происходит на репетиции: я рассказываю режиссеру, что именно мне нужно, как мне хочется, чтобы ходили модели, в каком темпе, с каким настроением. Если сложная постановка показа, то можно репетицию провести заранее (я так делала с показом коллекции «Мастерская чудес»). Если постановка несложная, то достаточно репетиции в день показа.

– *Насколько вообще показ – продукт постановщика, а насколько – продукт дизайнера?*

– Все зависит от того, насколько сам дизайнер в это вкладывается и хочет/готов в этом участвовать. Нет общего правила. На показе может быть вообще все, что хочешь, нет ограничений никаких: хоть стихи вместо музыки. Вместо походки модели могут качаться на качелях, а гости – ходить вокруг. Может быть все, что угодно – зависит от фантазии дизайнера.

Приложение 4. Интервью с Дмитрием Логиновым, российским дизайнером

– Как вы решаете, каким будет показ, из чего вы исходите?

– В первую очередь, я исхожу из темы показа – возьмем для примера мою коллекцию «Флора». Я пригласил оркестр, потому что хотел сделать классическое дефиле. По моему мнению, модели не должны делать на моих шоу ничего особенного, что они не делают на другом показе. Модели должны красиво идти, одежда должна на них красиво сидеть. Походка должна быть энергичной, она должна нести образ, который придумал дизайнер. Мы все это смотрим на кастинге и обсуждаем.

– Как вы определяете движение моделей, каким оно может быть?

– У меня есть пара друзей, которые работают в театре – Оксана Романова и Василий Слинкин, он сам был моей моделью много раз. Мы обязательно встречаемся заранее, я им рассказываю все, что у меня есть в голове: и про одежду, и про музыку. Музыка является главным для того, чтобы все состоялось – после одежды, конечно же. Я им рассказываю, какую эмоцию должны нести модели. Все говорю про походку – медленную или быструю, какие мне хотелось бы видеть спецэффекты. Они это все выслушивают и предлагают свои идеи.

Медленная или быстрая походка – это самая простая инструкция, которую человек может понять. Еще можно сказать: «Ты здесь самое высокомерное существо, попытайся двигаться таким образом», или «Ты Царевна-Лебедь, плыви» или «Ты ядовитый цветок, попытайся дойти до конца подиума и расцвести, но так, чтобы все поняли, что ты ядовита». Некоторые модели это понимают, особенно смышленные.

– Если не понимают, что вы делаете?

– Тогда мы переходим к конкретике: «Выше голову, взгляд с поволокой, томный, ресницы ниже» – то есть, постановщик уже выстраивает мимику. Если человек не понимает метафоры, аллегории или сравнения – зачем его мучать. Можно просто сказать: чуть выше, чуть ниже. «Запомнили? Зафиксируй голову».

В «Флоре» есть финальная сцена, где все модели по одной выходят, останавливаются под светом и должны под одинаковым углом поднять головы. Этот момент мы репетировали очень долго – минут двадцать. Тем более, что модели

репетируют всего один раз, у нас есть только час на то, чтобы все сделать.

Репетиции обычно длятся один час. В течение часа есть время выйти на подиум, все остальное время он готовится к показу – либо к нашему, либо к следующему. Модели в показе отводится самая минимальная роль, никто от нее ничего не требует.

Большая ошибка для дизайнера думать, что модели сами все сделают на показе, тогда репетиции уделяется недостаточно внимания. Тогда дизайнер думает: как модель пройдет, так и пройдет – и многое может потеряться от атмосферы, ощущения.

– Как вы хореографируете движение модели?

– Модель должна нести одежду. Если одежда предназначена для танцев – пусть танцует, а если это одежда для повседневной жизни, вечерняя – то зачем ей танцевать, надо просто идти. Должна быть пластика одежды, мы должны видеть, как одежда естественно себя ведет во время движения. Танцы на подиуме не всегда оправданы. Пластику тела определяет функционал одежды.

– Как вы хореографируете последний выход?

– Иногда дополнительная финальная проходка не нужна, я делаю просто классический выход ручейком – когда модели выходят гуськом и без остановки проходят весь подиум целиком. Чаще всего мне именно ручеек и нравится, когда уже выключается сказка и включается мощный свет, чтобы зрители вернулись в жизнь и при этом посмотрели на коллекцию другими глазами – не в рамках образа, который мы им задаем, а как на функциональные вещи: увидели крой, увидели, как шевелится ткань, как платье сидит. Это последний шанс увидеть коллекцию в более реальной обстановки без образности.

Во «Флоре», например, мне хотелось сохранить придуманную атмосферу от начала до конца. Я определяю, нужно ли это, на уровне ощущений.

Пару месяцев, пока готовится коллекция, у меня создается сериал – конкретный показ. И я начинаю понимать в какой-то момент, нужна ли мне еще какая-то драматургия последнего выхода, дотянул я или не добрал.

– Что входит в этот сериал?

– Очередность выстраивается заранее, есть некие отправные точки, есть финальная

точка, кульминация – это все по одежде и по драматургии. Так как нет особой хореографии, речь скорее о музыке и световых акцентах. Сюда входит еще скорость движения моделей по подиуму. Не всегда она зависит от музыки: музыка может быть очень быстрая, напряженная, а модель может идти очень медленно и торжественно – это будет подчеркивать драматизм ситуации.

Я занимаюсь абсолютно всем самостоятельно. Я считаю, что странно полностью аутсорсить показ – это возможно, если дизайнер нашел людей, которым он может все делегировать.

Для каждого показа я создаю тему – это как предмет в школе: например, флора или космос. Мне интересно читать про это, находить информацию, музыку. Для меня финальный продукт – это именно показ. Меня заводит сделать шоу, а не коллекцию.

– От чего вы отталкиваетесь, создавая показ?

– В первую очередь, от музыки. Пока нет основного трека, у меня вообще ничего не клеится, нет темы для коллекции. Для меня в первую очередь важны тема и трек – а иногда сперва находится музыка, а за ней выбирается тема. Потом добавляются остальные элементы. Для меня музыка – это неотъемлемая часть показа.

Еще важен свет – все должно быть хорошо видно. При этом часто хочется сделать более драматичную атмосферу, соответственно, много света быть не должно – этот баланс нужно соблюсти, для этого нужна репетиция со светохудожником. Сначала это просто обсуждение: я рассказываю, где какая вспышка должна быть, он предлагает свои решения, так как мы ограничены бюджетом.

Потом уже в день показа мы выстраиваем свет сначала без моделей – а потом с моделями. Мы ставим свет на пустом подиуме, так как я точно знаю, где должна остановиться модель.

Модель слушается света, модели пляшут от всего остального. Есть акцент в музыке – они будут его помнить, остановятся в тот момент, когда акцент происходит. У нас нет живого оркестра, который может подстраиваться.

Вообще, это зависит от ситуации: иногда модели проще подстроиться под лампочку, а иногда проще лампочку подстроить под модель.

– Кто обычно у вас в команде? Сколько человек готовят показ?

– В команде – световик, человек, который делает саундтрек, постановщики,

координатор всех служб, выпускающий, несколько ассистентов и дизайнер, который одевает модели, визажисты, парикмахеры, команда, которая занимается зрителями.

За две недели до начала наша команда обзванивает важных гостей, напоминает несколько раз, что мы их ждем. Потом наши сотрудники встречают их, рассаживают – заботятся о том, чтобы первый ряд был таким, каким мы его видим, а не хаотичным, как на неделе моды.

Для чего вообще нужен показ? У нас нет байеров, никто не покупает ничего. Есть СМИ – это самое слабое, отсталое звено. Люди, которые сделают промоушен – это трендсеттеры, транслирующие свое мнение. Есть какие-то ит-герлз, в фэшн-тусовка или вообще в обществе. Это необязательно мои клиенты, но мы их всегда приглашаем.

Например, если я занимаюсь мужской коллекцией, могу позвать известную девушку, которая сама не будет это носить. Трендсеттеры – это люди, у которых есть некая аудитория, которой они транслируют свое видение, плюс обязательно мы зовем важных клиентов, которые делают заказы, которые оставляют деньги у нас в салоне.

Конечно, мы зовем людей, которых нельзя не позвать – это пресса, – хотя я отдаю себе отчет, что она сейчас бесполезна. Раньше мы проводили показ раз в полгода, и через два месяца в прессе появлялся обзор. Сейчас вся информация тот же день появляется в интернете. У всех СМИ есть, конечно, свои онлайн-ресурсы – но это ерунда, на мой взгляд, роль играют только конкретные персоналии. Все главные редакторы и люди из медиа ценны только потому, что у них есть свой инстаграм-аккаунт, который они ведут намного интереснее, чем свой журнал. Поэтому журналы и закрываются, они никому не интересны – и информация в них сильно опаздывает.

– Вы планируете документацию показа?

– Конечно, кому это еще надо? Неделя моды делает видео-трансляцию, например, но выудить запись у них сложно.

Мы готовим видео- и фото-документация, бекстейдж. Это требует огромных ресурсов, надо подготовиться хорошо, чтобы на целый сезон у тебя был материал, которым можно пользоваться.

Я фиксирую логику модного показа: например, ориентируюсь на внутреннюю логику коллекции.

У меня есть простой документ в Excel «Порядок выходов моделей», где я записываю порядок выходов моделей, их размер, их цену, их костюм – верх и низ, аксессуары. Для меня это удобнее и правильнее всего.

Это сводная таблица, которая мне помогает следить за тем, как шьется и готовится сама коллекция. Это документ, который все время трансформируется, сначала в нем содержится только словесное короткое описание каждого выхода.

Таблица помогает все держать в одном месте, но при этом делегировать каждое направление специалисту.

– Работаете ли вы как-то с присутствием моделей? Каким оно может быть?

– Я задаю настроение. Например, у нас было шоу, посвященное ведьмам, «Дабл Ю». В нем все персонажи были демоническими: это прослеживалось во взгляде, в макияже, в причёске, в одежде – везде. Моделям мы внушали, какими они должны быть. Говорили, например: «Представь, что ты красавица-ведьма, обладаешь сверхспособностями, это должно читаться». Если девочка молодая, не получается у нее это выражать, мы придумывали более конкретные вещи: «Хорошо, ты будущая ведьма, у тебя пока ничего не получается, ты должна осознавать свое превосходство». Или наоборот: «Тебя это коржит, корбит, ты не хочешь ей быть – такова твоя участь, изображай жертвенную овцу».

Это всегда видно на репетициях: либо человек просто ходит в чужом образе, либо он чувствует себя органично. Это нужно всегда править: пообщаться с моделями, и тогда всегда находятся решения.

Всем кажется, что первая модель – главная, но я думаю, что каждая модель важна. Если первая выйдет классная, а остальные будут хромать или улыбаться – все тут же забудут о первой. Зрители обращают внимание на ошибки.

– Вы сказали: «Мне неинтересно делать одежду, мне интересно одеть спектакль».

– Да, для меня финальный продукт – это показ, шоу. Я всегда делаю описание темы показа – это цепочка ассоциаций, как правило, одного слова недостаточно. Я собираю мудборд для каждой коллекции. На своем сайте для каждой коллекции я выкладываю трек, который меня вдохновляет. Обычно это та же музыка, под которую делается показ. Я выбираю тему и соответствующую эстетику – например, ретро-футуризм.

– Кого из российских дизайнеров/ какие российские показы вы можете мне посоветовать – которые бы чем-то отличались от конвенциональных модных показов?

– Например, Анна Чистова – делала шоу, подобные моим, где есть идея и ее воплощение через постановку. Виктория Газинская, Нина Донис делают необычные показы.

Приложение 5. Интервью с моделью Мариной Лидерс

– Есть ли какие-то инструкции, как именно нужно идти по подиуму, где сделать паузу и т.д.? Кто дает такие инструкции - дизайнер или какой-то другой человек?

– Постановщик есть для этого, но он все делает в соответствии с пожеланиями дизайнера. Он придумывает точки, где нужно останавливаться, придумывает «хореографию» - по периметру модели ходят, или как-то сложно на необычном подиуме, или «как обычно» до конца языка и обратно, отрабатывают точки только на конце, или на выходе/на обратном пути останавливаются. Ходят по одной/по 2/.. по очереди/внахлест – в какой момент следующая выходит. Откуда выходят – куда уходят (справа/слева). Это стоит репетировать, это то, что модели путают, если не нагуляли на репетиции траекторию. С каким настроением, с каким темпом ходят (на музыку это завязано и на пожелания дизайнера). Финал еще придумать надо, как именно модели его проходят.

У показа всегда есть репетиция! Это не пара инструкций перед выходом. Моделям надо от и до его пройти вместе с финалом под музыку. Это как танцевальную связку заучиваешь, моторную память на этот конкретный показ. И настроение под этот конкретный показ примерить.

– Конкретная техника шага (от бедра, крестом и т.п.) в школе моделей раз и навсегда ставится или под показ может создаваться?

– Техника обычно у модели какая-нибудь ей привычная, не всех удастся переучить или получить другую походку. Она, когда пойдет, автоматически пойдет, как всегда ходит. По опыту это так. Если не попросить что-то специальное делать - маршировать, например, или скорбно медленно идти. Существуют французская (сильный занос бедер) и миланская (похожая на марш) походки, но лет 10-15 назад их знали только модели зайцевской школы.

Ты можешь под показ хоть сложную хореографию придумать, лишь бы девочки сумели ее воплотить. И репетировать придется. Чтоб они уверенно ее ходили, растерянность в глазах не читалась – если сложная какая-то конструкция.

И есть 2 способа отработки точки: откачка, которую ты чаще всего на Fashion TV увидишь (перенос веса с ноги на ногу), и там надо минимум 3-5 секунд задержаться для фотографов. Либо «классика» – если это вечернее силуэтное платье и т.п.

– А классика – это просто остановка без переноса веса?

– Классика – это когда стоишь по-другому, закрытая поза и такой женственный силуэт, максимально бедра и грудь подчеркивающий. На картинках ты это видела наверняка. Перенос веса там тоже возможен.

Показ как перформанс - да!! Мне всегда казалось, что это он и есть! И некоторые дизайнеры рисковали даже на неделях моды делать вполне себе перформансы.

Я в начале 2000-х видела Таню Фатееву в показе, танец они туда вставили, поддержки.

А я когда-то 2GT уговаривала вставить контактную импровизацию в их показ, они даже дали мне попробовать: моделей поносить по подиуму, но модели смутились, испугались, а мне на каблуках их носить было не удобно. Жалко, а то КИ на московскую неделю моды проникла бы.

Приложение 6. Интервью с моделью Ксенией Варгой

- *Есть ли какая-то телесная база у всех подиумных моделей – то, чему всех учат с точки зрения техник тела? Итальянский, французский шаг – может, еще что-то?*

- Обычно это происходит так: либо девушка предварительно заканчивает модельные курсы при том или ином агентстве (конечно, это работает, скорее, на массу, в качестве дополнительного источника дохода). На этих курсах есть несколько занятий, в том числе и походка. Я ходила в такую школу довольно давно, но помню, что у нас были разные варианты шага и точки, они ещё очень как-то очень смешно назывались. Физическая подготовка тоже была – что-то наподобие аэробики. Но когда девушка приходит в агентство без школы и ее берут, обычно ее обучение происходит в коридорах между кастингами, либо ее подружками по цеху, либо агентами. Также агент может предложить подопечной походить в спорт зал (за границей спортзалы иногда оплачивают для моделей, но не в России, у нас, к сожалению, индустрия находится в стадии развития и нам ещё далековато от западных и восточных коллег).

- *Как обычно хореографируют показ? С вами работает только постановщик или дизайнер тоже? Какие этапы вы проходите в подготовке выходов, на что обращают внимание?*

- Всегда по-разному. Если работать у именитых дизайнеров (Ахмадулина, Чапурин и немногие другие, кто продолжает делать показы на российских Фешн виках) то, как правило, режиссер-постановщик показа предварительно смотрит на коллекцию и по брифу дизайнера формирует шоу (начиная от декораций и прочей атрибутики и заканчивая походкой: спокойно, медленно, как по улице, быстро, жестко, широкий шаг, как супер-модели – от бедра и секси и тд). Таких режиссёров в Москве единицы. Также дизайнеры чаще всего остаются в рамках философии своего бренда. Придя на работу к тому или иному дизайнеру, уже заранее знаешь, как ему будет нужно, а режиссёр лишь напоминает. Ещё часто дизайнеров спрашивают: «Кто ваша героиня?». Мы придерживаемся на показе этой установки. Вот недавно нужно было представить себя путешествующей одинокой, свободной девушкой, сошедшей с поезда и бредущей по улице. Или представьте, что вы Наоми Кэмбелл, или идите как в обычной жизни (хотя девушек-моделей всегда можно вычленишь из толпы, они и в

обычной жизни обладают очень характерной походкой). Соответственно, на репетиции часто присутствует и сам дизайнер, и режиссёр. Часто ходим в обуви, которая будет на показе, чтобы привыкнуть, засесть время показа, заменить обувь и т.д. Некоторые дизайнеры делают генеральные репетиции полностью в своих нарядах и (мы это очень не любим) обращают внимание на точки – всегда все модели должны делать одинаковую точку, чтобы показ смотрелся идеально. Но в последнее время все уходят от этих точек, и на языке подиума девушки просто разворачиваются через полукруг. На выражение лица обращают внимание редко, поэтому девушки в российских показах ходят с пустыми лицами. В Европе или Америке девушек с пустыми глазами никогда не возьмут в шоу.

Приложение 7. From Fashion Photography to Performance Art: an Interview with Manuel Vason

Manuel Vason started his career in London as a fashion photographer collaborating with *ID Magazine, Vogue, Dazed and Confused* and *Sunday Times* among other magazines. Quite by accident he started photographing different performance artists creating his own way of documenting their works: one-to-one performance for the camera which results in a unique photo image. Through years Manuel started making his own performances exploring the relationship between presence and representation as well as the role of images in our society. As Rebecca Schneider put it, “Vason’s pieces are arguably both photograph and performance, asking us to engage a photograph not only as a record of a performance, but as the performance itself”. In this interview Manuel talks about his personal history on the verge between two worlds: fashion and art.

– The photographic works you do now are quite radical and anti-glamorous, they are in deep contrast with the conventional fashion photography which you did at the dawn of your career. How did your career begin? Why did you start working in fashion?

– I started working for fashion as I was looking for a job while working in a black and white darkroom. Then I got a job in the biggest studio in Milan at the time. A lot of photography they were doing was fashion. It was more interesting for me than advertising, because in fashion 90 percent of the time you were working with a living body in front of the camera. And that was where I was attracted to go: I was really attracted to discover the body. I was very interested in identification and for me fashion photography was a world of opportunity, it was very remunerative.

As you know, it is a well-paid job, super competitive, but once you are inside this world you live constantly in the hallucination of becoming one of the top photographers, leading a luxurious life, flying around the world in first class, working with the most iconic models, becoming a celebrity. Now I am saying all this with cynical irony, but for a while it was my objective. I would say I spent around 5 - 8 years in fashion, something like that. I started as an assistant in 1992 and I was still doing fashion in 2002-2003. It’s not like one day I woke up and said “fuck it”. It was a long process of separation, distancing myself from it.

– How did you decide to change your work so radically – from fashion to independent performance art?

– It was totally fortuitous: while I was working as a photographer and I was doing fashion, I got in touch with the world of performance, the world of live art. Firstly, I was searching for some fresh material to shape fashion photography. In fashion you have to build a portfolio that has to be really recognizable, it has to have some novelty, research or aesthetics. What the editors want to see in the portfolio is something they want to project into the future work if they decide to commission you.

I thought it would be possible to link the world of fashion and performance art. So basically for a while I had this idea and vision of combining these two worlds, but very quickly I felt the frustration for the simple fact that fashion has certain rules and they are very specific.

Fashion photography allows you to be creative in terms of shape, but you can't change the content. The content is given to you, the content may be the following: this particular bag has to look great, this outfit has to project youth and beauty, that pair of glasses has to show how great you feel when you're wearing it. All these messages are given and what I could do as creative was only to change the form, I could only play with technique, lighting. And I felt that was a massive restriction for me.

When I started to look at performance art, I saw that the content was very different, most of the time autobiographical, very diverse and I could identify myself a lot with it. Most of all, the works were honest, respectful – and this is what at some point made me feel a huge crisis with my relationship with fashion and made a big turn for my world. And it was not only distance from fashion, I also became critical of this world, I saw that it was super controlled, very ruled and the transgression in it was very superficial.

– When you started collaborating with performance artists, what did you take from fashion photography – techniques, attitudes, material?

– At the beginning I took a lot for sure. The first thing I did was a book on 10 x 8 inches Polaroids. It's one of the most expensive formats to work with. I had a fridge full of film that was not used during paid job and I could invest it into my personal projects. At first I was treating performance artist as models. For years I thought my role was not only to give visibility but to give a special quality to this art form which was peripheral and a little bit underground, countercultural. For me it was important to treat this work as something important and respectful. I wanted to see the artists in same way as people I worked with in fashion: as big celebrities that just don't happen to have a huge budget or massive production.

I probably never treated artists quite in the same way as models, because models were paid to do what I wanted them to do. Performance artists don't like to be given directions. They are happy to discuss new directions but only if you as a photographer manage to build respect and trust. First of all, in my work with performance art I had to build the methodology that would allow me to create more transparency between the performance artist and myself.

– How did your vision of what photography is changed while you were working with artists?

– I used to say that I was a fashion photographer and a lot of doors were opening to me. I could say: I collaborate with Italian Vogue or Dazed and Confused – and everybody was keen on being photographed.

But performance art made me totally rethink what it meant to take pictures – it had problematic relationship with not just photography, but any sort of documentation. Any kind of tracing the performance was an issue.

And let's not forget that photography is the medium of taking, capturing the reality. Sometimes documentary reportage has a direct license of stealing, taking the images without permission.

When I started to work in the art world, I saw that artists had difficulties in protecting themselves, their work. Photographers could picture their performances and sell the strong visuals through their galleries, sometimes even without crediting the artist.

In UK and other countries there are more laws to protect the photographer than the person photographed. That means that the photographer – the person who presses the button and does the click, holds the original copy of the film – and automatically becomes the copyright owner.

Imagine you were preparing a performance for 10 years of hard training. Then a photographer comes in with or without authorization, takes a picture and blows it up 2 meters by 3 meters and presents in a commercial gallery – and sells the work for hundred thousand dollars.

And then the photographer can say I am not giving anything to the artist photographed, I am the only copyright owner, I made that image. As you can imagine that is a big issue – and I had to work hard to overcome this situation. E.g. I had to build a contract before a photo session which says that any image needs to be consented or approved by the artist and the copyright is split.

– Was there any collaboration in your history as a photographer that stands out?

– I really believe that any single cooperation I did was informative, even the ones that were not successful. Obviously, when two different people work on the same project, sometimes there are too many crashes and differences – we just cannot reach something we are both happy with, and it happened on many occasions. Even those failures were really important. I would not be able to say which collaboration was more important. It's like food – everyday you fancy something different. I could make a huge list of my favorites and probably it's the majority of my work.

– *Do you remember your first collaboration with a performance artist?*

– Sure, the first performance artist I worked with was Ernst Fischer. He was working on one of his performances and we thought it would be interesting to experiment with taking pictures. We agreed on a time and place and he did a performance for me only – that was a performance for my camera in my studio. The work involved the artist cutting himself, bloodletting and extremely slow butoh-like movement.

I was really impressed as I didn't know much about it, but the collaboration felt very special. Also, my sense of confusion was a very positive one.

From there I started to mature interest in what performance art is and researching it. Ernst introduced me to other artists and gradually it became a non stop project.

— *What is the intention of the photos you create for performance artists? Can it be considered as documentation or not?*

— I don't want to call them anything. The intention of those images is to reach the audience as images. It's very different when an artist wants to reach audience through a live event and when an artist wants to reach the audience through a photograph. We call anything documentation, as long as it's a recording of life events. We also call documentation actions which have been done to be viewed by public in the form of a photograph. I don't mind how you're gonna call them. They are different in the methodology of work.

It seems really clear to me that performance art in general creates very powerful images because there is a body involved and this body is in a specific focus setup. There is incredible energy and some of it can also be captured into a photograph.

I was really keen at some point to make a big difference between one and the other. But now I don't see the real difference. Because either one requires translation. In the second case, when performance is created to be turned into a photograph this transformation can be more

collaborative, it can be more arranged, controlled and organized. For the first version, when I have to capture performance while being surrounded by live audience, sometimes it gives more restrictions and these restrictions are reflected on the result.

– *Why did you decide to do performances yourself?*

– I think performance is not only a way of manifesting some work, it is not only a way of creating. Performance art for me is becoming more or less a way of viewing the world. In this kind of philosophy of life it became clear that I was already participating, I was in dialogue with a lot of performance artists through my photographs. I felt the necessity of taking some risk myself.

Actually, my decision to create my own performances emerged from different factors: for a while I was talking through the content of the work with an artist I was working with. I was trying to present a different way of collaborating. In my latest project Double Exposure I exhibit two images. One image shows the artist performing and the second one features my body: the artist was giving me structures or instructions to perform and then they were photographing me.

I was creating a new type of documentation: I wanted the body performing not to be some special body, but to be the photographer bodies – any body be the object of art. I also sensed the maturity and the necessity of talking about my personal issues. I have my messages, my questions to be reported, it became a transition, an experiment. When I was pointing a camera to myself I found a professional photographer in front of the lens. I wanted to discuss my relationship with photography, which was a relationship of love and hate. I am a big fan of the power of photography, its power of communication. It has a strong role and power in our society which is image driven.

I also end up looking at the manipulation and limitation and problems caused by photography. So I decided to use this performative way to bring light to these issues. And to start a debate – because I am not expecting advertising agencies to stop working, I am not expecting society to change itself. It's about us, we need to transform ourselves from passive to active, put some kind of a lock to this uncontrolled power of images.

— *What are the examples of your work as a photographer and performer at the same time?*

— As I wanted to rethink my relationship with this profession, I created my alter ego – The Photoperformer. It is a photographer who is always taking pictures and doing something

else at the same time. These images highlight addiction and self centeredness and manipulation that photography creates and superficiality that photography is celebrating.

What I am trying to do is talking about these issues and trying to resolve them. If photography creates distance between us, why not use photography to create more contact (connection)? Fashion photography is standardized and it sterilized diversity. Why don't we bring back diversity into photography? Instead of selling products, I am trying to sell ideas, a new form of behavior. I believe that ultimately we need to regain possession of our imagination. This imagination clings to the photographic imagination, which was imposed by our culture. The society of the image can force into you unnecessary needs and desires that definitely control your behavior and create expectations.

This image-driven form of communication ultimately wants us to replicate certain form of behavior so that we become predictable. They can force new products on us and therefore force more consumerism. Thus the freedom of choice becomes a slavery of submitting to manipulative external forces. A lot of frustration and dissatisfaction is the product of this system. My performance works are described and documented on the website photoperformer.com, there are a lot of examples.

Most of my performances are street actions that reveal our dependency on photography. The first one was in China by the Hangzhou Lake: I was dragging a picture of myself photographing while actually photographing what I saw around me. I was amused by the behavior of the passers by: they kept taking pictures! The performance turned into a weird unsettling situation. I was capturing, I was being captured, the photograph I was carrying of me capturing. So, this work had a lot of different meanings.

My other performance was based on the idea of a photographic religion. I took a picture every little step towards the church. This was a study of control, mission, veneration that photography can create.

All these different performances were on the street – I choose not to make them in a gallery of museum. I did them in different countries.

In July 2014, I performed 'Metaphor', a durational performance, during the 9th edition of Verbo, an international Festival of Performance Art in Sao Paulo (Brazil).

In this performance, I was rethinking how the photographer observes the reality and distances themselves from it and also could become one with the subject photographed. I attached the camera to my head and I was breathing heavily – taking a picture of the audience with every breathing in. The photos were projecting on the screen behind me and I was standing on a picture of myself – which was gradually destroyed by my sweat.

– I wanted to come back to fashion for the last question. It often happens that fashion shows or fashion exhibition turn into performance art or are based on collaboration with performance artists. Since you belong to both of these worlds, why do you think this happens?

– The problem with fashion is that it is constantly searching for new reference. This is an ontological feature of fashion: it needs the spectacular, so as to attract attention. Now fashion is shown not only on the catwalk, but also in museums and galleries – everywhere, which is a bit of a problem. Art and entertainment should be kept separately.

Performance art started as a manifestation of opposition against the mainstream art world. At the moment the mainstream world wants to include performances into collections, everybody is interested in collecting and presenting performance art. This inclusion would equal neutralizing performance as a countercultural phenomenon.

At the end of the day it's up for every artist to decide if they want to be neutralized in search of money or if they want to stay integral and stay outside the mainstream. I'm not here to judge.

I'm just saying that sometimes the context of your performance is automatically changing the message of your work. Lady Gaga is looking for new performance images every day either to collaborate or just steal it and it doesn't mean that she is a performance artist.

I think she, in a way, represents the fashion world: it uses the aesthetics of the performance by cancelling the messages of the work because they want their messages to stay there. And this appropriation is legitimate, we can't stop it, it definitely deteriorates the original messages and intentions of that particular performance.

I don't think performance art needs to be marginal or peripheral and it's good that it receives the right respect, huge spaces and audiences. But I think it's important to keep original messages and intentions alive, integral.

If we change them or add a leather bag or shoes to existential questions or traumatic experience or a work determined by memories or important social and political reasoning, we end up destroying one and the other.

Fashion is ultimately the art of appropriating so it's going to appropriate anything that generates interest. Performance art attracts respect and interest and I'm not surprised that its visual language gets copied by the Fashion world, but its integrity can not be copied.