

Таль Грановски Амит

(Tal Granovsky Amit) — директор Архива моды и текстиля Роуз, преподаватель Колледжа инженерного дела, искусства и дизайна «Шенкар», аспирантка программы сравнительных исследований Флоридского атлантического университета.

В фокусе ее научных интересов — изучение дизайна одежды в Израиле сквозь призму гендерных и архивных исследований.
talamit@shenkar.ac.il

Треснувший КОТЕЛ:

СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЮ ОДЕЖДЫ В ИЗРАИЛЕ

Аннотация

Архив моды и текстиля Роуз в Израиле — заметный научно-образовательный центр, специализирующийся на одежде и тканях. Бюджет на ежегодное пополнение архива ограничен, поэтому значительную часть поступлений составляет принесенная в дар одежда. Составление коллекции архива предполагает пристальное изучение биографии вещей, стремление проследить их путь из частного пространства в публичное с точки зрения владельцев, дарителей и других так или иначе связанных с ними людей.

Однако такой подход привел к невольному искажению образа Израиля под влиянием политического нарратива, склонного к экзотизации этого образа. Анализируя этот нарратив, автор статьи рассматривает собрание израильского архива, в особенности изделия модного дома Maskit, и размышляет о его связях с политикой и ценностными установками. Переосмысляя свою стратегию

коллекционирования, архив ставит задачу изучать местную моду в контексте современности. В статье речь идет об изменении принципов коллекционирования и возникновении более инклюзивного подхода, охватывающего разные перспективы и эстетические установки и переносящего акцент с владельцев одежды на дизайнеров. Подчеркивается значимость роли современных модельеров, пытающихся на фоне все большей глобализации обращаться к своему культурному наследию. Несмотря на трудности, вызванные угасанием локальной текстильной промышленности, такие модельеры проявляют изобретательность, предлагая, в частности, новый взгляд на традиционные еврейские ткани. В статье утверждается, что собрание Архива Роуз иллюстрирует эволюцию израильской моды, переплетенную с политической и социальной историей. Отражая большее разнообразие траекторий развития, стилей, материалов и влияний, архив стремится передать визуальную и эстетическую многогранность современного Израиля.

Ключевые слова: архив моды, исследования моды, «восточный» стиль в моде, ориентализм в моде, мода и память, аутентичная мода, идентичность и мода, архивные изыскания

Архив моды и текстиля Роуз при Колледже инженерного дела, искусства и дизайна «Шенкар» в Израиле — уникальный научно-образовательный центр, где находится единственное в Израиле собрание одежды и тканей. С 1986 года в архив поступило 8000 артефактов из Израиля и из-за рубежа, но, не имея постоянного ежегодного бюджета на такие приобретения, архив пополняется исключительно усилиями дарителей.

Такой метод коллекционирования подразумевает внимание не только к дизайну, дизайнеру и материалам, из которых изготовлено изделие, но также к биографии вещи, ее владельцу и куратору коллекции — всему, что касается ее перехода из частной сферы в публичное архивное пространство. Вглядевшись в этот процесс, мы можем проследить, как многократная модификация индивидуальности сказывается на идентичности и как социальные и политические факторы влияют на представление о ценности и на точку зрения куратора, то есть мешают ему судить объективно.

В 2016 году, когда я заняла должность директора архива, мне стало ясно, что принятые в нем практики коллекционирования создали искаженный и упрощенный образ Израиля под влиянием политического нарратива, представляющего страну «плавильным котлом»

культур и социальных групп. Для архива отбирали прежде всего изделия, сочетающие в себе «восточные» орнаменты и западные фасоны, так что на первый план вышел стиль, рисующий соблазнительный восточный образ Израиля как воображаемой Святой земли. В последнее время мы изменили стратегию коллекционирования, стремясь показать картину местной моды в ее современных проявлениях, в контексте XXI века.

В статье рассматривается коллекция израильского архива в ее связи с политикой и ценностными установками, причем особое внимание уделяется модному дому Maskit и его месту в истории Израиля. Я постараюсь показать, какую роль отдельная личность играла в прежней стратегии коллекционирования, принятой в архиве, и опишу новый метод, которым архив пользуется в последние годы. Кроме того, я останавливаюсь на основных изменениях и трудностях, сопряженных с каждым из этих методов. Наконец, я проанализирую, как современные дизайнеры, работающие в конкретном регионе, обращаются к своему культурному наследию в глобальном мире. На материале недавних поступлений, полученных в дар от современных модных брендов, я продемонстрирую, что в ответ на трудные условия работы, связанные с упадком текстильной промышленности, местные дизайнеры ищут творческие подходы, например предлагают новую интерпретацию еврейских текстильных традиций.

Мода vs архив моды

На моду издавна привыкли смотреть как на форму самовыражения, способ заявить о своей идентичности, принадлежности к той или иной группе и отличии от других, в качестве средства коммуникации используя собственное тело. Однако значение архивов моды не ограничивается переменчивыми трендами в модной индустрии. Они свидетельствуют о разделяемых обществом ценностях и их проявлениях в культуре разных эпох. Архив дает возможность изучать одежду как исторические документы, отражающие личную историю и идентичность, сохраняющие эфемерные и легко ускользающие от историков нарративы (Peirson-Smith & Peirson-Smith 2020: 278). Так как мода отражает стиль и вкусы более обширных и разнообразных по составу групп, архив превращается в ценный инструмент для изучения не только моды прошлого, но и процессов становления личности, индивидуального вкуса и корректировки непрерывно меняющегося «я».

В своей глубокой работе Питер Сталлибрасс утверждает, что те, кто видит в одежде лишь мимолетную моду, упускают из виду значимость связи между одеждой и телом, которое она облекает, неся на себе отпечаток человеческой личности и сохраняя смысл. По словам исследователя, одежда наводит на размышления о памяти, обладании и власти, а эти ценности воплощаются в одежде (Stallybrass 2012: 69–70).

Сталлибрасс пишет о долговечности одежды, которая, с течением времени переходя из рук в руки, тем самым создает связи между людьми. Он называет одежду формой памяти (Ibid.: 70). Впрочем, в современном обществе с присущим ему чрезмерным потреблением и избытком материалов одежду часто перестают ценить и без конца заменяют новой. В капиталистической экономике, движимой постоянной погоней за новизной, существование одежды порой призрачно. Размышляя об одежде покойного друга, Сталлибрасс отмечает, что если экономическую ценность одежда в большинстве случаев утрачивает, то с ее символической ценностью дело обстоит иначе. Символическая ценность — это то, что придает смысл обыкновенным лоскутам ткани, из которых состоит одежда, то, что превращает ее в воспоминания, принявшие форму вещи (Ibid.: 70–75).

Здесь важно оговорить, что Архив Роуз полностью зависит от дарителей: в нем хранится одежда, некогда принадлежавшая частным лицам, но теперь выставленная на обозрение широкой публике. Когда вещь попадает в архив, границы между частным и публичным непрерывно смещаются. Но не следует думать, что в акте дарения участвует только один человек. В процесс пополнения архива вовлечено множество людей. Четыре ключевые фигуры процесса коллекционирования — владелец одежды, даритель, куратор и пользователь. Как правило, если речь идет о коллекции, присутствует по крайней мере одна из этих фигур, но часто и целых три.

Владелец — человек, изначально выбравший и купивший вещь, носивший ее и хранивший на протяжении нескольких лет. Обычно между моментом, когда человек надевает вещь в последний раз, и решением ее отдать проходит немало времени. В этот промежуток владелец одежды постоянно корректирует собственные представления о себе посредством этого предмета одежды и его истории.

Даритель может быть тесно связан с владельцем, например приходится ему родственником, а может не знать его вовсе, как в случае коллекционера, который купил вещь в благотворительном магазине или нашел на улице. Иногда даритель и владелец — одно лицо, а если вещь приобретена в секонд-хенде, даритель становится вторым владельцем, добавляющим вещи символическую ценность.

Куратор представляет архив, он тщательно изучает каждое потенциальное пожертвование, руководствуясь такими критериями, как дизайн, крой, материал и исторические характеристики. Куратор также оценивает, насколько изделие вписывается в остальную коллекцию, дополняя ее.

Пользователь — человек, заинтересованный в использовании артефакта из сложившейся коллекции, например студент, ищущий материалы для исследования, преподаватель, знакомящий студентов с историческими примерами, куратор, организующий музейные выставки, или дизайнер в поисках вдохновения.

Воспоминания, саморефлексия, корректировка представлений о собственном «Я»

В упомянутой работе Питер Сталлибрасс рассматривает несомненную связь между одеждой и ее владельцем, но смотрит на личную память со стороны. Анализируя отношения одежды и владельца с внешней точки зрения, он не раскрывает всю сложность этих отношений. Сталлибрасс пишет, что гардероб умершего неизменно создает иллюзию его присутствия, и понятно, что пальто друга превращается в осязаемую память. В этом плане мы все чувствуем одинаково, и архив, без сомнения, можно воспринимать как хранилище воспоминаний в материальной форме. Но в своей работе Сталлибрасс не задается вопросом, захотел ли бы владелец одежды оставить именно эту вещь на память о себе.

Важный аспект, отсутствующий в работе Сталлибрасса и чрезвычайно актуальный для Архива Роуз, — размышления о воспоминаниях и индивидуальной ценности, которой гардероб обладает в глазах владельца, равно как и о выборе, который человек делает, корректируя собственный образ. В Израиле, где квартиры, как правило, маленькие, большинство людей меняет набор одежды в гардеробе дважды в год — по сезону. Этот процесс, на иврите называемый «сменой гардероба», заключается в том, что человек перебирает всю свою одежду и решает, что оставить на следующий год, а что выбросить. Такая сортировка обусловлена не только желанием следовать моде — это инструмент корректировки собственного образа, позволяющий человеку на уровне одежды выбрать, каким он хочет себя видеть, в зависимости от вкуса, ценностей и воспоминаний.

Объекты моды зачастую быстро утрачивают ценность, поскольку ассоциируются с новизной и модными трендами, так что их

выбрасывают после непродолжительного использования (Choufan & Tila-Cohen 2023: 3). Поэтому, когда мы говорим об отношениях человека со своим гардеробом, возникает несколько вопросов. Впрочем, непосредственно в контексте архивной работы важнейший вопрос состоит в том, почему человек долго хранил у себя вещь, которую позже передал в архив, хотя в большинстве случаев владельцам давно было ясно, что эта вещь им уже не подходит и они ее больше не наденут.

Если посмотреть на предметы, полученные в дар Архивом Роуз за последние двадцать лет, мы увидим, что 50–60% из них поступили в архив после смерти владельца. Эти вещи, которым на момент передачи в архив обычно около 30–50 лет, обнаружены в доме покойного, иногда в гардеробе, а иногда в других местах: в коробках, в пакетах, на чердаке. Кроме того, если в архив поступает много вещей, принадлежавших одному человеку, они часто разных размеров, что указывает на изменение человеческого тела с течением времени и объясняет их бесполезность для бывшего владельца несмотря на то, что изначально они выполняли практические функции.

По мнению Мари Кондо, страх забыть — одна из главных причин, побуждающих нас копить вещи и держаться за них: «При мысли выбросить его [памятный предмет] возникает боязнь лишиться связанных с ним драгоценных воспоминаний» (Кондо 2019: 117). Но какие же воспоминания столь дороги нам, что связанные с ними вещи переживают многочисленные попытки навести порядок? Так как спросить владельцев уже нельзя, мы обращаемся за подсказками к самим вещам.

Когда мы анализируем израильскую коллекцию, хранящуюся в Архиве Роуз, найти ответ на этот вопрос нам помогут два важных наблюдения. Во-первых, коллекция состоит в основном из нарядной одежды, которую люди, по-видимому, больше ценят и которой особенно дорожат. Джинсовые вещи или футболки в архив поступают редко. Во-вторых, в коллекции преобладают изделия израильского бренда Maskit. Эта деталь особенно существенна для понимания истории израильской моды и политики.

АРХИВ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ

Теоретики, анализировавшие концепцию архива, опровергли представление об архивах как нейтральных хранилищах, где нет места личной заинтересованности¹. Более того, архивы — одно из самых обсуждаемых средств формирования знаний, контроля и власти (Ресогати 2019: 16). Поскольку архивы не могут охватить все аспекты жизни

общества, они, безусловно, представляют собой средоточия власти, где принимаются решения, формируются проблемы и пишется история. Традиционно архивы собирают прежде всего документальные свидетельства. Поэтому архивист, выступающий в роли хранителя архива, должен оставаться беспристрастным и объективным. Однако в процессе архивист превращается в создателя нового или иного нарратива и определяет историю архива (Cook 2013: 97).

Первоначально архивы задумывались как физические пространства, где хранят и выставляют в образовательных целях различные культурные артефакты и собрания знания о разных типах материальной культуры. Однако доступ к архивам часто был ограниченным: туда допускали только специалистов и исследователей, поэтому создавалось впечатление, что архивы элитарны, что они — «для избранных». Со временем архивы стали ассоциироваться с политическим и социальным контролем, воплощая отсутствие сотрудничества, открытости и институциональную власть (Merewether 2006; Pesogari 2019: 7–8). Поэтому важно помнить, что архивы не только места памяти и хранения, но и политические инструменты (Pesogari 2019: 21). С этой точки зрения, если мы посмотрим на хранящиеся в архивах предметы одежды как воплощения определенных политических и общественных взглядов, в данном случае на материале Архива Роуз, где особое место занимают изделия модного дома Maskit, выводы могут оказаться любопытными.

Израильская коллекция Архива Роуз в настоящее время насчитывает 1303 предмета², причем при подробном рассмотрении очевидно, что на первый план выходит один бренд — дом моды Maskit. Всего в архиве 197 изделий Maskit — это 15% всей израильской коллекции и почти вдвое больше, чем изделий следующего по представленности в архиве бренда, Rikma (107 предметов).

Интересно, что, несмотря на то что фирма Maskit существовала с 1954 по 1994 год, большинство находящихся в архиве изделий относится к 1960–1975 годам. Это тем более примечательно, что в 1967–1973 годах в культурном самосознании израильтян произошел заметный сдвиг. В этот период наблюдался переход от представлений о собственной культурной уникальности, сопряженных со стремлением к аутентичности и самобытности, к активному участию в процессах, характерных в конце XX века для мировой культуры. Переход произошел тогда, когда усилилась жажда признания, равной ценности, сопричастности и вовлеченности в наиболее передовые и новаторские, как казалось, формы самовыражения и творчества в современной культуре (Regev & El Or 2017: 311–312).

«Подлинный израильский стиль»

Задача формирования узнаваемой израильской идентичности и стиля осложнялась тем, что Израиль — относительно молодое государство, основанное в 1948 году. На протяжении многих лет в Израиле не существовало общепринятых представлений об одежде и стиле, а история и визуальное наследие страны по духу своему сопротивляются какому бы то ни было стилю. Даже заметные фигуры, в том числе политические лидеры, часто одевались непринужденно, например надевали под пиджак рубашку с расстегнутым воротом (Helman 2011: 41–46).

Усвоение и адаптация локальной культурой мировых трендов в сочетании с желанием создать их уникальные местные варианты приводят к сплаву глобальных инноваций и находок с установкой на сохранение национальной, этнической и локальной культурной самобытности. Поэтому местная культура постоянно подвергается обновлению и модификации в ответ на мировые новшества формы и стиля. Профессор Моти Регев и профессор Тамар Эль Ор считают конец 1960-х и большую часть 1970-х годов важным в этом отношении периодом для Израиля. В эти годы усвоение таких моделей и их интеграция в местную культуру стали считаться более правомерными, причем их старались адаптировать под концепции, воспринимаемые как «подлинно израильские» (Regev & El Or 2017: 312).

Регев и Эль Ор полагают, что специфически «израильский стиль» появился и укоренился в публичном культурном дискурсе в период, отмеченный двумя войнами: Шестидневной войной (1967) и Войной Судного дня (1973). Этот период примечателен изменением политического ландшафта в Израиле после Шестидневной войны. Когда евреи взяли под контроль историческую Палестину, а Израиль стал выглядеть в глазах Запада победителем, страна пережила трансформацию, выработав новую, непривычную идентичность. Соприкосновение с палестинскими материалами и декоративным искусством оказало значительное влияние на местный стиль, остававшийся не вполне западным, но и не вполне восточным. Открытие границ создало атмосферу терпимости к новизне — в противовес более раннему периоду, когда государство находилось в изоляции (Regev & El Or 2017: 313). Эти перемены способствовали новому диалогу между локальным и глобальным, укрепив культурное влияние Западной Европы и США, но вместе с тем стимулируя возобновившееся взаимодействие с реальным и воображаемым Востоком.

Мода на «восточный» стиль, популярный в Европе с середины 1960-х по 1970-е годы, как нельзя лучше прижилась в Израиле. До 1967 года израильская модная индустрия опиралась главным образом на западную моду с добавлением отдельных элементов, навеянных эстетикой разных еврейских сообществ от Северной Африки до Восточной Европы. Однако после 1967 года открытие границы территорий Западного берега реки Иордан и Палестины наложило заметный отпечаток на местный стиль и эстетику. Библейские мифы смешались с культурным наследием новых поселенцев и западными модными веяниями. В результате возник приятный для глаз восточный стиль, который пришелся по вкусу и молодежи, стремившейся выглядеть «по-восточному», и старшему поколению, предпочитавшему более привычные западные фасоны. Этот стиль отражал приглушенную колониалистскую наклонность к азартному потреблению экзотической эстетики.

Такой подход восходит к идеям, сформулированным Эдвардом Саидом в книге «Ориентализм». По Саиду, ориентализм — это стиль мышления, строящийся на представлении об онтологических и эпистемологических различиях между Востоком и Западом. В соответствии с тезисом Мишеля Фуко, согласно которому знание о культурах конструируется посредством властных отношений, Саид в качестве источника знаний предложил проанализировать дискурс, образовавшийся вокруг Востока, что и побудило его ввести термин «ориентализм». В своей работе, уходящей корнями в теорию постмодерна Фуко, Саид препарирует структуру властных отношений, определяющих знания о культурах, и выстраивает концепцию, позволяющую глубже понять саму культуру³.

Дом моды Maskit и кристаллизация израильского стиля

В Израиле господствует мнение, что мода тривиальна и легкомысленна, поэтому исследований на эту тему мало. Но если мы поищем работы об израильской моде, то увидим, что именно фирме Maskit в разные годы уделяли больше всего внимания⁴. Анализ хранящейся в архиве коллекции показывает, что Maskit в Израиле обладает особым социокультурным статусом. Этот бренд часто воспринимают как успешный национальный проект, в рамках которого удалось выработать особый локальный стиль, производить израильские товары и продавать их туристам как аутентичные местные изделия⁵.

Перед фирмой Maskit, основанной в 1950-х годах Рут Даян⁶, стояла двойная цель. Во-первых, она должна была сохранить навыки традиционного рукоделия, привезенные североафриканскими иммигрантами из исламских стран. Во-вторых, компания намеревалась способствовать интеграции иммигрантов в израильское общество, делая акцент на культурных и эстетических ценностях, а не только на переживаемых ими трудностях и лишениях. Она стремилась создать механизм, преодолевающий межконфессиональные и классовые границы и обеспечивающий возможность совместной деятельности новым иммигрантам и тем, кто уже жил в Израиле (Donner 2003: 30)⁷. К тому же государство помогало Maskit, организуя бренду как представителю страны модные показы за рубежом, пополнявшие бюджет компании. В израильском обществе существовали разные идеологии, явные и скрытые, но модный рынок делал ставку на дихотомию локального/глобального, и стиль Maskit идеально соответствовал этой тенденции. Хотя фирма использовала традиционные техники рукоделия, характерные для этнических меньшинств, она позиционировала себя как аутентичный израильский бренд, не упоминая напрямую о вкладе этих техник в заявленную аутентичность (Shenhav-Keller 2006). Со временем компания Maskit превратилась в производителя высококачественных товаров, рассчитанных на местных представителей среднего класса и туристов, приезжающих в Святую землю.

За созданием Maskit стояла идея производства израильской одежды из местных материалов и с использованием местных навыков, причем сначала фирма вдохновлялась изделиями йеменских иммигрантов, а позднее включила в выработанный ею израильский стиль и палестинскую вышивку. Однако при таком подходе традиционное йеменское и палестинское рукоделие вырывали из исходного контекста и помещали в другой, современный, нарушая их связь с истоками. Результат этого подхода, обычно называемого «плавильным котлом», в 1960–1970-х годах начали воспринимать как израильский стиль, а фирму Maskit — как главную законодательницу моды. Стиль завоевал такую популярность, что многие производители одежды в ответ на запрос западных потребителей стали адаптировать европейские модели под новый «израильский стиль» (Raz & Nimrodi-Rabinovits 1996: 129–130). В этом отношении Maskit можно назвать вехой в израильской визуальной культуре (Donner 2003: 30).

Благодаря широкому распространению стиля Maskit, а также качеству одежды, местному производству и эффективной рекламе модному дому удалось достичь успеха как в Израиле, так и за рубежом. Успех, в свою очередь, поднял престиж Maskit в глазах израильтян,

чему способствовали и высокие цены: на протяжении многих лет вещами этого бренда дорожили и хранили их. Вот почему в архиве так много изделий Maskit.

Анализируя коллекцию архива с точки зрения четырех участников процесса работы с ней, мы можем понять, почему они решили сохранить те или иные предметы одежды и передать их в архив. Владельцы, как правило, хранят одежду по личным причинам: из-за потраченных денег, в память о каком-то событии или как символ времени и места, с которыми она у них ассоциируется. Даритель, вероятно, обратил внимание, что перед ним изделие знаменитого израильского дома моды, а куратор помог сохранить вещи фирмы, сыгравшей важную историческую и социальную роль в стране. Исчерпывающие научные работы о модном доме Maskit представляют точку зрения четвертого участника — пользователя.

Став признанным символом израильской моды, Maskit практически заслонил все остальные ее аспекты⁸. Здесь важно признать, что архивы, часто воспринимаемые как инклюзивные пространства, во многом направлены на исключение. Архивы неизбежно содержат искажения, умолчания, лакуны и белые пятна (Carter 2006). Поэтому значение имеет не только присутствие одних предметов, но и отсутствие других.

Обновленный нарратив коллекции

В последние годы мы активно меняем методологию составления коллекции, сознавая свою ответственность как единственное собрание одежды в Израиле и стремясь сосредоточиться не только на том, что принято считать заслуживающим внимания израильским стилем, но также отражать моду и эстетику тех, кто может остаться незамеченным и неслышанным. Мы активно ищем модные дома, необязательно ориентированные на восточный стиль, и уделяем особое внимание повседневной одежде, например футболкам. К тому же, вместо того чтобы полагаться исключительно на пожертвования людей, обращающихся к архиву после смерти близких, мы сами ищем дизайнеров и просим их предоставить для архива образцы своей работы, помогающие переосмыслить в плане репрезентации нарратив «местной израильской моды и стиля».

Изменение подхода выражается в смещении акцентов в нарративе об одежде в нашем архиве. Вместо того чтобы сосредоточиваться исключительно на историях и воспоминаниях владельцев, их личном

опыте и том, что они считают ценным, мы выдвигаем на первый план истории самих дизайнеров, ведь они не менее важны. Теперь мы располагаем историями творческого процесса, например поиска идеального оттенка ткани или источника вдохновения для коллекции, — подобные истории пришли на смену рассказам о покупательских практиках и воспоминаниям о конкретных событиях.

Усвоив этот подход и совместив его с предшествующим методом коллекционирования, мы добавили новый слой к архивной коллекции. Поэтому в Архиве Роуз теперь представлено два вида цепочек, в совокупности рассказывающих историю общества и эпохи через одежду:

- 1) владелец — даритель — куратор — пользователь;
- 2) дизайнер — куратор — пользователь.

Из архива

Поскольку наш архив — часть учебного заведения, образование в значительной мере определяет и наш подход к коллекционированию. В таком контексте пользователи в системе образования делятся на две категории — студенты и преподаватели. Преподаватели используют одежду как инструмент обучения, подкрепляя свой насыщенный рассказ примерами, чтобы поделиться со студентами знаниями и вдохновить их. Студенты же обращаются к одежде в разных целях, в том числе чтобы изучить исторические источники и проанализировать модели дизайна, а также в поисках источников вдохновения для собственного творчества. Поэтому совместное присутствие в архиве студентов и преподавателей подчеркивает значимость истории, стоящей за каждым предметом одежды; такие истории — источник вдохновения и знаний для всего образовательного сообщества.

Теперь, когда мы расширили критерии отбора изделий для Архива Роуз, мы стремимся, чтобы предметы одежды, попадающие в нашу коллекцию, отражали разные темы, связанные со многими аспектами израильской моды, такими как контраст между местными фантазиями и повседневной реальностью, разные еврейские сообщества, конфликт между Израилем и Палестиной, вопросы культурной апроприации и попытки современных дизайнеров найти собственные корни в эпоху глобализации.

Учитывая, что творческая среда Израиля обширна, а вместимость нашего архива ограничена, отбирая дизайнеров или пожертвования для включения в архив, мы руководствуемся определенными критериями. Например, посмотрим, есть ли у модельера узнаваемый

дизайнерский почерк и удастся ли ему создавать уникальный стиль, отражающий дух израильского дизайнера, или же его присутствие в Израиле скорее случайно. При этом мы исходим из желания сохранять настоящее, чтобы формировать историю будущего.

Модели, созданные дизайнером Элираном Наргасси, — пример изделий, которые мы сами захотели включить в архив; его одежда окрашена философскими размышлениями об идентичности, религии и национализме. Опираясь на собственный опыт сефарда⁹, гея и бывшего ортодокса, Наргасси создает визуально привлекательные модные артефакты, повествующие при этом о времени и месте. В нашей коллекции есть одно из его изделий — рубашка из шаатнеза (иллюстрации см. во вкладке 1).

Шаатнез — ткань из смеси шерсти и льна и одежда из такой ткани, которую библейская заповедь запрещает носить евреям, потому что они не должны смешивать разные виды и выращивать определенные растения. Впрочем, если присмотреться, обнаружится, что рубашка Наргасси, строго говоря, не подпадает под категорию шаатнеза, потому что лоскуты разной материи соединены в ней наподобие аппликации, сами же нити не переплетаются. Этот аспект творчества Наргасси свидетельствует о его уникальном подходе к смешению традиционных концепций иудаизма и современных интерпретаций, так что открывается возможность разных точек зрения. Рисунок на ткани, из которой сшита рубашка, изображает строительный камень, часто используемый в Иерусалиме, — так Наргасси изображает культурный конфликт между Иерусалимом и Тель-Авивом, двумя главными городами Израиля, и между разными пластами собственного жизненного опыта. Наргасси противопоставляет Тель-Авив, известный как либеральный центр современной культуры, и Иерусалим с его традиционным статусом священного места и исторической значимостью.

Еще один взгляд на традиционные еврейские ткани воплощен в изделиях бренда Holyland Civilians, за которым стоят два дизайнера — Анат Мешулам и Дор Чен. Поработав за рубежом для международных брендов и получив некоторые знания и опыт в модной индустрии, они поняли, что для осмысленной работы должны вернуться домой, в Израиль. Вместо того чтобы искать вдохновения вовне, дизайнеры создали свой модный бренд, обратившись к собственной идентичности, культурным корням и используя местные материалы.

В коллекциях уличной моды Holyland Civilians есть примечательные образцы этой связи, два из которых теперь хранятся в Архиве Роуз.

Один из них — «Футболка скорби», обманчиво простая вещь с историей, восходящей к еврейской традиции. На футболке заметен небольшой диагональный надрыв, края которого затем явно были заштопаны. Если покупатели-неевреи, скорее всего, истолкуют это просто как эстетический прием, для евреев эта деталь обладает более глубоким смыслом.

Надорванная ткань отсылает к еврейскому ритуалу скорби, известному как «криа», — дозволенному Торой выражению боли и горя об утрате. Надрыв на ткани символизирует одновременно осознание утраты и надорванное сердце. Кроме того, за ним стоит мысль, что тело — всего лишь одежда души, а смерть — переоблачение из одного одеяния в другое. Пусть одежда разорвана, сущность носившего ее человека остается нетронутой.

Еще один пример отражения израильской культуры в одежде — «Гражданская футболка» Holyland Civilians. В Израиле закон об обязательной службе в армии распространяется как на мужчин, так и на женщин, и часто, с одной стороны, становится источником личного и общенационального воодушевления, а с другой — подвергается критике. В ответ на вездесущую «визуальную культуру милитаризма» в Израиле некоторые дизайнеры прибегают к ткани и нитям как форме протеста.

Дизайн «Гражданской футболки», который придумали Дор Чен и Анат Мешулам, опровергает привычные представления о футболке цвета хаки, часто ассоциируемой с военной формой. Методом аппликации выложив на футболке слово *Civilian* («гражданский»), как на военной форме обычно обозначено звание, дизайнеры вывернули наизнанку традиционную символику этого предмета одежды. У ворота и нижнего края футболки намеренно проделаны маленькие дырочки, создающие впечатление поношенности. Для иностранца это обыкновенная футболка со слоганом, но в контексте армейской службы в Израиле у нее есть еще одно значение: существует правило, обязывающее молодых призывников надевать под военную форму футболку белого или оливкового цвета, поэтому она часто снашивается до лохмотьев (Granovsky Amit 2018: 96–97).

Участие Израиля в конкурсе «Евровидение» в 1973 году стало поворотным моментом для восприятия страны в популярной культуре, поэтому костюмы для исполнителей начали создавать ведущие модельеры. В 1991 году дизайнер Ярон Минковски придумал костюмы для Моше и Орны Дац, выступивших с песней «Кан нолядэти» (ивр. «Я родился здесь»). В песне говорилось о связи исполнителей и всех евреев в мире с Израилем, ставшим для них домом после «двух тысяч

лет» скитаний. Костюмы для певцов были изготовлены из старинных бухарских покрывал, которые Минковски нашел на блошином рынке в Яффе и из которых искусно сшил ансамбль из двух предметов. Костюмы заключали в себе многослойный культурный смысл, представляя разные еврейские сообщества в Израиле. Хотя они опять же воплощали восточную эстетику, намекающую на «встречу Востока и Запада», «восточное» в них было навеяно еврейскими сообществами Центральной Азии, эстетика которых до последнего времени не находила отражения в локальной публичной сфере. С изнанки вручную пришиты монетки-обереги, которые должны защитить исполнителей от глаза и принести им удачу.

Поскольку задача архива — сохранить все аспекты местной моды, важно помнить, что многие дизайнеры стремятся войти в международный мир моды, поэтому в их изделиях не найти следов местного колорита. Скажем, Тамара Йовел Джонс — значимая фигура для истории израильской моды¹⁰, но в ее одежде нет восточных мотивов — это чисто западные модели. Она вдохновлялась викторианской модой XIX века, оснащая свои изделия кружевными воротниками и рукавами исторических фасонов. В 1980-х годах, когда полным ходом шла глобализация, Йовел Джонс удалось сделать Израиль частью ландшафта мировой моды. Она создавала изящные платья из качественных материалов и приглашала умелых мастеров, сотрудничая с местными женщинами, претворявшими в жизнь ее космополитичные фантазии. Изделия Йовел Джонс показывают, как, вдохновляясь европейским прошлым, можно переводить его на язык современной эстетики без ущерба для качества ткани, шитья и вышивки. Платья Йовел Джонс — вершина ее художественной мысли и мастерства, они могут служить ценным образцом студентам, которые учатся на модельеров.

Из-за ограниченного ассортимента тканей в стране израильские дизайнеры сталкиваются с серьезными трудностями. Основы израильской текстильной промышленности были заложены в 1920-х годах, а пик ее развития пришелся на 1960-е и 1970-е, когда в ней были заняты тысячи работников. Однако в конце 1970-х годов высокая конкуренция, обусловленная притоком дешевой рабочей силы из-за рубежа, привела к упадку отрасли. По данным израильской экономической газеты «Глобс», отрасль уже несколько лет переживает глубокий кризис и медленно, но верно движется к исчезновению¹¹. Текстильные фабрики начали закрываться уже давно, и с тех пор ситуация не изменилась к лучшему. В 2019 году, когда Финансовый комитет Кнессета обсуждал помощь текстильной промышленности и производителям одежды, Шмуэль Доннерштейн, представитель отрасли, выдвинул

ряд требований по ее защите, потому что под угрозой, по его словам, оказалось само ее существование¹². Это прискорбное обстоятельство ставит местных дизайнеров в трудное положение, потому что их доступ к качественным тканям ограничен и непросто найти уникальные материалы для производства небольшой партии изделий.

В этом контексте особое значение приобретает творчество дизайнера Виктора Беллаиша. Он провел десять лет в Италии, сотрудничая с модным домом Roberto Cavalli и занимаясь собственным ателье, где он работал с лучшими тканями, производителями и индивидуальными принтами. В 2006 году, чувствуя себя оторванным от корней, он решил вернуться в Израиль и открыл ателье, где старается использовать максимально натуральные материалы и технологии. Столкнувшись с ограничениями из-за угасания текстильной промышленности, Беллаиш начал разрабатывать собственные творческие решения, отличающие его изделия от продукции других брендов. Опыт работы в сфере высокой моды и сотрудничества с искусными мастерами подтолкнул дизайнера к экспериментам с новыми методами, призванными преодолеть ограниченность в выборе сырья.

Пример уникального подхода Беллаиша — его шелковая толстовка 2017 года. Беллаиш представил это удивительное изделие на своем первом после возвращения в Израиль подиумном показе. Показа очень ждали, и участие в нем приняли не только молодые модели, но и те, кто сотрудничал с Беллаишем в самом начале его творческого пути. Толстовка, которую продемонстрировала легендарная израильская модель Ронит Юдкевич, в прошлом муза дизайнера, напоминает короткий шерстяной жакет, но изготовлена из кусков шелка, перекрученных, сжатых и зафиксированных в таком виде в горячей воде. Технология похожа на японский метод сибори, но без окрашивания. Своим творчеством Беллаиш раздвигает границы местной высокой моды: берет обыкновенный образец уличного стиля, такой как худи, и изготавливает его из шелка и абсолютно безупречно с точки зрения шитья. Поэтому его изделия — ценное для нашего архива пополнение.

Заключение

Архив Роуз располагает уникальной коллекцией, частично отражающей израильскую моду и культурную историю. Процесс составления коллекции, складывающейся из полученных в дар предметов, подразумевает тщательный отбор, в ходе которого разные люди рассматривают одежду и принимают решение о ее включении в архив. На этот

процесс наряду с модными тенденциями влияют социальные и культурные факторы, такие как представления об идентичности и ценности, поэтому архив — своего рода картина израильского общества.

Собрание архива рассказывает увлекательную историю эволюции израильской моды, переплетенную с политической и социальной историей страны. Преобладающий израильский стиль, восточный с налетом западной эстетики, призван был изображать Израиль как «плавильный котел» культур. Модная индустрия сыграла ключевую роль в создании этого стиля, так как, подстраиваясь под западные представления и фантазии о Святой земле, выпускала одежду западных фасонов с «аутентичными» и «восточными» декоративными деталями. Эта тенденция привела к основанию модного дома Maskit как символа израильской моды, появление которого во многом обусловлено израильской политикой в области национальной идентичности.

Но со временем становится все более очевидно, что прежняя картина израильской моды устарела — нужен более инклюзивный и построенный на саморефлексии подход. Необходимо собирать изделия дизайнеров из разной социокультурной среды, работающих в разных стилях и с разными материалами, прибегающих к разным техническим новшествам, обращающихся к разным культурным традициям, где существует множество степеней сокрытия тела и, наоборот, откровенности. Изменив методологию коллекционирования и сместив акцент с владельца на дизайнера, мы получаем новый угол зрения на местную эстетику и таким образом стремимся решить поставленную задачу. Нельзя отрицать, что еще многое предстоит сделать, чтобы открыть, предъявить аудитории и включить в архив разнообразные визуальные и эстетические системы современного Израиля, где существуют разные точки зрения, художественные установки и перспективы. Так Архив моды и текстиля Роуз останется ценным источником знаний для будущих поколений, рассказывая им о сложной и многогранной истории Израиля.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Кондо 2019 — Кондо М. Магическая уборка. Японское искусство наведения порядка дома и в жизни. М.: ОДРИ, 2019.

Carter 2006 — Carter R. G. S. Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence // *Archivaria*. 2006. 61. Pp. 215–233.

archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12541 (по состоянию на 15.07.2023).

Choufan & Tila-Cohen 2023 — Choufan L., Tila-Cohen N. From Second-hand to Invisible Hand: Methods of Manipulating Object Biographies on The Realreal Online Marketplace // Fashion Theory. 2023.

Cook 2013 — Cook T. Evidence, Memory, Identity, and Community: Four Shifting Archival Paradigms // Archival Science. 2013. No. 13. Pp. 95–120.

Donner 2003 — Donner B. Maskit: Local Fabric: Exhibition catalog. Tel Aviv: Eretz Israel Museum, 2003.

El Or & Regev 2017 — El Or T., Regev M. The Making of an Israeli Style: 1967–1973 // Israel 1967–1977: Continuity and turning. Ben Gurion Institute for the Study of Israel and Zionism, Ben Gurion University of the Negev, 2017. Pp. 308–333.

Foucault 2005 — Foucault M. The Archeology of Knowledge / Transl. by A. Lahav. Tel Aviv: Resling Publishing, 2005.

Granovsky Amit 2018 — Granovsky Amit T. Israeli Fashion Between Individuality and National Identity: Reflections on the Exhibition White-Blue Collar // Critical Studies in Fashion & Beauty. 2018. Vol. 9. Is. 1. Pp. 87–107.

Helman 2011 — Helman A. A Coat of Many Colors: Dress Culture in the Young State of Israel. Boston, MA: Academic Studies Press, 2011.

Kondo 2014 — Kondo M. The Life-Changing Magic of Tidying Up: The Japanese Art of Decluttering and Organizing / Transl. by C. Hirano. Berkeley: Ten Speed Press, 2014.

Merewether 2006 — Merewether C. The Archive. London; Cambridge, MA: Whitechapel; MIT Press, 2006.

Pecorari 2019 — Pecorari M. Fashion Archives, Museums and Collections in the Age of the Digital // Critical Studies in Fashion & Beauty. 2019. Vol. 10. Is. 1. Pp. 3–29.

Peirson-Smith & Peirson-Smith 2020 — Peirson-Smith A., Peirson-Smith B. Fashion Archive Fervour: the Critical Role of Fashion Archives in Preserving, Curating, and Narrating Fashion // Archives and Records. 2020. 41: 3. Pp. 274–298.

Raz & Nimrodi-Rabinovits 1996 — Raz A., Nimrodi-Rabinovits Y. Halifot Ha-Itim: Mehah Shnot Ofnah Be-Erets-Israel (Changing of Times: One Hundred Years of Fashion in Israel). Tel Aviv: Yediot ah. aronot, 1996.

Said 2012 — Said E. Orientalism / Transl. by A. Zilber. Tel Aviv: Am Oved, 2012.

Shenhav-Keller 2006 — Shenhav-Keller S. Limits of Israeli Authenticity: Social Construction of a Souvenir in Negotiation Processes. On Symbolic Meanings in Sales-purchase Interaction, thesis. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2006 [1987].

Stallybrass 2012 — Stallybrass P. *Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things // The Textile Reader / Ed. by J. Hemmings. London: Bloomsbury, 2012. Pp. 68–77.*

Примечания

1. Две ключевые работы в данном случае — «Археология знания» Мишеля Фуко и «Архивная лихорадка» Жака Деррида.
2. По состоянию на 4 апреля 2023 г.
3. journal.bezalel.ac.il/sites/default/files/pdf/14.pdf (по состоянию на 15.07.2023).
4. רלק בהנש 1987, 2006, זר 1996, 2011, רנוד 2003, תעלג 2009, 2015, בגרו רואל.
5. זר 1996, רנוד 2003, רלק בהנש.
6. Жена Моше Даяна, израильского военного деятеля и всемирно известного политика.
7. רנוד 2003 63.
8. Исключением можно считать фирму АТА, производителя униформы и готовой одежды, но ее воспринимали скорее как образец социалистического «антистиля», а не израильской моды, которую можно с гордостью демонстрировать за рубежом.
9. Сефарды (сефардские евреи) — евреи, жившие в Испании, Португалии, Северной Африке и на Ближнем Востоке, а также их потомки. Часто сефардских евреев делят на сефардим (выходцев из Испании и Португалии) и мизрахим (выходцев из Северной Африки и с Ближнего Востока).
10. Можно особо выделить некоторые достижения Тамары Йовел Джонс: в 1960–1970-х гг. она сотрудничала с ведущими модными домами Израиля, создавала костюмы для крупнейших театров, была правой рукой Роберто Кавалли и главным дизайнером его модного дома в Италии, выступала консультантом-стилистом правительства Гватемалы, основала собственный бренд, открыв магазины в Иерусалиме и Тель-Авиве, выставляла свои изделия в галереях и музеях и даже возглавляла кафедры дизайна одежды в «Шенкаре» и Академии искусств «Бецалель», где за много лет стала наставницей множества израильских модельеров.
11. www.globes.co.il/news/article.aspx?did=126066 (по состоянию на 15.07.2023).
12. Там же.