

Лорен Даунинг Петерс

(Loren Downing Peters) — доцент
Факультета исследований моды
в Колумбийском колледже Чикаго.
В 2018 году защитила диссертацию
на тему «Одежда больших размеров
и дискурсы беспорядка: полнота
и женское тело в американской моде
в эпоху стандартизации, 1915–1930»
в Центре изучения моды при
Стокгольмском университете.

Условность ПОДЛИННОСТИ

Если попытаться сформулировать основную мысль, которую посетитель может вынести с выставки «Остерегайтесь подделок: оригинал, копия, фальсификация» (Faking It: Originals, Copies, and Counterfeits) Музея Института технологии моды, она состоит в том, что подлинность в моде — понятие весьма условное. Исследователи моды действительно рассматривали под разными углами взаимосвязанные понятия подлинности и оригинальности как с исторической, так и с теоретической точки зрения, однако выставка «Остерегайтесь подделок» — одна из первых попыток кураторов облечь эти размышления в материальную форму, объединив в ретроспективной экспозиции модных объектов одежду, аксессуары и связанные с ними предметы. Однако нельзя сказать, что на выставке подлинность — расплывчатая, по сути, концепция — трактуется дидактически или нормативно. Скорее выставка, несмотря на традиционную структуру, наглядно демонстрирует, насколько изменчивы представления

«Остерегайтесь
подделок:
оригинал, копия,
фальсификация».

**Музей Института
технологии
моды, Нью-Йорк,
2 декабря 2014 –
25 апреля 2015**



о подлинности и насколько плодотворную почву дает мода для исследования этого понятия.

Выставка, расположенная в маленькой угловой Галерее истории моды и текстиля на шумном первом этаже кампуса института в районе Челси, в целом выстроена по хронологическому принципу, типичному для скромного обучающего зала. Отправной ее точкой стали два почти идентичных повседневных костюма из кофейного с черным букле в шотландскую клетку (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 2) — оригинальный, середины 1960-х годов, от Chanel, и выполненная с необыкновенной тщательностью лицензионная копия, — но пояснительный текст куратора Ариэль Элиа открывается началом прошлого века: творчеством прославленного английского кутюрье Чарльза Фредерика Ворта. Снова возвращаясь в настоящее, выставка завершается одеждой и аксессуарами из осенней коллекции прет-а-порте Moschino 2014 года (ил. 2), где классический костюм Chanel был представлен в юмористической интерпретации — в яркой цветовой гамме McDonald's, украшенный фирменными золотыми арками. Экспозицию, расположенную между двумя этими веками, которые иллюстрируют два совершенно разных подхода к концепции подлинности, и охватывающую значительную часть XX и XXI веков, можно рассматривать как историю женской моды на Западе: юбки то укорачиваются, то снова удлиняются, меняются силуэты, на выставке фигурируют наиболее заметные европейские и американские дизайнеры. Однако если кураторскому замыслу и не хватает новизны и свежести, выставка компенсирует этот недостаток поразительным разнообразием и качеством одежды и аксессуаров. Все представленные изделия отобраны из обширной коллекции Института технологии моды, насчитывающей около 50 000 экспонатов, что говорит о внимательном отношении музея к своему собранию. Слабо освещенная галерея, где много места для сидения, можно подойти близко к экспонатам, разрешается делать зарисовки и фотографировать, — свободный и открытый, пусть и требующий некоторых усилий источник, по которому студенты Института технологии моды и широкая публика могут изучать историю моды.

Однако, хотя перед нами достаточно прямолинейный ретроспективный взгляд, можно выделить несколько более сложных вопросов, давно уже занимающих исследователей моды. Вот главные из них: как с течением времени менялось и эволюционировало представление о подлинности? Насколько важную роль играет оригинальность в современной моде и как дизайнеры пытались бороться с подделками и копированием? Насколько, особенно в наше время, размыты сами

эти понятия? Сложность этой темы, вероятно, лучше всего передал Кристофер Бруард, проведя параллель между современной эпохой, становлением фигуры модельера и формированием концепции оригинальности. Рождение модельера в современном понимании этого слова Бруард относит к концу XIX века и связывает его в первую очередь с именем Чарльза Ворта, сочетавшего мастерство дизайнера с деловой хваткой. По словам Бруарда, именно «его умение рекламировать себя и заставлять заказчиков верить в уникальность по сути серийных, поставленных на поток изделий... заложило основы ключевого мифа современной моды» (Breward 2003: 34). Бруард полагает, что собственно дизайнерские навыки — лишь одно из слагаемых в образе современного модельера: способность преподнести раз за разом копируемое изделие как неповторимое, пожалуй, важнее для понимания не только деловой стороны профессии модельера, но и самой системы моды, особенно когда речь идет о таком неуловимом понятии, как подлинность в моде.

Как и Бруард в приведенной цитате, куратор выставки «Остерегайтесь подделок», анализируя концепцию подлинности, отталкивается от нескольких изделий дома Ворта, который, как известно, с 1860-х годов начал снабжать свою одежду ярлыками — противоречивое решение, с одной стороны подтверждавшее подлинность изделий Ворта и способствовавшее их популярности, с другой — сделавшее их предметом нелегального копирования и подделок в коммерческих целях. Таким образом, поставленный в начале выставки вопрос вводит посетителей в первый из четырех основных этапов эволюции, пережитой понятием подлинности в современной моде и прослеживаемой в экспозиции: этап, когда модельер пытается защитить свои изделия от воспроизведения без его разрешения. Вслед за Чарльзом Вортом такие дизайнеры, как Мадлен Вионне, Поль Пуаре и Жанна Ланвен в первые десятилетия XX века старались придумать изощренные техники ручной отделки, чтобы фальсификаторам труднее было создать точные копии их моделей, изобретали все более сложные ярлыки, как знаменитые бирки Вионне с отпечатком ее большого пальца, и искали юридической защиты, обращаясь в Американскую гильдию создателей моды, предлагавшую дизайнерам регистрировать свои модели, а затем отказавшуюся рекламировать магазины, продававшие подделки и копии.

Однако попытки поставить копирование и подделки вне закона оказались недолговечными. К 1941 году Американская гильдия создателей моды прекратила свое существование, во многом как раз из-за невозможности регулировать постоянно меняющуюся индустрию

и международные каналы ее коммуникации. Выставка иллюстрирует, хотя и не явно, заметную эволюцию: вместо того чтобы бороться с нелегальным копированием, модельеры теперь стараются заинтересовать ненасытную публику дизайнерской модой. В этот период, начавшийся приблизительно в середине 1940-х годов, кутюрье, прежде всего французские, начали подписывать лицензионные соглашения с американскими универмагами и создавать дополнительные диффузные коллекции для массового рынка в США и Европе. Если в первом зале выставлены главным образом оригинальные изделия из архивов музея, то большая часть одежды во втором зале галереи — лицензионные и нелицензионные копии. Но при беглом осмотре большинство посетителей, обладающих базовыми знаниями по истории моды, легко могли бы принять копии за оригинальные изделия Кристиана Диора в знаменитом стиле New Look, представленном здесь двумя моделями: повседневным ансамблем из черного шелка и шерстяного фая (нелицензионная копия) и вечерним платьем из розового атласа, копией фасона Columbine, изготовленной Lord & Taylor с разрешения дома Christian Dior. Впрочем, как явствует из пояснительного текста, хотя в целом оба изделия точно воспроизводят силуэт New Look, перед нами упрощенные версии: черное платье сшито из менее чем шести с половиной метров ткани, тогда как сам Диор кроил юбку из почти четырнадцати метров, но для массового рынка дизайн адаптировали, сделав менее затратным и трудоемким.

В этом разделе выставки также очень удачно использованы фотографии этикеток, пришитых с изнанки одежды: по ним видно, насколько расплывчатым стало на тот момент представление о подлинности. Например, дав разрешение на использование своей модели вечернего платья из черного шерстяного крепа и шелковой тафты, Жак Фат одновременно соглашался на использование его фирменного курсивного шрифта и марки Jacques Fath Paris, преуменьшавшей значение выведенной выше строчки: «Воспроизведение оригинала» — пример, в очередной раз показывающий, насколько зыбкой к середине 1940-х годов стала граница, отделявшая оригинальную дизайнерскую модель от подделки или копии. Наряду с крупными изображениями ярлыков Элиа успешно использует и другие объекты, в частности наброски из ателье универмагов, выставленные рядом с оригинальными эскизами дизайнеров, а также фотографии и материалы из журналов, показывающие, насколько широкое распространение получил на тот момент рынок копий в США. Был даже случай, когда Кристиан Диор распорядился, чтобы на рекламных фотографиях его модели воспроизводили нечетко, так что фальсификаторы не

могли бы их скопировать; как видим, кутюрье шли порой на весьма неожиданные меры, чтобы, с одной стороны, удовлетворить запрос публики на их изделия по доступным ценам, а с другой — защитить себя от подделок.

Затем выставка «Остерегайтесь подделок» переносит нас в 1960-е годы: в середине XX столетия дизайнеры начали подходить к вопросу подлинности с большей осведомленностью, пусть и выглядевшей порой несколько комично. Если Коко Шанель превращала дешевую бижутерию из стекла и недорогих металлов в ценные узнаваемые изделия, за которыми охотились коллекционеры, такие модельеры, как Ив Сен-Лоран, черпали вдохновение в мире искусства, в очередной раз размывая границу между подлинным и оригинальным. Используя короткие платья-рубашки как белый холст, Ив Сен-Лоран весьма прямолинейно и неоднозначно воспроизвел красно-желто-синие композиции Пита Мондриана, ставшие одной из знаковых моделей дизайнера (ил. 3). Но еще более интригует отраженный на выставке любопытный поворот: самого Ива Сен-Лорана незаконно копировали такие американские дизайнеры, как Фил Джейкобс, и другие неустановленные личности, что свидетельствует о необычайной популярности такого орнамента в 1960-х годах. Однако Ив Сен-Лоран не единственный дизайнер, позаимствовавший образы из современного искусства. Посетители могут наблюдать на выставке примечательный набор вещей: красный шерстяной свитер фирмы Kritzia, воспроизводящий картину Рене Магритта «Сын человеческий» (*Le fils de l'homme*, 1964), и дешевое хлопчатобумажное платье, в рекламных целях изготовленное фирмой Campbell, использовавшей в качестве принта знаменитую работу Энди Уорхола, — еще один яркий пример повседневной моды из впечатляющей и прекрасно подобранной коллекции музея.

В заключительной и, возможно, наиболее динамично выстроенной части выставки посетители погружаются в недавнее прошлое — им предлагается поразмышлять о погоне за логотипами и становлении быстрой моды с середины 1980-х годов, когда возникли проблемы, во многом перекликающиеся с обозначенными в первом разделе выставки и отраженные, словно в зеркале, на противоположном конце зала (чрезвычайно удачное решение). Оригинальная одежда и аксессуары помещены здесь рядом с изготовленными в Чайна-тауне подделками, на многих из которых стоит классическая монограмма Louis Vuitton, так что посетители могут проверить собственную дизайнерскую грамотность. В качестве иллюстративного материала использованы и видеоролики, где историки моды, консультанты и юристы рассуждают

о то и дело всплывающей проблеме фальсификации и сложностях, сопряженных с соблюдением авторского права в модной индустрии после 2000 года. Не исключено, что многие посетители уже осведомлены о подобных дискуссиях, а может быть, даже обзавелись некоторыми узнаваемыми вещами брендов типа Zara и других представленных на выставке популярных марок быстрой моды, но на выставке «Остерегайтесь подделок» дискуссия сопровождается исчерпывающим комментарием и материалами на интерактивных iPad-панелях.

Элиа удастся многое сказать в этом небольшом, но емком разделе выставки, пожалуй, самом увлекательном и для посетителей. Однако порой выставка замалчивает важные, но так и не рассказанные сюжеты. Например, уголок, посвященный изделиям Дэппера Дэна — гарлемского портного, в конце 1980-х годов завоевавшего популярность у городских модников (его признанию способствовали такие рэперы, как Salt 'n' Peppa и Public Enemy), — увы, не дает четкого представления о его роли. В преддверии логомании, захлестнувшей модную индустрию в первые годы XXI века, Дэппер Дэн прославился умелым, пусть и незамысловатым, превращением кожаных дизайнерских изделий в целые ансамбли. Теоретик моды ван Дайк Льюис пишет:

«Гарлемская фирма Dapper Dan в 1980-х годах получила известность, переделывая вещи броских „экзотических“ брендов, например Fendi и Gucci. Притягательность этих изделий для покупателей в значительной мере заключалась в россыпи логотипов этих брендов на их одежде и на улицах Гарлема. Обычно из материала с логотипами брендов шили вещи, каких нельзя было найти в подлинных коллекциях Fendi или Gucci. В конечном счете Dapper Dan можно назвать постмодернистским проектом, в рамках которого создавалась в том числе одежда в стиле хип-хоп» (Lewis 2005).

К сожалению, Элиа подходит к этой увлекательной истории куда более упрощенно. Большая часть комментария основана на документальном фильме и одном-единственном изделии — кожаной куртке High-Tek 1987 года с логотипом Modern Creation Munich (MCM), причем акцент сделан скорее на законности действий Дэппера Дэна, присваивавшего чужие модели, чем на живой и влиятельной модной субкультуре, зародившейся на непримечательных улицах Гарлема, но на десятилетия оставившей след в индустрии моды.

Хотя эту маленькую, но содержательную выставку ждали уже давно, сейчас, пожалуй, особенно подходящий момент, чтобы поговорить о категории подлинности в моде, поскольку дискуссии о законности и этичности быстрой моды, переосмысляющей оригинальные дизайнерские изделия, выходят за пределы модной индустрии. Выставка

«Остерегайтесь подделок» — отличное введение в проблему, но она же показывает, что эта тема заслуживает более глубокого анализа, то есть более масштабной экспозиции и подробного каталога, в данном случае отсутствующего. В качестве компенсации (к выставкам, проводимым в Галерее истории моды и текстиля при Музее технологии моды, редко выпускают каталоги — если такие случаи вообще были) посетители могут найти на сайте музея исчерпывающую информацию для дальнейшего изучения и размышления. Динамичный сайт музея с прекрасно продуманным дизайном совмещает, помимо роли основной онлайн-платформы музея, функции виртуального выставочного пространства, образовательного приложения и социальной сети, где посетители еще долгое время после выставки могут изучать дискуссии о понятии подлинности в мире моды.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Breward 2003 — Breward C. Fashion (Oxford History of Art). Oxford, NY: Oxford University Press, 2003.

Lewis 2005 — Lewis V.D. Hip Hop Fashion // The Berg Fashion Library. 2005.