

Вдумчивым читателям книга оставляет возможность долго и много размышлять над предложенной темой. Как удавалось нашим бабушкам и мамам несмотря на дефицит тканей, ниток, фурнитуры быть отчаянными модницами, о чем свидетельствуют пожелтевшие фото в наших семейных альбомах? Какие плюсы и минусы были у «моды по плану»? Почему фактор моды был недооценен властью, что повлекло за собой проигрыш СССР в «гонке потребления»? Выживут ли в ближайшем будущем небольшие и редкие ателье, пережившие переход к рыночной экономике? Почему не в моде нынче журналы мод? Что может предложить нынешнему потребителю современная российская текстильная и лёгкая промышленность, казалось бы, освободившаяся от оков плана?

Юлия Демиденко: Такая странная советская мода...

*Yulia Demidenko (State Museum of the history of Saint Petersburg):
That bizarre Soviet fashion...*

Книга С.В. Журавлёва и Ю. Гронова «Мода по плану: История моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991», выпущенная Институтом российской истории РАН, интригует сразу – как названием, так и определением – «научное издание». За написание истории моды в СССР пока никто не брался, предварить её ссылкой на «научность» никто не догадывался. Многие авторы до сих пор сомневаются, была ли в СССР мода, уместно ли сам термин применять к тому, что происходило в Советском государстве в области производства и потребления продукции разных видов швейного производства – от крупных промышленных предприятий до портных-индивидуалов. Охватить проблемы формирования, развития, распространения моды за 70 лет советской власти, историю моделирования, производства, торговли – задача более чем амбициозная. А чётко артикулировать и уж тем более проанализировать глубинные различия между условно «западным» (капиталистическим) и «восточным» (социалистическим) функционированием не только институтов моды, но даже просто систем производства и распространения соответствующих тенденций ещё никому не удалось, хотя немалый интерес к таким сюжетам уже обозначен, например, в исследованиях Дж. Бартлетт²³. Всё это «обрекает» книгу на читательский интерес, тем более что авторы в самом начале заявляют о принципиальной новизне издания, называя его трудом историка и социолога, отличающимся от традиционного «искусствоведческого» подхода. Впрочем, поскольку они не утруждают себя дефинициями, о сути нового подхода (как, впрочем, и старого) можно только догадываться.

Безусловно, самая ценная часть работы – та, где речь идёт о послевоенном периоде. В ней авторы активно привлекают материалы партийных и государственных документов, архивные дела, связанные с деятельностью Общесоюзного дома моды, Всесоюзного института ассортимента изделий лёгкой промышленности и культуры одежды, личные архивы деятелей московских моделирующих организаций и т.п. Эти исследования Журавлёва и Гронова в основном уже известны специалистам благодаря публикациям в журнале «Историк и художник»²⁴. Они одни могли бы составить содержание

²³ Бартлетт Дж. Указ. соч.

²⁴ Журавлёв С., Гронов Ю. Власть моды и советская власть: История противостояния // Историк и художник. 2006. № 1(7).

капитальной монографии под другим названием, более соответствующим их содержанию. Монографии о формировании в СССР институций, ответственных за решение разных вопросов, связанных с элементарным обеспечением населения одеждой и формированием представлений о критериях её оценки, о социалистическом идеале красоты, выработке принципов и создании теории советской моды, об её наивных попытках вступить в соревнование с «несоветской» и т.п.

История моды (или даже костюма) как научная дисциплина весьма молода, её методология и инструменты исследования только формируются, так что декларации и намерения в ней сильно оторваны от результатов. В этом смысле книга Журавлёва и Гронова – не исключение. Понятно, что механизмы моды много сложнее, чем усилия по реализации решений партии и правительства по снабжению населения товарами лёгкой промышленности, даже модными. Симптоматично уже то, что книга написана без попыток обратиться к конкретным дизайнерским разработкам, реальным предметам советского костюма и прочим артефактам. Её источниковая база – исключительно тексты: официальные документы, газетные публикации, в отдельных случаях интервью и мемуары. По-настоящему обидно, что много и успешно поработав в архивах Эстонии, авторы прошли мимо личного архива М.Я. Каарма, ныне хранящегося в музее Куму в Таллине. Один из первых и самых ярких модельеров советской Эстонии, она получила все три первые премии на конкурсе на эскиз женского лёгкого платья 1954 г., много работала в Таллинском и Ленинградском домах моделей; а её архив, помимо документов, включает ещё и огромное количество эскизов.

Книга претендует на большее, чем просто рассказ об административной системе моделирования одежды в СССР, хотя с этими притязаниями обнаруживаются серьёзные проблемы с первых же страниц. Введение, озаглавленное «Мода как социальный феномен и комплексная научная проблема», должно было представить читателю методологию авторов, однако здесь намерения расходятся с делом. Сама риторика текста – «общеизвестно», «естественно», «по некоторым данным» – вполне допустимая в статье о моде, рассчитанной на домохозяйек, вызывает острое желание потребовать доказательств едва ли не любого утверждения ученых. «Естественно, все – от нянечек в детском саду до сотрудников аппарата ЦК КПСС – знали, по какому случаю как нужно “правильно” одеваться», – простодушно отметили авторы, не видя противоречия с приводимыми в той же книге примерами газетных статей, действительно разъяснявших, «как правильно подобрать одежду в зависимости от ситуации» (с. 377). Про Фросю Бурлакову или Тосю Кислицыну, чьи «правильные» наряды вызывали у окружающих улыбки, неловко и напоминать.

Исследователи определённо заплутали «в историографических лабиринтах» (остроумное название первой же главы книги): выставочные каталоги и популярные издания они рассмотрели в одном ряду с научными трудами, не подозревая, что их авторы преследовали совершенно разные цели. Монографии по этой теме, как правило, подготовлены зарубежными учеными и так же, как и работы западных славистов, наряду с очевидно свежими концепциями содержат нередко столь же очевидные фактологические «ляпы», обескураживающие любого отечественного специалиста²⁵. Для темы издания, безусловно,

²⁵ Например, К. Руан в «Новом платье империи» (М., 2011), безоговорочно доверяя В.О. Ключевскому, пишет, что Пётр I носил одежду «только из российских тканей» (с. 42). Версия эта, увы, не подтверждается реальными вещами из гардероба Петра Великого, сохранившимися в

важнее были бы конкретные статьи русских исследователей костюма, но они, судя по ссылкам и библиографии, авторам по большей части неизвестны. К известной же им литературе или даже интернет-ресурсам Журавлёв и Гронов испытывают безусловное доверие, не подвергая содержащиеся в них сведения проверке. В итоге та часть работы, что не затрагивает подробного описания институциональной системы моды в послевоенное время, несмотря на обширный научный аппарат, представляет собой набор трюизмов, перемежающихся откровенно недостоверными данными.

«Начало массового производства готовой одежды и предметов потребления со второй половины XIX в. сделало бы работу Шерлока Холмса в XX в. менее успешной, поскольку удешевление одежды на Западе привело к постепенному разрушению социальных барьеров», – полагают авторы. Они не подозревают о совершенно очевидной иерархичной ценностной системе даже современного готового платья (не говоря уже о часах, обуви, причёске), которая выдаёт специалисту (к каковым можно причислить и продавцов дорогих бутиков, и портёе ещё более дорогих отелей) всю информацию о владельце, включая его происхождение и состояние банковского счёта. Очевидно, не подозревают они и о вполне успешной деятельности знаменитого английского сыщика уже в начале XX в. (последний сборник с похождениями Холмса вышел в 1927 г.).

Впрочем, бывает, что литература прочитана, как минимум, невнимательно. «Каннингтоны полагают, что эротизация нижнего белья с позиций современных представлений – это типичная ошибка, поскольку эротизм в одежде, в том числе и в нижнем белье, нарастал постепенно и в разных обществах имел свои особенности. Вплоть до начала XIX в. даже в Западной Европе обычные люди, как правило, вообще обходились без нижнего белья (женщины носили нижние юбки). Затем его стали носить как женщины, так и мужчины для сугубо практических (защита от холода, особенно в зимнее время) либо гигиенических целей», – уверяют читателей Журавлёв и Гронов. Это чрезмерно вольное прочтение книги Каннингтонов, которые всё же начинают историю нижнего белья (в том числе и вполне обычных людей) со Средних веков, а не с XIX в., а во введении рассказывают о пяти функциях нижней одежды (включая и гигиеническую, и эротическую) и подчёркивают, что эротизм нижнего белья сильно варьируется от эпохи к эпохе²⁶.

Порой складывается впечатление, что авторы не вполне знакомы с предметом, о котором написали. Так, они упомянули о «неэротичном женском нижнем белье (панталонах), большими партиями выпускавшемся в СССР ещё в конце 1950-х годов по лекалам тридцатилетней давности». А далее отметили: «В XIX в. панталоны – предмет насмешек некоторых современных авторов – носили в Европе как мужчины, так и женщины. Более того, самый “развратный” танец – канкан исполнялся именно в панталонах, которые по понятиям начала XX в. считались особенно сексуальным предметом женского нижнего белья» (с. 50). Авторам невдомёк, что словом «панталоны» в XIX и XX вв. обозначались разные предметы. Мужские панталоны XIX в. – никак не бельё, а аналог брюк, женские, именно как нижняя одежда, во всеобщем употреблении появи-

отечественных музеев – Государственном Эрмитаже, Государственном музее-заповеднике «Петергоф».

²⁶ *Cunnington C.W., Cunnington P. The History of Underclothes. N.Y., 1992.*

лись ближе к середине того же столетия и, как и всё модное бельё того периода, отличались безусловным изяществом.

Канкан исполнялся (в том числе и публикой в появившихся в Париже 1850-х, а в Петербурге – в 1860–1870-х гг. общественных танцзалах) в той же одежде, в какой и любой другой танец. «Развратным» канкан делала высоко поднимавшаяся нога и явление миру тех самых панталон, как и любое бельё, считавшихся вещью, не предназначенной для внимания публики, а потому – особенно интригующей. Если учесть к тому же то обстоятельство, что дамские панталоны этого времени были «открытыми», т.е. со щелью в шаговом шве, то, при известном навыке танцовщицы и зрителя, взору последнего могло открыться и кое-что находившееся под ними. Наконец, в конце 1950-х гг. даже в СССР никто не производил панталоны «по лекалам тридцатилетней давности» (т.е. 1920-х гг.), и лекала были другие, и материал, и соответственно панталоны.

Кстати, и косметика, и парфюмерия для женщин появилась тоже (с. 50) далеко не в XIX в. – это легко проверить, обратившись к любой книге по истории парфюмерии и косметики, даже отечественной²⁷. «Общепризнано, что в СССР с 1930-х годов выпускалась неожиданно смелая по западным (особенно – американским) меркам купальная и спортивная одежда. Впрочем, и здесь при оценке вещей необходимо исходить из представлений той эпохи, а не современников. Кроме того, полезно было бы сравнить советскую одежду с аналогичной иностранной» (с. 53). Кем и когда общепризнана столь очевидная нелепость? Купальная и спортивная одежда в СССР в 1930-е гг. выпускалась чаще всего по западным (и нередко – как раз американским) образцам на дореволюционном трикотажном оборудовании из отечественного сырья, так что даже будь у производителя такое желание, он попросту не мог повторить те купальные костюмы с вырезами на боках, которые можно видеть на фотографиях из Hulton Getty Picture Collection²⁸.

Авторы то и дело рекомендуют относиться не только к явлениям, но и к словам «исторично» (речь о термине «сексуальность» – с. 54), однако сами сплошь и рядом пренебрегают этим простым правилом. Глава, посвящённая довоенному периоду, даёт тому самый печальный пример. «Журнал с говорящим названием “Общедоступные моды” на самом деле пропагандировал одежду французских фасонов, предназначенную для пошива в ателье», – в этом коротеньком замечании поразительно всё. Оказывается, французские фасоны, по мнению авторов, противоречат общедоступности, а задачи дореволюционных журналов мод заключаются в пропаганде. Похоже, Гронов и Журавлёв не в курсе, что уже с конца XVII столетия Париж диктует моду всему миру, и иные фасоны не встретить ни в одном журнале; что журнал для домохозяек «Общедоступные моды» должен обеспечить этих самых домохозяек, помимо полезных советов, ещё и выкройками и узорами для отделки платья с тем, чтобы горожанка либо сама изготовила модный туалет, либо при помощи профессионалов, в числе которых могут быть приходящие портнихи, модные мастерские, но никак не ателье. Слово это, как следует из статьи в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, в конце XIX – начала XX в. имело лишь одно значение – так на французский манер именовали мастерскую художника, скульптора или фотографа. Привычный для нас смысл – пошивочная мастер-

²⁷ См., например: Ароматы и запахи в культуре / Ред. О.Б. Вайнштейн. Кн. 1–2. М., 2010.

²⁸ 1930s. The Hulton Getty Picture Collection. Köln, 1998.

ская – оно впервые обрело благодаря организаторам «Ателье мод» Московского объединения предприятий швейной промышленности (Московшвейя).

Вопреки убеждению авторов, что такое название когда-то позднее получил Центр по становлению нового советского костюма, вывеска «Ателье мод» появилась на фасаде роскошно обставленного особняка на Петровке уже летом 1922 г. Ни Грабарь, ни Петров-Водкин, ни Кустодиев его основателями не были – они принимали участие в издании журнала «Ателье мод», имевшего первый и последний выпуск в 1923 г. В соответствии с духом времени «Ателье мод» было провозглашено Центром по становлению нового советского костюма и предполагалось, что здесь, наряду с выполнением индивидуальных заказов, будут создаваться и образцы для массового производства. Последние на деле были уникальными авторскими работами, рассчитанными на толстый кошелек советской «новой буржуазии». Одно платье шили 22 дня, и лишь работа мастеров обходилась в 100 руб. за каждую модель. Над изготовлением одежды трудились 150 рабочих 26-й фабрики треста «Московшвей», 10 художников и столько же конструкторов самого «Ателье». Собственно, сочетание слов в названии «Ателье мод» точно отражало главное – созданием модной женской одежды здесь занимались не только портные, но и профессиональные художники. Деятельность его сразу же оказалась под шквалом критических замечок, опубликованных, к примеру, в журнале «Швейник»²⁹. Выдержав натиск идеологических обвинений, «Ателье» не устояло перед экономическими трудностями: в 1925 г. были значительно сокращены штаты, назначен новый директор и спустя какое-то время оно превратилось в обычную номенклатурную модную мастерскую, обшивавшую партийных жен. Память об этой «костюмной утопии» советского времени сохранилась в названии «Ателье мод», которое в 1930-е гг. распространилось в Москве и Ленинграде для обозначения подобных дорогих мастерских, а в послевоенное время, сократившись до слова «ателье», стало обозначать любое предприятие индивидуального пошива. Так обстояло дело в реальности, изложенная же авторами краткая история «Ателье мод», скорее, повторяет пропагандистские штампы более позднего советского времени.

Также курьёзно и постоянное употребление авторами термина «высокая мода». Первоначально созданный Ч.Ф. Вормом Парижский синдикат высокой моды был всего лишь профессиональным объединением высокочеловеческих портных, своего рода ремесленной гильдией. Лишь в начале XX в. были сформулированы основные критерии высокой моды, в числе которых на первом месте стоял не пошив по индивидуальной мерке, а признание коллег, ручная работа и наличие собственного штата манекенщиц. Так что искать аналог высокой моды в отечественных моделирующих организациях – занятие бесперспективное: в Домах моделей ручная работа в необходимом количестве не присутствовала никогда. А дизайнеры и модельеры (до 1940-х – моделисты и даже моделиеры) появились в СССР лишь в послевоенное время. Многократно упоминаемая авторами Н.П. Ламанова именовалась современниками не иначе как «портничой», пусть даже модной и талантливой.

Дореволюционная отечественная индустрия моды под пером историка и социолога приобрела и вовсе фантастические черты: «Одежда для рядовых граждан в основном производилась в ремесленных мастерских, а также “домашним” способом (т.е. самостоятельно, особенно в сельской местности)»; «отечествен-

²⁹ Ф.Ч. Как не следует художничать // Швейник. 1923. № 4.

ная швейная индустрия только зарождалась, а иностранной одежды массового производства в страну завозилось очень мало. Но услугами модных ателье индпошива могла воспользоваться лишь обеспеченная часть общества. Накануне революции 1917 г. на всю страну насчитывалось всего около 25 крупных модных ателье, действовавших в столичных и губернских городах». Оставим на совести авторов дореволюционные «ателье индпошива», однако количество крупных портновских мастерских, в которых клиенты заказывали одежду по своим меркам, в одной только столице в дореволюционные годы приближалось к сотне. Их адреса перечислены в справочнике «Весь Петербург» под заголовком «Портные». А цитировавшаяся выше книга К. Руан, которую авторы включили в свои «историографические дебри», и вовсе показывает, что пошивом одежды занимался фактически любой модный магазин.

Ничего о ввозе в Россию иностранной одежды массового производства мне неизвестно. Но зато несомненно, что за рубежом заказывали и приобретали как сами потребители, так и владельцы модных лавок и магазинов продукцию парижских портных и модных магазинов, функционировавших точно так же, как и российские, т.е. изготавливавших не массовые партии, а буквально по нескольку моделей близких фасонов, которые подгонялись по фигуре покупателя. У жителей российских городов было множество возможностей одеваться модно: помимо магазинов разной ценовой категории, лавок, портновских мастерских, были еще так называемые домашние портнихи, которые нередко десятилетиями обшивали одну и ту же семью; торговцы-старьевщики разного класса (Т.П. Карсавина, в частности, покупала себе у одного из них парижские платья и слыла при этом модницей); наконец, не только профессиональные (т.е. рассчитанные на портных и модисток), но и семейные и женские журналы предлагали огромное количество выкроек для самостоятельного пошива модных туалетов; с 1870-х гг. к ним добавились выкройки, выпускавшиеся торговцами тканями и даже ткани-патронки с нанесенными на них линиями кроя. Цифры количества продаж швейных машин демонстрируют невероятное распространение как профессионального, так и любительского портновского и швейного дела. Наконец, реклама 1910-х гг. убеждает нас в появлении в крупных городах «фабрик механического производства одежды».

Не лучше обстоит дело в книге и с опытом 1920–1930-х гг.: «Появление на карте мира Советской России, воспринимавшейся тогда многими западными интеллектуалами как центр мирового прогресса, как реальная альтернатива загнивающему “старому миру” и прежним дискредитировавшим себя моральным и культурным ценностям, стало важным поворотным моментом и в истории мировой моды. Пересмотр места и значения “старой” моды, предназначенной для избранных, демократизация модельного дела, его переориентация на кошелёк и потребности рядового потребителя стали велением времени» (с. 65). Фраза эта как будто сошла со страниц какого-нибудь советского журнала тех лет. Но то, что было позволено пропагандистам 1920-х гг., не годится для претендующих на историчность подхода современных исследователей. Цитата свидетельствует о полном непонимании системы функционирования моды в XIX в. Ж. Липовецкий не случайно называет моду «одеждой современной демократии» – начало демократизации моды он ведёт как раз с первых лет XIX в., а никак не со становления советской власти³⁰. Ту же масштабную демократизацию моды де-

³⁰ Lipovetsky G. The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy. Princeton, 1994.

монстрирует и практика издания журналов мод начиная с 1830-х гг. – огромные тиражи, чрезвычайно широкая адресация и гибкая ценовая политика делают их по-настоящему всеобщим инструментом формирования представлений о моде. О том же говорит и сама организация торговли одеждой.

Столь же удивительно читать и о «получивших признание специалистов результатах экспериментов с прозодеждой» (с. 66). Конструктивистские эксперименты с прозодеждой получили признание у искусствоведов, коллекционеров, музейщиков и арт-дилеров 1960-х гг. (с типичными для того времени минималистичным дизайном и новыми формами искусства и архитектуры). Современниками же они не были поняты. К разработке этой одежды художники московского Института художественной культуры почти и не приступили: костюмы В. Степановой и А. Родченко предназначались для театральных постановок – «Смерти Тарелкина», «Клопа», «Инги», которые не продержались на сцене и года. Даже опыт В. Татлина, разрабатывавшего «нормали одежды» для треста «Ленинградодежда», закончился ничем. Главным итогом бурной деятельности по «созданию новых одежных форм, основанных не на традициях моды»³¹, как раз стало широкое распространение термина «прозодежда», но не более того.

Увы, приходится признать: даже маститые специалисты порой не имеют чёткого представления о том, что в истории моды следует считать историческим фактом и каковы способы его установления. Если в недавнем прошлом историю моды подменяли набором придворных анекдотов, описаниями живописных полотен и иллюстраций в журналах мод, то теперь – перечнем моделирующих организаций, цитатами из официальных постановлений и набором отрывочных произвольных суждений, почерпнутых из средств массовой информации или популярных изданий. Между тем для понимания процессов, происходивших в советской моде, мало знать идеологические клише и отношение к ним, недостаточно констатировать особенности социалистической экономики и иметь в арсенале подборку ГОСТов, газетных статей и результаты опросов граждан. Нужно ещё и учитывать происходившие в обществе технологические и индустриальные изменения, механизмы принятия решений, развитие текстильной и других смежных отраслей промышленности, маркетинга и рекламы, не говоря уже о широком культурном контексте. Наконец, необходима выстроенная на этом основании серьёзная методология, на месте которой пока – лишь пестрота подходов.

Юлия Градскова: Мода, одежда и стиль как оптика для изучения советского общества

Yulia Gradska (Södertörn University, Sweden):

Fashion, clothes, and style as the tools for studying the Soviet society

История советской моды как часть истории советского искусства или советской повседневности и потребления уже давно стала важным направлением изучения российского прошлого. Однако монография С.В. Журавлёва и Ю. Гронова является первой попыткой систематического описания истории моды, а также производства и моделирования одежды. Перед авторами стояли сложные задачи обобщения уже имеющихся публикаций (историографический

³¹ Эйхенгольц Е. Проблемы массовой одежды // Изфронт. М.; Л., 1931. С. 55.