

Фрагмент из романа

Thomas Macho

VORBILDER

Wilhelm Fink Verlag, München 2011

ISBN 978-3-7705-5030-2

с. 200-210

Томас Махо

ОБРАЗЦЫ

Перевод с немецкого Ольги Козонковой



135: Richard Avedon: Dorian Leigh (1950)



136: Irving Penn: Lisa Fonssagrives (1950)



137: Richard Avedon: Dovima (1955)

МИСС, МОДЕЛЬ, ПЕРВАЯ ЛЕДИ

6.

Историю моделей двадцатого века можно рассказать, опираясь на знаменитые фотографии или влиятельные журналы мод; но можно описать её и как последовательность исторических этапов. По этому пути пошли, в частности, организаторы выставки *The Model as Muse – Embodying Fashion*, проходившей в нью-йоркском *Metropolitan Museum of Art* с 6 мая по 9 августа 2009 года. Экспозиция начинается вводным пассажем о первых показах в период между двумя мировыми войнами, за которым следует раздел, посвященный *Golden Age of Haute Couture*.¹ Отличительными особенностями этого периода, который ассоциируются с такими упоминаемыми в экспозиции моделями как Лиза Фонсагривс, Санни Харнетт или Дориан Ли, были блеск, гламур, стиль, элегантность, аристократичность. Типичной для той эпохи можно считать фотографию, опубликованную Сесилом Битоном в июньском номере журнала *Vogue* за 1948 год: Дориан Ли, четвертая слева, в кругу неизвестных моделей, одетых придворными дамами. Другой, возможно менее характерный пример, – композиция Ирвина

Пенна *Twelve Most Photographed Models*, опубликованная в *Vogue* в мае 1947 года: на этой фотографии элегантность (в лице шестой слева Лизы Фонсагривс или седьмой слева Лили Карлстон) противопоставляется простому, почти народному костюму (Дана Дженни, четвертая слева). Лица моделей сороковых-пятидесятых годов кажутся по большей части – по крайней мере, с сегодняшней точки зрения – очень индивидуальными, своеобразными, не слишком юными. Мы чаще видим женщин, а не девушек, в основном четко очерченные, яркие, оригинальные лица, гораздо реже – детскую открытость. В 1977 году директор модельного агентства Эйлин Форд – после успеха своей книги *Book of Model Beauty* (1968) – выпустила в издательстве «Симон & Шустер» сборник советов, как сохранить *Beauty Now and Forever*, с многообещающим подзаголовком *Secrets of Beauty after 35*. Эту книгу – после многочисленных рекомендаций по диете, уходу за волосами и макияжу, по здоровому сексу, спорту и позитивному мышлению – завершает глава под названием *Former Models Speak Up Today*, где знаменитые модели прошлых десятилетий отвечают на стандартные вопросы анкеты: сколько им лет, сколько у них детей и внуков, какой у них вес, какие параметры тела на настоящий момент (в сравнении с прежними), какие рекомендации по уходу за собой они могут дать. Два вопроса представляются несколько более интересными: они касаются стратегии того, как «to keep happy and interested in the world», и отношения к пластической хирургии, которую не все готовы признать. Любопытны не сами ответы, порой полные юмора, порой односложно-короткие, а тот факт, что модели вообще отвечают на все эти вопросы: сегодня, очевидно, действуют совсем другие табу и границы интимности.ⁱⁱ

В шестидесятые годы мир моды и моделей, согласно экспозиции выставки *The Model as Muse*ⁱⁱⁱ, всколыхнул *Youthquake*. Это восхищение юностью и детством способствовало, в том числе, и возрождению



138: Cecil Beaton (1948)



139: Irving Penn (1947)

культы андрогинности, который в последний раз ярко проявился в двадцатые годы с их It-Girls и стрижками под мальчика. Как считает Джин Шримптон, в известной степени эту эпоху определило и стало её визуальным воплощением одно единственное лицо – лицо девочки из лондонского предместья Нисден. Эту девочку, которую позже окрестят первой супермоделью в истории моды, звали Лесли Хорнби, но весь мир знал её под именем *Twiggy*. «Твигги стала воплощением смены поколений. Её стрижка школьника, рот в форме лука Купидона и огромные глаза вызвали в памяти карикатуры на флэпперов 1920-х гг. [...] Сначала фотографии Твигги появлялись в молодежных изданиях и в рекламе повседневной одежды, но очень быстро она оказалась на обложках *Vogue* и *Harper's Bazaar* и получила приглашение участвовать в модных показах в Париже, сообщается в биографическом очерке «Лицо 1967» в журнале *Life*. Сладкая внешность Твигги была приправлена шармом кокни, однако на фотографиях она обычно предстает без улыбки, с бесстрастным выражением лица. Детские пропорции лица в сочетании с характерными для неё чрезмерно накрашенными ресницами, “твиггами”, делали её похожей на куклу, на Пьеро, одновременно томной и дерзкой. В ней соединялись показная наивность и глубоко скрытая осмотрительность».^{iv} С появлением Твигги возник неизбежный вопрос о правилах игры с собственной идентичностью; этот вопрос



140: Melvin Sokolsky: Twiggy (1967)



141: Melvin Sokolsky: Twiggy Bar New York (1967)



142: William Klein: *Qui êtes-vous, Polly Maggo?* (1966)

можно увидеть на некоторых photographиях Мелвина Сокольского. Например, на той, где Твигги показана перед чем-то вроде витрины магазина, в окружении людей, лица которых закрыты черно-белыми масками Твигги; сама Твигги держит в правой руке – детское цитирование Афины – тряпичную сову, с биркой фирмы «Штайф», на голову совы тоже надета маска Твигги. Берт Штерн сфотографировал Твигги в 1967 году для мартовского номера *Vogue*: она сидит на краю телевизора, на экране которого – изображение Твигги. А Уильям Кляйн, художник и бывший фотограф *Vogue*, показал одержимость шестидесятых годов образом Твигги в киносатире «Кто вы, Полли Магу?» (1966). В этом фильме главная героиня в исполнении Дороти Макгоун на вопрос, сформулированный в названии, отвечает встречным вопросом: «Кто я такая? Я – Полли. Полли Магу. Но, честно говоря, я не знаю, что вам ответить. Вы спрашиваете, кто я. Иногда я сама задаю себе этот вопрос. Меня фотографируют. Меня фотографируют каждый день. Меня уже сфотографировали бесчисленное количество раз. И каждый раз, когда меня фотографируют, меня становится чуть меньше. Что же останется в конце? Об этом я спрашиваю вас».^У

После *Youthquake*, в конце семидесятых-восемидесятых годах наступил период работы над телом, период *Body Politics*,^{vi} который продолжается по сей день. Наши тела перестали быть средствами производства, теперь они – причины и объекты производства. Сегодняшние «тела больше ничего не производят», – утверждает британский психотерапевт Сьюзи Орбах. «В западном мире – благодаря автоматизации производства, механизации сельского хозяйства, полуфабрикатам, начиная с продуктов питания и заканчивая модульными зданиями, моторизованному транспорту, высокотехнологичному оружию и так далее – тяжелый физический труд практически исчез. Кроме того, мы редко ремонтируем вещи: при массовом производстве их дешевле заменить на новые. В прежние времена тело рабочего обретало форму в процессе физического труда, наращивая мускулы; сегодня плохо оплачиваемая работа в сфере услуг и работа за компьютером, вне зависимости от социальной принадлежности работника, не оставляют на теле человека подобных следов. Многие вынуждены прилагать планомерные усилия, чтобы хоть немного подвигаться во время работы или даже в течение целого дня. Раньше только представители обеспеченных слоев, которым не нужно было заниматься физическим трудом, украшали себя и наряжались, чтобы занять себя в часы досуга или чтобы подчеркнуть свое социальное положение. В связи с модернизацией и демократизацией этого обычая сегодня этим вынуждены заниматься все. При этом ситуация коренным образом меняется. Тело становится одной из форм работы. Оно превращается из средства производства в продукт, который нужно произвести».^{vii} Этот тренд решающим образом затрагивает именно моделей. Будучи *Supermodels*^{viii}, они обязаны превратить свое тело в бренд, вне зависимости от возраста, пола и национальности. *Bodybranding* оставляет заметные клейма: как будто и модели, и мы все – как скот, как рабы в прежние времена – больше

не принадлежим самим себе, а являемся частью какого-то сообщества; это достаточно часто демонстрируется при помощи пирсинга, татуировок или разного рода разрезов – начиная с ран, нанесенных себе в невротическом состоянии, и заканчивая надрезами, выполненными пластическим хирургом. Тела задают нам работу. Их нужно постоянно моделировать, все время подгонять под всё более немислимые требования. Модель Клаудиа Шиффер «при росте в 1 метр 81 см имеет параметры тела 88-62-91 (грудь-талия-бедра в сантиметрах), Кейт Мосс при росте в 1,75 м – параметры 84-58-89, Агнесс Дейн при росте 1,75 м – 78-60-88, а Жизель Бюндхен при росте 1,80 м – 86-61-82. Синди Кроуфорд при росте 1,77 м и параметрах 86-66-89 СМИ называли “фигуристой”, и это при том, что обхват её талии при её высоком росте соответствует сороковому размеру одежды. Вопреки реальности большинство профессиональных моделей имеют обхват талии четырехлетнего ребенка, объем бедер тринадцатилетней девочки, и рост мужчины».^{ix} Тела перестали быть производителями, они – продукты, проекты, модели и образы. Но что происходит, когда продукт, образ разлагает тело, когда модель занимает место личности? «Красота никогда не бывает грустной. Она лишь делает больно».^x Она причиняет боль в тот момент, когда нужно принять позу. Это было хорошо знакомо уже топ-модели Дориан Ли: «Позирование Дориан действовало, как электрический разряд. Она ставила ступни в безошибочную позицию, потом размещала колени, затем бедра, потом талию, далее руки и кисти, в последнюю секунду определенное выражение принимало её лицо. Если фотограф начинал снимать её, не дождавись этого момента, она бросала на него гневный взгляд».^{xi} Синди Кроуфорд дала очень точное обозначение тому потаенно зловещему образу, в который она могла превращаться по собственному желанию, – «вещь». «С тех пор как она работает моделью, у неё есть как минимум одна жесткая маска, которую она



143: Valérie Belin: *Sans Titre*
(2006)

называет «вещь». «Ты возьмешь сегодня вечером «вещь» с собой?» – спрашивала порой Гере, когда они собирались выйти в люди. Синди взъерошивает волосы, становится в позу, и внезапно появляется «вещь». «Тогда я превращаюсь в другую личность, и внезапно – я не знаю, почему – внезапно я становлюсь рискованной, рассказываю анекдоты, веду себя театрально ... А потом я снова всё смываю». Синди Кроуфорд смеется, и «вещь» убирается прочь».^{xii}

7.

При этом «вещь» уже давно захватила власть: девушка превратилась в мисс, мисс – в модель, модель – в «вещь», в которой слились воедино товар и человек. И в итоге вновь восторжествовал манекен, только не из дерева, а из электрических потоков и цифровых импульсов. Мы живем теперь не при патриархате, но, конечно, и не



144: Valérie Belin: *Sans Titre*
(2006)

при матриархате, филиархате или в обществе, которое почитает родителей и детей. Мы живем в обществе господства моделей, где доминирует *Jeune-Fille*, «юная девушка», которая определяет характер всех отношений, экономических и сексуальных. Против повсеместного преклонения перед этим порядком выступал коллектив авторов *Tiqqun*, действовавший в традиции ситуанистской критики^{xiii}. «Отличительным признаком юной девушки является то, что метафизический факт бренности она редуцирует до простого *технического* вопроса: Какой крем против морщин самый эффективный? Наиболее впечатляющей особенностью юной девушки являются, без сомнения, её маниакальные усилия, направленные на то, чтобы ничто не испортило её внешний вид – ни время, ни пространство, ни среда, ни история, чтобы она всегда и везде оставалась *безупречной*».^{xiv} Желанная безупречность оборачивается, в том числе, анорексией, которая в манифестах группы *Tiqqun*



145: Prinzessin Diana
(1961 – 1997)



146: Jackie Kennedy
(1929 – 1994)

преподносится не как периферийный синдром, который легко вылечить при помощи рекламных плакатов Оливьеро Тоскани или “запрета” на голодание в агентстве Форд^{xv}, а как сущность веры в «юную девушку». Потому что «юная девушка мечтает о теле, прозрачном в свете рампы. [...] Юная девушка доказывает, что за прекрасной оболочкой скрываются ужасные глубины. [...] Анорексия – это нечто большее, чем модная патология, это стремление избавиться от тела, поработанного символами товарного рынка, желание свести на нет наличие тела, которое перестало принадлежать юной девушке. [...] Недуг, которым страдает юная девушка, можно назвать “комплексом ангела”: она стремится к совершенству, которое заключается в бестелесности. Она может увидеть односторонность метафизики товара в показаниях своих весов».^{xvi} «Юная девушка», зараженная этим вирусом, – это не обязательно молодая особа женского пола; вот что можно узнать из подробно запротоколированных высказываний старого мужчины по имени Карл Лагерфельд: «У меня есть специальный аппарат, вибрации которого приводят мускульную массу в изначальное состояние. Если до 20 лет ты был в хорошей форме, то тебе не составит труда вернуть прежнюю фигуру. Под жиром, который мы наедаем с годами, находится первоначальная структура мышц. Мои



147: Jacqueline Onassis

мышцы все еще были в наличии, как в юности. Под верхним слоем я тверд, как камень. Я - как стол. Это самое классное во всей этой истории. Я – словно человек из каменного века, которого нашли во льду. [...] Я автофашист, диктатор, который принуждает сам себя. Когда речь идет обо мне, я не терплю никакой демократии. Здесь нет места для дискуссий, я отдаю себе приказы».^{xvii}

Тем временем *Jeune-Fille*, девушка-пандора^{xviii}, успешно освоила не только экономическую жизнь, но и политику. После избрания Барака Обамы президентом США желтая пресса обсуждала преимущественно наряды его жены Мишель, новой хозяйки Белого дома. Первые леди – это модели в политике: *Queens of Hearts*, королевы сердец, которые постоянно подвергаются риску того, что их низведут до уровня игральной карты (червонной королевы) или картонной маски. 31 августа 1997 года леди Диана Спенсер, принцесса Уэльская, спасаясь от фотографов, погибла в автомобильной аварии, и тогда на краткий миг обнажились сложные взаимоотношения, связывающие модель, королеву сердец и безупречное тело *Jeune-Fille*. С тех пор не вызывает сомнения, что иммортализация ведет к убийству; бумажным лицам тела не нужны. Правда, то, что перманентное производство медийных двойников может спровоцировать устранение ненужных телесных остатков оригинала, было известно уже и до парижской

охоты: большинство покушений на знаменитости совершается фанатами. Звезда должна вознестись к звездам в буквальном смысле; изображение, не имеющее возраста, должно – в противоположность портрету Дориана Грея – заменить стареющее тело. Трудно сказать, что именно видели и что оплакивали миллионы зрителей, наблюдавших за похоронами Дианы по телевизору. Ритуал жертвоприношения? Своевременную – в молодом возрасте – гибель «виртуального персонажа» (по выражению Поля Вирильо^{xix})? Или собственную смерть в будущем, неудачную, потому что её нельзя обратить в бессмертие, как у знаменитостей? Возможно, они заметили странные рекурсии, сопровождавшие это трагическое событие. Ведь СМИ в первую очередь транслировали послание, возникшее в результате медийной синхронизации гигантского сообщества скорбящих; они комментировали вопрос о своей собственной вине, как будто хотели заклеить папарацци. После внезапной смерти принцессы общество затопил поток её большеформатных портретов; почти все иллюстрированные издания выпустили специальные номера с многочисленными фотографиями Дианы. Иногда казалось, будто все изображения сливаются в одно, которое потом можно будет считать окончательным портретом. Один из самых выразительных – и одновременно странных – портретов Дианы украшал повсеместно продававшиеся репортажи с торжественных похорон. На этом портрете мы видим женщину в черном, взгляд которой направлен в сторону. На её лице – печаль. Это явно портрет скорбящей женщины, своего рода *Пьета*, оплакивание своего ребенка, его жертвенной смерти.^{xx} Вот только этот ребенок – она сама. Если бы это фото увидел сторонний наблюдатель, он бы подумал, что эта женщина – вдова или, во всяком случае, аллегория скорбящего общества. Возможно, фотография была сделана на похоронах Джанни Версаче, которого застрелили в Майами 15 июля 1997 года, за несколько недель до гибели Дианы. Семь

недель спустя медийная модель, двойник, «вещь», присутствовала на собственных похоронах. Кристиан Гейер заметил по этому поводу: «Речь шла не о жизни, и не о смерти, речь шла об изображениях».^{xxi} Этот тезис можно превратить в вопрос: О чем, собственно, идет речь, когда речь идет об изображениях?

Диана была не первой моделью в сфере политики. Однако на её примере можно увидеть сущность *Jeune-Fille* – симптоматический облик следящей за модой, повсеместно представленной в СМИ Святой девы, *Queen of Hearts* и безупречной метрессы – более ясно (а, возможно, и более самокритично), чем, скажем, на примере Жаклин Ли Бувье, супруги Джона Ф. Кеннеди, чей брак с Аристотелем Онассисом осуждался еще более резко, чем отношения Дианы с Доди Аль-Файедом. Джеки – непосредственная предшественница Дианы, *First Lady* в чистом виде: после Элеоноры Рузвельт и Мейми Эйзенхауэр и до Пэт Никсон, Бетти Форд, Нэнси Рейган и Хиллари Клинтон.^{xxii} Уэйн Кестенбаум точно реконструировала медийный образ *Jackie O.* в увлекательном исследовании *Jackie Under My Skin* (1995): «Одна из моих любимых фотографий: Джеки Кеннеди отходит от черного автомобиля. На ней – темные очки, белые перчатки, голова повязана белым платком. Выражение её лица определить трудно. Эта женщина виновна или невинна? Она направляется в церковь или в зал суда? Джон Ф. Кеннеди отстаёт от неё на несколько шагов – совершенно очевидно, что она здесь первая леди, официальная фигура. Её мускулистая, спортивная рука образует чистую линию (восторг балетомана). Платье очень строгое, идеально скроено, лишено всяких украшений, так что она напоминает в нём Одри Хепберн, репетирующую «Историю монахини». Джеки выглядит одновременно как святая и как женщина, которая куда-то спешит, женщина, которую за пределами кадра ждут темные (мафиозные?) делишки. Может, она невеста гангстера? Доверенное лицо Папы?

Толпы людей в отдалении следуют за ней, но остаются лишь фоном, как крестьяне на религиозном полотне эпохи Ренессанса. А может, Джеки – фальшивка, обман? Больше всего меня привлекает в этой фотографии серьезность Джеки: она – шпион, выполняющий опасное задание, она старается исчезнуть, не выдать тайны. Её аккуратно выглаженное платье и тщательно отглаженные манеры гарантируют существование железного занавеса; ей нельзя выдать шифр. Фотография поймала её в момент бегства от пытливых взглядов. Её нельзя привязать к одной идентичности, посмотрите, она спешит к другой, причем гораздо быстрее, чем Джон Ф. Кеннеди, который всегда должен оставаться Джоном Ф. Кеннеди. Поэтому и кажется, что он движется гораздо медленнее, постоянно борясь с болями в спине и свинцовой тяжестью собственной неизменности». ^{xxiii}

ⁱ Cp.: *The Model as Muse: Embodying Fashion*. Herausgegeben von Harold Koda und Kohle Yohannan. New Haven/London/New York: Yale University Press/Metropolitan Museum of Art 2009. S. 26-63.

ⁱⁱ Cp.: Eileen Ford: *Beauty Now and Forever*. Secrets of Beauty after 35. New York: Simon & Schuster 1977. S. 185-212.

ⁱⁱⁱ Cp.: *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 64-97.

^{iv} Ebd. S. 73.

^v William Klein: *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* Frankreich 1966. Цит. по: Michael Gross: *Model*. A.a.O. S. 43.

^{vi} Cp.: *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 98-131.

^{vii} Susie Orbach: *Bodies*. Schlachtfelder der Schönheit. Übersetzt von Cornelia Holfelder-von der Tann. Zürich/Hamburg: Arche 2010. S. 13f.

^{viii} Cp.: *The Model as Muse: Embodying Fashion*. A.a.O. S. 132-197.

^{ix} Waltraud Posch: *Projekt Körper*. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt. Frankfurt am Main/New York: Campus 2009. S. 89.

^x Michel Schneider: *Marilyns letzte Sitzung*. Übersetzt von Barbara Schaden. München: btb 2007. S. 352.

^{xi} Michael Gross: *Model*. A.a.O. S. 103.

^{xii} Ebd. S. 41.

^{xiii} Ситуационизм – художественно-политическое движение в Западной Европе 1950-60-х гг. Прим. переводчика.

^{xiv} Tiqqun: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. Übersetzt vom philologischen Arm der deutschen Sektion der PI (Parti Imaginaire). Berlin: Merve 2009. S. 48.

^{xv} Ср.: Crystal Renn, unter Mitarbeit von Marjorie Ingall: *Hungry*. „Ich wollte essen. Aber ich wollte auch in der *Vogue* sein.“ Übersetzt von Ingrid Exo. München: Wilhelm Heyne 2009.

^{xvi} Tiqqun: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. A.a.O. S. 120-123.

^{xvii} Paul Sahner: *Karl*. München: mvg Verlag 2009. S. 314f.

^{xviii} Пандора — специальная кукла для демонстрации одежды в XVII-XIX вв., названа по имени героини греческой мифологии Пандоры. Прим. переводчика.

^{xix} См.: Paul Virilio: *Der Paparazzo, das sind wir*. In: *Der Spiegel* Nr. 37 vom 8. September 1997. Hamburg 1997. S. 220.

^{xx} Ср. подпись под изображением: «Современная Мария» в: *Der Spiegel* Nr. 37 vom 8. September 1997. Hamburg 1997. S. 223. Ср. также сопоставление фотографии Дианы 1995 года с изображением Мадонны 1400 года в: *Der Spiegel* Nr. 39 vom 22. September 1997. Hamburg 1997. S. 245.

^{xxi} Christian Geyer. *Leben im Aufschub*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 203 vom 2. September 1997. Frankfurt am Main 1997. S. 41.

^{xxii} См.: Dorothy Schneider/Carl J. Schneider (Hrsg.): *First Ladys*. A Biographical Dictionary. New York: Facts on File³2010.

^{xxiii} Wayne Koestenbaum: *Jackie O*. Der Fan und sein Star. Übersetzt von Joachim Kalka. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 33 f.