

Ирина Сахно, Татьяна Ривчун, Людмила Алябьева

Тело, костюм, культура:

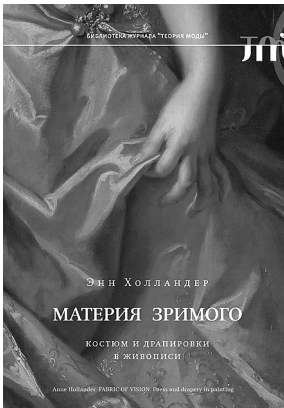
НОВЫЕ КНИГИ В «БИБЛИОТЕКЕ ЖУРНАЛА
“ТЕОРИЯ МОДЫ”»

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_351

Холландер Э. Материя зримого: костюм и драпировки в живописи / Предисл. В. Стил; пер. с англ. С. Абашевой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 176 с. — 1500 экз. —
(Библиотека журнала «Теория моды»).

Книга искусствоведа и историка моды Энн Холландер «Материя зримого» посвящена драпировкам в фигуративной живописи с середины XV до середины XX в., которые не только решают формальные задачи, но и служат выразительным средством суггестивного воздействия, объединяя костюм и жестовую артикуляцию в единое смысловое целое. Автор исследует непростые взаимоотношения между предметами одежды и искусством, телом и модой (женское и мужское платья, украшения и прически, туалетные аксессуары и т.д.), объединяя в едином пространстве научного дискурса неочевидные вещи. Репрезентация одежных практик и инкорпорирование иконографических деталей в пространство живописного полотна помогают зрителю увидеть, как выглядела женская и мужская одежда в определенный исторический период, насколько реалистично показаны складки и драпировки на одежде, первозданная красота которых наполняла полотна особой витальностью.



Семиотика драпировки лежит на поверхности: художник стремился, подчеркнув изящество и искусность складки, придать живописному тексту изысканность и продемонстрировать свое мастерство. Однако возникающая неловкость из-за кажущейся простоты поставленной проблемы рассеивается по мере прочтения текста. Исследовать искусство с позиции микросемантики — задача совсем непростая, и Холландер, выбирая хронологический подход, апеллирует к разным историческим периодам, обнаруживая «фундаментальную достоверность репрезентации и риторическую выразительность складки» (с. 14). Драпировка, по мысли исследовательницы, не просто условное дополнение, взявшееся ниоткуда, но и аллюзивное пространство, отсылающее нас как к фактам жизни, так и к константам искусства.

Размышляя о картине Джотто из цикла «Жизнь Девы Марии» и особом статусе складок, подчиняющимся законам существования реальной ткани, автор находит иконографические параллели со скульптурной объемностью античных статуй Со-

фокла (V в. до н.э.) и фигурами святой Екатерины и святого Варфоломея во фрагменте алтаря 1350 г., приписываемого Аллегретто Нуци, а также прослеживает заимствование скульптурного метода изображения драпировки Джотто во фреске Мазаччо «Чудо с сатиром» в часовне Бранкаччи церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции. И эти наблюдения дают автору возможность обратиться к форме «легендарного костюма» в религиозной живописи XV в. — речь идет о кертле и мантии: «Драпированные фигуры обособлены и производят впечатлительные статуи, каждая со своим индивидуальным рисунком цветных складок. В исполнении мантий характерные складки Мانتеньи совершенно невесомы, облекая колени и бедра каждой фигуры, кажется, для того, чтобы мы смогли увидеть их размер и расположение. Художник намеренно создает впечатление, что одежда не соткана, а вырезана в камне и затем окрашена, и ни у одного предмета нет контрастной подкладки» (с. 22).

В XVI в., особенно в эпоху маньеризма, драпированная ткань связана с новой модой в парадном костюме, когда не только менялись его пропорции, но и подчеркивались иные параметры нового тела. Возобновился интерес и к эстетическому потенциалу драпировки, когда расположение ткани в составе легендарного костюма создавало «определенный эмоциональный и психологический эффект» (с. 33). Важную роль играет и визуальная составляющая — тот оптический эффект, когда «ни одна из драпировок не может быть опознана как реальный отрез тканого материала или фрагмент одежды существующего фасона, и приданное им положение абсолютно немыслимо в действительности» (с. 35). Опытным мастером иллюзорных одежд был Якопо Тинторетто, который с непревзойденным мастерством использовал вихрь драпировок в своих живописных работах, как, например, драпировка карминного цвета на картине «Святой Георгий, убивающий дракона» (1555—1556). Здесь напрашивается параллель с наблюдениями Жюль Делёза, который отмечал особую роль складки в эпоху барокко и маньеризма с ее устремленностью к бесконечности, когда «одетая» материя наводит на мысль: «...необходимо, чтобы ткань, одевание освобождали присущие им складки от их обычной подчиненности ограниченному телу»¹. Драпировки, по мысли Холландер, связаны с микроперцепцией, с новым способом восприятия, визуальной оптикой и практикой рассматривания, когда сгибы, складки и волны женской одежды и мужского костюма фиксируют не только модные тенденции времени, но и духовно-религиозные константы.

В главе «Чувственность, святость, фанатизм» Холландер обращается к эротической теме поясного портрета XVII в., размышляя о соотношении религии и мифологии, драпировки и наготы. Анализируя живопись Караваджо, Пуссена, Сурбарана, она показывает, как складки и драпировки обнаруживают новые смыслы религиозности и духовности, святости и чувственности: «В течение XVII столетия мастера итальянского барокко подхватили мотив одной обнаженной груди для изображения кающихся Магдалин и суицидальных Клеопатр — женских персонажей, традиционно связанных с чувственностью. Поразительное мастерство, с которым художники передали движение складок вокруг обнаженной груди, придавало дополнительную силу решимости и отчаянию таких персонажей» (с. 55). Тело всегда отправная точка в искусстве, некая матрица всякого человеческого изображения, предельная актуализация наготы. Проявленная во все периоды антрополого-этического детерминизма нагота, по справедливому замечанию Кеннета Кларка, «возникла из смешения верований, традиций и побуждений, весьма дале-

1 Делёз Ж. Складка: Лейбниц и барокко / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М., 1998. С. 210.

ких от нашего конкретного и подробного века. Тем не менее даже в новом автономном королевстве эстетического чувства нагота возведена на престол. Интенсивное использование великими художниками сделало ее чем-то вроде образца для всех формальных построений, и она до сих пор является средством подтверждения веры в истинное совершенство»².

Эту тему автор продолжает в главе «Мода и нагота», справедливо полагая, что изображение обнаженного тела, начиная с позднего Средневековья, демонстрировало влияние моды, которая формировала эстетические представления о красоте женского тела. Модное одетое тело, представленное в изображениях на протяжении всей истории живописи, репрезентировало не только увлекательное зрелище, но и формировало модные тенденции. Обнаженная женская натура как повторяющийся сюжет и факт визуального нарратива часто заполняет форму платья, как, например, на картине 1670-х гг. кисти Якоба ван Охтервелта «Женщина, играющая на клавесине, поющая женщина и мужчина, играющий на скрипке». Зритель видит даму со спины, одетую в атласное платье абрикосового цвета. Ткань с драпировками скользит по ее спине и обнажает плечи соблазнительной женщины, а вид сзади — эротический призыв к зрителю-вуайеристу, ибо «идеальный зритель всегда мыслится как мужчина и женский образ создается для того, чтобы польстить мужчине»³.

В XX в. общественный вкус стал находить красоту в угонченной простоте, о чем свидетельствуют минималистические формы, и иной роли косметики, лишь подчеркивающей природную естественность. Мы уже не встретим роскоши украшений, атласных складок и глубокого декольте, но зачастую художники изображают женщин так, как будто «ее сотворило платье» (с. 125). В главе «Женщина как платье» Холландер размышляет об одетом теле, о моде и телесности. Одежда, по мнению исследовательницы, является частью повествования, в котором сцена с участием персонажа в траурной церемонии или траурном марше определяла архитектуру пространства и особую живописную стилистику. Например, на картине Альфреда Стивенса «Дама в розовом» (1866) мы видим элегантно одетую модель, размышляющую о предмете, который она держит в руках (опознать его мы не можем, но это и не столь важно). С помощью искусного освещения художник подчеркивает роскошную отделку платья: «Как будто она не женщина, одетая в платье со всеми поддерживающими конструкциями и обнаженная под ним; мы скорее должны воспринимать это элегантно одетое состояние как единственно возможное. На изображении безусловно одетой дамы под платьем нет отдельного тела, которое должна была учитывать она или мы. Ее тело — это платье» (с. 127).

Фиксируя драматургию отношений драпировки, костюма и тела в европейской живописи со времен Античности до наших дней, Холландер на примере большого фактического материала исследует «материю зримого» с позиции визуального и чувственного, используя методологию разных научных дисциплин: антропологии, истории искусства и культурной семантики. Эта конвергенция дискурсов позволяет читателю взглянуть на классические тексты с позиции нетрадиционных воплощений живописи и новаторской оптики, когда все сокрытое и невидимое в картине становится проявленным следом истории и культуры.

-
- 2 Кеннет К. Нагота в искусстве: исследование идеальной формы / Пер. с англ. М. Куренной и др. СПб., 2004. С. 37.
 - 3 Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб., 2012. С. 75.

Граната Ф. Экспериментальная мода: искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Пер. с англ. Е. Демидовой.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 240 с. — 1500 экз. —
(Библиотека журнала «Теория моды»).

Франческа Граната — известный в США исследователь моды, преподаватель факультета истории и теории изобразительного искусства и дизайна Школы дизайна Парсонс (Нью-Йорк), соучредитель и редактор журнала «Fashion Projects». Ее книга «Экспериментальная мода» стала научным бестселлером, который будет еще долго обсуждаться среди теоретиков и историков моды. Книга посвящена провокативным и смелым экспериментам известных дизайнеров: Рей Кавакубо, Джорджины Годли, Ли Бауэри, Мартина Маржелы, Бернарда Вильгельма. Их наследие анализируется с точки зрения увлекательной концепции гротескного тела, истоки которой исследовательница обнаружила в работе Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965), где гротескное тело трактовалось как вечно меняющееся и расширяющее свои границы. Граната выстраивает оригинальную методологию исследования, обращаясь к исследованию интереса моды к гротескным образцам начиная с 1980-х гг. По мысли Гранаты, исследуя «трансформативную и подрывную сущность моды и ее потенциальную способность к переосмыслению норм» (с. 16), нужно сосредоточить внимание на перформативном потенциале моды и взаимоотношениях моды и модернистских течений, аннулировавших безупречный эталон тела.



В первой главе предметом внимания становится «властная манера одежды» (с. 29), возникшая в 1980-е гг. и связанная с идеей предприимчивой личности и сартorialной инженерии. В противовес модному телу образца XX в. как совершенного тела такие дизайнеры, как Кавакубо, Годли, Бауэри и Вествуд, постепенно разрушали стереотипы, апеллируя к гротескному беременному телу: «Материнское тело было исключено из западной репрезентативной традиции, потому что его образ вписывается в гротесковый канон» (с. 33). Размышляя о женском начале в гротеске, автор анализирует дискурсы гинофобии в медицине эпохи Просвещения, связанной с тем, что на протяжении длительного времени беременность и роды ассоциировались

с болезнями, патологией и грязью. Модному телу Нового времени соответствует новый канон, в котором, по справедливому замечанию Бахтина, «устраиваются все признаки его (тела. — *Авт.*) неготовности, роста и размножения: убираются все его выступы и отростки, сглаживаются все выпуклости (имеющие значение новых побегов, почкования), закрываются все отверстия. Вечная неготовность тела как бы утаивается, скрывается: зачатие, беременность, роды, агония обычно не показываются»⁴. Связывая материнское тело с гротескной традицией, Бахтин отмечает, что женщина в контексте этой традиции всегда была связана с телесным низом,

4 Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 24—25.

что, по мнению Гранаты, фиксирует его включенность в дискурс о гинефобии (с. 37). Британский модельер Джорджина Годли, добавив объем ягодицам и бедрам, радикально изменила женский силуэт, что помогло ей расширить экспериментальные возможности моделирования предметов женской одежды. Цель своей работы Годли видела в том, чтобы восстановить в правах материнское тело и уйти от канонов куклы Барби, восстановив авторитет классической женственности.

Во второй главе Граната рассматривает наследие Рей Кавакубо — основательницы знаменитого бренда «Comme des Garçons», которая в 1997 г. обратилась к силуэту «беременного тела» (коллекция «Body Meets Dress»). Создавая эту коллекцию, модельер вступила в диалог с предыдущим десятилетием, пытаясь использовать большое количество объемных вставок, набитых перьями подушек и подплечников, что создавало эффект «перевернутого» силуэта и придавало женским телам «странные болезненные формы с выпирающими животами, горбатыми спинами, перекошенным тазом» (с. 52). Таким образом, по мысли Гранаты, женское тело не имело признаков маскулинности, а выглядело податливым и уязвимым. Кавакубо же посягнула на канонический идеал женской красоты, представив гротескное тело и «беременный» силуэт как новую норму, что вызвало неоднозначную реакцию среди историков моды и представителей модной индустрии: «Тяга Кавакубо к гротеску, ее стремление исследовать самые разные стандарты красоты и принципиальное нежелание подчиняться условностям моды» (с. 57) наиболее ярко проявились в коллаборации с американской художницей Синди Шерман и американским хореографом Мерсом Каннингемом. Эта способность Кавакубо к преодолению телесных границ и к артикуляции идеи гетерогенных телесных форм демонстрирует, по словам исследовательницы, новую концепцию субъективности, — то, что Юлия Кристева называла «субъект-в-процессе/становлении»⁵. Согласно Кристевой, субъективность всегда неоднозначна и постоянно находится в процессе генезиса и становления. Преодолевая гендерные и телесные условности, модельер, по справедливому замечанию Гранаты, создала авторскую гибридную транскультурную моду, в которой представлены разные аспекты гротескного канона (с. 67).

В третьей главе автор обращается к анализу перформативных практик известного модельера Ли Бауэри — представителя лондонской андеграундной сцены 1980-х гг., творчество которого, по ее мнению, насыщено «карнавальным духом», преодолевающим границы реальной жизни и искусства, и характеризуется подрывным характером: «Насмешка и непочтительная критика в адрес социальных конвенций, содержащиеся в каждом произведении Бауэри, вписываются в определение Бахтина, описывающее карнавал как акт низведения возвышенного до уровня низов и осмеяния существующего социального порядка. Таким образом, самого Бауэри можно воспринимать как перенесшегося в наше время из Средневековья шута или “дурака”» (с. 70). Костюмы Бауэри имитируют беременное тело, демонстрируя его трансформации и перевоплощения. Эта тема достигает кульминации в совместном перформансе с группой «Minty», состоявшемся в 1993 г. на нью-йоркском рэг-фестивале «Вигсток» («Wigstock»), для которого Бауэри сконструировал сложный костюм, позволявший ему спрятать у себя на животе свою жену Николу Бауэри.

В четвертой и пятой главах автор рассуждает о «деконструктивистском» направлении моды, пытаясь рассмотреть основные ее паттерны с точки зрения гротескного тела и смеховой культуры. Предметом пристального внимания здесь становятся работы Мартина Маржелы — наиболее яркого представителя этого на-

5 Kristeva J. *Revolution in Poetic Language* / Transl. by M. Waller. N.Y., 1984. P. 137.

правления. Глубокий анализ гротесковых и карнавальных стратегий позволяет Гранате взглянуть на экспериментальную моду Маржелы под новым углом зрения. В основе ее исследовательского метода лежит скрупулезный анализ научных и теоретических дискурсов гротескного тела, что делает исследование новаторским и интересным. Устанавливая связь дизайнера с гротескной эстетикой, исследовательница замечает, что об этой связи «свидетельствует неуважение к западным идеалам красоты и классической эстетики, проявляющееся в дизайне его моделей, асимметричных и диспропорциональных» (с. 90). Игры с символическими инверсиями и размерной шкалой, увеличенные копии кукол — все эти репрезентационные стратегии выявляют интерес Маржелы к переосмыслению паттернов модных традиций. С другой стороны, он стремится облечь новые идеи в рефлексивную продуктивность анормативного тела, демонстрируя в своих коллекциях идею «альтернативной темпоральности» (с. 113) и карнавализации времени. Развенчивая представления об аутентичности и оригинальности, апеллируя к «обманкам» и оптическим искажениям (в коллекции 1996 г. «Tromp-l'oeil» — «Обман зрения»), Маржела, по мысли Гранаты, создает простые в конструктивном плане предметы одежды с принтами изображений тех же предметов, что вызывает дезориентацию во времени, и «обманутым оказывается не только зрение, но и ожидание зрителя» (с. 119).

В заключительных шестой и седьмой главах автор обращается к «пролиферации гротеска» Леди Гаги и к карнавальной иконографии дизайнера-авангардиста Бернарда Вильгельма, работы которого вызывающе радикальны, несовместимы с этическими и эстетическими стандартами и требуют определенных усилий от зрителя. Опровергая моду как некий статусный символ, дизайнер создает свои коллекции, аллюзивные по своей сути. Гротеск и средневековое шутовство, инверсивные карнавальные практики и абсурд — важнейшие составляющие идиостиля Вильгельма. Экспериментальная мода, по мысли Гранаты, расширяет границы культурного поля за счет введения перформативных практик в пространство модных показов, при этом тяга к гротеску, карнавальной иконографии и кэмпу свидетельствует о том, что мода воспринимается не только как трансгрессивное явление, но и как форма опрокидывания социальных интересов и иерархий, укрепления позиций гротескного тела со всеми его несовершенствами.

* * *

Барбьери Д. Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело / При участии М. Тримингэм; пер. с англ. Т. Пирусской.

М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 208 с. — 1000 экз. —
(Библиотека журнала «Теория моды»).

Книга Донателлы Барбьери — дизайнера, исследователя, преподавателя Лондонского колледжа моды — посвящена анализу сценического костюма как целостного ансамбля. Обращаясь к разным видам перформативных практик — балету, танцу, театру, кабаре и цирку начала XX в., — автор стремится осмыслить мир моды и телесных практик в разные исторические периоды сквозь призму костюма как части сценического действия. Фиксируя диалог между костюмом и модой, костюмом и телом, Барбьери устанавливает связь между костюмами прошлого и современными перформативными практиками. При этом «костюм рассматривается как важней-

ший элемент подготовки, демонстрации и восприятия живого сценического действия. Он открывает связь между одеждой, телом и человеческой жизнью, заставляя задуматься о том, насколько исполнитель через него сливается со зрелищем» (с. 11).



Важным элементом работы является установка на междисциплинарный анализ. Апеллируя к разным научным дискурсам — культурной антропологии, феминистским и постколониальным теориям, феноменологическому подходу, — автор размышляет не только о материальности костюма, но и о его нематериальном присутствии, сотканном из идей и интеллектуальных рефлексий. В первой главе она пытается ответить на простой, казалось бы, вопрос: «Что делает костюм костюмом?» Барбьери формулирует идею, что костюм как материальный объект начиная еще с первобытных времен является частью ритуального действия. Размышляя о древнегреческом театре, в котором костюм стал ключевым элементом сценического действия, она

обращается к современным постановкам древнегреческих трагедий Арианы Мнушкин, подчеркивая необычную разработку костюмов в тетралогии «Артриды» («Les Atrides», 1990—1992). Барбьери делает важные замечания о роли костюма в акте ритуального диалога между классической европейской и восточной традициями театральной сцены. Межкультурные театры, по ее мнению, реанимируют традиционные костюмы, которые выступают как «мнемонические приемы» (термин Ричарда Шехнера⁶).

В второй главе анализируется феномен зрелищности как отражения социальных реалий на сцене. Рассматривая значение костюма в хоре, Барбьери размышляет (на примере жителей античных Афин и двора ренессансных правителей) о формировании новой традиции в интерпретации костюма. В противовес романтическому балету после Великой французской революции и массовому тиражированию женского тела и милитаризованной женственности к началу XX в. «Русские сезоны» в Париже изменили подход к одежде и телу. Не только «Весна священная» (1913) И. Стравинского в хореографии В. Нежинского, но и экспериментальные костюмы Н. Рериха, отсылающие к народному ткацкому мастерству, не вписывались в классические балетные каноны. Художник, по мысли Барбьери, «подчеркнул значимость костюма в ансамбле, в групповом танце, где он позволяет нарисовать картину социальной среды и ее внутренних конфликтов, — костюм отчасти помогает передать кризисное состояние сообщества» (с. 59). Сценический костюм, таким образом, маркировал связь с определенной социальной группой и размывал границы гендерных ролей.

В третьей главе рассматривается гротескный костюм с точки зрения «другого», скрытой и подавленной части личности. Личность актера и инаковость его костюма, по мнению Барбьери, «воплощают политическую установку» (с. 63). Автор ставит перед собой непростую задачу: показать, как на протяжении истории культуры начиная с Античности и Средневековья функционировало гротескное, нарушающее привычные нормы тело. Костюм как форма маркировки неоднозначности человеческой природы уходит своими корнями в карнавальную и смеховую культуру. Опираясь на работы Михаила Бахтина, автор анализирует «механизм комического перевертывания» (с. 64) и гротескного костюма в древней аттической ко-

6 Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, 1985. P. 36.

медии, например у Аристофана (ок. 446—386 гг. до н.э.), и в эскизах Даниэля Рабеля — официального сценографа французских придворных театров и балетов XVII в. В балете «Серьезность и гротеск» («Grotesque», 1627) костюмы народного карнавала стали формой высмеивания самодовольства и пороков французской аристократии. Первые комедии дель арте (конец XVI в.) дали миру образ Арлекина, а два столетия спустя Джозеф Гримальди сформировал образ викторианского клоуна, который впоследствии трансформировался в образ бродяги Чарли Чаплина: «Действо, разыгранное средствами костюма и смеха, позволяет зрителям отождествить себя с человеческой природой персонажа, не знающей границ, и пережить временное обновление» (с. 66).

В четвертой главе, опираясь на анализ категории возвышенного, Барбьери анализирует костюм с позиции феминизма и постколониализма, акцентируя внимание на женском теле, способном к трансформациям и преодолению границ. Интересно размышляя о костюме как о второй коже (с. 83), она обращается к театральным и танцевальным практикам рубежа XIX—XX вв., которые сформировали новые отношения между костюмом и исполнительницей, способствовали созданию возвышенного образа женственности. Автор оспаривает классическую концепцию возвышенного женского образа. По ее наблюдениям, долгое время женское тело мыслилось как чуждое всему духовному и высокому и ассоциировалось с плотью и телесным низом, исходя из «доминирования мужского разума и гения»⁷. Обращаясь к танцевальным практикам Лои Фуллер, Айседоры Дункан и Марты Грэм, Барбьери показывает, что в начале XX в. костюм «выступает как пространственный, динамичный, материальный и выразительный язык новой женственности» (с. 87).

Тема пятой главы, написанной Мелиссой Тримингэм, — эмпатия, эмоциональное воздействие сценического костюма. В центре внимания здесь авангард XX в., костюмы русского конструктивизма, которые обозначили новые границы человеческого тела посредством геометрических форм. Доказывая смыслообразующие функции сценического костюма, автор сосредоточивается на малоисследованном явлении — «кинестетической» эмпатии публики, которая «возникает на телесном, физическом уровне и часто не осознается зрителями» (с. 109). Рассматривая сценический костюм как часть перцептивного действия и соматического процесса, Тримингэм обращается к актерам и художникам прошлого и настоящего, делая акцент на семиотическом потенциале сценического костюма. Анализируя сценические костюмы К. Малевича, В. Татлина, А. Экстер, В. Степановой и Л. Поповой к театральным постановкам русского авангарда начала XX в., она приходит к выводу, что костюмы органично вписывались в декорации и новое трехмерное пространство, которое излучало «визуальное, тактильное и человеческое присутствие» (с. 118). Рассматривая фигуры забытых танцовщиц эпохи модерна — Гертруды Боденвизер, Хильды Хольгер и Лавинии Шульц, — автор отмечает активное использование в экспрессионистском танце скульптурных сценических костюмов, отражавшее поиск новых выразительных средств пластического языка, эмоционально воздействующего на зрителя.

В заключительной главе Барбьери размышляет о сложных взаимоотношениях истории, моды и костюма, сосредоточиваясь на вопросе о том, чем спектакль, исполняемый в костюмах, отличается от повседневного «представления», разыгрываемого в обычной одежде, и как художники по костюмам учитывают эту разницу

7 Ziarek E.P. From Parody to the Event; From Affect to Freedom: Observations on the Feminine Sublime in Modernism // Handbook of Modernism Studies / Ed. by J.-M. Rabate. Chichester, 2013. P. 408.

(с. 131). Отвечая на этот вопрос, она обращается к богатому фактическому материалу и к примерам радикального переосмысления дизайнерами реальных предметов одежды как к свидетельству их подлинности и ностальгии. На примере Оскара Уайльда она доказывает, что костюм может не только определять логику построения текста, но и воссоздавать гардероб истории. Сценический костюм как форма диалога моды, тела и перформативных практик — это тот смысловой артефакт, в котором, по мысли автора, преломляются историко-культурные, социальные и гендерные проблемы, обыгрывается сложность человеческой природы и воссоздается неканоническая телесность.