

Научная статья / Research article

УДК/UDC 391

DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Анастасия Александровна Размахнина
Anastasia Alexandrovna Razmakhnina
магистр теории моды, аспирант,
master of fashion theory, postgraduate student,
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
HSE University (Moscow, Russia)
asia.aladjalova@gmail.com

ВРЕМЯ ВИНТАЖНОЙ МОДЫ: ВОПРОСЫ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И ПАМЯТИ VINTAGE FASHION TIME: ISSUES OF TEMPORALITY AND MEMORY

Понятие «моды» подразумевает постоянное обновление и четкий ритм смены тенденций, потому прежде, чем приступить к изучению винтажной одежды в контексте моды, следует сперва доказать причастность винтажа к модному дискурсу. В данной работе предпринята попытка вписать винтаж в модный дискурс через введение концепций нелинейного и замершего времени. Это может быть благодаря теориям, разработанным Вальтером Бенямином, Мишелем Серром, Жаном Бодрийяром и другими исследователями. Работа делится на три части. Первая посвящена вопросам времени, заключенного в одежде. Это могут быть замершие формы прошлого, внезапно проявляющиеся в настоящем в силу некоей искривленности времени. Или это могут быть винтажные предметы, контейнирующие память и время в себе в виде материальных или нематериальных следов. Вторая часть посвящена вопросам реконструкции прошлого. Образ прошлого формируется в настоящем, потому так различаются исторические реконструкции разных лет. Большую роль в этом играет доступность исторических источников. Третья часть посвящена гардеробным практикам любителей винтажной одежды и анализу этих приемов на основе вышензложенных теорий нелинейного и замершего времени.

Ключевые слова: время, мода, темпоральность, нелинейное время, винтажная одежда, винтажная мода, гардеробные практики, история моды, теория моды

Для цитирования: Размахнина А.А. Время винтажной моды: вопросы темпоральности и памяти // Артикульт. 2024. №3(55). С. 62-73. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

The concept of “fashion” implies constant renewal and a clear rhythm of changing trends, therefore, before starting to study vintage clothing in the context of fashion, one should first prove the involvement of vintage in fashion discourse. This paper attempts to incorporate vintage into fashion discourse through the introduction of the concepts of non-linear and uchronial time. This becomes possible through the theories developed by Walter Benjamin, Michel Serres, Jean Baudrillard and other researchers.

The paper consists of three parts. The first is devoted to the issues of time contained in clothing. These may be frozen forms of the past, suddenly appearing in the present due to some kind of curvature of time. Or they could be vintage objects that contain memory and time in the form of tangible or intangible traces. The second part is devoted to issues of reconstruction of the past. The image of the past is formed in the present, which is why historical reconstructions of different years differ so much. The availability of historical sources plays a big role in this. The third part is devoted to wardrobe practices of vintage lovers and the analysis of these techniques based on the above theories of nonlinear and uchronial time.

Keywords: time, fashion, temporality, non-linear time, vintage clothing, vintage fashion, wardrobe practices, fashion history, fashion theory

For citation: Razmakhnina A.A. “Vintage fashion time: issues of temporality and memory.” *Articult*. 2024, no. 3(55), pp. 62-73. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-62-73

Введение

В данной статье рассмотрены вопросы взаимодействия винтажной одежды и времени, а также поставлен вопрос о легитимности понятия винтажной моды, учитывая сложившиеся определения термина «мода» в научном дискурсе. Этот термин подразумевает сиюминутность, постоянное обновление и быстрый четко определенный ритм смены тенденций [Липовецкий, 2012, с. 28]. При том что под понятие «винтажной одежды», напротив, попадают предметы, относящиеся к предыдущей эпохе и выражающие модные тренды своего времени; вышедшие из употребления, но вернувшиеся и активно действующие в современности [Размахнина, 2023, с. 235].

В статье предложена следующая гипотеза: несмотря на то, что в рамках линейного времени не представляется возможным вписать винтажную одежду в модный дискурс, это возможно в рамках нелинейного времени.

© Размахнина А.А., 2024

Дата поступления: 26.12.2023. Дата одобрения после рецензирования: 18.06.2024. Дата публикации: 30.09.2024.

Для того, чтобы понимать истоки определения моды как набора трендов текущего и даже будущего момента, следует обратиться к понятию временного шага моды, зародившегося и укрепившегося в период с XVIII до XX столетия. Орели ван де Пэр пишет, что временной шаг моды был заложен еще в периодическом издании *Mercurie Galant*, выходившем с 1672 по 1724 год и подразумевавшим деление модной одежды на весенне-летние и осенне-зимние комплекты. Природные сезоны легли в основу модных сезонов и послужили своеобразными якорями для определения, что еще модно, а что уже устарело. В журналах XIX столетия даже указывали конкретные даты (к примеру, конец первой недели сентября), после которых модные образы ушедшего сезона выходили из моды [Peer van de, 2020, p. 50]. Возникшая в XX веке система модных показов дважды в год (Spring/Summer и Fall/Winter) утвердила временной шаг и сделала ритм смены мод видимым. Этот ритм можно назвать традиционным для системы моды XX века, и винтажная одежда, обращенная в прошлое, а не в будущее, явно не вписывается в него.

Описанный выше ритм относится к линейному времени. То есть время здесь понимается как прямая с нанесенными на нее отрезками, каждый из которых отстает назад в положенный ему срок, а на его место наступает новый [Evans, Vaccari, 2020, p. 9].

Концепции линейного времени противостоят теории нелинейного или вообще отсутствующего времени. Чтобы проанализировать, как функционирует винтажная одежда внутри современности, следует обратиться к теориям «прыжка тигра» и «скомканного носового платка». Первая была предложена Вальтером Беньямином, и согласно ей мода имеет чутье на злободневное, как бы глубоко в толще времен оно бы не располагалось. То, как мода извлекает это злободневное и переносит его в настоящее, похоже на прыжок тигра [Benjamin, 2020]. Вторую изложил французский философ Мишель Серр: критикуя концепцию линейного времени, он сравнивает время не с прямой, где все события расположены в порядке хронологии и удалены друг от друга по этому принципу, а, скорее, со скомканным носовым платком, где события далеко разнесенных друг от друга эпох могут оказаться рядом [Salisbury, 2014]. В качестве наглядного примера этой теории, как правило, приводят историю Холокоста и событий Первой и Второй мировых войн, которые не просто разорвали временную рамку, но обнулили процесс эволюции, перечеркнув все достижения человечества [Serres, Latour, 1995], сблизив таким образом далеко разнесенные на полотне времени точки первобытной цивилизации и XX века. На эти теории можно опереться при разборе ситуаций, когда смысловые аналогии, модные тренды или даже подлинные артефакты из прошлого присутствуют в современности.

В плане отношения времени и винтажной моды можно исследовать три области: 1. Проблему времени, заключенного в одежде и моде; 2. Проблему имитации более старого; 3. Вопросы нелинейной темпоральности в отношении винтажного гардероба.

Время, заключенное в винтажной одежде

О времени, заключенном в винтажной одежде, можно говорить в двух ипостасях. Во-первых, существуют вполне осязаемые физические следы, которые время оставляет на ткани предмета. Адам Гечи и Вики Караминас упоминают пятна, складки, пот, оставленные на одежде в прошлом и существующие до сих пор – то есть принадлежащие настоящему времени [Гечи, Караминас, 2020, с. 44]. Бетан Байд исследовала предметы одежды рубежа 1940-х – 1950-х годов из собрания музея Лондона, выявляя через заштопанные прорехи и обтрепанные края условия их ношения и их значимость для своих владелиц. Задача оказалась вполне выполнимой: по словам исследовательницы, характер потеростей и остатки пыли на краях брюк рассказали ей о том, что они использовались скорее в городской среде, а не в сельской местности; а отсутствие растянутых участков и разошедшихся швов указало на то, что вещь не стесняла тело владелицы [Байд, 2018, с. 145]. Эллен Сэмпсон перечисляет и другие отметины, оставленные на вещи предыдущими владельцами: следы пота, вытянутые локти, укороченный подол, увеличенная талия [Сэмпсон, 2018, с. 93].

В контексте работы именно с винтажной одеждой эти следы становятся не просто отметинами предыдущих владельцев, но маркерами своего времени, так как отражают характер отношения к вещам

*A.A. Razmakhnina Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

в прошедшую эпоху. Скажем, в примере с прорезами на платье, которое исследовала Бетан Байд, фигурируют упоминания о двух разных типах ремонта идентичных прорезов: одна была сделана по технологиям времен дефицита, очень аккуратно – другая же латалась на скорую руку, видимо, в более позднее время, когда платью уже вышло из моды или нормы отношения к ремонту одежды изменились. Те следы ношения, которые демонстрирует винтажная вещь, указывают на степень изношенности, до которой мог дойти владелец, что тоже говорит о нормах эпохи и выводит винтажную одежду в ряд полноценных исторических источников.

Во-вторых, время может быть заключено в вещи, в оставшейся от нее ткани и пуговицах на уровне воспоминаний. При этом физические следы бытования могут отсутствовать вовсе. Приведем пример, когда остатки предмета одежды, в данном случае это пуговицы, содержат в себе память и являются предметом символическим. В Приморском краеведческом музее (Выборгский р-н Ленинградской обл.) хранится блузка, пошитая примерно в 1990-е годы, но пуговицы на ней относятся к 1930-м годам. Это дар К. Тервехартиала, которая в 1939 году юной девушкой была вынуждена бежать из родного города (тогда Приморск назывался Койвисто и был финским) вглубь Финляндии, чтобы спастись от войны. В эвакуацию она взяла только самое необходимое, в том числе платье с этими пуговицами. Когда ткань стала ветхой, она пошила новое платье и в целях экономии использовала те же пуговицы. И так происходило несколько раз. С годами она поняла, что перешивание этих пуговиц на все новые и новые вещи становится для нее ритуалом, призванным сохранить ее прошлое, идентичность, историю ее происхождения из Койвисто. Как только появилась возможность, она посетила Приморск и передала пуговицы вместе с той блузкой, на которую они были нашиты в тот момент, в дар краеведческому музею. Эта история иллюстрирует способность одежды становиться вместилищем времени, перерабатывая его в воспоминания. Об этом упоминает и Бетан Байд, приводя в пример историю о том, как взрослое платье истрепалось и было перешито в детское, однако, даже в таком виде, надетое на совсем другое тело, неизменно вызывало массу воспоминаний у своей первой владелицы [Байд, 2018]. А в истории из Приморского музея есть еще одна особенность: память сохранена не в предмете целиком, а в пуговицах, которые пережили множество нарядов, неоднократно спарывались и нашивались заново и, вероятно, могут пережить свою владелицу. Варвара Веселова пишет о сакральном значении пуговиц: согласно поверьям, на Руси они служили оберегами; в европейских свадебных обрядах им отводилась магическая роль. И, что особенно важно в рамках исследуемой темы, они могут служить вместилищем памяти об ушедшем дорогом человеке или об ушедшей эпохе, так как способны прожить намного дольше, чем одежда и человек [Веселова, 2010-2011, с. 273]. Хороший пример хранилища семейной памяти – коробка с пуговицами, куда десятилетиями все члены семьи бросали оторвавшиеся пуговицы, чтоб потом их пришить обратно, но так никогда и не пришивали. Собранные вместе, они могут поэтапно рассказать всю историю семьи. Яркие и похожие на игрушки, пуговицы с одежды родителей часто остаются в воспоминаниях детей, и, будучи сохраненными, могут живо напоминать о детстве.

Но даже лишенные физических следов времени и личной памяти, винтажные предметы могут служить хранилищем времени. Одно из определений винтажа предполагает «подборку лучшего, что было создано кем-то или чем-то» [Britannika]. Переводя это определение в плоскость одежды, получаем самые значимые тренды, самые качественные материалы, самые инновационные на тот момент технологии или работу самых лучших мастеров своего времени. Таким образом, винтажный предмет уже сам по себе содержит в себе время своего производства. Даже если он не был произведен самым лучшим модным домом периода, он был сделан с учетом известных тогда технологий, из распространенных тогда материалов, согласно модному фасону и с оглядкой на антропологические данные своего времени (имеется в виду система ростовок и размеров; приемлемые для своей целевой группы фасоны, оттенки и принты). Все это можно назвать нематериальными следами времени, заключенными в винтажной одежде.

С упомянутыми выше нематериальными следами времени связано и распространенное мнение о цикличности моды, основанное на том, что определенные фасоны, принты, фактуры из прошлых

эпох рано или поздно вновь становятся актуальными. Жан Бодрийяр писал: «Мода всегда пользуется стилем “ретро”, но всегда ценой отмены прошлого как такового: формы умирают и воскресают в виде призраков» [Бодрийяр, 2000, с. 170]. Он связывает актуальность моды с ритуализацией прошлого. Мода, по его словам, это совокупность замерших форм, которые превращаются во вневременные знаки, которые могут вновь появиться в настоящем – в силу некой искривленности времени [там же, с. 170].

Но упомянутая Бодрийяром «искривленность времени», принимаемая в дискурсе разговоров о моде за цикличность, вовсе не является цикличностью. Если бы мода была циклична, после появления в настоящем замерших форм 1970-х годов неизменно появлялись бы формы 1980-х. Однако, этого не происходит: нематериальные следы времени (крой, принт, фактура) из другой эпохи возникают как будто внезапно. Это можно сравнить с «прыжком тигра» – в терминологии Вальтера Беньямина. Современная мода вдруг использует злободневное из другой эпохи, то есть фактически переносит в настоящее замершие формы прошлого: элементы кроя, очертания принтов, особенности фактур ткани. Историк моды Джеймс Лейвер рассуждает о возвращении не замерших форм, как они обозначены выше, а тенденций. Так, в 1946 году он предположил, что к концу 1950-х годов женская мода вернется к формам, напоминающим те, что были актуальны в середине 1920-х годов: прямые по форме платья с талией не на естественной линии. В 1969 году он констатировал этот факт, документально подтвердив его выпуском линии Н домом Dior [Laver, 1969, p. 260]. Эту тенденцию Лейвер связывает с идеями эмансипации, получившими особую популярность как в 1920-х, так и в конце 1950-х годов.

Отдельные замершие формы 1970-х годов стабильно присутствуют в чертах современной моды. Однако это не полное повторение форм той эпохи, а лишь выборочное; и не воспроизведение, а стилизация. Глянцевые издания раз в несколько лет анонсируют возвращение образов 1970-х годов, но фактически они так ни разу и не вернулись: ни в конце 1990-х, ни в первые десятилетия XXI века. Более того, эти повторные возвращения и новые стилизации искажают восприятие аутентичных предметов той эпохи. Как пишут Ники Грегсон и Луиза Крю, в конце 1990-х годов мейнстримная мода переосмысляла такие формы 1970-х годов, как расклешенные брюки и американские проймы и, несмотря на то, что крой «кlesh» 1990-х отличался от кроя 1970-х, все брюки такого фасона воспринимались любителями ретровечеринок одинаково пригодными для выхода в свет. Однако, если продавцы винтажной одежды пытались предлагать этой аудитории подлинные платья указанного периода, они сталкивались с непониманием. Дело в том, что мейнстримная мода, стилизовав лишь некоторые замершие формы 1970-х, вытеснила из фокуса все прочие формы того периода, какими бы стильными они ни считались в свое время. В результате, вытесненные формы, такие как платья-макси с рукавами-буфами, оказались не востребованными у тех, кто считал себя любителем ретроэстетики, основывая свое видение на более поздних стилизациях [Gregson, Crewe, Brooks, 2001].

Для того, чтоб устаревший стиль вновь вошел в моду, требуется время, пишет Хайке Йенс. Стиль прошлой эпохи сперва отвергается как «устаревший» и должно пройти значительное время, чтобы эти формы вновь могли очаровывать новых покупателей. Она использует схему, предложенную историком костюма Джеймсом Лейвером еще в 1930-х годах, но идеально совпадающую с современными временными рамками винтажной моды. В этой схеме поворотным моментом в сторону приятия старого служит тридцатилетие предмета. Как пишет Лейвер, спустя 3 года после выпуска одежда считается неряшливой, спустя 10 лет – отвратительной, спустя 20 – нелепой и лишь через 30 лет – занятой; причудливой – через 50, очаровательной – через 70 и к столетнему юбилею получает статус красивой (цит. по [Jens, 2015, p. 140]). Схема выглядит актуальной до сих пор, и по ней можно анализировать отношение потребителей как к подлинному винтажу, так и к стилизациям замерших форм прошлого современной модой. Она показывает, что возвращение некоторых элементов стиля прошлого спустя 20 лет может восприниматься снисходительно, хотя отвращения они уже не вызывают, в то время как намеки на образы более давних эпох уже рассматриваются чуть ли не с искусствоведческой скрупулезностью. Так, примером актуальности этой схемы служит редакционный материал издания *The Symbol*, в котором обзор трендов «возвращающихся нулевых годов», написан с позиции взрослого человека, иронически пересматривающего свои юношеские предпочтения, в то время как

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

обзор стилизаций «под 1960-е годы» написан совсем другим языком и содержит структурированную информацию о главных фасонах и именах той эпохи [The Symbol, 2023]. Следует предположить, что по мере отдаления эстетика 2000-х годов будет восприниматься все более и более серьезно, сейчас же мы наблюдаем лишь первый ее заход на временную кривую. Опять же, статья посвящена стилизациям замерших форм 2000-х и 1960-х годов, что указывает на то, что мейнстримная мода совершает движение вовсе не по спирали или замкнутому кругу, а по кривой.

Итак, время сохраняется внутри винтажной одежды в форме материальных или нематериальных следов. Также старые моды, то есть застывшие формы прошлого, могут внезапно стать востребованными в настоящем. Это касается как подлинной винтажной одежды, так и современных модных трендов. Во втором случае речь идет не о цикличности или спирали моды, но, скорее, о временной кривой, позволяющей создавать стилизации. Однако бывают случаи, когда создается не стилизация, а точная реплика исторического предмета. Об этой практике пойдет речь далее.

Имитация более старого

Имитация старины или наличия какой-то предыстории у вещи – намеренно порванная ткань и потертости на ней, искусственно спущенные петли на трикотажных изделиях – изначально были актом эпатажа. Уличная мода и контркультура использовали эти визуальные маркеры для обозначения протеста против общепринятых социальных и поведенческих норм. В какой-то мере эти маркеры можно считать и протестом против общепринятой моды: ведь в привычном определении моды заложено требование новизны. Постепенно использование рваных и искусственно состаренных материалов превратилось из личного высказывания мастеров деконструктивистской моды в еще один общепринятый художественный прием. Одежда с дырами частично утратила протестное значение. [Гечи, Караминас, 2020, с. 40]. Более того, в современном гардеробе размылась грань между намеренно состаренной и действительно поношенной одеждой. Следы ношения на изделиях из кожи или денима уже не воспринимаются как изъян.

Это размывание границ между новым и старым могло бы стать хорошей стартовой площадкой для пересборки представлений о винтажных репликах. Под репликой понимается современная копия винтажного предмета, в большей или меньшей степени повторяющая подлинник. Как пишет Хайке Йенс, их изготавливают многие любители одежды в ретростиле. Распространенность этой практики высока, так как далеко не все необходимые части костюма можно найти в аутентичном виде: к примеру, юбки от костюмов снашивались быстрее, чем жакеты, и потому их меньше дошло до нашего времени [Jenss, 2015]. И в такой ситуации изготовление нового предмета по аутентичным выкройкам и даже из аутентичной ткани становится прекрасным решением. Однако подобные реплики, как правило, шьются с таким расчетом, чтоб выглядеть «с иголочки». Если удастся отыскать отрез подлинной ткани, но на нем есть дефекты (дырочки, пятна, неравномерность окраски), их стараются скрыть внутри складок и вытачек, чтоб предмет одежды выглядел новым. Удивительно, что прием искусственного состаривания одежды в случае с репликами не работает, хотя можно представить себе ситуацию, когда намеренно оставленные видимыми или специально созданные дефекты могли бы повысить аутентичность образа. Подобные приемы используются на сцене и в кино с целью подчеркнуть образы персонажей через намеренное состаривание костюма, добавление видимых заплат, штопки, спущенных петель на трикотаже [Барбери, 2022] и в работе с интерьерами, когда после реставрации антикварная мебель проходит дополнительную шлифовку, избавляющую от «нового» блеска. Но в мире винтажа это не принято.

На наш взгляд, стремление создать вещь без дефектов полностью соответствует технологии пошива, принятой в те десятилетия, к которым относятся оригиналы. Более того, как пишет Ингун Клепп, вплоть до 1970-х годов любой дефект на одежде тщательно маскировался, так как у представителей тех эпох неаккуратная одежда имела ассоциации с низким моральным обликом своего носителя. Ремонт же и уход за одеждой производились так, чтоб вещь казалась новее, чем она есть [Клепп, 2008]. Современные любители ретростиля и винтажной одежды в большинстве своем следуют этим принципам: они воспроизводят аутентичные техники пошива одежды и ухода за ней. Но вместе с этими

техниками они фактически привносят в настоящее устаревшие ассоциации между физической и нравственной чистотой. На первый взгляд, такое погружение в историческую традицию должно говорить о глубоких познаниях реконструктора в области истории повседневности, но возможен и другой взгляд на эту практику.

При том, что физически процесс идеального пошива и бережного ухода, скрывающего следы ношения, представляет собой реконструкцию старой технологии, мы видим в стремлении сделать ретроодежду выглядящей «с иголочки» влияние современности. В связи с ускорением системы модного производства, в современном мире вещи имеют более короткий срок жизни, их покупают без раздумий и быстро выбрасывают, не успев сносить [Флетчер, 2019]. Однако не всегда дела обстояли так: Бетан Байд приводит примеры того, сколько раз могло ремонтироваться и даже переделываться одно платье в 1940-х годах; более того, некоторые люди (к примеру, самые младшие дочери в семье) вообще не имели новой одежды – все их вещи носил кто-то другой до них [Байд, 2018, с. 137]. Таким образом, создавая абсолютно новые и свежие реплики старой одежды, современный любитель ретро-стиля идеализирует образ прошлого. Он опирается в своих представлениях на современные реалии, когда доступность новой одежды очевидна, а вещи с дефектами и следами ношения исключаются из гардероба, а не ремонтируются. Также он опирается не на коллекционные образцы винтажной одежды, хранящие следы ношения, включая те, что свидетельствуют о ее неудобстве, или на текстовые источники, описывающие практики постоянного ремонта и ситуацию дефицита, а на изображения в модных журналах, рекламных буклетах и кино. Как пишет Фелис Макдауэлл, «история определяется тем, какие источники исследователь решит изучить, учесть, упорядочить и предъявить» [Макдауэлл, 2023, с. 154]. Таким образом, любитель ретро-стиля может формировать бесчисленное количество версий прошлого, опираясь на разные типы источников. Один и тот же повседневный костюм из жакета и юбки может быть новым и свежим или иметь следы ношения; может быть надет так, как на модной иллюстрации, а может быть – вслед за образом из семейного фотоальбома – скомпонован с неконвенциональной для журнала грубой обувью. Ситуация с пошивом реплик указывает на то, что любители ретро-стиля склонны выбирать то, что выглядит более красиво, а не более аутентично; руководствуясь при этом источниками, формирующими идеализированное представление о прошлом.

Мы вплотную подошли к вопросу о том, как конструируется образ прошлого. Хайке Йенс пишет о том, что образ прошлого создается в настоящем, и в нем на первый план выходят те черты, которые созвучны стилю и моде настоящего [Jenss, 2015]. Хорошим примером бесконечного реконструирования стиля 1960-х годов является фильм «Лак для волос» (“Hairspray”) 1988 года, впоследствии переделанный в мюзикл (2002), на основе которого был снят еще один, новый, фильм (2007). Действие происходит в 1962 году, сюжетная линия и характеры персонажей сохраняются из версии в версию, но каждый раз их визуальные образы, состоящие из причесок, макияжа, костюмов, телесных техник и определения своих социальных ролей, выраженных через костюм, несколько различаются. Если сравнивать костюмы из двух экранизаций 1988 и 2007 года (в сценических версиях работают свои законы, касающиеся визуальной составляющей), то и там, и там можно найти следы настоящего.

К примеру, в версии 1988 года присутствует сцена, где главная героиня Трейси – простая девушка, дочь прачки и ее антагонистка Эмбер – из семьи среднего класса оказываются в центре социально-политического конфликта. Конфликт усилен присутствием матерей обеих девушек, каждая из которых принимает сторону своей дочери. Визуально конфликт выражен через костюм. У Трейси и ее матери это одинаковые платья-футляры, лифы которых выполнены из ткани в виде натуралистичных объемных разноцветных маргариток. Эти «лифы-клубы» выглядят кричащими и безвкусными на фоне однотонных розовых костюмов Эмбер и ее матери, строгих по форме, но соблазнительных. Мать Эмбер транслирует идею, что когда-то добилась своего положения сама. Строгие линии костюмов создают образ неприступности и авторитета – пока взгляд не добирается до сильно обнаженных плеч. Соединение эротизма и самоуверенности выдает происхождение образа: это влияние властного стиля, популярного в 1980-х годах. Более того, эти героини на протяжении всего фильма одеты в костюмы, указывающие на их высокое положение, что тоже является знаковой чертой второй половины 1980-х

*A.A. Razmakhnina Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

годов [Арнольд, 2016, с. 12]. Отдельно стоит заметить, что в экранизации 1988 года классовый и расовый конфликт показан куда более правдоподобно и жестко, чем в версии 2007 года. Помимо этой приметы времени, в костюмах экранизации 1988 года присутствуют и другие явные черты моды конца 1980-х: эксцентричные геометрические принты, блузы с открытыми плечами, рюши; подруга Трейси носит юбку в сборку на пуговицах по центру и свободный джемпер с большой буквой “P”. Модные формы 1960-х годов в этой экранизации выражаются в платьях А-силуэта.

В версии же 2007 года основным «рупором эпохи» являются ткани со специфическими принтами, сочетающими элементы геометрического и растительного орнамента, решенные в приглушенных тонах. Такие принты можно найти в каталоге Sears, к примеру, за 1961 год [Sears 1961 p. 301-310]. Если в ранней версии массовка на танцах одета довольно разнообразно в плане выбора фасонов, то в поздней за основу взяты платья с узкими лифами и широкими юбками – причем сидят на живых актрисах они именно так, как это изображено на неподвижных манекенщицах в том же каталоге Sears [Sears 1961 p. 16]. Проблема состоит в том, что реальные хлопчатобумажные платья начала 1960-х не обладали способностью так плотно облегать торс из-за меньшей пластичности. Вероятно, такое обилие цитат из каталога в поздней версии связано с появившимся доступом к этим изображениям и желанием художников обратиться к ним. Таким образом, визуальный ряд обеих экранизаций сложен из предметов, стилизованных в стиле 1960-х годов так, как стиль 1960-х понимался в 1988 и 2007 годах.

Прически и злоупотребление средствами для укладки волос являются отдельным лейтмотивом обеих экранизаций. Как пишет Сью Харпер, потребителями кинофильмов является массовый зритель, половину аудитории кино составляют женщины, половину мужчины, и прически персонажей обязаны одновременно возбуждать и убажывать их всех. Зрителя не только приглашают восхищаться прическами актрис, но и подражать им [Харпер, 2015]. Следовательно, прически, вне зависимости от того, какая эпоха представлена по сюжету, должны быть приложимы к современности. Этот тезис также подтверждается двумя экранизациями: в 1988 году мать Эмбер носит высокий начес, обработанный лаком до абсолютно статичного состояния. В версии 2007 года этот же персонаж носит крупные кудри, свободно спадающие вдоль лица.

Вероятно, эстетика версии 2007 года нам кажется более естественной потому, что, во-первых, этот период ближе к нам на шкале линейного времени, и мы оцениваем работу костюмеров своего периода. А, во-вторых, потому, что к 2007 году уже сложилась некая традиция представления визуальных образов 1960-х годов. Об этой традиции, условиях ее формирования и отношениях с прошлым следует поговорить особо.

Как заметила Хайке Йенс, создатели винтажных образов опираются, как правило, на образцы массовой культуры прошлых эпох. Среди самых распространенных источников – кино, журналы мод, фотографии знаменитостей [Jenss, 2015]. Это, безусловно, очень узкопрофильная подборка. Журнальные образы манекенщиц, фотографии актрис и рок-звезд отражают самые знаковые образы эпохи, но представляют собой символические объекты – то есть «артефакты, в которые инвестированы определенные представления», нуждающиеся в выявлении [Рокамора, 2017, с. 69] и очень далекие от реальной физической одежды людей того времени. Чем меньше информации об эпохе, тем громче голос именно таких символических объектов. Заново конструируемые версии моды прошлого разнятся, в частности, и потому, что с каждым годом становится больше открытых источников: если в 2000 году любители винтажа могли опираться на изданные на бумаге сборники каталогов Sears по десятилетиям, где были кратко представлены лишь самые знаковые модели, то в 2023 году уже можно найти полные версии всех каталогов этой компании в свободном доступе. Это значительно расширяет спектр, в рамках которого современный зритель может реконструировать для себя моды прошлого.

В последние годы на волне инклюзивной и постколониальной повестки возрос интерес к истории повседневности и личным сарториальным историям отдельных людей. В поле зрения любителей винтажной моды стали попадать подборки фотографий из семейных альбомов, запечатлевших образы, совсем не похожие на картинки из журналов. По словам Йенс, нестыковка между данными, представленными в разных типах источников, может повергнуть в замешательство любителей ретростиля:

А.А. Размахнина *Время винтажной моды:
вопросы темпоральности и памяти*

поставить их перед выбором, какому канону следовать, а также заставить анализировать данные более глубоко и конструировать собственный ретрообраз более вдумчиво, не опираясь лишь на принятые клише [Jenss, 2015].

То, как современный человек представляет себе моду прошлого, обусловлено тем, в какой период он живет сам. Настоящее формирует образ прошлого хотя бы потому, что требуется усилие, чтоб начать смотреть на прошлое критически, а не сквозь призму современных представлений о «красивом», «приличном» и «удобном». Эти понятия меняются от эпохи к эпохе и требуют для расшифровки более разностороннего погружения в прошлое, нежели одни визуальные источники. При формировании образа прошлого также важно отдавать себе отчет, какие источники использованы, и каким символическим наполнением они обладают.

Иногда современный любитель ретро может сам стать образцом, наряду с подлинными источниками, что еще сильнее запутывает временные отношения. Это происходит в том случае, если другие участники ретросцены копируют его наряд, построенный уже на современных стандартах видения. Запечатленные на фотографиях и помеченные хэштегами, все эти новые, возникшие в условиях современности образы, смешиваются в программах, типа Pinterest, с аутентичными источниками, вызывая путаницу [Jenss, 2015].

Еще одним примером путаницы внутри лабиринта времени является феномен вымышленного винтажного возраста. Мода в ее обычном течении склонна брать замершие формы из прошлого, как это было описано выше. Эта особенность свойственна моде уже давно, и на данный момент на вторичном рынке можно найти как подлинные предметы 1940-х и 1950-х годов, так и предметы 1980-х годов, стилизующие формы 1940-х и 1950-х. В силу возраста, многие подлинники уже не могут служить полноценной одеждой и тогда люди, которым нравятся эти фасоны, переключаются с подлинников на стилизации более позднего времени. Так, Лиля Рамци, одна из редакторов американского Vogue, поклонница стиля New Look, понимает, что подлинные предметы рубежа 1940-х – 1950-х уже слишком хрупки для ношения, и потому охотно носит платья 1980-х годов, стилизованные под более раннюю эпоху: “80s does the 50s” («восьмидесятые» копируют «пятидесятые») – цитирует она жаргон интернет аукциона Etsy [Satenstein, 2020]. В данном случае владелица прекрасно осознает этот временной разрыв, но так как ей важно не время изготовления физического платья, а его силуэт, она приравнивает 1950-е к 1980-м, и таким образом ее вещи получают вымышленный винтажный возраст.

Особенность вымышленного винтажного возраста состоит в том, что носитель или продавец, отмечая сходства более позднего предмета с модными трендами более раннего периода, не пытается обмануть окружающих. Он признается, что знает физический возраст вещи и не выдает ее за более раннюю. Вымышленный винтажный возраст играет на временной разнице, подчеркивая сходства между двумя прошедшими эпохами, но не отождествляя их.

Таким образом, есть несколько разных сфер конструирования прошлого: начиная от чисто практических кейсов формирования ретрореплик и заканчивая куда более глубокими вопросами, касающихся самих принципов построения образа прошлого. Эта тема простирается далеко за пределы частного понимания, как выглядит прошлое, так как затрагивает и киноиндустрию, и формирование образа продукта на вторичном рынке. Предмет, более или менее старый, со всем грузом своей реальной или вымышленной истории, миновав вторичный рынок, оказывается в руках нового владельца. Так он опять становится новым для кого-то, и отсюда начинается новый виток истории.

Вопросы нелинейной темпоральности в отношении к винтажному гардеробу

Гардероб человека редко состоит только из предметов, относящихся к текущему сезону: в нем сосуществуют предметы разного времени. Как резюмирует результаты своего исследования Софи Вудворт, большинство ее информанток могли описать свою биографию в соотношении с модными трендами разных лет, а то и десятилетий, выпавших на их долю. И часть особенно полюбившихся вещей так и не покинула гардеробы владелиц. Мода в данном случае – это течение времени [Вудворт, 2022]. То есть в одном гардеробе, несомненно, пересекаются предметы из разных периодов жизни владелицы,

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time:
issues of temporality and memory*

и эта ситуация типична, хотя и не принадлежит дискурсу модного журнала, предлагающего сочетать исключительно предметы последней коллекции.

Совсем иначе обстоит дело с гардеробом любителя винтажной одежды, для которого собирание образов из подлинных предметов предыдущих эпох лежит в основе не только личного стиля, но и идентичности. В этом случае образцы моды разных стран и эпох могут оказаться рядом в одном шкафу и даже могут сочетаться в одном образе. Ключевым отличием от обычного гардероба в плане темпоральности будет то, что далеко не все предметы тут будут напрямую соответствовать фактам биографии владельца. Любители винтажа, как правило, собирают предметы определенных десятилетий, опираясь на свои этические и эстетические принципы и довольно часто это десятилетия, относящиеся ко времени до рождения обладателей. Сложно сказать, что именно влияет на присутствие предметов какой-то прошедшей эпохи в гардеробе современного любителя винтажа: выбор, несомненно, очень индивидуален, он может зависеть или не зависеть от моды и определяется личными предпочтениями каждого. Но в целом рост продаж вещей определенной эпохи наблюдается в моменты стилизации форм этой эпохи: некоторые покупатели хотят попробовать что-то такое, что сейчас «носят все».

Гардероб, составленный из предметов 1960-х – 2000-х годов в сочетании с современными вещами, можно анализировать при помощи так называемой теории «скомканного носового платка». Она показывает, как время легко приспособливает разнородные объекты, а также то, как каждый объект может заключать в себе противоположные или противоречивые модусы [Bennet, Connoly, 2013]. Таким же образом в костюме любителя винтажа могут физически соприкасаться предметы из разных эпох, чаще всего как-то связанные стилистически: скажем, подлинный топ 1960-х годов с юбкой середины 2000-х, когда мейнстримная мода стилизовала формы 1960-х. Более новая юбка в этом случае будет заменять отсутствующий подлинный предмет более раннего периода, то есть будет играть его роль, мимикрировать под 1960-е. Две эпохи, разнесенные во времени, здесь соприкоснутся, и предмет, играющий роль более старого, фактически войдет во временную рамку более ранней эпохи.

А вот если весь образ собран из предметов самых разных эпох прошлого, каждый из которых представляет свое время, то можно говорить о создании целого нового комплекса противоречивых и даже опровергающих друг друга высказываний, которые сплетаются в общий хор. Современным в данном случае будет именно сочетание. Это многоголосие можно рассматривать и сквозь оптику нового историзма.

Адам Гечи и Вики Караминас переводят в плоскость вестиментарных практик высказывание Брука Томаса об историзме в литературе. В его трактовке новый историзм имеет две ветви: одна из них предлагает новые нарративы для разговора о прошлом, а вторая – новые голоса [Гечи, Караминас, 2020, с. 41]. Авторы предлагают свою трактовку: под новыми нарративами они подразумевают перешитую одежду, а под новыми голосами – одежду, сменившую свое смысловое наполнение в результате длительного ношения и деформаций. Относительно поля винтажной одежды эту трактовку можно уточнить следующим образом. Под новыми нарративами можно понимать образ, составленный из предметов разных эпох с ярко выраженными чертами своего времени. Собранные вместе, они создают новый рассказ, пусть он и запутанный с точки зрения истории моды. Под новыми голосами по-прежнему можно понимать предметы, утратившие свое изначальное значение в результате изношенности или радикальной перемены в области дресс-кода. Например, костюм из шерстяного джерси 1970-х годов, изначально задуманный как нарядный, но теперь имеющий дырочки от укусов моли, вряд ли годится для торжественного приема, но подходит для неформальной встречи с друзьями или для тематической вечеринки. А строгий костюм с жесткими линиями, спроектированный в качестве офисной одежды 70 лет назад, вряд ли будет уместен сегодня в обычный рабочий день, когда все коллеги одеты в кэжуал. Таким образом, эти старые вещи приобретают новые голоса.

Еще одно поле взаимодействия прошлого и настоящего в рамках винтажного гардероба – это осовременивание прошлого. К нему можно отнести практики приспособления одежды для современного тела или для современного взгляда. Сегодня средний рост в целом больше среднего роста предыдущих поколений и подбор винтажной одежды на современное тело является непростой задачей.

Среди любителей винтажа считается, что лучше взять тот предмет, который придется ушивать, чем тот, который изначально маловат. Потому подгон по фигуре – одна из ключевых стадий приспособления старой одежды к современным нуждам [Размахнина, 2023, с. 245]. Платье не только приобретает новый современный размер, но и меняет свои пропорции: ширину пройм и горловины, ширину рукавов в соответствии с современными нормами и привычками современного тела. Так же новый владелец может заменить отделку: убрать старый воротничок, сочтя его слишком пафосным или добавить современные пуговицы, которые придадут предмету более опрятный вид. Так же и новый предмет массового производства, купленный в комплект к винтажному, можно декорировать старыми пуговицами или воротничком, чтобы, наоборот, визуальнo состарить его [Jenss, 2015].

Процесс создания винтажного гардероба является медленным: винтаж покупается не по графику поставок новинок в магазины, а по мере того, как старые предметы оказываются на вторичном рынке, и ничем не регламентирован. Поиск идеальной юбки под винтажный жакет может занять несколько лет: это немыслимые сроки в рамках традиционного временного шага моды. Жакет при этом не устаревае (как это произошло бы в традиционной системе моды), хотя и хранится в гардеробе без движения или надевается с не самыми подходящими вещами. Можно сказать, что для данного конкретного жакета время останавливается: он переносится в измерение, где время отсутствует. Зато составленный однажды образ надолго задерживается в гардеробе и не перестает быть актуальным на следующий год, в отличие от современных образов, превращающихся из модных в устаревшие со сменой сезона. Таким образом винтажный гардероб переходит в систему ахронии, то есть отсутствия времени. Впрочем, у любителей винтажа тоже есть своя временная шкала: «новой» называется вещь, купленная недавно и надетая всего несколько раз; в то время как «старой» называется та, что является частью гардероба уже давно. К физическому возрасту предметов это не имеет отношения.

Тем не менее предмет из винтажного гардероба может устареть. Это происходит в том случае, когда его современный владелец меняет свой стиль, образ жизни, эстетические или этические ориентиры. Как выразилась Элизабет Уилсон, человек, меняя привычный стиль одежды, меняет себя [Уилсон, 2012, с. 236]. Софи Вудворт приводит множество причин, по которым женщины меняют содержимое своих гардеробов: они могут быть связаны как со сменой социального статуса, работы, образа жизни, переездом в другую страну, так и с желанием попробовать что-то новое. Конечно, любительницы винтажа тоже меняют содержимое гардероба в связи с изменением образа жизни. Подлинное винтажное платье из тонкого шелка – плохой наряд для похода на детскую площадку с годовалым ребенком. Но если стиль этой эпохи еще не надоел владелице, она найдет способы, как совместить свои эстетические предпочтения с новой для себя социальной ролью матери. К примеру, она станет участницей марафонов в социальных сетях, для которых будет ежедневно фотографироваться в хрупких шелковых нарядах, локализовав свой винтажный гардероб в этой сфере. Или решит бросить вызов обществу и продолжит надевать винтаж на прогулки с коляской: однако, это потребует введения в гардероб более теплых и практичных предметов. Для нее это уже будет означать переход к вещам конца XX века, какими бы эпохами она не увлекалась раньше. Этот пример показывает, что биография любителя винтажа – это запутанный маршрут между десятилетиями. Снова обращаясь к теории «прыжка тигра» Вальтера Бенямина, можно сказать, что любитель винтажа заимствует из прошлого те застывшие формы, которые злободневны как минимум для него лично в данный момент, и помещает их в настоящее. Также на радикальные изменения в гардеробе любителя винтажа могут повлиять впечатления от просмотренного фильма или встреча с друзьями, которые одеваются в предметы другого периода, или социо-политическая обстановка. Эти периоды увлечения эпохами снова свидетельствуют о нелинейном времени винтажного гардероба и винтажной одежды в целом.

Остается прояснить последний вопрос: когда винтажный гардероб оказывается окончательно собранным и замершим во времени? На наш взгляд, никогда. Как и обычный гардероб, трансформирующийся сообразно физическим, возрастным, социальным изменениям своего владельца до самой смерти, винтажный гардероб тоже видоизменяется сообразно нуждам владельца. И в этом аспекте он вполне подвержен линейному течению времени. В случае, если часть гардероба оказывается выключо-

A.A. Razmakhnina *Vintage fashion time: issues of temporality and memory*

ченной из течения времени, то есть не используется по прямому назначению и не видоизменяется, тут уже можно говорить о создании коллекции винтажной одежды. Но этот вопрос не входит в тему данного исследования.

Исходя из вышеизложенного, винтажный гардероб можно назвать анахроничным: комплект, будучи составленным идеально, закрепляется в своем статусе и долго не выходит из употребления, оказываясь не подвластным течению времени. Между тем, состав гардероба все же изменяется в зависимости от предпочтений своего владельца, его нужд, потребностей, физического состояния и социального статуса.

Заключение

Отвечая на поставленный в начале работы вопрос о сути взаимоотношений времени и винтажной одежды, следует признать, что винтажная одежда находится за пределами линейного времени моды: она не подчиняется временному шагу, построенному на смене природных и модных сезонов.

Вместо линейной структуры времени к винтажной одежде можно применять категории ахронии и нелинейного времени. Так, винтажная одежда может контейнировать в себе память, превращаясь в символический предмет, существующий вне времени. Составленный однажды идеальный комплект из винтажных предметов тоже выпадает из течения времени и существует в неизменном виде до тех пор, пока это нужно его владельцу.

Нелинейное время, а точнее временные кривые, приложимы к графикам появления замерших форм моды прошлого в настоящем. Взаимодействия между подлинным винтажем и ретрорепликами также можно анализировать сквозь призму теорий нелинейного времени: «прыжок тигра», подразумевающий способность моды находить злободневное в толще времен и выносить его в настоящее, приложим ко многим кейсам, связанным с бытованием винтажной одежды. Старая одежда как таковая, а также замершие в ней модные тенденции прошлого проходят периоды пренебрежительного, снисходительного, а после и благоговейного отношения к ней, напоминая на графике кривую. Образ прошлого формируется в настоящем и под действием эстетических норм настоящего. Чем больше сходств между двумя эпохами, тем ближе соприкасаются они в пространстве нелинейного времени, в данном случае напоминая не гладкую поверхность, а скомканную ткань. Таким образом, введение нелинейного и отсутствующего времени в модный дискурс позволяет смело говорить о присутствии в нем винтажной одежды и ретро моды.

ИСТОЧНИКИ

1. Не тихой роскошью единой: 60-е – новая любимая эпоха дизайнеров // The Symbol, 08.11.2023. Режим доступа: <https://www.thesymbol.ru/fashion/trendy/podvintes-nulevye-60-e-novaya-lyubimaya-epoha-dizaynerov/> (дата обращения: 19. 12. 2023).
2. Britannica. Режим доступа: <https://www.britannica.com/dictionary/Vintage> (дата обращения: 19. 12. 2023)
3. *Satenstein L.* How Vogue Editors Shop and Style Their Favorite Vintage Pieces // Vogue, 16.04.2020. Режим доступа: <https://www.vogue.com/article/vogue-editor-vintage-shopping> (дата обращения: 19. 12. 2023)
4. Sears Spring through Summer 1961 – Sears, Roebuck & Co, 1961 Режим доступа: <https://christmas.musetechnical.com/ShowCatalog/1961-Sears-Spring-Summer-Catalog> (дата обращения: 19. 12. 2023)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнольд Р.* Мода, желание и тревога. Образ и мораль в XX веке. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016.
2. *Байд Б.* Следы ношения: изношенная материя из музейной коллекции одежды как форма прикосновения к памяти // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. №49. С. 127-159.
3. *Барбьери Д.* Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
4. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000.
5. *Веселова В.* Пуговица // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010-2011. №18. - С. 263-279.
6. *Вудворт С.* Почему женщины носят то, что они носят. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
7. *Гечи А., Караминас В.* Время и память // Конец моды. Одежда и костюм в эпоху глобализации. – Москва: Новое литературное обозрение, 2020.
8. *Клепп И.* Латаный, вонючий, драный: чистая и грязная одежда // Теория моды: одежда, тело, культура. 2008. №7. С. 177-207.
9. *Литовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
10. *Макдауэлл Ф.* «Старый глянец» и «новая» история: мода, одежда и историческое пространство // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. №69. С. 153-174.
11. *Размахнина А.* Эмоции, которые дарит нам винтаж // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. №67. С. 235-260.
12. *Рокамора А.* Одевая город: Париж, мода и медиа. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017.
13. *Сэмпсон Э.* Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик //

А.А. Размахнина *Время винтажной моды:
вопросы темпоральности и памяти*

Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. №49. С. 73-101.

14. Уилсон Э. Облаченные в мечты: мода и современность. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
15. Флетчер К. Медленная мода: изменить систему // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. №52. С. 9-17.
16. Харпер С. Культура и кудри: прически в британском кинематографе 1930-1980-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. №37. С. 131-147.
17. Benjamin W. Jetzzeit and Tiger's Leap // Evans C., Vaccari A. (ed.). Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 77-78.
18. Bennet J., Connolly W. The Crumpled Handkerchief // Time and History in Deleuze and Serres. – London: Bloomsbury Academic, 2013.
19. Gregson N., Crewe L., Brooks K. Bjorn Again? Rethinking 70s Revivalism through the Reappropriation of 70s Clothing // Fashion Theory. 2001. Vol.5.1. P. 3-27.
20. Evans C., Vaccari A. Introduction // Evans C., Vaccari A. (ed.) Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 3-41.
21. Laver J. The Concise History of Costume and Fashion. – New York: Harry N. Abrams, INC Publishers, 1969.
22. Jense H. Fashioning Memory: Vintage Style and Youth Culture. – London; New York: Bloomsbury Academic, 2015.
23. Peer van de A. The Temporal Architecture of Fashion: Its Seasons and Weeks // Evans C., Vaccari A. (ed.) Time in Fashion. – Bloomsbury Visual Arts, 2020. – P. 48-54.
24. Salisbury L. Out of a Handkerchief // Critical Quarterly. 2014. №56. P. 4-13.
25. Serres M, Latour B. Conversations on Science, Culture, and Time. – The University of Michigan Press, 1995.

SOURCES

1. Britannika. Available at: <https://www.britannica.com/dictionary/Vintage> (accessed: 19. 12. 2023)
2. Satenstein L. "How Vogue Editors Shop and Style Their Favorite Vintage Pieces." *Vogue*. 16.04.2020. Available at: <https://www.vogue.com/article/vogue-editor-vintage-shopping> (accessed: 19. 12. 2023)
3. *Sears Spring through Summer 1961* – Sears, Roebuck & Co. 1961. Available at: <https://christmas.musetechical.com/ShowCatalog/1961-Sears-Spring-Summer-Catalog> (accessed: 19.12.2023)
4. "Ne tihoj roskosh'yu edinoj: 60-e – novaya lyubimaya epoha dizajnerov" [Not just quiet luxury: the 60s are the new favorite era of designers]. *The Symbol*, 08.11.2023. Available at: <https://www.thesymbol.ru/fashion/trendy/podvintes-nulevye-60-e-novaya-lyubimaya-epoha-dizaynerov/> (accessed: 19. 12. 2023). (in Russian)

REFERENCES

1. Arnold R. *Moda, zhelanie i trevoga. Obraz i moral' v XX veke* [Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the Twentieth Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. (in Russian)
2. Barbieri D. *Kostyum kak chast' scenicheskogo dejstva: material'nost', kul'tura, telo* [Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)
3. Baudrillard J. *Simvolicheskij obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet, 2000. (in Russian)
4. Benjamin W. "Jetzzeit and Tiger's Leap." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P. 77-78.
5. Bennet J., Connolly W. "The Crumpled Handkerchief." *Time and History in Deleuze and Serres*. London, Bloomsbury Academic, 2013.
6. Bide B. "Sledy nosheniya: iznoshennaya materiya iz muzejnoj kollekcii odezhdy kak forma prikosnoveniya k pamyati" [Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2018. No 49. P. 127-159. (in Russian)
7. Evans C., Vaccari A. "Introduction." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P.3-41.
8. Fletcher K. "Medlennaya moda: izmenit' sistemu" [Slow Fashion: an Invitation for Systems Change]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2019. No 52. P. 9-17. (in Russian)
9. Geczy A., Karaminas V. "Vremya i pamyat'" [Time and Memory]. *Konec mody. Odezhdha i kostyum v epohu globalizacii* [The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. (in Russian)
10. Gregson N., Crewe L., Brooks K. "Bjorn Again? Rethinking 70s Revivalism through the Reappropriation of 70s Clothing." *Fashion Theory*. 2001. Vol.5.1. P. 3-27.
11. Harper S. "Kul'tura i kudri: pricheski v britanskom kinematografe 1930 - 1980 godov" [Curls and Culture: Hairstyles in British Cinema, 1930 – 1980]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2015. No 37. P. 131-147. (in Russian)
12. Jense H. *Fashioning Memory: Vintage Style and Youth Culture*. London, New York. Bloomsbury Academic, 2015.
13. Klepp I. "Latanyj, vonyuchij, dranyj: chistaya i gryaznaya odezhdha" [Patched, Louse-ridden, Tattered: Clean and Dirty Clothes]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2008. No 7. P. 177-207. (in Russian)
14. Laver J. *The Concise History of Costume and Fashion*. New York, Harry N. Abrams, INC Publishers, 1969.
15. Lipovetsky G. *Imperiya efemernogo. Moda i ee sud'ba v sovremennom obshchestve* [The Empire of the Ephemeral: Fashion and Its Destiny in Modern Societies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (in Russian)
16. McDowell F. "'Staryj glyanec' i 'novaya' istoriya: moda, odezhdha i istoricheskoe prostranstvo" ['Old' Glossies and 'New' Histories: Fashion, Dress and Historical Space]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2023. No 69. P. 153-174. (in Russian)
17. Peer van de A. "The Temporal Architecture of Fashion: Its Seasons and Weeks." *Time in Fashion*. Evans, C., Vaccari, A. (ed.) Bloomsbury Visual Arts, 2020. P. 48-54.
18. Razmakhnina A. "Emocii, kotorye darit nam vintazh" [The Emotions Brought to Us by Vintage]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura*. [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2023. No 67. P. 235-260. (in Russian)
19. Rocamora A. *Odevaya gorod: Parizh, moda i media* [Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (in Russian)
20. Salisbury L. "Out of a Handkerchief." *Critical Quarterly*. 2014. No 56, P. 4-13.
21. Sampson E. "Sliyanie i otchuzhdenie: odezhdha, ee sozdatel', potrebitel', otnosheniya "ya i ne-ya" v kontekste modnyh praktik" [The Cleaved Garment: The Maker, The Wearer and the 'Me and Not Me' of Fashion Practice]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura* [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2018. No 49. P. 73-101. (in Russian)
22. Serres M, Latour B. *Conversations on Science, Culture, and Time*. The University of Michigan Press, 1995.
23. Veselova V. "Pugovica" [The Button]. *Teoriya mody: odezhdha, telo, kul'tura*. [Fashion Theory: dress, body, culture]. 2010-2011. No 18. P. 263-279.
24. Wilson E. *Oblachennye v mechty: moda i sovremennost'* [Adorned in Dreams: Fashion and Modernity]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. (in Russian)
25. Woodward S. *Pochemu zhenshchiny nosyat to, chto oni nosyat* [Why Women Wear What They Wear]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. (in Russian)