

К. О. Гусарова^{ab}<https://orcid.org/0000-0002-7325-5173>✉ kgusarova@gmail.com

^a Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

^b Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)

ИЗНАНКА ЦИВИЛИЗАЦИИ: МОДА В ДЕКОРАЦИЯХ МЯСНОГО РЫНКА

Аннотация. В статье рассматривается оптовый мясной рынок как противоречивый топос, объединяющий в себе черты скотобойни — маргинального пространства, которое выносится за кулисы городской жизни, вместе с тем играя ключевую роль в формировании структур современности, от технологий индустриального производства до визуальных режимов, — и торговой витрины, на которую проецируются желания и фантазии общества потребления. Основным объектом анализа выступает репрезентация парижского Центрального рынка (а также подобных ему модульных конструкций в других районах и пригородах Парижа) в трех культурных текстах — романе Эмиля Золя «Чрево Парижа», фотографических сериях Ги Бурдена и Доры Кальмус. Во всех трех случаях оптовый мясной рынок становится местом и объектом интенсивной культурной рефлексии, затрагивающей темы эстетики и товарной привлекательности, телесной уязвимости и смертности, а также ответственности художника и зрителя. Мода в декорациях мясного рынка напрямую присутствует только на снимках Бурдена, сделанных для парижского журнала «Вог», однако и у Золя, и у Кальмус модные изделия оказываются значимой визуальной метафорой, коннотирующей превращение плоти в товар.

Ключевые слова: мода, город, современность, оптовый рынок, мясо, потребление, Эмиль Золя, Ги Бурден, Дора Кальмус

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Гусарова К. О. Изнанка цивилизации: мода в декорациях мясного рынка // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 334–356.

Поступило 8 июня 2024 г.; принято 6 октября 2024 г.

K. O. Gusarova^{ab}

<https://orcid.org/0000-0002-7325-5173>

✉ kgusarova@gmail.com

^a *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

^b *Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

THE SEAMY SIDE OF CIVILIZATION: FASHION IN A MEAT MARKET SETTING

Abstract. The article considers the wholesale meat market as a persistent background for verbal and visual fashion imagery. This setting is inherently contradictory, as it combines the features of two key sites of industrial modernity, which tend to be seen as unconnected, if not mutually opposed to each other. On the one hand, the meat market, where animal carcasses can be flayed and carved into pieces, bears similarity to the abattoir — a marginal site which in the nineteenth century was removed from Western urban centers for hygienic and moral reasons, yet proved central for shaping modern production technologies and visual regimes. On the other hand, as a place of commerce, the meat market shares some characteristics with a shop window that transforms various materials into commodities and serves as a screen onto which the desires of consumer society are projected. The article focuses on representations of the Parisian central food market, Les Halles, and similar venues situated in the suburbs of Paris and other French cities. The case studies under examination are Emile Zola's 1873 novel *The Belly of Paris*; Guy Bourdin's photographs set in Les Halles and intended for the February 1955 issue of *Vogue Paris*; and Dora Kallmus 1940–1950s photographic series taken in Parisian abattoirs and meat markets. In all three instances, the meat market becomes both the locus and the object of critical reflection, touching upon such topics as aesthetics and the appeal of commodities, physical vulnerability and mortality, the responsibility of the artist and the audience. While only Bourdin's photographs feature a literal fashionable display set in a meat market, both Zola and Kallmus draw upon fashion imagery to make a point about the various ways flesh can be commodified.

Keywords: fashion, metropolis, modernity, wholesale market, meat, consumption, Emile Zola, Guy Bourdin, Dora Kallmus

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPa state assignment research programme.

To cite this article: Gusarova, K. O. (2024). The seamy side of civilization: Fashion in a meat market setting. *Shagi / Steps*, 10(4), 334–356. (In Russian).

Received June 8, 2024; accepted October 6, 2024

Одним из наиболее заметных проектов по модернизации городской среды в центре Парижа во второй половине XX в. стал снос павильонов Центрального продовольственного рынка. Торговля пищевыми продуктами, в частности мясными изделиями, в этом районе города велась на протяжении столетий, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней или прежде существовавшие здесь топонимы, такие как улица Обри-Мясника, улица Требухи или церковь Святого Иакова близ Скотобойни [Мильчина 2016: 84, 205, 299]. В послевоенный период Центральный рынок многим стал казаться «средневековым» явлением, едва ли совместимым с обликом и репутацией современной европейской столицы — причем не только из-за «кровавой» торговли сырым мясом и субпродуктами, но и в силу самой организации городского пространства «вокруг» продовольственного рынка. При этом павильоны, о сносе которых заговорили с 1950-х годов (хотя окончательно рынок перестал существовать лишь в 1973 г.), были построены в рамках «османизации»¹ Парижа в третьей четверти XIX в. и должны были стать одной из витрин индустриальной современности и процветающей коммерции во Франции эпохи Второй империи.

В данной статье я покажу, как парижский Центральный рынок и подобные ему оптовые мясные рынки (*halles*) в других районах и пригородах Парижа становились местом и объектом интенсивной культурной рефлексии, затрагивавшей темы эстетики и товарной привлекательности, телесной уязвимости и смертности, а также ответственности художника и зрителя. Стимулом для этих размышлений во многом служила, по-видимому, материальность самого рынка как архитектурного сооружения и продававшейся там продукции — материальность, в которой парадоксальным образом сопрягались идея современности, выраженная в упорядоченности структуры, использовании новейших инженерных технологий, визуальной изощренности товарных экспозиций, с одной стороны, и насильственные практики (забой скота, разделка туш), сама видимость которых в декорациях современного метрополиса маркировала их как архаичные, с другой.

Первый пример, который я рассмотрю, относится к периоду модернизации Центрального рынка в третьей четверти XIX в. — это роман Эмиля Золя «Чрево Парижа» (1873). Название этого произведения метафорически отсылает к Центральному рынку, указывая на его основополагающее значение для образной структуры, фабулы и идеологического посыла романа. Два других культурных текста, к которым я обращаюсь, созданы в 1950-е годы, период заката Центрального рынка, и носят визуальный характер. Это первые снимки, сделанные в будущем известным модным фотографом Ги Бурдене для парижского журнала «Vog» (модели на них позируют на фоне мясных рядов), а также серия фотографий, которую

¹ «Османизацией», по имени префекта департамента Сена в 1853–1870 гг. барона Османа, называют возглавлявшийся им масштабный проект перестройки Парижа при Наполеоне III [Беньямин 2000; Harvey 2003]. Среди прочего «османизация» включала в себя строительство крупнейшей в Европе скотобойни в Ла-Виллетт в 1867 г. [Otter 2018: 482].

снимала на парижских скотобойнях и мясных рынках австрийский фотограф Дора Кальмус.

Съедобное / несъедобное: мясные изделия в «Чреве Парижа»

«Чрево Парижа» — один из наиболее знаменитых, изученных и прокомментированных романов Золя. В рамках данного исследования для меня наиболее значима линия рассуждений, вписывающая творчество этого автора в контекст преобразований городской среды при Наполеоне III и общеевропейского гигиенического движения — идей и мер, по отношению к которым Золя занимал неоднозначную позицию. Так, Андреа Гогреф в статье о романе «Добыча» приходит к следующему заключению относительно посыла этого произведения: «Чем больше стараний прикладывает государство в попытках контролировать моральное поведение своих граждан посредством внедрения и усиления гигиенических мер, тем вероятнее возможность провала, потому что в самой сердцевине этой корыстной “морали” находится универсальная человеческая природа, мстящая подавляющим ее силам в прямой пропорции к степени их приложения» [Gogröf 2013: 133]. Реконструкция Центрального продуктового рынка, в результате которой хаотичная «физиология» города была упорядочена в стройных архитектурных формах и прожорливое «чрево» получило прочный чугунный каркас, является одной из таких амбициозных попыток государственного регулирования, чью тщетность и бесчеловечность наглядно демонстрирует Золя.

Достаточно очевидным аспектом текста является критика товарного капитализма — фактически можно сказать что в описании декоративных композиций, выкладываемых торговцами в рыночных павильонах, в соседних с рынком лавках и прямо на тротуаре, Золя разрабатывает приемы, которые впоследствии будет развивать в романе «Дамское счастье» (1883), создавая образ гигантского универмага и товарного изобилия в нем. Показательно, что еда на первых страницах «Чрева Парижа» настойчиво сравнивается с роскошными тканями, драгоценными камнями и металлами. С одной стороны, тем самым акцентируется ее дразнящая недоступность для главного героя, мучимого голодом беглого каторжника Флорана. Его состояние окрашивает увиденное, придавая гаргантюанским порциям съестного, поглощаемым «чревом» Парижа, порой откровенно галлюцинаторный характер и во многом обуславливая их причудливые метаморфозы. Даже самые простые продукты являются для Флорана роскошью, которую он не может себе позволить, и этот мотив красной нитью проходит в используемых писателем сравнениях: так, булочная кажется герою «словно позолоченной булками сегодняшней выпечки» [Золя 1962: 22]. В то же время отождествление еды с несъедобными субстанциями подчеркивает, что она не только недоступна для Флорана, но и в принципе вынесена за рамки повседневного обихода, превращаясь в товар и демонстрируя ту «сексапильность неорганического мира» [Беньямин 2000: 159], которую Вальтер Беньямин связывал в первую очередь с модой. В романе

«Чрево Парижа» роль модных изделий, драпировок и украшений выполняют сами продукты: капустные листья превращаются в «гофрированные лоскутья темно-зеленого бархата», морковь — в кораллы, а репа — в словеную кость [Золя 1962: 20].

Но если овощи и зелень демонстрируют эстетические свойства сами по себе, будучи просто свалены в кучу для оптовой продажи, то коммодификация мяса представляет собой более сложный процесс. Сначала герой видит целые туши, привезенные на рынок поставщиками, и работу мясников:

Флоран, прижавшись лицом к решетке павильона, смотрел на шеренги висящих трупов, на красные коровьи и бараньи, на бледно-розовые телячьи туши в желтых пятнах жира и сухожилий, с рассеченным брюхом. Потом он прошел требушинный ряд, мимо белесовато-сизых телячьих голов и ножек, мимо кишков, аккуратно свернутых узлом в коробках, мимо бережно уложенных в плоские корзины мозгов, мимо сочившихся кровью печенок и лиловатых почек [Золя 1962: 41–42].

Несмотря на голод, эти товары отнюдь не привлекают Флорана — напротив, их вид и особенно запах кажутся ему отвратительными: «его нестерпимо раздражал тошнотворный запах бойни, едкая вонь требушины» [Там же: 42]. Подчеркивая, что речь идет о мертвых животных, Золя использует лексику, обычно ассоциирующуюся с человеческой смертью: «трупы», «катафалк», — а забитых телят сравнивает с маленькими детьми, описывая «целые телячьи туши, запеленатые в холстину и, словно младенцы в люльках, вытянувшиеся во всю свою длину в корзинах, откуда виднелись лишь четыре растопыренные кровоточащие культяпки» [Там же: 41].

В противовес трагической и шокирующей образности, которая преобладает в описании мясных павильонов рынка, колбасная лавка, где герой оказывается позже, вызывает исключительно приятные, радостные чувства:

Все в ней тешило взор. Светлая, переливающаяся яркими красками, которые так и играли на белизне ее мраморной облицовки, она дышала безмятежностью [Золя 1962: 47].

У магазина красивая вывеска и наружное оформление — расписанные масляной краской рекламные щиты, на которых мясные изделия изображены в ожидаемо лубочном, и все же неотразимо привлекательном виде:

...эти натюрморты, украшенные всевозможными завитушками и розетками, отличались такой сладостной, акварельной мягкостью, что даже сырое мясо на них отливало розовыми тонами, как фруктовое желе [Там же: 47].

Золя здесь привлекает внимание к работе репрезентации, которая также служит своеобразной упаковкой товара, преобразуя его восприятие. Натюрморты на входе предлагают потенциальному покупателю определен-

ный взгляд на мясные изделия в витрине и на прилавках магазина, перекодируют их в эстетическом и гедонистическом ключе. Но и сами продукты в колбасной разложены и развешаны таким образом, что, очевидно, отсылают к классическим живописным полотнам соответствующего жанра. Считыванию подобных аллюзий в немалой степени способствует манера описания Золя — еще одна трансформирующая «обертка».

Фактически подобные пассажи романа можно рассматривать как экфрасис — воссоздание в тексте визуальных образов языковыми средствами. При этом для писателя, по-видимому, было важно продемонстрировать превосходство своего искусства. Литература здесь как бы вмещает в себя живопись с ее красками, формами, композиционными построениями — и в то же время торжествует над нею, открывая поистине безграничные возможности для алхимического преобразования материи: цветов и овощей в кровотокающую плоть, рыбьей чешуи в металл, перламутр и драгоценные камни. Живописные акценты в этом тексте Золя диегетически мотивированы введением в роман персонажа-художника Клода Лантье, бродящего по рынку в поисках сюжетов для своих картин. Именно его глазами читатель видит многие из наиболее запоминающихся «натюрмортов» произведения. Мастерски конструируя взгляд художника, Золя в то же время придает увиденным им картинам синестетическое измерение, добавляя к ним тактильные впечатления, запахи, звуки (и запахи-как-звуки, как в знаменитой «сырной симфонии» в конце романа).

Фигура Лантье персонифицирует не только определенный вид искусства, но и специфическую позицию художника, беспечно упивающегося живописностью окружающего мира². Искусству ради искусства Золя противопоставляет собственное ангажированное творчество, поднимающее вопрос об ответственности художника и постулирующее необходимость морального выбора. Среди прочего, такая позиция предполагает отказ от фетишизации видимого и осознание его неслучайности: горы съедобных «драгоценностей» на рынке и «чудовищное цветение металла» [Золя 1962: 29] над ними не возникают сами по себе, а отражают и моделируют социальные отношения, которые и являются для автора единственным по-настоящему достойным объектом художественного анализа. В этом смысле можно сказать, что, воссоздавая товарные соблазны в своем тексте, Золя стремится проникнуть в их чувственную механику и продемонстрировать читателю принципы ее работы.

Наряду с языками живописи и литературы в символическом преобразовании мяса участвуют и более приземленные, технические приемы: кулинарная обработка, упаковка в буквальном смысле слова, дополнительный декор на изделиях и в витрине. Примечательно, что в качестве украшения здесь используются материалы и предметы, отсылающие к идее природы: товары в колбасной «были разложены на подстилке из голубых бумажных стружек; кое-где тарелки с яствами были изящно убраны листьями папо-

² Золя акцентирует коммерческий потенциал такого искусства — примечательно, что своим главным шедевром Лантье считает выставку товаров в колбасной витрине.

ротника, отчего казались букетами, окруженными зеленью» [Золя 1962: 47]. Обращает на себя внимание устойчивое соотношение мясных продуктов с объектами растительного происхождения: товары, выложенные на прилавке, кажутся цветочными букетами, тогда как лубочный натюрморт у входа в магазин превращает сырое мясо в подобие фруктового желе.

Подобную подмену Ноэли Виаль в своем этнографическом исследовании скотобоен юго-запада Франции отмечает на уровне лексики, описывающей их «производственные процессы». Сам глагол *abattre* ‘забивать скот’ был заимствован из языка лесной промышленности, где он означал ‘валить лес’ — тем самым «животное словно вегетализируется, забойщик становится дровосеком, а кровь едва ли не дистиллируется³ до древесного сока» [Vialles 1994: 23]. Эвфемистическому языку, по мысли Виаль, соответствует невидимость современных скотобоен, вынесенных далеко за пределы населенных пунктов и не имеющих никаких опознавательных знаков. Показательно, что после закрытия Центрального рынка в 1973 г. его мясные ряды переехали в квартал Ла-Виллет, где раньше находились бойни, которые к этому времени переместились еще дальше за черту города. На этом примере наглядно видны градации (не)приемлемого и их постепенное движение во времени и пространстве, вытеснение не только убийства животных, но и разделывания туш за кулисы городской жизни.

В противоположность невидимости боен лавки, торгующие мясными полуфабрикатами, нарочито привлекают к себе внимание аляповатыми вывесками и пестрым декором. В описании Золя сами мясные изделия превращаются в декоративные элементы интерьера колбасной:

...с усаженной крючьями перекладины свешивались ожерелья сосисок, колбас, сарделек, — симметричные, напоминающие шнуры и кисти на роскошных драпировках; а за ними показывали свое кружево лоскутья бараньих сальников, образуя фон из белого мясистого гипюра [Золя 1962: 48].

Ассоциации с тканями и ювелирными украшениями здесь становятся более развернутыми и последовательными, отсылая к товарному ассортименту целиком, скорее чем к его отдельным, разрозненным элементам, как это было в случае овощей. А главное, именно переработка сырого мяса в полуфабрикаты, разделка туш на мелкие фрагменты, довершающая превращение индивидуального животного в инертный материал, а также эффектное размещение изделий в пространстве лавки позволяют проступить тем декоративным (и товарным) качествам, которые в других продуктах присутствуют изначально.

Рассмотрев богатства магазина, герой замечает его хозяйку, «прекрасную колбасницу», чей облик «как бы дополнял все эти утробные радости». Как и выставка товаров в этой лавке, ее тело представляет собой этюд в бе-

³ Слово, использованное в оригинале — *édulcoré*, — имеет коннотации сладости, подслащивания. Таким образом, Виаль характеризует профессиональную терминологию бойни в таком же ключе, как Золя — «сладостную» эстетику вывески колбасной [Vialles 1987].

лом и розовом, где плоть просвечивает сквозь прозрачную кожу, а скромный наряд служит наилучшим обрамлением радующему взгяд изобилию:

Накрахмаленный белый воротничок, стягивавший ее шею, белые нарукавники до локтей, белый передник до самых кончиков туфель позволяли видеть лишь край ее черного кашемирового платья, округлые плечи и плотно обтянутую, непомерно пышную грудь, которую подпирал корсет. На всей этой белизне играло яркое солнце [Золя 1962: 48–49].

Фрагментация женского тела, осуществляемая мужским взглядом, с одной стороны, и «упаковка» каждой из частей по отдельности в соответствующий предмет одежды или белья создают эффект *étalage* — декоративной расстановки товаров в витрине⁴. В то же время эта женщина неприступна, овеянная аурой (наружной) порядочности — подобно тому, как продукты в витрине выглядят предназначенными для созерцания, а не для поедания, уподобляясь пышному интерьерному декору, тканям и драгоценностям.

«Шокирующие шляпы»: конвейер визуальных аттракционов

Похожее сочетание фрагментации и недоступности будет характеризовать женское тело в модной фотографии конца 1940–1950-х годов. Сьюзан Кисмарик и Эва Респини напрямую соотносят эти изображения с жанром натюрморта: «Словно на натюрморте, одежда и женщины искусно расположены определенным образом; скрупулезное внимание сосредоточено на уникальности, оригинальности или необычной детали наряда» [Kismaric, Respini 2008: 31]. Порой лицо модели обрезано или скрыто, что усиливает впечатление неживой натуры; текстиль и поверхность тела (например, в зоне декольте или на обнаженном запястье) обладают сходными визуальными качествами. Качество тканей, совершенство кроя, изысканность нефункциональных деталей коннотируют высокий социальный статус; те же значения несут видимые фрагменты тела благодаря осанке и хореографической отточенности жестов. Когда мы видим лицо модели, оно нередко производит впечатление высокомерия за счет ракурса чуть снизу. По наблюдению Кисмарик и Респини, работы Ирвина Пенна и других фотографов его поколения «демонстрируют идеализированных представителей высшего социального класса, чьими ключевыми характеристиками являются хорошее воспитание и утонченность. На этих фотографиях власть привилегий предстает абсолютной, как и интегрированные с ними четкие и элегантные стандарты красоты» [Ibid.]. Модели

⁴ В другом описании «прекрасной колбасницы» также подчеркивается эта связь между телом и мясом, одеждой и упаковкой (посудой): «...белизна ее передника и нарукавников как бы продолжала белизну фарфоровых блюд, сливаясь с белизной ее полной шеи, а розовеющие щеки повторяли нежные тона окороков и прозрачную бледность жира» [Золя 1962: 86]. Чуть ранее сама колбасница непосредственно названа «украшением колбасной лавки» [Там же: 60].

присваивают данную социальную роль, как маску, и можно предположить, что по крайней мере отчасти их статусное превосходство является эффектом способа показа — это аристократизм товара в витрине.

В этот период были сделаны и фотографии, на которых возникает прямое и дерзкое соположение модного женского тела с мясом как товаром. Речь идет об иллюстрациях Ги Бурдена к заметке «Шокирующие шляпы», опубликованной в февральском номере французского журнала «Vogue» за 1955 г. (см. ил. 1). Съемка велась в павильонах Центрального рынка, и на некоторых photographиях виден орнаментальный декор опорных конструкций — самого здания как гигантской витрины. Совпадение места действия позволяет обратиться к роману Золя как к значимому для понимания этих снимков контексту, учитывая, что в обоих случаях тематизируется противопоставление сырья и упакованного товара. Фотография, размещенная в журнале над заголовком статьи [Vogue 1955: 62–63], демонстрирует модель в большой светлой шляпе с вуалю; края головного убора женщина придерживает руками в тонких полудлинных перчатках — соответствующих моде 1955 г. (см. ил. 2), но также напоминающих защитные перчатки мясника. Над головой модели видны коровьи морды с высунутыми языками, форма которых визуальнo перекликается с декоративным бантом на шляпе.



Ил. 1. Заметка «Шокирующие шляпы», проиллюстрированная photographиями Ги Бурдена. *Vogue Paris*. Февраль 1955 г. Из частной коллекции

Fig. 1. “Chapeaux-choc” [Shocking Hats] fashion story, illustrated with photos by Guy Bourdin. *Vogue Paris*. February 1955. Private collection



Ил. 2. Реклама модных в 1955 г. коротких перчаток *Vogue Paris*. Февраль 1955 г. Из частной коллекции

Fig. 2. An ad showing fashionably short gloves *Vogue Paris*. February 1955. Private collection

Перчатки и особенно вуаль, которой положение рук женщины придает имплицитную динамику (кажется, что модель или вот-вот откинёт вуаль или, наоборот, только что опустила её на лицо), привлекают внимание к слоистой структуре видимого. Различные поверхности проглядывают друг сквозь друга, порой визуально смыкаясь — так, родинка на щеке у модели идентична мушкам вуали и выдаёт себя лишь перебивкой в их регулярном ритме, — но чаще перекрывая друг друга и приглашая угадать невидимое, мысленно продолжить слои, фрагменты которых недоступны взгляду. Подобная игра обнажения и сокрытия очевидным образом лежит в основе моды [Харви 2007], но также она присутствует в разделке туши и упаковке мясных продуктов — эту тему вводят телячьи головы в верхней части изображения.

Отмечая, что французский термин, описывающий разделывание туши (*habillage*, полный аналог английского *dressings*), «не может не удивлять, поскольку процесс, о котором идёт речь, скорее похож на раздевание» [Vialles 1994: 49], Ноэли Виаль подчёркивает, что это «раздевание» осу-

шествляется сразу в двух аспектах. С одной стороны, мясо в буквальном смысле обнажается в результате удаления кожи. Но эта техническая процедура имеет и крайне важный символический смысл: убитое животное тем самым превращается в тушу, в килограммы мяса, происхождение которых перестает иметь значение. По мысли Виаль, с этой точки зрения не только свежевание, но и потрошение, в ходе которого удаляются органы жизнедеятельности животного, «раздевает» его: «Весь процесс разделки (*habillage*) по сути является раздеванием (*déshabillage*), не только потому, что с животных снимается внешняя оболочка, но прежде всего потому, что плоть лишается своей животной природы, органическая материя отделяется от своих биологических оснований: субстанция мяса — это органика, полученная путем демонтажа биологии» [Ibid.: 51]. В результате становится этически возможен сбор «урожая» этой субстанции, «вызревшей» на животном, подобно плодам на дереве, — что соответствует «вегетализации» животных, заложенной, как указывалось выше, в самом французском слове «убой» (*abattage*).

На открывающей заметку в «Вог» фотографии Бурдена нет освежеванных туш, и телячьи головы сохраняют свою узнаваемую животную идентичность. Однако для журнала был выбран сильно кадрированный вариант изображения: вместо поясного снимка модели мы видим только ее лицо и руки крупным планом, от телят остались носы и языки, и практически не показан антураж рынка⁵. Один из авторских отпечатков выстраивает композицию иначе: в левом нижнем углу фотографии виднеются куски мяса на витрине с указанием цены за килограмм; внутреннее пространство мясной лавки отделено от витрины огромным полотном плотной упаковочной бумаги, создающей эффект фоновой драпировки, своего рода «парадной завесы»⁶. Слева, над прилавком с кусками мяса, бумага надорвана, чуть приоткрывая взгляду интерьер магазина — именно этот элемент изображения, как представляется, наиболее наглядно связывает темы моды и мясной индустрии, буквально воплощая образ снимаемого покрова. На итоговой фотографии, значительно обрезанной и напечатанной в более темных тонах, этот разрыв едва различим и может показаться одной из складок бумажной «драпировки» (которая в такой визуальной трактовке приобретает более благородный, текстилеподобный вид).

Даже в обрезанном варианте снимка телячьи головы задают ритмическую основу изображения. На авторской версии данной фотографии присутствие металлической рамы с крючьями подчеркивает индустриальную природу этой визуальной регулярности — она заложена уже в чугунных павильонах Центрального рынка, собранных из типовых элементов. При этом мясные ряды воплощают логику индустриального производства в

⁵ Бурден сделал множество вариантов этого снимка, на одном из них голова модели «отрезана» рамкой кадра, приобретая дополнительное сходство с телячьей головкой. Я благодарна Алис Морен, которая любезно поделилась со мной цифровыми копиями изображений из архива Бурдена в «Вог».

⁶ Я заимствую этот термин из работы Энн Холландер об изображении тканей в западном искусстве [Холландер 2021: 13–30].

большей степени, чем любой другой отдел рынка, в силу специфики самого товара. Известно, что Генри Форд разработал свою идею автомобильного конвейера под впечатлением от посещения чикагских скотобоен, где аналогичный принцип разделения труда применялся при разделке туш крупного рогатого скота [Adams 2010: 79–81; Shukin 2009: 87; Vialles 1994: 51]. Таким образом, современное промышленное производство фактически вырастает из мясной индустрии; в основе сборки потребительского товара лежит «разборка» тела животного.

Сам рынок, разумеется, это не бойня, и даже если разделка туш происходит здесь же (как описано в «Чреве Парижа»), она осуществляется в этом случае не индустриальным, а кустарным способом. Однако телячьи головы и развешанные в ряд кроличьи тушки на другой, не попавшей в журнал фотографии Бурдена будто бы воспроизводят визуальную логику конвейера. Примечательно, что подобный мотив квазимеханического повторения присутствует уже у Золя, герой которого видит на полках лавки «непрерывную ленту согнутых лап и выпяченных колесом грудок» [Золя 1962: 235]. Хотя прямые ассоциации с конвейером, задаваемые словом *лента*, возникают лишь в русском переводе, время действия романа показательным образом совпадает с запуском первых «современных» скотобоен в Чикаго [Shukin 2009: 87].



Ил. 3. Реклама модного дома Jacques Griffe
Vogue Paris. Февраль 1955 г. Из частной коллекции

Fig. 3. An ad for the Jacques Griffe couture house
Vogue Paris. February 1955. Private collection

Развивая мысль Джона Бёрджера [2017] об исчезновении реальных животных, лежащем в основе бума их образов в современной западной культуре, Николь Шукин указывает на прямую материальную связь между этими двумя явлениями [Shukin 2009]. Один из важных продуктов утилизации отходов мясной промышленности — желатин, использовавшийся среди прочего для изготовления наиболее широко применявшейся в конце XIX–XX вв. фотоэмульсии. Настоящий теленок должен бесследно исчезнуть, чтобы на фотографии могло появиться изображение его головы — или чего-то более экзотического, например леопардовых шкур, которыми декорировано ателье в рекламе модного дома Jacques Griffe, опубликованной в том же февральском номере «Вог» за 1955 г. (см. ил. 3) [Vogue 1955: 2].

Фотографии Бурдена, сделанные в мясных рядах Центрального рынка, как будто возвращают вытесненное из модного дискурса воспоминание о животных, чья смерть делает возможным изготовление одежды и аксессуаров⁷, а также фотосъемку для престижных журналов. Однако если в этих снимках и присутствует социально-критический пафос, он не слишком бросается в глаза. Скорее можно говорить о них как о хулиганской выходке молодого фотографа, впервые публикующегося в «Вог» и стремящегося присвоить себе символический капитал за счет эпатажного жеста. Бурден актуализирует потенциал бойни как зрелища в тот исторический момент, когда напоминание об этом шокирует, — и действительно, исследователи указывают на свидетельства читательского недовольства данным материалом [Braithwaite 2019: 208]. Не имея доступа к архивам редакции, я могу рассуждать о причинах неодобрения лишь гипотетически: так, возможно, кому-то показался возмутительным контраст между нарядами моделей и антуражем съемки — в такой одежде не ходят за продуктами, и нелестные письменные комментарии могли в данном случае представлять собой более «цивилизованный» аналог физического нападения на модели Кристиана Диора во время фотосессии на уличном рынке Монмартра восемью годами ранее⁸. Но нельзя исключать и неприятия мясной лавки в качестве зрелища, а тем более в качестве декорации для демонстрации мод в тот период, когда сам продовольственный рынок в центре города начинал казаться анахронизмом.

Дора Кальмус в Париже: после моды

Если на попавшей в «Вог» фотографии Ги Бурдена телячьи головы использованы как экстравагантный фон для изящной фигуры манекенщицы в модной шляпе, то на сделанных примерно в то же время снимках

⁷ Так, перчатки на модели, позирующей на фоне телячьих голов, сделаны, как поясняет сопроводительная подпись, из «бежевого шевро», т. е. кожи козленка [Vogue 1955: 63].

⁸ Об инциденте на улице Лепик в марте 1947 г. и его аффективной подоплеке см.: [Лебедева 2023: 167–169].

Доры Кальмус (1881–1963) они оказываются в самом центре внимания. Кальмус, уроженка Вены, успела запечатлеть богему и элегантную жизнь австрийской столицы «прекрасной эпохи», а в 1925 г. обосновалась в Париже, открыв там ателье под своим фирменным брендом «Мадам Д’Ора». Из-за немецкой оккупации фотограф, происходившая из еврейской семьи, была вынуждена спешно оставить свой бизнес и скрываться в сельской местности до конца войны. В конце жизни Кальмус продолжала создавать портреты знаменитостей и снимать театральные постановки, но также с конца 1940-х годов в ее творчестве возникла совершенно новая тема — животные на парижских скотобойнях.

За десять лет работы над этой мрачной серией Кальмус сделала многие сотни кадров, из которых отпечатаала чуть менее двухсот. Некоторые из снимков документируют «производственные процессы» на бойне: на них мы видим сотрудников в их повседневных трудовых амплуа и взаимодействиях друг с другом. Другие фотографии фокусируются на убитых животных, представляя собой их своеобразные посмертные портреты. Исследователи отмечают, что некоторые из этих снимков, по-видимому, были сделаны в студии (куда по заказу Кальмус туши и их фрагменты доставляли с боен и рынков), с использованием обычных для фотографа формальных приемов [Thomas 2022: 68]. Наконец, есть кадры, сделанные в мясных и требушинных рыночных рядах, где, как и на фотографии Бурдена для «Вог», появляются телячьи головы.

На обороте отпечатанных фотографий из «скотобойной» серии⁹ Кальмус нередко оставляла короткие надписи, возможно, включавшие авторские варианты названий снимков. Изображение, подписанное «Три философа», демонстрирует три телячьи головки, висящие в ряд на крючьях над прилавком, на котором выложены говяжьи почки, печень и внутренние железы телят (так называемое сладкое мясо). На черно-белой фотографии текстура лишенной шерсти телячьей кожи напоминает поверхность мраморного изваяния, и в свете надписи головы начинают походить на скульптурные бюсты мыслителей или государственных деятелей. Их нечеловеческие черты придают изображению оттенок жутковатой пародии, насмешки над «философами», которые в действительности не более чем бессловесные твари.

Кайли Томас в статье об этой серии Кальмус акцентирует мотив слепоты, который вводят на данной фотографии «закрытые» глаза телят над пустыми глазницами, и связывает его с кризисом, который переживают философские идеи Просвещения в эпоху после Второй мировой войны [Thomas 2022: 66]. Учитывая, что дело происходит на мясном рынке, можно вспомнить также рассуждение Жака Деррида о слепоте большинства

⁹ «Серия со скотобоен» (Schlachthof-Serie) — неофициальное название этого корпуса работ Кальмус, введенное в оборот сотрудниками гамбургского Музея искусств и ремесел, в котором хранится значительная часть этих фотографий. Сама фотограф называла этот проект «мой большой заключительный труд» (meine grosse Schlussarbeit) [Dearhamer 2020: 3].

западных философов, которые «никогда не *видели себя* увиденными животным» (курсив оригинала) [Деррида 2019: 235]. Эта неспособность или нежелание увидеть, отрицание Другого как субъекта, по мысли Деррида, и делает возможным систематическое насилие в отношении животных. Показательно, что на фотографии Кальмус сами телята моделируют то безразличное отношение, которое ведет к их гибели. Едва ли его можно охарактеризовать как стоическую бесстрастность — скорее выражение, которое может привидеться зрителю на мордах телят, напоминает обывательскую недалекость. У головы в центре открыт рот, отчего кажется, что она улыбается или беспечно разглагольствует, явно не замечая виднеющейся сзади надписи «цены на субпродукты» (*tarif triperie*).

Тема ценников выходит на первый план на другой фотографии Кальмус, озаглавленной «Чего мы стоим» (*Notre Valeur*). На ней также висят на крючках телячьи головы, на прилавке под ними горкой выложены отрубленные копытца, и для обоих видов товара указана цена за килограмм. Несмотря на сюжетное сходство этой фотографии с предыдущей, название здесь постулирует не блаженное неведение, а трагическое осознание ничтожности жизни, ее невысокой «рыночной» цены. Примечательно, что ценники фигурируют на многих фотографиях Бурдена, сделанных на рынке, — но не на той, которая в итоге попала в журнал. Для такого элитарного издания, как «Вог», указание цены даже модных товаров, не говоря уже о стоимости продовольствия на Центральном рынке, является чересчур прозаической деталью, а намек на то, что речь может идти о килограммах женского «мяса» [Adams 2010; Dandona 2015: 96–98], и вовсе делает изображения недопустимо вульгарными. В то же время выбор конкретной фотографии из серии Бурдена или кадрирование изображения, устраняющее ненужные подробности, также можно понимать как отказ видеть то, что остается за кадром.

В отличие от персонажей ее фотографии «Три философа» (и редакции «Вог»), сама Кальмус хочет увидеть как можно больше и никогда не отводит взгляд. В одном из часто цитируемых писем она говорит о том, что «непростительно» было бы «пройти через этот неведомый мир с закрытыми глазами» [Dearhamer 2020: 1; Dreyfus 2018: 232]. Серия, снятая на бойнях, в самом деле показывает так много, что могла бы выглядеть непристойной в своей скопической вседозволенности — если бы не эффект конфронтации, которого добивается Кальмус: снятые крупным планом мертвые головы животных «смотрят» на нас как будто с осуждением, и даже поверхность обезглавленных тел не кажется пассивной, а способна воздействовать на зрителя. Стив Бейкер в книге о животных в искусстве постмодерна вводит понятие «абразивной видимости» [Baker 2000: 62], описывая эффект, который может производить нарушенная целостность или измененная форма тела животного — этого воплощения естественности в западной культуре. Фотографии Кальмус не входят в круг произведений, которые рассматривает Бейкер, но прекрасно иллюстрируют его идею «абразивности»: это останавливающие взгляд, тревожащие изображения, противостоящие однозначной интерпретации.

Многие исследователи, обращавшиеся к этим снимкам Кальмус, трактуют их как аллереорию Холокоста [Dearhamer 2020: 10; Thomas 2022]. Подобная интерпретация вполне правдоподобна с биографической точки зрения, ведь трагические события 1930—1940-х годов непосредственно затронули фотографа, которая не только была вынуждена сама скрываться от преследований нацистов, но и потеряла любимую сестру Анну и других родственников, которые были депортированы и убиты в концлагерях. В то же время некоторые авторы считают такую трактовку редукционистской и предлагают уделять больше внимания не заведомо герметичному смыслу фотографической серии, а ее формальным качествам, что позволяет рассматривать эти снимки в более широком контексте творчества самой Кальмус, а также сюрреалистической поэтики или даже философии экзистенциализма [Dearhamer 2020].

Еще один вопрос, по которому резко расходятся во мнениях комментаторы снимков Кальмус с боен, связан с позицией фотографа в отношении прав животных. Ряд авторов, включая современников и знакомых Кальмус, например коллекционер ее работ Виллем Грюттер, указывают на то, что фотограф очень любила животных, поэтому вполне могла посвятить большой проект последних лет своей жизни борьбе с жестокостью мясной индустрии [Dearhamer 2020: 10]. В наши дни исследователи обычно выступают против такого истолкования, отмечая, в частности, что манипуляции с телами животных в студии, объективируя их, плохо согласуются с зоозащитным посылом [Ibid.: 77—78]. Однако история фотографии изобилует постановочными снимками с использованием мертвых (человеческих) тел, и большинство этих изображений отнюдь не предполагали какого-либо глумления над умершими и оскорбления их памяти — напротив, придание телу определенного положения и применение реквизита были призваны более непосредственно донести до зрителя смысл фотографий, вызвать интенсивный эмоциональный отклик. Манипуляции с телом в этом случае не противоречили не только идее уважения к покойному, но и идее «правды», которую транслировало изображение. На мой взгляд, студийные композиции Кальмус с мертвыми животными следует рассматривать в таком же ключе: на них, как и на других снимках этой серии, фотограф разрабатывает визуальный язык, актуализирующий потенциал тела как свидетельства.

В подходе Кальмус мне кажется особенно важным постоянное переключение между массовым и индивидуальным, которое осуществляется при последовательном просмотре фотографий серии. С одной стороны, мы видим ряды туш, голов или ног, воплощающие модернистскую эстетику регулярности и серийности, о которой я говорила выше в связи со снимками Бурдена, с другой — изображения, сосредоточивающиеся на отдельных животных. Эта двойственность (одно и то же животное потенциально может и оказаться в фокусе внимания, и затеряться среди других на разделочном конвейере) позволяет проблематизировать саму идею массы — подобно тому, как (применительно к людям) это делает бри-

танский культурный критик Реймонд Уильямс в своем знаменитом эссе 1958 г. «Культура заурядна»: «На самом деле нет никаких масс, есть лишь способы смотреть на людей как на массу» [Williams 1989: 11]. В этой связи если рассматривать фотографическую серию Кальмус как аллегорическое высказывание о Холокосте, нельзя не отметить ее до некоторой степени противоположный смысл по отношению к документальным свидетельствам нацистских преступлений, создававшимся непосредственно во время и в первые десятилетия после Второй мировой войны. Фотографии и ленты кинохроники, отснятые в концлагерях сопровождавшими союзные войска репортерами, фиксируют трагедию преимущественно через ее количественные аспекты: горы тел, сбритых волос, вещей погибших — тогда как Кальмус последовательно напоминает об индивидуальном измерении массовых убийств.

Важной составляющей превращения людей в массу в концлагерях было насильственное лишение одежды и волос [Винсент 2020: 101]. Мотив обнажения, вводимый многими фотографиями Кальмус с боев, кажется намеком на этот способ лишения идентичности. Некоторые овцы изображены на том этапе разделки, когда шкура полностью снята с тела, но не с головы животного, и свисает с его шеи подобно накидке. Голова козы со зловеще оскаленной пастью, с которой содрана кожа, сохраняет клочок шерсти на лбу — будто элегантную маленькую шляпку, черную с белым декором. У освежеванных кроликов сохраняются мохнатые лапки, похожие на меховые сапожки или рукавички (ту же деталь мы видим на снимке Бурдена). Одна из немногих цветных фотографий с бойни изображает ворох шкур, содранных с туш животных; за счет насыщенных, нерелистичных цветов снимка и его глянцевої текстуры эти шкуры кажутся грудой яркой одежды из дорогих тканей — муара, атласа.

Сходным образом выглядят разложенные с обманчивой небрежностью отрезки текстиля, сфотографированные для того же номера «Вог», в котором появились первые снимки Бурдена (см. ил. 4) [Vogue 1955: 87–91]. Гротескные параллели с рекламными образами в серии Кальмус могут рассматриваться как намек на коммерческий смысл происходящего на бойне. Вместе с тем формальные свойства ее шокирующих образов навводят на размышление о границах эстетического и о роли художника и зрителя в поддержании, смещении или размытии этих границ. Этическая проблематичность зрительской позиции, характеризующейся пассивностью, невмешательством и отчуждением, постулировалась в русле ситуационизма [Дебор 1999; Bishop 2012: 85–86] — движения, сформировавшегося во Франции в те же годы, когда Кальмус работала над снимками с боев¹⁰. А спустя еще два десятилетия Сьюзан Сонтаг свяжет эти свойства взгляда с социальными и техническими параметрами конкретного меди-

¹⁰ Примечательно, что парижский Центральный рынок стал одним из первых объектов ситуационистского исследования методом дрейфа (*dérive*), предварительные результаты которого были опубликованы в № 2 «Ситуационистского Интернационала» [Khatib 1958].

ума — фотографии [Сонтаг 2013]. Вклад Кальмус в эту дискуссию сделан визуальными средствами: ее снимки подсказывают, что коммодификация зрелища, в том числе этически проблематичного, заложена в самой природе изображений.



Ил. 4. Реклама тканей французский производителей *Vogue Paris*. Февраль 1955 г. Из частной коллекции

Fig. 4. An advertorial presenting fashionable fabrics available from various French suppliers. *Vogue Paris*. February 1955. Private collection

* * *

В этой проблематизации фигуры зрителя — и художника — можно найти неожиданную перекличку с образами из «Чрева Парижа». В романе Золя живописец Клод Лантье восхищается красотой выставленных на продажу бычьих легких:

Легкие были нежно-розового цвета, который книзу постепенно густел и переходил в ярко-алую кромку; художник говорил, что легкие словно сделаны из атласного муара; он не находил слов, чтобы образно выразить их шелковистую мягкость, эти все но-

вые и новые переливающиеся борозды, эту воздушную плоть, которая ниспадала широкими складками, словно повисшая в воздухе юбка балерины. Он сравнивал бычьи легкие с одеждой из газа, с кружевами, сквозь которые виднеется бедро прелестной женщины. Когда косой солнечный луч, озарив огромные легкие, опоясывал их золотым кушаком, Клод замирал в восторге, испытывая такое счастье, какого не испытал бы перед наготой целого хора греческих богинь или парчовыми платьями романтических владелиц замков [Золя 1962: 219].

Этот эстетизированный образ построен на сравнениях из мира моды и текстиля, которые окутывают изображаемый объект наподобие вуали, камуфлируя его истинную природу и насильственное происхождение. В то же время экстаз Лантье перед товаром мясника имеет коннотации патологической чувственности, которые угадываются и на фотографиях Кальмус, где туши коров и кроликов на разделочных столах застыли в позах лежащих обнаженных с полотен классиков — или порнографических открыток.

В свою очередь, в изысканные ткани на ее снимках превращаются не только шкуры животных, но и их внутренние органы — так, фотография жировых пленок из свиного или говяжьего чрева озаглавлена «Кружево». Подобно картине, нарисованной Золя, это изображение привлекает внимание к декоративным формальным качествам продукции требушинного ряда. Однако в отличие от процитированного отрывка из «Чрева Парижа» фотография Кальмус не вводит дополнительную фигуру зрителя, от которой мы могли бы дистанцироваться, как от эксцентричного в его макабрических пристрастиях Лантье. Снимок конструирует точку зрения, в которой смыкаются позиции фотографа и зрителя, свидетеля и потребителя.

Интересно, что модели на фотографиях Бурдена с мясного рынка в некотором смысле замещают фигуру самой Кальмус, которую исследовательница ее творчества Моника Фабер представляет себе следующим образом: «...среди луж крови и предсмертных криков она стояла в элегантном костюме и шляпе, делая сотни снимков убитых животных» [Faber 2020]. Контраст модного изыска и фрагментированных тел мертвых животных сближает эту воображаемую сцену с фотографиями из «Вог», но модели на этих последних играют амбивалентную роль: они не смотрят по сторонам и, возможно, вовсе не замечают окружающей обстановки, полностью поглощенные взаимодействием со зрителем / фотографом. Активная творческая, интеллектуальная и политически ангажированная позиция Кальмус в этих условных «реконструкциях» сеттинга ее съемки подменяется жеманным позированием на фоне разделанного мяса. Хотя модели возвращают взгляд зрителя и в этом смысле не являются совершенно пассивными, в остальном они скорее сами уподобляются товарам в витрине, чем принципиально им противопоставляются.

Соблазнительно предположить, что Бурден напрямую реагировал на серию Кальмус, провокационно совместив ее предмет с основной тематикой более ранних работ ателье Мадам д'Ора. Однако первая (и единственная прижизненная) выставка фотографий с боен состоялась лишь в 1958 г. [Dearhamer 2020: 69], хотя Бурден мог слышать о них и раньше, потому что Кальмус обсуждала свой «большой заключительный труд» со многими знакомыми, показывала отдельные снимки, и этот проект был в целом известен в парижской артистической среде. Установить, кто что видел и на что откликнулся, тем более сложно, что рассматриваемые фотографии Кальмус имеют лишь приблизительные датировки. Тем не менее прямо или косвенно снимки Бурдена и Кальмус находятся в диалоге друг с другом: помимо непосредственных визуальных и тематических переключек их сближает мрачная ирония и имплицитная критика общества потребления, на службе у которого с неизбежностью оказывается художник.

Показательна роль мясного рынка в качестве материального обрамления подобной рефлексии. Порой непосредственно расположенный рядом с бойней, оптовый рынок представляет собой промежуточное звено между нею и лавкой мясных деликатесов, в которой «сырье» красиво упаковывается и трансформируется до неузнаваемости. Трансформация начинается уже на рынке, где даже грубая оберточная бумага может создавать живописные эффекты, акцентируя мотив обнажения и сокрытия, а ценники недвусмысленно констатируют превращение плоти в товар. При этом ритмическая структура товарной экспозиции (висящие на крюках кроличьи тушки и телячьи головы), нередко непосредственно диктуемая модульной архитектурой чугунных рыночных павильонов второй половины XIX в., воспроизводит регулярность промышленных боен, которая в свое время так вдохновила Генри Форда. Визуальный эффект здесь неразрывно связан с рационализацией «необходимого» насилия, следы которого с легкостью превращаются в абстрактный орнамент, не чуждый логике моды.

Источники

Золя 1962 — Золя Э. Чрево Парижа / Пер. с фр. Н. Гнединой; Под ред. В. Дынник и С. Рошаль // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1962.

Faber 2020 — [Faber M.] Madame D'Ora // Neue Galerie New York. [2020]. URL: <https://www.neuegalerie.org/madame-dora>.

Khatib 1958 — Khatib A. Essai de description psychogéographique des Halles // Internationale situationniste. No. 2. 1958. P. 13–17.

Vogue 1955 — Vogue. Février 1955.

Литература

Беньямин 2000 — Беньямин В. Париж, столица XIX столетия / Пер. с нем. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 153–167.

- Бёрджер 2017 — *Бёрджер Дж.* Зачем смотреть на животных? / Пер. с англ. А. Асланиян. М.: Ad Marginem, 2017.
- Винсент 2020 — *Винсент С.* Волосы: Иллюстрированная история / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2020.
- Дебор 1999 — *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999.
- Деррида 2019 — *Деррида Ж.* Животное, которым я следовательно являюсь / Пер. с фр. Н. Архипова под ред. Е. Кучина и И. Напреенко // Социология власти. Т. 31. № 3. 2019. С. 220–275. <https://doi.org/10.22394/2074-0492-2019-3-220-275>.
- Лебедева 2023 — *Лебедева О.* Грех смотрения и смещенный аффект: «модная зависть» в свете теории психоанализа // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 67. 2023. С. 167–194.
- Мильчина 2016 — *Мильчина В.* Имена парижских улиц: Путеводитель по названиям. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.
- Сонтаг 2013 — *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ad Marginem, 2017.
- Харви 2007 — *Харви Дж.* Показывать и скрывать: двусмысленность в отношениях тела и одежды / Пер. с англ. Д. Попова // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 6. 2007. С. 131–162.
- Холландер 2021 — *Холландер Э.* Материя зримого: Костюм и драпировки в живописи / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2021.
- Adams 2010 — *Adams C. J.* The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory. New York; London: Continuum, 2010. (1st ed. 1990).
- Baker 2000 — *Baker S.* The Postmodern animal. London: Reaktion Books, 2000.
- Bishop 2012 — *Bishop C.* Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. London; New York: Verso, 2012.
- Braithwaite 2019 — *Braithwaite N. J.* Fashion, fantasy, power and mystery: Interpreting shoes through the lens of visual culture // Engaging with fashion: Perspectives on communication, education and business / Ed. by F. Carlotto, N. McCreesh. Boston: Brill Rodopi, 2019. P. 205–216.
- Dandona 2015 — *Dandona J. M.* “All for one and one for all”: Evolution and organicism in the art of Emile Gallé and the Ecole de Nancy // Picturing evolution and extinction: Regeneration and degeneration in modern visual culture / Ed. by F. Brauer, S. Keshavjee. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. P. 83–106.
- Dearhamer 2020 — *Dearhamer S. H.* The corpse ballet: Existentialism in Madame d’Ora’s slaughterhouse photographs: MA Thesis, Univ. of California. Riverside, 2020.
- Dreyfus 2018 — *Dreyfus J.-M.* “Diese kleine d’Ora ist wie eine Verrückte aus Paris weggegangen...” Dora Kallmus im Ardeche 1942–1944 // Machen Sie mich schön, Madame D’Ora: Dora Kallmus, Fotografin in Wien und Paris 1907–1957 / Hrsg. von M. Faber, E. Ruelfs, M. Vuković. Wien: Christian Brandstätter Verlag GmbH & Co KG, 2018. S. 232–234.
- Gogröf 2013 — *Gogröf A.* Public and private hygiene in Émile Zola’s *La Curée* // Re-reading Zola and worldwide naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal / Ed. by C. Snipes-Hoyt, M.-S. Armstrong, R. Rossi. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 114–133.
- Harvey 2003 — *Harvey D.* Paris, capital of modernity. New York; London: Routledge, 2003.
- Kismaric, Respini 2008 — *Kismaric S., Respini E.* Fashioning fiction in photography since 1990 // Fashion as photograph: Viewing and reviewing images of fashion / Ed. by E. Shinkle. London; New York: I. B. Tauris, 2008. P. 29–45.
- Otter 2018 — *Otter Ch.* Eating animals // The Routledge companion to animal-human history / Ed. by H. Kean, Ph. Howell. New York; London: Routledge, 2018. P. 474–498.

- Shukin 2009 — *Shukin N.* Animal capital: Rendering life in biopolitical times. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2009.
- Thomas 2022 — *Thomas K.* Undoing gendered expressions of grief: Dora Kallmus' post-war 'slaughterhouse' photographs (1949–1958) // *L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*. Jg. 33. Heft 2. 2022. S. 57–79. <https://doi.org/10.14220/lhom.2022.33.2.57>.
- Vialles 1987 — *Vialles N.* Le sang et la chair: Les abattoirs des pays de l'Adour. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987. [E-book].
- Vialles 1994 — *Vialles N.* Animal to edible / Trans. by J. A. Underwood. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.
- Williams 1989 — *Williams R.* Resources of hope: Culture, democracy, socialism. London: Verso, 1989.

References

- Adams, C. J. (2010). *The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory*. Continuum.
- Baker, S. (2000). *The Postmodern animal*. Reaktion Books.
- Benjamin, W. (1991). Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In R. Tiedemann (Ed.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* (Vol. 5, pp. 45–59). Suhrkamp.
- Berger, J. (1980). Why look at animals? In J. Berger. *About looking* (pp. 3–28). Pantheon Books.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Braithwaite, N. J. (2019). Fashion, fantasy, power and mystery: Interpreting shoes through the lens of visual culture. In F. Carlotto, & N. McCreesh (Eds.). *Engaging with fashion: Perspectives on communication, education and business* (pp. 205–216). Brill Rodopi.
- Dandona, J. M. (2015) “All for one and one for all”: Evolution and organicism in the art of Emile Gallé and the Ecole de Nancy. In F. Brauer, & S. Keshavjee (Eds.). *Picturing evolution and extinction: Regeneration and degeneration in modern visual culture* (pp. 83–106). Cambridge Scholars Publishing.
- Dearhamer, S. H. (2020). *The corpse ballet: Existentialism in Madame d'Ora's slaughterhouse photographs* (MA Thesis, Univ. of California).
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Buchet-Chastel.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Éditions Galilée.
- Dreyfus, J.-M. (2018) “Diese kleine d'Ora ist wie eine Verrückte aus Paris weggegangen...” Dora Kallmus im Ardeche 1942–1944. In M. Faber, E. Ruelfs, & M. Vuković (Eds.). *Machen Sie mich schön, Madame D'Ora: Dora Kallmus, Fotografin in Wien und Paris 1907–1957* (pp. 232–234). Christian Brandstätter Verlag GmbH & Co KG.
- Gogroff, A. (2013). Public and private hygiene in Émile Zola's *La Curée*. In C. Snipes-Hoyt, M.-S. Armstrong, & R. Rossi (Eds.). *Re-reading Zola and worldwide naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal* (pp. 114–133). Cambridge Scholars Publishing.
- Harvey, D. (2003). *Paris, capital of modernity*. Routledge.
- Harvey, J. (2007). Showing and hiding: Equivocation in the relations of body and dress. *Fashion Theory*, 11, 65–94. <https://doi.org/10.2752/136270407779934533>.
- Hollander, A. (2016). *Fabric of vision: Dress and drapery in painting*. Bloomsbury.
- Kismaric, S., & Respini, E. (2008). Fashioning fiction in photography since 1990. In E. Shinkle (Ed.). *Fashion as photograph: Viewing and reviewing images of fashion* (pp. 29–45). I. B. Tauris.
- Lebedeva, O. (2023). Grekh smotreniia i smeshchennyi affekt: “modnaia zavist” v svete teorii psikhhoanaliza [The sin of looking and a displaced affect: “fashion envy” in the light of psychoanalytic theory]. *Teoriia mody: Odezhd. Telo. Kul'tura*, 67, 167–194. (In Russian).

- Milchina, V. (2016). *Imena parizhskikh ulits: Putevoditel' po nazvaniyam* [The names of Parisian streets: A guide]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Otter, Ch. (2018). Eating animals. In H. Kean, & Ph. Howell (Eds.). *The Routledge companion to animal-human history* (pp. 474–498). Routledge.
- Shukin, N. (2009). *Animal capital: Rendering life in biopolitical times*. Univ. of Minnesota Press.
- Sontag, S. (2005). *On photography*. Farrar, Straus & Giroux.
- Thomas, K. (2022). Undoing gendered expressions of grief: Dora Kallmus' post-war 'slaughterhouse' photographs (1949–1958). *L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 39(2), 57–79. <https://doi.org/10.14220/lhom.2022.33.2.57>.
- Vialles, N. (1987). *Le sang et la chair: Les abattoirs des pays de l'Adour* (E-book). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Vialles, N. (1994). *Animal to edible* (J. A. Underwood, Trans.). Cambridge Univ. Press.
- Vincent, S. J. (2018). *Hair: An illustrated history*. Bloomsbury.
- Williams, R. (1989). *Resources of hope: Culture, democracy, socialism*. Verso.

* * *

Информация об авторе

Ксения Олеговна Гусарова

кандидат культурологии
доцент, кафедра культурологии
и социальной коммуникации,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
старший научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных
исследований им. Е. М. Мелетинского,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва,
Миусская пл., д. 6
✉ kgusarova@gmail.com

Information about the author

Ksenia O. Gusarova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Associate Professor, Department
of Cultural Studies and Social
Communication, The Russian
Presidential Academy of National
Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Senior Researcher, E. M. Meletinsky
Institute for the Advanced Studies
in the Humanities, Russian State
University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
✉ kgusarova@gmail.com