

Содержание

ВВЕДЕНИЕ. Мода как культурный перевод в мире тесных связей.	7
ДОПОЛНЕНИЕ К ВВЕДЕНИЮ.	
Мода, мир тесных связей и коронавирус.	15
ГЛАВА 1. Время.	26
ГЛАВА 2. Пространства.	37
ГЛАВА 3. Мода как культурная традиция: итальянский стиль.	48
ГЛАВА 4. Мода как культурный перевод	60
ГЛАВА 5. Одетые тела	71
ГЛАВА 6. Тело как текст	83
ГЛАВА 7. Человеческое и внечеловеческое	96
ГЛАВА 8. Мода и «вторая натура».	108
ГЛАВА 9. Мода, коммуникация и медиаконвергенция	122
ГЛАВА 10. Нарративы моды в визуальной культуре.	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Мода как представление о будущем.	144
Примечания	146
Библиография	149
Указатель	156

Мода как культурный перевод в мире тесных связей

В книге «„Современность“ на просторе» (Appadurai 1996) индийский антрополог Арджун Аппадурай предлагает интересную концепцию моды, утверждая, что без этого понятия невозможно осмыслить потребление, время как длительность и историю с антропологической и социологической точек зрения. Аппадурай пишет:

В целом все социально организованные формы потребления строятся, по-видимому, вокруг тех или иных комбинаций трех элементов: запретительных мер, законов, регулирующих потребление предметов роскоши, и моды.

Под «запретительными мерами» и «законами, регулирующими потребление предметов роскоши»¹, Аппадурай подразумевает разные формы ограничения потребления, включая табу, налоги и запреты, зафиксированные в законодательстве многих обществ. Мода же воспринимается как модель разных форм потребления — качественная и количественная, — касающаяся прежде всего (но не только) одежды и действующая, как отмечает Аппадурай, пользуясь выражением Марселя Мосса, «техники тела» (Ibid.: 67). Таким образом, «общий переход от диктата законов о роскоши к власти моды» воплотился в «стечении событий», которое Аппадурай называет «потребительской революцией» (Ibid.: 72). Эта революция произошла во многих, самых разных обществах, в разное время и в разных исторических обстоятельствах. Они не привязаны исключительно к модели, господствующей в Европе, а складывались «по разным сценариям», поэтому нельзя сказать, что «остальной мир просто повторяет или имитирует прецеденты, имевшие место в Англии или Франции» (Ibid.: 73).

Почему я считаю, что подход Аппадурай помогает понять моду как разновидность культурного перевода? Разумеется, рассматривать моду исключительно в рамках сферы потребления — слишком ограниченный

взгляд, особенно сегодня. Как мы увидим в следующих главах, это признает и сам Аппадурай, когда пишет, что «идея потребительской революции сама по себе не вполне релевантна в эпоху электронных технологий» (Ibid.: 72). Однако с учетом этой оговорки и того, что я обращаюсь к этой теме через двадцать пять лет после публикации «„Современности“ на просторе», в концепции Аппадурай мне представляется важным глобальное понимание моды как явления, которое нельзя просто «анализировать» с позиций разных социальных сценариев и культуры. Мода наделяет само понятие культуры многогранностью и сложностью. Иными словами, мода как объект — или система — требует четко сформулированного и динамичного научного подхода.

Теория моды — а именно на ней основана применяемая в этой книге междисциплинарная методология — зародилась в последние десятилетия XX века. Она исследует генеалогию форм, принимаемых одетым телом в разные эпохи и в разных частях мира, а также культурные, социальные и экономические процессы, благодаря которым такие формы в полной мере утверждаются как «мода». Термин «генеалогия» я употребляю в том же смысле, какой придает ему Мишель Фуко в эссе 1961 года «Ницше, генеалогия, история», где он ставит перед генеалогией задачу «выхватить сингулярность событий вне всякой монотонной целесообразности» и «выслеживать их там, где их менее всего ожидают, и в том, что проходит, не представляя важности для истории» (Фуко 1996).

Сопоставим это определение с определением Аппадурай, описывающим отношения между генеалогией и историей:

История уводит вовне, к связям между закономерностями изменений и все более обширными пространствами взаимодействия; генеалогия же уводит внутрь, к культурным особенностям и стилям, порой настойчиво укореняющимся в местных институтах и истории местного габитуса (Appadurai 1996: 74).

Мода — система, где социальные роли, модусы воображения, представления о теле, нарративы и формы мысли порождаются предметами, материалами и знаками, которые обычно считают недолговечными или несерьезными: одеждой, аксессуарами, способами украшения тела и макияжем. Может показаться, что такие вещи далеки от дискурса «большой истории», но они вовлечены в нарративы, где переплетаются и требуют интерпретации большое и малое, внешнее и внутреннее, локальное и глобальное.

Теория моды не ограничивается историей одежды, а рассматривает моду с разных точек зрения: как популярную культуру, как необходимую

составляющую повседневной жизни, как культурную индустрию, как творческий процесс, как систему отражения господствующих вкусов и как форму здравого смысла. К тому же теория моды задалась целью деконструировать претендующий на универсальность европоцентричный канон в свете культурных и гендерных исследований, равно как и постструктуралистской и постколониальной критики (Calefato 2003). Эта цель возникла в ответ на критику преобладающего нарратива, согласно которому феномен моды типичен лишь для западных обществ, метафорически представленных традиционными столицами европейской моды, Лондоном и Парижем, с конца XIX по середину XX века. Деконструкция тавтологического вопроса Аппадурай: «Почему история Европы (или Англии) произошла только в Европе (или Англии)?» (Appadurai 1996: 72) — сегодня по-прежнему чрезвычайно актуальна, а мода — явление, рассмотреть которое в этом плане особенно интересно.

Хотя в пронизанном тесными связями мире все чаще говорят о необходимости изучать любую область знаний в глобальной перспективе, мы по-прежнему ощущаем последствия доминирующего нарратива, основанного на мнимой иерархии «обществ, у которых есть мода» и обществ, у которых могут быть только «традиционные костюмы». Скажем, в соответствии со стереотипами, уходящими корнями в социальные дискурсы, мини-юбка автоматически предстает как признак моды: ее придумали в 1960-х годах в Лондоне, так что сомнений быть не может. В свою очередь, паранджу в рамках представления о культуре как категории, предполагающей неизменную идентичность, обычно воспринимают как элемент «традиционного костюма». Такой взгляд на паранджу сохраняется вне зависимости от того, как изменились функции этого предмета одежды относительно моды, потенциально образуемых им семиотических комбинаций или разных мотивов женщин, которые его носят.

На мой взгляд, эта концепция очень схожа с излюбленной теорией антропологов XX века, предложивших иерархию человеческих обществ в зависимости от наличия у них письменности. Я хочу ненадолго остановиться на этой параллели и обратиться к работе Жака Деррида «О грамματοлогии», где философ, в частности, критикует исследование Клода Леви-Стросса, посвященное некоторым из изученных им народностей, в том числе живущему в Бразилии народу намбиквара, который французский антрополог назвал «бесписьменным обществом». Деррида полагает, что такому определению «не соответствуют никакая реальность и никакое понятие» (Деррида 2000: 252). На самом деле оно исходит из этноцентричного предубеждения, согласно которому под «письмом» подразумевается только то, что «мы» привыкли понимать как таковое, то есть транскрипция и линейное написание произносимых звуков. Деррида отмечает:

Отказавшись от понимания письма в узком смысле слова — как линейной фонетической записи, — можно сказать, что всякое общество, способное вырабатывать или, иначе говоря, стусшевывать собственные имена и играть классификационными различиями, уже владеет письмом как таковым (Там же).

Вслед за Деррида я понимаю стирание имени как упреждающее действие, посредством которого общество облакает свои представления о мире в знаки. Между прочим, поскольку знаки взаимозаменяемы, они всегда «в процессе стирания», как указывает Гаятри Спивак в предисловии к английскому переводу работы Деррида:

Знаки всегда приводят к знакам, заменяя друг друга (в порядке игры, ведь «знак» всегда в процессе стирания), выступая по очереди то означающим, то означаемым (Spivak 2016: xxxviii).

Отталкиваясь от этой трактовки, я понимаю письмо как начертание человеческого тела в пространстве и времени. Эти знаки проступают в «классификационных различиях» открытой семиотической системы. Следы таких начертаний могут быть очень разными, они принимают облик, например, пения, танцев, приготовления пищи или, что нас в данном случае интересует, одежды. На одетом теле всегда что-то «написано», оно отлито в некую форму и украшено определенным узором. И оно, в свою очередь, «пишет» (то есть формирует) образ общества и его визуальную культуру. В момент, когда механизм подражания и новизны, описанный, как известно, Георгом Зиммелем (Зиммель 1996), проявляется на уровне сообщества и приобретает все большие масштабы, знаки одетого тела порождают социально-семиотическую систему, которую мы называем модой. Как мы уже видели, именно этот механизм лежит в основе описанного Аппадурои перехода общества от законов, регулирующих роскошь, к моде. Этот переход не просто осуществляется на уровне потребления, но, что еще важнее, зависит от возможности механически (и технологически) воспроизвести знаки одетого тела для все большего числа социальных субъектов.

Поскольку мода — язык, состоящий из знаков тела, она постоянно находится в процессе перевода. Используя понятие «перевод», я проецирую на язык тела (то есть необязательно вербальный язык) предложенную Вальтером Беньямином концепцию перевода как практики, претворяющей «чужеродность» языка в возможность поднять оригинал «в высокое и чистое воздушное пространство языка». По мысли Беньямина, эта сфера в полной

мере не достижима. Однако она отражает «зерно», которое «можно определить как нечто такое, что в самом переводе, в свою очередь, непереводаемо», выходя за рамки передачи содержания (Беньямин 2000: 51).

Опираясь на эссе Беньямина, я, однако, не согласна с трактовкой этой работы как утверждающей мысль о невозможности перевода именно потому, что, наоборот, философ высоко ставил перевод. Беньямин видел в нем непрерывное движение к сущностному свойству языка, которое при этом нельзя отнести просто на счет «коммуникации». Цель языка в первую очередь не в «коммуникации». Это «инструмент моделирования мира» (Petrilli & Ponzio 2011: 311) посредством знаков, вербальных и невербальных. Аналогичным образом, не (всегда) вербальный язык моды переводит, интерпретирует и удваивает тело или тела. У истоков самых массовых и «готовых» модальностей, приводящих нашу манеру одеваться в соответствие с расстиражированным модным образом, стоит архетипический, карнавалыный жест, позволяющий нам маскировать тело, «писать» и «переводить» его. Наше тело становится телом «для других», и сами мы воспринимаем его, как если бы были кем-то другим. Это радостный по своей природе и приятный жест, вбирающий в себя — помимо удовольствия от маскарада — чувственное наслаждение и кинестетическую игру тела среди других тел.

Таким образом, в наше время понимание моды как культурного перевода воплощает момент, когда сходятся разные языки: технологий и кино, литературы и музыки, городских дорог, униформ и профессий. Теория моды еще с 1990-х годов подчеркивала свой интерес к диалектике глобального и локального измерений моды как культурной, производственной и символической системы. Мы видим, как растет число исследовательских концепций, навеянных критикой ориентализма. Вслед за Эдвардом Вади Саидом (Said 1978) его понимают как проекцию культурных стереотипов европоцентричной мысли на «незападные» общества. Примечательно, что осознание этой теоретической лакуны пришло в 1997 году, когда вышел первый номер журнала *Fashion Theory*. Это событие определило истоки самостоятельной международной области знаний, связанной как с историей костюма, так и с обширным полем культурных исследований, частью которых является теория моды (Calefato & Breward 2018; Kaiser 2012)². В последнее время теория моды еще больше обогатила свое исследовательское поле, уделяя внимание непрерывному диалогу между глобальным и микролокальным измерениями, между культурным наследием и новаторством (Ling & Segre Reinach 2018). Адам Гечи, например, ввел понятие трансориентализма, чтобы «вырваться за пределы бинарной оппозиции Востока и Запада, а также уйти от позора и вины, тяготеющих над словом „Восток“» (Geczy 2019: 5).

Не так давно автор этой книги (Калефато 2020) воспользовался предложенным Вики Караминас понятием «пространства моды» (Geczy & Karminas 2012: 1984), которое навеяно идеей глобальных культурных потоков. Такие потоки в форме различных «пространств» присутствуют и у Аппадураи (см. вторую главу). Термин «пространство моды» отражает взгляд на моду в процессе непрерывного перевода, который сегодня вышел за собственные рамки, образовав новые пространства, перспективы и территории, реальные и воображаемые, осязаемые и существующие в форме знаков. Внутри этих пространств, перспектив и территорий одетые тела воспроизводят себя в планетарном масштабе. Разговор о «планете» и «мире» в данном случае не лишен смысла. Как отмечает Спивак в работе «Смерть одной дисциплины», глобализация «предполагает повсеместное навязывание одинаковой системы обмена». Философ добавляет, что планета при этом «пишет поверх мира»: «Сущность планеты в различии видов, она принадлежит иной системе; тем не менее мы временно ее населяем» (Spivak 2003: 72).

Медиа позволяют нам в полной мере ощутить эту инаковость планеты в повседневной жизни. Связи, постоянно поддерживаемые нами через социальные сети, преобладание визуальной культуры, сокращение физических расстояний и скорость как образ времени — вот лишь некоторые аспекты, подтверждающие, что мы часть эпохи и обитаемого пространства, не соотносимого с «миром» как единой моделью социального обмена, о чем напоминает нам Спивак. Мода не чужда этой трансформации планеты. Наоборот, она во многом влияет на этот процесс.

Телесериал «Пространство» (The Expanse, с 2015 года по настоящее время)³ — насыщенная метафора, позволяющая думать о моде как эстетической системе и системе знаков, способной очерчивать множество гипотетических «будущих тел» даже за пределами нашей планеты. Сериал «Пространство», основанный на одноименной серии книг, которых, по последним сведениям, к 2021 году выйдет в общей сложности девять (Corgery 2011–2021), повествует о событиях, происходящих в XXIV веке во внеземном пространстве. В научно-фантастической литературе космос традиционно предстает как место, где технологии сопряжены с непохожим, неожиданным и непривычным. В сериале межпланетное и надчеловеческое пространство, равно как и само повествование, наделено заметной чертой — яркими эстетическими коннотациями, присущими одетому телу. Одежда, татуировки, прически в значительной мере определяют портреты всех персонажей, указывая на их классовое происхождение, социальный статус и индивидуальные особенности: от шикарных футуристических сари Крисьен Авасаралы, Генерального секретаря ООН, до ремней на марсианской униформе, навеянных

эстетикой киберпанка⁴. Культурный перевод, субкультурные стили, смешение языков и моды — научно-фантастическая культура породила ультрапланетарный перевод знаков одетого тела. Современный планетарный модный ландшафт составляют движение людей и языков, смешение разных знаковых систем, транскультурные контакты, вероятно, способные, как в случае «Пространства», сформировать будущие альтернативные и ультрапланетарные ландшафты.

Таким образом, мода — форма визуальной культуры, живущая в знаках. Начиная классическими и «нестареющими» изделиями, обязанными своей популярностью кино, и заканчивая изображениями в цифровых медиа, знаки моды складываются в нарративы, гибриды и формы мысли. В этой книге я покажу, как модель культурного перевода, интерпретируемого модой, опирается на семиотическую систему, социальные практики и формы воображения.

Первые две главы посвящены понятиям времени и пространства с точки зрения, вдохновленной взглядом Вальтера Беньямина на моду как «прыжок тигра», — моде настоящего и прошлого и моде как системе, нарративы которой формируются в определенном пространстве и, в свою очередь, конструируют его, например городское пространство XIX века с его динамичными ландшафтами. Время и пространство — категории, в рамках которых складываются ключевые черты культурной идентичности и которые дают возможность понимать моду как разновидность культурного и интерсемиотического перевода. В следующих двух главах эти аспекты рассмотрены более пристально: в третьей главе речь пойдет об итальянском стиле как примере того, что мы подразумеваем под идентичностью, памятью и традицией сегодня. В четвертой главе развернута теория культурного перевода, опирающегося на визуальность как механизм проявления и конструирования сложившихся в обществе образов.

В центре пятой и шестой глав — тело как социальный субъект, встроенный в систему моды и ее языков, включая вербальную коммуникацию. Тело понимается как сложно устроенный культурный текст и ткань, позволяющая выражать индивидуальные и социальные особенности. Те в свою очередь состоят из разных элементов, таких как гендер, вкусы, сексуальность, принадлежность к определенной социальной группе или нарушение ее норм. Наши тела всегда находятся в каких-то отношениях со знаками, точнее с системами означивания и коммуникации. Поэтому в седьмой и восьмой главах я анализирую, как технологии коммуникации изменили само определение человеческой телесности в социальном пространстве. В цифровой вселенной, где мы сегодня обитаем, «массовый» аспект коммуникативных

систем смягчен за счет установления прямых, индивидуальных отношений с помощью медиа, сообщений и других искусственных смычек, позволяющих нам соприкасаться и взаимодействовать.

У истоков понимания теории моды как социального дискурса в XX веке стоял французский семиотик Ролан Барт, написавший работу «Система Моды» (1967). Барт в этом тексте не рассматривает «настоящую» моду. Его интересует то, как описывают моду посвященные ей журналы: одежда «переводится» на вербальный язык, и даже изображения существуют лишь по отношению к своему словесному обличью. По мысли Барта, мода не существует вне разнообразных аппаратов, технологий и коммуникативных систем, определяющих ее значение. В «Системе Моды» Барта тематические журналы оказываются пространством, которое превращает моду в дискурс и которое конструирует не только саму моду, но и ее реципиента, то есть читателя журнала (Барт 2003). Как я покажу в девятой и десятой главах, сегодня мода заявляет о себе как социальном дискурсе в многообразных и сложных формах. Существует множество пространств, где она обитает как синкретичная и интертекстуальная система, как система перекрестных ссылок между знаками одетого тела и как непрерывный процесс конструирования и деконструкции субъектов, осмысляющих, интерпретирующих и воспринимающих ее значения, включая кино, музыку, медиа, рекламу, литературу и изобразительное искусство.

В этой книге мы попробуем проникнуть на эти территории, вместе с модой выходя за ее собственные пределы.