

УДК 008
ББК 71.4

МОДА ПОСТМОДЕРНА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕИ ТЕЛЕСНОГО РАЗНООБРАЗИЯ

А. А. Торопова

Волгоградский государственный университет, Волгоград, Россия

Проведен сравнительный анализ двух эстетических стратегий современной моды — современной и пост-модерновой. Выявлены принципы конструирования телесности в современной моде на примере сценического костюма Мадонны, созданного постмодерновым дизайнером Жан-Полем Готье. Обозначен конфликт между двумя областями постмодерновой моды как явления современного искусства и субъекта рыночной индустрии.

Ключевые слова: *мода, постмодерн, тело, эстетика.*

Один из сценических костюмов Мадонны, созданный французским дизайнером Жан-Полем Готье для исполнения песни Vogue в рамках одного из мировых турне, состоял из набора разнородных элементов мужского и женского гардероба: белая рубашка, черный галстук, длинные черные перчатки, брюки с завышенной талией, корсет-скелет с чашечками-конусами. Помимо отсылки к денди-стилю, травестийного переодевания женщины в мужской костюм, внимание привлекает надетый поверх всего наряда корсет — объявленный феминистками символом женского угнетения. Готье и Мадонна, прекрасно владея лексикой разных деталей гардероба, осознавая, в какие смысловые контексты вписаны те или иные элементы одежды, конструируют наряды благодаря свободной игре со стилями: «Одежда для Мадонны — то же самое, что языковые игры для Томаса Пинчона» [13. Р. 37].

Наряд из разнородных элементов вызывает вопрос: является ли это признаком дурновкусия или есть некий иной вкус, принцип, благодаря которому сценический костюм производит новый эстетический эффект? Чтобы ответить на этот вопрос, возьмем в качестве иного — более широкоохватного — объекта внимания актуальную тенденцию из мира моды.

Образы женского тела с заданными нормативными параметрами 90—60—90, как у Кейт Мосс, Кары Делевинь, «ангелов» «Виктории Секрет», долгое время транслируются носителями символической власти на массовую аудиторию. Одновременно образы полных девушек, пожилых женщин и обладателей нетипичной внешности — альбиносов, трансгендеров и пр. — все чаще наделяются положительными коннотациями в медийном пространстве: Кэндис Хаффин, модель

plus size, снимается для журнала Vogue, 80-летняя писательница Джоан Дидион стала лицом французской марки Céline, модель-трансгендер Андреа Пежич демонстрирует свадебное платье на показе Жан-Поля Готье. Возникает вопрос о статусе этих образов: это очередная «бессмысленная игра знаков» (Бодрийяр [4]) или за ними стоят некие сознательные утверждения о реальности, касающиеся современной культурной ситуации?

«Эфемерная» (Липовецкий [10]) мода способна создавать зрительные образы, воздействующие на визуальный код культуры. Визуальный код — это система организации образов, оцениваемых положительно, негативно или нейтрально. Визуальность становится основополагающим принципом трансляции информации в современной культуре: «Общество становится “современным” тогда, когда одним из его главных действий является производство и потребление образов» [14. Р. 153]. Идея, упакованная в визуальный образ, воздействует эффективнее, чем в вербальной форме, поскольку требует меньше усилий для усвоения. Визуальные образы создают представление с заранее данными оценками¹, понимаемое нами как система идей: это «не призрачная иллюзия, возводимая нами для укрытия от невыносимой действительности, это по самой своей сути фантазматическая конструкция, служащая опорой для нашей «действительности»: «иллюзия», структурирующая наши конкретные, реальные общественные отношения» [8. С. 51].

Мода, производя одежду, конструирует визуальность повседневной среды. Визуальные коды формируют образцы для подражания. Приводит

¹ Например, положительно оцениваются plus-size-модели, трансгендеры и прочие, воплощающие идею свободы тела от жестко заданных законов красоты.

ли трансляция новых положительно оцениваемых образов телесности в медийном пространстве к изменению культурного кода? Если да, то, прежде чем отвечать на вопрос о причинах и целях появления нового культурного кода, стоит определить границы возможностей института моды конструировать телесные образы человека.

Институт моды возникает на мировоззренческом фундаменте проекта модерна, формирующегося в Новое время. «Гиперконсервативное общество, каковым и является первобытное общество, исключает появление моды, потому что мода неотделима от относительной «дисквалификации» прошлого; ведь не существует моды, в которой новые модели не были бы отмечены престижем и не обладали бы особым преимуществом, одновременно не существует и моды, в которой не происходило бы некоторое обесценивание старого» [10. С. 25]. Если радикализировать мысль Ж. Липовецкого, можно сказать, что обесценивание прошлого является антиценностью для всякого общества, фундированного почитанием прошлого как источника культурных образцов и миропорядка. Изменения неизбежно происходили и древних культурах. «Конечно, с появлением государства и с завоеваниями новых земель динамика исторических перемен ускорилась, потоки ввозимых и вводимых в торговый оборот товаров время от времени производили перевороты в обычаях и одежде, но, однако же, в этом процессе мы еще не видим конститутивных черт моды. За исключением периферийных феноменов, переменны кристаллизуются в создании новой, но столь же устойчивой коллективной нормы: принцип неподвижности и неизменности побеждает, несмотря на открытость историческим переменам» [Там же. С. 27]. Изменения в традиционных обществах происходили под давлением внешних обстоятельств в отличие от института моды, в котором изменения запрограммированы самой системой и происходят регулярно.

Два фундаментальных признака, взятых из идеологии модерна, лежат в основании моды: обесценивание прошлого и ценность новизны. «Любая новая мода — это отказ от наследия, высвобождение из-под власти предшествующей моды» [2. С. 308]. Темпы развития общества ускоряются, и мода наделяется властью устанавливать временные правила — более гибкие, чем право и обычай. Дискредитация прошлого приводит к тому, что «здесь ликвидация ценностей идет особенно радикально» [5. С. 170].

Освобождение от авторитета традиции и развитие саморефлексии, согласно Л. М. Баткину, сформировали в современном человеке потреб-

ность в самовыражении. Л. М. Баткин обращает внимание на то, что индивид, с одной стороны, всячески стремился подчеркнуть свою лояльность к общественным нормам и законам, но в то же время продемонстрировать свою уникальность [3. С. 26—29]. Среди прочего, эту двойную задачу выполняет мода. Г. Зиммель отмечает ее парадоксальное свойство: она помогает индивиду быть «как все» и одновременно демонстрировать свою уникальность: «Это удастся ей, с одной стороны, благодаря смене содержаний, которая придает моде сегодняшнего дня индивидуальный отпечаток, отличающий ее от моды вчерашнего и завтрашнего дня; еще в большей степени это удастся ей потому, что она всегда носит классовый характер, и мода высшего сословия всегда отличается от моды низшего... Тем самым мода — не что иное, как одна из многих форм жизни, посредством которых тенденция к социальному выравниванию соединяется с тенденцией к индивидуальному различию и изменению в единой деятельности» [7. С. 268]. Одежда, будучи частью визуального образа индивида, по своей сути перформативна: с ее помощью человек маркирует свою лояльность к принятым в обществе нормам, как, например, надевая школьную одежду во время учебного процесса; одновременно она позволяет визуально отстроиться от других, маркировать уникальность своей личности. По сей день эта потребность сохраняется: например, в Интернете в огромном количестве появляются, на первый взгляд, похожие на оксюморон статьи «Как в школьной форме выглядеть не так, как все» [16], обнаруживая высокий запрос на способы демонстрации индивидуальности в коллективе.

Как соотносится идея изменчивости, обновления и выражение индивидуальности с идеей нормы? Согласно Фуко, в Новое время власть занялась конструированием диады нормативная/маргинальная телесность. Идеи нормы и патологии создают искусственную оптическую сетку рассмотрения телесности, сводящую разнообразие человеческих тел до обобществленных форм социальности, которые в плоскости эстетики выражаются в категориях красоты, прекрасного и безобразного, идеала и прочих.

Эстетика модерна становится матрицей для формирования телесного нормативного образа, фактически недостижимого идеала: «Человек стоит перед идеалом телесной личности, который всегда будет вне досягаемости практически для всех. Тело является тем объектом, который всегда будет иметь недостатки» [11. С. 123].

Власть модерна конструирует телесность с помощью установления границ дозволенного, на

что обращает внимание Фуко, демонстрируя, как порабощенное социальными идеалами тело оказывается отчужденным от собственных потребностей: «Тело насквозь пропитано социальными нормами не только когда оно проявляет активность, но и когда находится в покое» [Там же. С. 124—125]. Это приводит к травматическому расщеплению сознания субъекта на индивида сущего и должного, которые, исходя из этой логики, не совпадают.

Наряды дизайнеров-художников становятся «второй кожей», приближая телесный образ к идеальному образу тела, компенсируя естественные недостатки: благодаря ей человеческое тело обретает новые возможности. Нью-лук, придуманный Кристианом Диором, деформируя и подавляя тело, создает новый образ — графичный, предельно искусственный, способный вызывать новое, недоступное для тела самого по себе, эстетическое чувство [12. С. 162]. Диор остро чувствовал потребность тех, кто вернулся с войны, в создании нарочито праздничной атмосферы с целью забыть и вытеснить травмирующий опыт войны. Проблема переключения сознания из модуса военного времени в режим повседневности решается Диором визуально, через возвращение корсета в женский гардероб. Красивое тело вписывается в ряд других эстетически воспринимаемых объектов, создавая ощущение благоустроенности городской среды обитания. Новый женский образ конструируется мужским взглядом, который игнорирует новую культурную ситуацию: во-первых, женщины в военное время вынуждены были выполнять мужскую работу, что сделало их менее зависимыми от мужчин. Во-вторых, женщины доказали свою возможность быть равноправными членами общества наряду с мужчинами.

Иначе решает задачу преображения тела Коко Шанель, учитывая социальные изменения положения женщины в обществе. С позиций эстетики ценностные основания ее творчества оказываются более сложными и неоднозначными, она создает иной образ тела, руководствуясь противоположными Диору эстетическими пресуппозициями и привнося в женскую одежду принципы дендизма, сформулированные в рамках концепции мужского костюма в XIX в.: минимализм формы и цвета, функциональность элементов одежды, повторение естественных очертаний тела — в отличие от театрализованных нарядов Диора. На их основе Шанель изобретает сумку на цепочке, которую можно носить на плече; начинает шить свитера из ткани джерси, которая раньше предназначалась лишь для пошива мужского нижнего белья. Красота тела для Шанель — когда тело свободно

двигается, как оно хочет и как ему комфортно. Женская одежда не деформирует и не сковывает тело, а становится его «естественным» продолжением, как это было присуще мужской одежде с XIX в. Тело получает новые эстетические качества путем закрепощения у Диора и освобождения у Шанель. Женское тело в наряде Шанель получает возможность свободного передвижения, мобильности, независимости, сохраняя при этом положительную эстетическую ценность.

Несмотря на идейный антагонизм Диора и Шанель относительно понимания красоты женского тела, оба дизайнера оперируют классическими эстетическими категориями модерна.

Появление ситуации постмодерна в культуре формирует новую эстетику с измененными категориями и принципами, что влияет, в частности, на переосмысление функции одежды и эстетические установки художников-дизайнеров.

Одним из признанных дизайнеров постмодернистов считается Жан-Поль Готье [15. Р. 125]. Вернемся к его произведению — костюму Мадонны — и остановимся на анализе корсета. Почему корсет становится постмодернистским высказыванием? Во-первых, корсетный каркас надет наоборот: поверх рубашки и брюк, превратившись из нижней одежды в верхнюю. Во-вторых, корсет и деловой костюм, генеалогически восходящий к дендистскому костюму, функционально взаимоисключают друг друга, реализуя противоположные стратегии телесности: корсет изменяет естественные контуры тела, а костюм повторяет очертания тела, не сковывая его движения (мы отсылаем к работе О. В. Вайнштейн «Денди: мода, литература, стиль жизни», исследовавшей влияние античной скульптуры на формирование мужского костюма [6. С. 78—80]). В-третьих, корсет, становясь каркасом, надетым поверх остальной одежды, теряет свою телеологию: утягивать талию.

Размытие образов мужской и женской телесности, цитатность, эклектика стилей — все используемые Готье приемы при создании сценического костюма Мадонны выполняют единую задачу: деконструкцию установленных модерном границ нормативного — гендерного деления, подчиненности разуму, иерархичности элементов, единства стиля.

Готье широко использует в своем творчестве прием двойного кодирования: «присущее постмодернизму постоянное пародическое сопоставление двух (или более) “текстуальных миров”, то есть различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили. Рассматриваемый в таком плане постмодернизм выступает

одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его преодоление, поскольку он «иронически преодолевает» стилистику своего предшественника» [9. С. 276]. Играя с гендерными значениями, размывая границы между мужским и женским образами тела, при помощи двойного кодирования Готье конструирует телесность исключенного третьего.

Дизайнеры, реализующие программу постмодерна, создают концептуальную одежду. Помимо Готье, есть множество известных бельгийских, японских, а также европейских дизайнеров, которые мыслят в русле постмодернистской эстетики. Рей Кавакубо, японский дизайнер бренда *Comme des Garçons*, выбрала объектом критики идею красивого тела. Она видит свою задачу в создании такой одежды, которая помогла бы человеку смириться с недостатками своего тела и принять мысль о том, что оно несовершенно, имеет изъяны, стареет: «Кавакубо создает одежду, которая для западного человека представляется «неестественной», поскольку ее форма не соответствует западным стереотипам, но таким образом становится ясно, насколько сильно наше восприятие ограничивается этими стереотипами, поскольку мы видим, что они могут быть и иными» [11. С. 132].

Эстетика модерна и постмодерна между собой непримиримы. Идея нормы, заложенная современной эстетикой, предполагает наличие того, что не вписывается в нормативность, — маргинальность, воспеваемую постмодернистскими идеологами. Какой образ тела предлагают постмодернисты? Вместо «красивого» тела как нормы постмодернисты предлагают отрицающее всякую норму «любое» тело, если использовать термин Джорджо Агамбена или термин *body diversity* — телесное многообразие, взятый из дискурса феминисток и представителей движения боди-позитива. Агамбен противопоставляет современному уникальному телу тело «любое»: отныне «это не божественный образ, но и не форма живого — тело стало теперь воистину *любым*» [1. С. 48]. Став равным самому себе, тело человека теперь не претендует стать чем-то большим: «Теперь человеческое тело не походит больше ни на Бога, ни на тело животных, но — лишь на другие человеческие тела» [Там же. С. 49]. Постмодернисты транслируют телесное разнообразие, чтобы

ранее репрессированные обществом образы тела воспринимались в одном ряду с привычными, пошатнув идею нормы.

Ошибочно утверждать, что постмодерн вытеснил модерн: обе идеологии в современной культуре сосуществуют. Большинство домов моды остаются в парадигме модерна — дома Chanel, Dior, Alexander McQueen, Dolce & Gabbana, Valentino и многие другие.

Постмодерновая мода, сближаясь с современным искусством, остается причастной и к рыночной индустрии, нацеленной на получение экономической выгоды. Стимулирование происходит за счет формирования привлекательного образа должного вместо того, чтобы «создать всеобщее равенство перед лицом предметов» [4. С. 47]. Одновременно с идейным посылом *body-diversity* модель демонстрирует образец вкуса — как должно одеваться, а значит, создает неравенство и иерархию между теми, кто формирует хороший вкус, и теми, кто ему следует: «мода — как и массовая культура вообще — говорит со всеми для того, чтобы еще успешнее указать каждому на его место. Мода является одним из институтов, который наилучшим образом восстанавливает и обосновывает культурное неравенство и социальное различие, утверждая, будто бы их он как раз и уничтожает» [Там же]. Мода как искусство занимается производством эстетических объектов, в то время как массовая мода, нацеленная на коммерческий успех, устанавливает власть этическую — через внедрение и воспитание хорошего вкуса.

Особенностью постмодернистской эстетики является ее зависимость от этических оснований. Красивая женщина теперь не та, что носит утягивающий талию корсет, а уверенная в себе и независимая.

Можно заключить, что мода постмодерна решает три задачи: мода как концептуальное искусство занимается производством эстетических объектов, мода в лице конкретных идеологов занимается этикой, а мода как индустрия, решая коммерческие задачи, борется за установление своих образцов «хорошего вкуса». Обнаруженное противоречие между идеей отказа от эстетической иерархии и ее коммерческой необходимостью требует отдельного анализа.

Список литературы

1. Агамбен, Дж. Грядущее сообщество / Дж. Агамбен. — М. : Три квадрата, 2008. — 144 с.
2. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.

3. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. — М. : Наука, 1989. — 272 с.
4. Бодрийяр, Ж. К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр. — М. : Академ. проект, 2007. — 335 с.
5. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. — 387 с.
6. Вайнштейн, О. В. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. В. Вайнштейн. — М. : Новое литератур. обозрение, 2005. — 640 с.
7. Зиммель, Г. Избранное : собр. соч. : в 2 т. Т. 2. Созерцание жизни / Г. Зиммель. — М. : Юрист, 1996. — 608 с.
8. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. — М. : Художеств. журн., 1999. — 236 с.
9. Ильин, И. П. Постмодернизм / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. — М. : Интрада, 1999. — 320 с.
10. Липовецкий, Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / Ж. Липовецкий. — М. : Новое литератур. обозрение, 2012. — 336 с.
11. Свендсен, Л. Философия моды / Л. Свендсен. — М. : Прогресс-Традиция, 2007. — 256 с.
12. Фогг, М. История моды. 100 платьев, изменивших мир / М. Фогг. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. — 256 с.
13. Guilbert, G.-C. Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream / G.-C. Guilbert. — McFarland & Co Inc Publ., 2002. — 264 p.
14. Sontag, S. On Photography / S. Sontag. — New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1977. — 165 p.
15. Woods, T. Beginning postmodernism / T. Woods. — Manchester Univ. Press, 1999. — 284 p.
16. Как в школьной форме выглядеть не так, как все [Электронный ресурс]. — URL: ru.wikihow.com/в-школьной-форме-выглядеть-не-так,-как-все (дата обращения 20.03.2017).

Сведения об авторе

Торопова Анастасия Александровна — аспирантка кафедры философии, Волгоградский государственный университет. Волгоград, Россия. ya-est-atanasija@yandex.ru.

Bulletin of Chelyabinsk State University. 2017. No. 4 (400).

Philosophy Sciences. Iss. 44. Pp. 63—68.

POSTMODERN FASHION AS AN EXPRESSION OF THE CORPORAL VARIETY'S IDEA

A.A. Toropova

Volgograd State University, Volgograd, Russia. ya-est-atanasija@yandex.ru

Author makes the comparative analysis of contemporary fashion's two aesthetic strategies — modern and postmodern. She has identified the principles of corporeality construction in contemporary fashion, for example, the Madonna's scenic costume, created by the postmodern designer Jean-Paul Gaultier. The aim of modern designers is creating a beautiful body. Postmodern designers criticize this idea using the method of deconstruction based on the techniques of irony, eclecticism, quoting. Deconstruction proposes replacing the idea of a beautiful body for the idea of body diversity. The conflict of postmodern fashion's two realms (as the art phenomenon and the market industry subject) is marked.

Keywords: *fashion, postmodern, body, aesthetics.*

References

1. Agamben G. *Gryadushcheye soobshchestvo* [The coming community]. Moscow, 2008. 144 p. (In Russ.).
2. Bart R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'ury* [The fashion system. The articles on semiotics of culture]. Moscow, 2003. 512 p. (In Russ.).
3. Batkin L.M. *Ital'yanskoye Vozrozhdeniye v poiskakh individual'nosti* [The Italian Renaissance in search of individuality]. Moscow, 1989. 272 p. (In Russ.).
4. Bodriyar G. *K kritike politicheskoy ekonomii znaka* [To criticism of political economy of a sign]. Moscow, 2007. 335 p. (In Russ.).

5. Bodriyar G. *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolical exchange and death]. Moscow, 2000. 387 p. (In Russ.).
6. Vaynshteyn O.V. *Dendi: moda, literatura, stil' zhizni* [Dandy: fashion, literature, style of life]. Moscow, 2005. 640 p. (In Russ.).
7. Zimmel' G. *Izbrannoye v 2 t. T. 2. Sozertsaniye zhizni* [Favourites in 2 vol. Vol. 2. Contemplation of life]. Moscow, 1996. 608 p. (In Russ.).
8. Zhizhek, S. *Vozvysheenny ob'ekt ideologii* [The Sublime object of ideology]. Moscow, 1999. 236 p. (In Russ.).
9. Il'in I. P. *Postmodernizm* [Postmodernism]. Moscow, 1999. 320 p. (In Russ.).
10. Lipovetskiy Zh. *Imperia efemernogo. Moda i yeyo sud'ba v sovremennom obshchestve* [The Empire of ephemeral. Fashion and its destiny in modern society]. Moscow, 2012. 336 p. (In Russ.).
11. Svendsen L. *Filosofiya mody* [The philosophy of fashion]. Moscow, 2007. 256 p. (In Russ.).
12. Fogg M. *Istoriya mody* [The history of fashion]. Moscow, 2015. 256 p. (In Russ.).
13. Guilbert G.-C. *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*. McFarland & Co Inc Publ., 2002. 264 p.
14. Sontag S. *On Photography*. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977. 165 p.
15. Woods T. *Beginning postmodernism*. Manchester University Press, 1999. 284 p.
16. *Kak v shkol'noy forme vyglyadet' ne tak, kak vse* [Look in school uniform not like everyone]. Available at: ru.wikihow.com/в-школьной-форме-выглядеть-не-так,-как-все, accessed 20.03.2017. (In Russ.).