

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"



ЭНН ХОЛЛАНДЕР
ANNE HOLLANDER

ПОЛ И КОСТЮМ

ЭВОЛЮЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Библиотека журнала «Теория моды»

Энн Холландер

**Пол и костюм. Эволюция
современной одежды**

«НЛО»

1994, 2016

УДК 130.2: 391
ББК 71.063.2

Холландер Э.

Пол и костюм. Эволюция современной одежды /
Э. Холландер — «НЛО», 1994, 2016 — (Библиотека
журнала «Теория моды»)

ISBN 978-5-4448-0891-7

Книга известного американского культуролога открывает много неизвестных страниц в истории мужского костюма. Прослеживая пути его изменения с древних времен до наших дней, автор рассматривает эволюцию костюма, полную драматизма и неожиданных сюжетных поворотов. Почему эта мода продержалась так долго? Какие факторы определили ее стилистическую устойчивость и убедительность? Как мужской костюм соотносится с современными понятиями о мужской и женской сексуальности? Как он связан с модой в прошлом и в настоящем? И в каких отношениях состоит с современным дизайном одежды и всего прочего? Почему женщины так отчаянно стремились копировать мужской костюм с тех самых пор, как он был изобретен? Какое будущее его ждет? Э. Холландер выходит далеко за рамки истории моды: на страницах книги появляется множество художников и произведений искусства, даются социальные характеристики западного общества в разные эпохи, анализируются эстетические тенденции, а образность и поэтичность повествования превращают серьезный научный труд в увлекательное чтение.

УДК 130.2: 391
ББК 71.063.2

ISBN 978-5-4448-0891-7

© Холландер Э., 1994, 2016

© НЛО, 1994, 2016

Содержание

Введение	7
Пол и современные формы	7
Что такое мода	12
Глава 1	15
Мода, не-мода и анти-мода	15
Значения моды	22
Форма и сексуальность	26
Ранняя история моды	31
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Энн Холландер

Пол и костюм. Эволюция современной одежды

© Anne Hollander, 1994, 2016

© Е. Канищева, Л. Сумм, перевод с английского языка, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

Памяти моей матери Джин Бассет Лёссер

Введение

Пол и современные формы

Встречи на высшем уровне главы государств проводят в костюмах, на собеседование в поисках работы мужчины являются в костюмах, обвиняемый в изнасиловании или убийстве старается предстать перед присяжными в костюме, чтобы повысить шансы на оправдательный приговор... Но при всем при том джентльменский набор «брюки-пиджак-рубашка-галстук», как официальный, так и не слишком, в лучшем случае называют скучным. Как многие простые и прекрасные вещи, без которых мы не могли бы обойтись, мужской костюм в последнее время приобрел раздражающий «привкус» эстетизма, я бы даже сказала, неприятного *совершенства*. Тактичная и цельная красота костюма оскорбляет постмодернистское восприятие, глаза и умы, настроенные на турбулентный и рваный ритм конца XX века. «Миллениалы» склонны к дезинтеграции как политической, так и стилистической, однако мужской костюм нельзя привязать к постмодерну, минимализму, мультикультурализму или какой-либо конфессии. Он моден неумолимо, в классическом смысле. Более того, костюм ухитряется выжить вопреки дурной рекламе и явному сокращению продаж в пору экономических трудностей.

В книге речь пойдет о мужской моде, в первую очередь о мужском костюме, включая весь набор сшитых в строгом стиле пиджаков, брюк, жилетов, пальто, рубашек и галстуков, которые составляют стандартный официальный костюм мужчины во всех частях света. Почему эта мода продержалась так долго? Какие факторы определили ее стилистическую устойчивость и убедительность? Как мужской костюм соотносится с современными понятиями о мужской и женской сексуальности? Как он связан с модой в прошлом и в настоящем? И в каких отношениях он состоит с современным дизайном одежды и всего прочего? Почему женщины так отчаянно стремились копировать мужской костюм с тех самых пор, как он был изобретен? Какое будущее его ждет?

Всем известно, что одежда – феномен социальный; следовательно, любые перемены в платье следует понимать прежде всего как социальные. Также нередко говорят, что в одежде отражаются политические и социальные перемены. Однако на протяжении двухсот лет костюм практически не менялся, и такая консервативность, по-видимому, означает нечто иное. Мне кажется, постоянство мужского классического костюма показывает, насколько властной может стать визуальная форма, как она увековечивает себя благодаря символической и эмоциональной мощи, что соответствует принципам модерности. Современные костюмы самым своим видом выражают эти принципы. Идею модерности передает присутствий костюму абстрактно-формальный характер вместе со столь же очевидной готовностью эволюционировать: он всегда равен себе, хотя стиль его постоянно слегка меняется. Идея чисто формальной преемственности при свободном фрагментировании, множество примеров которого мы сейчас наблюдаем, очевидно, все еще приносит современному миру глубокое удовлетворение.

Сохраняя единство и подвергаясь постоянным внутренним изменениям, мужской классический костюм лишь приобретает на протяжении своей жизни все больше достоинства и ценности, отнюдь не теряя ни в силе, ни в востребованности. За два столетия таких флуктуаций он скорее набрал мощь, чем потерял, так что ценность костюма можно считать кумулятивной. Не сходя со сцены, а лишь меняя подходы и визуальные акценты, как и социальные и сексуальные смыслы, классический костюм доказал свою неистощимую динамичность, явил собственную энергетику в моде. Вполне естественны и мятежи против столь напори-

стой силы, особенно в современной исторической ситуации; но интересно, что даже сейчас речь идет только об отказе лишней раз надевать костюм, а его покрой при этом не отменяется и не искажается. В царстве дизайна костюм пытаются обойти с флангов, не атакуя в лоб, поскольку прямое нападение, полагаю, привело бы к поражению нападавших. Одну из причин таких маневров я вижу в том, что женщины еще не готовы расстаться с мотивами мужского костюма, пусть даже многим мужчинам в этом наряде не по себе. И эти мотивы будут развиваться, усиливая тенденцию к разнообразию в костюме.

Развитие технологий и форм экономической организации за последние два века не только не оставило в прошлом хорошо пошитый костюм вместе с другими пережитками ремесленных традиций, а, напротив, *сохранило* суть мужского покроя, распространило его и сделало более доступным и гибким. Прекрасный облик мужского костюма уцелел не благодаря намеренной консервации, усилиям ревнителей прошлого, а сам собой, как ответ на все еще живую и насущную коллективную мечту.

Я бы определила ее как мечту о современной форме, способной сочетать красоту и силу, позитивную сексуальность. Чтобы передать все смыслы разом, современные правила дизайна предлагают сочетать все линии, формы и объемы, по-разному их располагая. В результате создается цельный визуальный образ: дизайнеры избегают насилия над образом и многосоставных композиций с несогласованными элементами. Чтобы произвести должный эффект, все украшения должны входить в единую композицию и все материалы должны быть предъявлены откровенно, без подделки.

Полистав страницы старых журналов мод, мы убедимся, что в последнее столетие абстрактные формы и простые ткани костюма соотносились с визуальным словарем современного абстрактного искусства, но еще строже и последовательнее они подчиняются формальному авторитету современного практического дизайна. Один несомненно объединяющий их важный аспект – эротическая привлекательность, уверенная и мощная. Костюмы по-прежнему сексуальны как автомобили и самолеты. А еще глубже – тайна самой эротической привлекательности: легкость и цельность, сближающие костюм с естественностью и свободой звериной шкуры. Пантеры и газели нередко сравниваются с автомобилями, в том числе в визуальной рекламе; их облегающие «костюмы», подчеркивающие все преимущества любой фигуры, служат идеалом для современной модной одежды, которая подражает эффективности и элегантности природы. И природа, разумеется, требует, чтобы человек был покрыт одеждой, он не должен оставаться обнаженным, в своей несовершенной коже.

Потребность в выразительной цельности дизайна зародилась на Западе во второй половине XVIII века в связи с упадком стиля рококо и распространением Просвещения. Классический мужской костюм, столь нам привычный, был детищем неоклассики. Он изобретен и усовершенствован между 1780 и 1820 годами, как раз тогда, когда в самых простых мотивах классического дизайна видели силу и ясность греческой демократии и римских технологий. И то и другое обладало как политической, так и эротической притягательностью; фундаментальные греческие и римские формы казались наиболее точным выражением разнообразных новейших социальных и эмоциональных устремлений.

Та же мечта была вновь подхвачена искусством и дизайном XX века. Она реализовалась в современном стиле, сложившемся после того, как викторианство сошло со сцены. Этот стиль соответствовал промышленной экспансии и практической демократии. Его современное материальное воплощение имело другие цели и другие источники, чем неоклассика, однако мужской костюм (а не архитектура, дизайн интерьера или женская мода) сохранял одни и те же формы непрерывно вплоть до нашего времени, невзирая на дополнения и отклонения, вносимые поздним романтизмом, Викторианской эпохой и ар-нуво.

Костюм сохранил мужскую сексапильность, очевидно обусловленную кумулятивной мощью формы как таковой. Его покрой постоянно менялся под воздействием моды, но дело

ни разу не дошло ни до полного отказа носить костюмы, ни до радикального пересмотра кроя. Менялись контекст и истолкование дизайнерского костюма, а не фундаментальная его форма. Риторика, связанная с костюмом, время от времени добавляла ему новые смыслы, зачастую (не только в наше время) неблагоприятные, и тем не менее костюм упорно оставался самим собой – и оставался с нами.

Я выбрала в качестве основного сюжета книги современный мужской костюм, поскольку пришла к выводу, что в истории моды мужская одежда всегда существенно опережала женскую. Она пролагала путь, задавала стандарт, устанавливала те эстетические предпосылки, на которые реагировала затем женская мода. Со времен Средневековья мужской наряд был с формальной точки зрения более интересным и новаторским, чем женский, и, на мой взгляд, изобретение современных костюмов – хороший пример той же тенденции. Но я также считаю, что любой достоверный рассказ об одежде обязан охватывать оба пола, и буду соблюдать этот принцип в дальнейших рассуждениях.

В современной моде на первый план выходит сексуальность одежды; одежда обращена прежде всего к личности, к «я» носителя, а потом уж к миру. Маленькие дети усваивают, что одежда дает им идентичность, выражает идеи личной телесности, начиная с представления о своей сексуальности. В процессе самоидентификации надеваемая публично одежда взрослого человека превращается во взаимный сексуальный жест, поскольку мир по-прежнему делится в основном на два пола. Нынешний повышенный интерес к трансвестизму свидетельствует лишь о том, что мы по-прежнему верим в возможность символического различия мужской и женской одежды, пусть даже в большинстве ситуаций оба пола одеваются одинаково.

Однако при всем сходстве или различии мужская и женская одежда всегда учитывают и подразумевают друг друга. Стоит сравнить мужской и женский костюм, и становится ясно, что людям требуется наглядное представление об отношениях между полами, а также указание на конкретный «договор» обоих полов с модой и обычаем своего времени. Если не присматриваться к мужской одежде, невозможно понять женский наряд, и наоборот. История одежды, включая ее современную историю, до сих пор понималась как парный номер мужчины и женщины, исполняемый на одной и той же сцене. Возможно, наступит время, когда сексуальность не будет визуально выражаться в разделении одежды на две основные категории, но пока это время не пришло.

В неоклассическую эпоху мужской костюм вынес окончательный приговор кричащим вычурным нарядам: серьезные мужчины любого сословия больше такое не носят. Одновременно во всех сословиях было одобрено более жесткое визуальное разделение мужского и женского платья. Сильные и простые черты современной моды, впервые проступившие в неоклассической архитектуре, воспринимались как «природно мужские». Эпитеты «мужественный», «мускулистый» постоянно используются эстетической теорией того времени в описании истинной сути зданий, чья новая простота форм воспроизводит античные прототипы, а потому естественно, что аналог такого здания появляется в мужском цивильном костюме, а не в женском наряде. Женщины, как предполагается, следуют давнему обычаю украшать себя (прежде общему для обоих полов), что рассматривается как их неотменимая привилегия, если не долг. Приверженность женщин яркости и разнообразию в итоге сделала их одежду *более консервативной*, чем мужской костюм. В эпоху неоклассики именно мужчины, а не женщины отважно совершили прыжок в современную моду.

Этот период совпал с началом романтизма в искусстве, а в романтизме неперенным (воображаемым) условием становится обостренное напряжение между полами, что вполне отчетливо обозначалось и противопоставлением мужской и женской моды. В этот краткий исторический период (подготовка к нему заняла одно поколение) устанавливается обычай, оставляющий многоцветные фантазии женщинам, а мужчинам – лишь простые, темных

оттенков формы без украшений. С тех пор мода впервые за много столетий двинулась по двум отчетливо различающимся колеям, и эти пути только сейчас начинают вновь сближаться. Различие между мужской и женской одеждой становится намного более подвижным, чем когда-либо ранее. Это и стало наиболее характерной особенностью всего современного периода вплоть до нынешней эпохи дезинтеграции.

Сопоставляя особенности развития моды до начала XIX века с модными тенденциями XIX–XX веков, мы видим, как модернность усваивает те качества одежды, которые присущи и нашему времени. Женское платье всегда стремилось к выразительной, почти театральной визуальности, но подлинный стандарт задает классический мужской костюм. В обсуждение мужского костюма я включаю и его неформальные версии, то есть спортивную одежду и одежду для сельского досуга, которая сосуществовала с официальным городским облачением для работы или развлечений. В общую схему рассуждений была включена и производственная одежда, куртки дровосеков, джинсы скотоводов. Видимо, следует учесть и мужскую одежду для гольфа и тенниса, для охоты, стрельбы, плавания под парусами и рыбалки, хотя с точки зрения строгого этикета она принципиально отличалась от «костюма». Начиная с 1800 года постепенная модернизация женского наряда главным образом состояла в приближении к идеалу мужского костюма, в перенимании ряда его черт.

Этот идеал предлагал телу самодостаточную оболочку, укрывавшую его целиком, но состоявшую из отдельных частей и слоев. Руки, ноги и туловище визуальны обозначались, но ткань облегла их неплотно, так что резкие движения корпуса и конечностей не подвергали опасности швы и застежки, и все индивидуальные выступы и неровности тела гармонично прикрывались, а не подчеркивались. Самостоятельные элементы костюма не состыковывались, а накладывались друг на друга, так что значительная физическая активность не нарушала эту композицию. Как только движение прекращалось, костюм сам приходил в естественный порядок, и после стремительного броска или даже драки равновесие восстанавливалось без усилия. Если обладатель костюма принимал ленивую позу, потягивался, возникали привлекательно-небрежные складки, текучая волна изящных колыханий расслабленного тела, но когда мужчина резко выпрямлялся и вставал, костюм сразу же покорно восстанавливал ровную и гладкую форму.

Таким образом, с социальной точки зрения костюм одновременно функционирует и формально, и неформально, повинуюсь ситуационному потоку. Декоративные элементы интегрируются в общую схему, чтобы ничто не выделялось, не высовывалось, не перекручивалось, ни за что не цеплялось, не портилось. Победоносная гармония независимого дизайна сочетается с точным соответствием формам и движениям тела. Костюм каждому к лицу, поскольку он не выделяет специфические особенности фигуры. Он соответствует современным эстетическим принципам, родившимся на исходе XVIII века из неоклассических устремлений, как и современные демократические представления. Подобно этим представлениям (например, воплощенным в Конституции Соединенных Штатов), гибкий и неисчерпаемо разнообразный костюм также представлял идеал порядка, способного к самоподдержанию и развитию.

Напротив, женская мода после 1800 года постоянно выдвигала совершенно иные идеи, соответствовавшие более древним и более общим обычаям портновского искусства. Здесь задавал тон эффект умышленного выставления напоказ в сочетании с эффектом столь же умышленных усилий, предпринимаемых ради этой цели: чрезвычайно сложные прически, неудобная обувь, косметика, вычурные украшения и аксессуары, утягивание одних частей тела и визуальное увеличение других. Хотелось бы подчеркнуть, что в прежние эпохи эта схема отражала предписанные принципы элегантности *для обоих полов* по всему миру – как в моде, так и в традиционных народных стилях, в разных странах и в большинстве общественных слоев. Женский наряд XIX–XX веков просто продолжал эту традицию. Акцент по-

прежнему делался на первичном, зачастую священном предназначении платья: представлять духовные устремления, воображаемые проекции и практические жертвы, которые отделяют сознающего себя взрослого человека от беззаботного ребенка и невинного зверя. Для этого обладательницы платья добровольно принимали телесные ограничения, в том числе изменения и искажения собственных телесных форм. Это глубокая и мощная идея, но она не принадлежит модерности.

Ничего современного в одежде современных женщин не присутствовало, пока за последнее столетие не совершилось подражательное сближение женской одежды со схемой мужского костюма. Эмансипированные женщины, желавшие модернизировать свою одежду, не находили для этого лучшего способа, чем подражать тому, что мужчины сделали столетием ранее: они копировали идею свободно прилегающей оболочки, раскрывающей собственный четкий покрой, намекающей на формы тела под ней и оставляющей свободу согласованных движений платья и живого тела. В 1920–1930-е годы женская одежда подошла вплотную к современному идеалу, но при этом все еще придерживалась выраженно женской концепции, и традиционное разделение между полами сохранялось. В женской моде по-прежнему господствовало старинное убеждение: нужно прилагать заметные усилия к тому, чтобы нарядно одеться. Это убеждение порождало курьезы, предыстория которых уходит корнями в глубокую древность, а потому в этот исторический период в женском платье не возникало ничего фундаментально нового и интересного, что стоило бы перенять мужской моде, где модернизация уже осуществлялась. Мужчины давно отказались от косметики, завивки волос, от обуви, в которой невозможно ходить, и изысканных украшений. Вместо этого мужская мода последовательно развивала неоклассическую концепцию с некоторыми интересными новшествами, вдохновленными (как и сама первоначальная схема костюма) снаряжением для спорта, рабочей одеждой, военным и морским мундиром. Мужской костюм следовал требованиям, предъявляемым к современному облику – цельному, создаваемому без усилий и формального дизайна. Он стремился скрыть дискомфорт, который мог ощущать в нем человек.

Что такое мода

Отчасти в ответ на разделение полов, происходившее в последние два столетия, само понятие моды резко сузилось. Стоило установиться общему мнению, что могущественные мужчины должны одеваться неброско и почти одинаково, а бремя продуманной личной фантазии целиком ложится на женский наряд, как мода сделалась Модой с большой буквы. Теперь она стала одной из наиболее успешных отраслей промышленности, адресованных именно женщинам.

На исходе XX века «мода» все еще подразумевает главным образом текущие вариации женской одежды, изобретаемые и тут же осознаваемые как нечто новое и предлагаемые рынку, в точности как вариации шоу-бизнеса и зачастую в связи с ними. «Модой» становится то, что появляется под таким ярлыком в СМИ и в виде дизайнерских коллекций в магазинах (а до того на подиуме). Как и шоу-бизнес, мода теперь подкрепляется именами знаменитостей, а также легендами, с этими знаменитостями связанными. Звезды Моды восходят, разгораются, затем меркнут, новые позы и темы пользуются спросом, пока их не отодвинут в тень другие, и все это в контексте широкомасштабного, динамичного корпоративного риска. Обычные женщины могут воспринимать Моду всерьез или пренебрегать ею, в зависимости от своих взглядов, образа жизни и средств, но все признают «легитимность» Моды. Любая женщина может пренебрегать тенденциями, если таков ее выбор, но каждая имеет полное право приобщиться к ним.

Мужская одежда со всей очевидностью напрямую не включена в Моду: «Мужская Мода», по общему мнению, занимает подчиненное положение по отношению к большой Моде и не может рассчитывать на ее резонанс и тем более славу. Сегодня предпринимаются некоторые усилия к тому, чтобы выровнять счет и сделать «Мужскую Моду» более публичной и завлекательной, однако до этого еще далеко. Большинство мужчин в соответствии с современными правилами все еще игнорируют «Мужскую Моду» там, где она смыкается с шоу-бизнесом: такая одежда, по их ощущениям, недоступна и даже едва ли предназначена им. В то же время самые броские и фантастические варианты мужской одежды постоянно подхватываются теми, кто не обладает властью, не находится в мейнстриме моды. Однако и там роль этих маргиналов возрастает наряду с нынешним разочарованием в традиционной мужской модерности.

Между тем каждый должен утром как-то одеваться и отправляться на работу. Повседневная одежда принимала самые разные формы в западной культуре на протяжении примерно семисот лет, и именно это и есть мода, сейчас и всегда. Именно это я буду подразумевать под словом *мода*, когда пишу его не в кавычках. Такая мода равно воздействует на оба пола, и никто, имеющий глаза, не ускользнет от нее: это общее состояние всей современной одежды на Западе, достигнутое в результате процесса, зародившегося в ранней модерности. Мы сталкиваемся с множеством его проявлений; одновременно расцветает множество разных мод, больших и малых. Как правило, одежду сейчас выбирают с осознанным желанием не выглядеть модно, а выглядеть правильно: «модный вид» — лишь сознательно достигаемый способ выглядеть модно, то есть уместно, здесь и сейчас.

Подвижность представления о том, что значит выглядеть уместно, сама по себе не нова. Это представление никогда не создавалось специально с целью навязать мужской идеал женщинам, или капиталистический идеал населению, или дизайнерский идеал широкому вкусу. Задолго до появления индустрии моды стилистические перемены в западном наряде обладали глубоким эмоциональным смыслом, они придавали динамическую и поэтическую визуальность жизни человека и сделали западную моду столь привлекательной для всего мира. Теперь, в условиях глобализации, эта мода оказалась актуальна и для тех культур,

которые никогда не проходили через циклы мод и даже этим гордились. Мода обладает собственной явной ценностью, которая не чужда ценностям индивидуальной свободы и нестесненного воображения, поныне лежащим в основе демократического идеала.

Мы привыкли к мысли, что профессиональные дизайнеры намеренно изобретают моду для производства одежды, как киносценаристы и режиссеры создают сюжеты для киностудий. Однако воздать должное конкретным лицам за те или иные феномены моды прошлого чрезвычайно трудно: эти феномены расцветали и сменялись другими задолго до того, как их начали связывать с индивидуальными творческими усилиями. На протяжении шести столетий ответственность за самые необычные одеяния крестьян, горожан и аристократов не возлагалась на тех или иных изобретателей – формы создавались обычаем или же модой. Сохранились только исторические анекдоты о сиюминутных эффектах, спонтанно подхваченных королевской фавориткой или политическим деятелем и задававших кратковременную моду. Творчество отдельных портных и модисток оставалось неизвестным вплоть до конца XVIII века, когда Роза Бертен прославилась оригинальными туалетами королевы Марии-Антуанетты. Супругу Людовика XVI ненавидели за тщеславие и расточительство, и модистка – пособница в такого рода пороках – казалась неотъемлемым слагаемым ее дурной репутации.

Пристальный взгляд на работу известных дизайнеров эпохи модерна подтверждает, что их произведения на каждом отрезке времени обнаруживали замечательное сходство между собой, как и феномены моды в любой другой период прошлого. Коллективное воображение явно пересиливает попытки индивидуального творчества, и большинство дизайнеров руководствуются общим, а не личным вдохновением. Инновационный гений в дизайне одежды встречается не чаще, чем в любой другой сфере, и мир, как правило, отдает должное гениям с большим опозданием, пока созреет общий вкус. Целые армии дизайнеров своим трудом наглядно показывают, что ими, как всеми нами, правит мода и что они лишь пытаются по возможности угодить нам какими-то ее версиями. Вот почему и я продолжаю выражаться на старый манер, говоря о моде в одежде словно о самостоятельной силе, порожденной совокупной волей жителей Запада и обладающей самостоятельной жизнью, – так что дизайнеры и покупатели лишь помогают моде решительно следовать ее путем.

Далее в этом исследовании речь пойдет об эстетических и эротических функциях моды, породивших мужской костюм, и о том, что произошло с модой и костюмами в XIX веке и что происходило уже в XX столетии, с учетом новых тенденций сексуальности, искусства, моды и дизайна. Будет рассмотрено, как появилась современная женская одежда и к каким последствиям это привело; какой стала одежда обоих полов на рубеже тысячелетий. Я и дальше буду рассматривать любую одежду в первую очередь как форму художественного выражения, из чего проистекает ее связь с реальностью, ее подотчетность и неподотчетность этой реальности. В первую очередь меня интересует линия и форма одежды, сексуальность и поэзия, но не деньги или власть. Я исхожу из идеи, что сексуальность и воображение порождают экстраординарную образность форм, благодаря которой в одежде могут проступать деньги, власть и многое другое.

Одежда показывает нам, что визуальная форма, вне зависимости от действующих в мире практических сил, способна приносить людям удовлетворение, сохраняться и продолжать себя, выражать собственные истины помимо слов и характерных для той или иной эпохи аллюзий. Форма выживает и используется вновь и вновь во множестве вариаций, придавая различное временное значение постоянному визуальному воздействию. Язык одежды по сути своей бессловесен, таким он задуман и создан, а потому он может свободно действовать ниже порога сознательной мысли и высказывания. Как и искусство, мода демонстрирует, что визуальное удовлетворение определяется собственными законами, и эти законы соотносятся с сексуальностью, которая также апеллирует к воображению. Связь между образами моды и реальным состоянием общества осложняется процессом

воображения, изобилующего перверсиями и отрицаниями, которые препятствуют непосредственному анализу визуальных схем моды и путей их развития. Вносит свой вклад в эти отношения и сопутствующая моде риторика, эмоционально или коммерчески обусловленный комментарий, который может волшебным образом трансформировать формальные элементы: в результате мода зачастую выглядит не столь нелепо, как ее интерпретации.

Глава 1 Работа моды

Мода, не-мода и анти-мода

Что отличает модную одежду от других видов одежды? В чем смысл этих отличий, как их подметить и истолковать? За свою историю человечество изобрело немало способов одеваться, но мода имеет принципиальную особенность: она складывается лишь на исходе Средних веков и предлагает убедительную новую систему европейской элегантности. С тех пор европейская мода сохраняла собственный метод работы с человеческим телом, создавала насыщенную визуальную историю, заметно отличающуюся от того, что я называю не-модой, то есть от совокупности всех иных процессов в сфере одежды и украшений, которые возникали и развивались в других частях света. На западе изменилось отношение и к моде, и к не-моды, которая в облике одетого человека по-прежнему составляет неперемный контрапункт моде. Следует присмотреться к характеристикам и моды, и не-моды, чтобы разобраться в сути этих отношений.

Мода в одежде подвержена риску, переворотам, ее движение вперед неравномерно. Происходят быстрые сдвиги визуального восприятия всего тела, но при этом мода затрагивает и мелкие детали и продолжает управлять длительными и неспешными переменами: кажется, что она изменяет не только самые заметные формы одежды, но и свой собственный скрытый дизайн. По сути своей мода неустойчива и безответственна, а также безусловно секулярна – ей чужды церемониальные и объединяющие эстетические принципы, которые порождают чадру или сари, и она всегда иронически присматривается ко всему, что освящено временем. Ее заимствования из традиции, собственной или чужой, обычно косвенны и неточны или же забавны и возмутительны. Мода – визуальное празднество иррационального, она предпочитает сохранять напряжение, а не искать разрядки, ей приятнее краткое удовольствие от временных решений, чем поиск окончательных эстетических ответов и тем более чего-то в чистом виде практичного и полезного. Даже в сравнительно спокойной истории современного мужского костюма ощущается буйное озорство моды – то она выпустит в мир брюки без отворотов, чтобы посмеяться над отворотами, то изобретет узкие галстуки, издеваясь над привычными широкими.

Мода сразу же передразнивает разумные изобретения в одежде, тут же находя им нефункциональное применение, чтобы они казались желанными сами по себе, а не по причине удобства. Так произошло с поясами, карманами, всеми видами застежек, со шлемами, фартуками и высокими бутсами – как только их начинают использовать, мода берется их обыгрывать. При этом удобство не приносится в жертву, но подменяется заманчивым образом удобства. В обращенном к воображению искусстве моды такой облик пробуждает более сильное желание, чем любая потребность в пользе: облик всегда сохраняется дольше, чем практическое применение одежды.

Все перечисленное и делает моду «современной» по своей природе. Быть современным значит быть постоянно подключенным к процессу, как социальному, так и личному, и стремиться к идеалу осознанных модификаций, а не консервации, когда изменения происходят лишь в силу случайного и медленного дрейфа. Но прежде всего мода – современное искусство, поскольку в ней формальные изменения иллюстрируют процесс и его идею со стороны, как делало это всякое современное искусство: оно всегда – репрезентация. Мода предлагает собственную последовательность воображаемых картин с помощью формаль-

ного средства, которое имеет историю; мода не создает непосредственное визуальное зеркало культурных фактов. Ее образы соотнесены с внешними изменениями и различиями не единой простой связью, эти образы разворачиваются в последовательности. Они являются символической проекцией жизни, визуальным аналогом общего опыта, основанного на социальных фактах. Однако формы мода черпает из внутренней жизни, из общих воспоминаний и аллюзий, обманчивых текущих референций, из того, что тщательно заучено, и того, что усвоено полусознанной привычкой, из темных шуток-намеков, откровенных тайн и огромного непрерывного потока подсознательных коллективных фантазий.

Большая часть значимых референций ежедневной моды растворена в облике обычно одетого человека, поскольку мода в основном стремится выразить собственную формальную историю и, как большинство современных искусств, наиболее живо реагирует на саму себя. В первую очередь становятся явными признаки собственной жизни моды, поток образов и линий – плечи расширяются, а юбки укорачиваются или наоборот; за небрежностью следует аккуратность или наоборот; то, что было нижним бельем, становится верхней одеждой или наоборот; длинные волосы или короткие, бороды или их отсутствие; все долговечные элементы кажутся изменившимися в свете немногих новых.

Этот танец повинуетя неровному ритму самой моды, который в разном темпе перемещает различные большие и малые элементы костюма. Форма уголков лацканов может быстро меняться, но в общем пиджак остается все таким же, потом лацканы становятся очень узкими или очень широкими или вовсе исчезают до поры, а затем возвращаются, потом меняется целиком форма пиджака, плечи расширяются, талия сужается, а лацканы строго неподвижны, и вдруг все движется в обратном порядке, пока наконец в очередном цикле сами пиджаки не выйдут из обращения, уступив место, например, туникам. И при всех переменах палимпсест старых мод остается в обороте, чтобы сбивать с толку будущих историков. Небольшие сдвиги моды можно проследить, но они как будто не имеют прямой связи с изменениями в социальной ткани эпохи, даже если происходят параллельно. Это мода играет мышцами, вступает в бой с тенью.

Обладая глубокими эмоциональными корнями, мода всегда отражает темперамент эпохи, но это очень несовершенное зеркало годится разве что как указатель дат: такие-то воротники носили в такую-то эпоху, другие появились раньше и продержались дольше, вот эти появились сначала в Риме, позже в Мадриде, такие брюки пошили к западу от Миссисипи, и спустя определенный срок они присоединились к другой разновидности на Восточном побережье. Знание определенных политических коннотаций – эти цвета носили в течение трех лет в поддержку определенной партии, тот узор выражает протест против того или иного политического движения – помогает датировать элементы моды; сами же отношения между политикой и формой, которую принимает мода, всегда остаются не вполне определенными, поскольку люди часто носят те или иные вещи по самым неожиданным причинам и вовсе без причины. Поскольку репрезентационная функция моды остается косвенной, почти невозможно приписать прямое значение деталям формы. Подлинное экспрессивное значение ускользает от заведомых ожиданий и парит свободно в мире воображения среди бессознательных порывов и ностальгии, большинство из которых неисследимы. Только саму форму удастся иногда проследить до ее формального источника или источников.

Форма в моде, как было показано, движется общими циклами, то есть нечто, показавшееся вдруг замечательным, вполне вероятно казалось столь же замечательным четверть века, или полвека, или столетие назад; изменение оказывается возрождением. Социальное же значение моды сводится к вопросу, кто носит сейчас эту одежду, а не почему ее носят сегодня. Носитель меняется, как и сама форма. Поток современной культуры требует от моды текучей образности ради самой текучести, чтобы визуально представить идеал непрерывных случайностей. Значение должным образом отделяется от формы, так что возрож-

дение прежних форм не должно быть непременно связано с каким-либо представлением о былых днях: новый импульс вновь делает старые формы привлекательными и наделяет их новым значением. Визуальная отсылка в прошлое может, разумеется, быть намеренной и заостренно историчной. Она может, хотя и не обязательно, включать в себя и тот или иной смысл. Мода избегает фиксированности как формы, так и значения, знания, чувства и собственно прошлого.

Итак, случайность – неотъемлемая часть модного платья, в отличие от этнического и народного костюма и большинства одеяний древнего мира. Иначе функционирует традиционное платье, или все, что я называю немодой. Оно создает визуальные проекции, чтобы наглядно подтвердить установленные обычаи и воплотить стремление к устойчивым смыслам даже при перемене обычаев. Иными словами, традиционное платье нормативно. Изменения формы, конечно, происходят и в не-моды: любое традиционное платье развивается, как развиваются обычаи. Одни его элементы становятся рудиментарными, а другие приобретают новую жизнь в продолжающемся бытии общины. Но даже при существенных переменах в облике традиционной одежды формальное отношение нового к старому сводится к прямой и однозначной адаптации, мы никогда не обнаружим отстраненный комментарий по отношению к старому или попытки исподтишка его ниспровергнуть.

Дело в том, что в не-моды новое не возникает из внутреннего напряжения формального словаря, как это происходит в моде. Новые вещи могут быть занесены извне, например одежда или аксессуары рабов или завоевателей, торговцев, соседей, а в Новое время антропологов и журналистов, но при этом не изменится фундаментальная концепция костюма. В английском языке слова *costume* и *custom*, обозначающие «костюм» и «обычай», родственны, а *habit* и вовсе двусмысленно – и «привычка», и «одежда». Известно, что привычки могут прививаться внутри стабильных правил. В не-моды новые элементы ассимилируются или просто добавляются, как это происходит в традиционных танцах и музыке. Любая немоды прежде всего несет идеал определенности и демонстрирует связь с фиксированной космологией: вот как мы делаем то или это в силу того, что нам известно. Чтобы перемены возымели какой-то эффект, они должны встроиться в постоянную схему. Не-моды предполагает, что ее носители давно решили все фундаментальные вопросы и отказались от активного вопрошания и сомнения. Вместо рефлексии им предлагается великая красота и оригинальность форм, тонкое разнообразие оттенков и узоров, много вариантов и уровней символических смыслов, оттачиваемых из поколения в поколение.

В традиционных обществах, где отсутствует наша беспокойная, сама себя подгоняющая мода, одежда может иметь мгновенно считываемые значения, заложенные в форму, способ ношения, тип украшений. Она непосредственно связана с традициями и остается достаточно неподвижной. Такие системы одежды, если они существуют в действительности, явно могут служить гораздо более точным социальным зеркалом, чем мода, являясь не столько репрезентацией, сколько прямым выражением статуса. Некоторые системы крестьянского платья предписывают точные правила ношения в определенных социальных, церемониальных и личных ситуациях, они включают и региональные различия, так что одежда и украшения складываются в достаточно точную картину положения человека на всех этапах его жизни. Формальные детали костюма происходят скорее из традиционных, чем ассоциативных источников: именно такие формы использовались в прошлом и в этом состоит все их значение. Традиционные формы развиваются сами по себе, иногда что-то заимствуя из моды. Однако в результате адаптации модных элементов к традиционному костюму начинает казаться, словно и эти элементы всегда принадлежали к традиции.

Более того, продукция традиционного общества оставляет всегда немало пространства индивидуальной творческой фантазии: мы знаем это по коврам и керамике, и этот же принцип действует в одежде, которая, разумеется, бывает не только тканой. В обществах, где

принято раскрашивать тело, в один из дней может царить свобода фантазии, а на следующий день весь узор определяется строгими требованиями ритуала. В некоторых культурах шрамы на лице девушки указывают, что она достигла полового созревания, а шрамы на груди играют чисто орнаментальную роль.

В культурах, которые пользуются одеждой, наряды могут составлять семейное имущество и передаваться следующим поколениям. Они не воспринимаются как собственность конкретного человека, даже того, для кого были изготовлены. Объединяющее группу людей сходство одежды отражает общую идентичность и память, но оставляет место и для оттенков индивидуальных психологических отличий. Вы можете выбрать оттенок лент и нижних юбок, расшить корсаж, дав волю своей фантазии, чтобы все оценили ваш вкус, но при этом вы наденете строго определенное количество юбок и правильный головной убор, чтобы все понимали, из какой деревни вы родом, замужем или нет, на работу идете или в церковь. Такие схемы платья существовали в Европе и в других краях света, но большинство из них уже исчезло. В Европе смерть традиционного платья была ускорена как раз попыткой эпохи романтизма его сохранить. Эта попытка привела к возникновению усеченной версии «традиционного костюма», фальшивки, застывшей в театрализованном однообразии, массово производившейся главным образом напоказ чужакам. Народный костюм давно уже не является частью жизни западного человека, потому что репрезентационный импульс модерна оказался столь силен и столь увлекателен.

Западный человек испытывает потребность соотносить создаваемые им образы с картинами и зеркалами, и эта потребность не допускает неосознанности; крестьянский же или этнический образ первоначально создавался без соотнесения с другими. Он сам по себе был безыскусным произведением искусства, и для проверки его воздействия не требовалось никакого зеркала, за исключением помогающих рук и глаз других членов группы. В некоторых областях Азии, Африки и Южной Америки такие наряды, включая нанесение шрамов и других увечий, существуют и поныне. Но и они по большей части вытесняются более привлекательным современным образом.

Так произошло потому, что члены многих традиционных обществ явно искали предлагаемый западной модой визуальный выход из ловушки традиции, из тюрьмы невопрошающей мудрости. Мода позволяет одежде создавать образы скептицизма, реализовать возможности комического, различных сил и альтернативных мыслей, многовариантных шансов, выхода за пределы фиксированных значений и ролей. Вот почему мода Нового времени неизменно выглядела восхитительной на расстоянии, особенно в глазах молодежи, стремящейся к переменам, но ощущение себя внутри моды зачастую оказывается амбивалентным.

В моде все социальные факты о носителе теоретически могут быть замаскированы за исключением только личного вкуса, но и его удастся подавить из политических соображений. Тем не менее люди с тревогой замечают, что скрытые источники личного выбора в современной моде могут выдавать весь спектр социальной и личной информации, примерно так же, как традиционное платье рассказывает о человеке, только современная мода делает это бессознательно, а не умышленно. К тому же социальные законы, управляющие выбором в моде, остаются неписанными и неуловимыми, и, чтобы правильно одеться, требуется верный инстинкт и точность суждения, в то время как традиции достаточно просто повиноваться. Итак, в современной моде все, что имеет для индивидуума личное значение, приобретает порой оттенок неприятной тайны, разоблачение которой ставит носителя в неловкое положение. Имеется в виду комбинация осознанных и неосознанных сил, формирующих личное решение: что надеть в конкретном случае, и в особенности вкус к «модному». Ничего подобного не случается с носителями этнического платья. Люди, которых мода пугает, склонны отзываться о ней пренебрежительно и превозносить откровенно честную откровенность традиционного костюма.

Хотя истинная цель моды – творческая свобода, ей ложно приписывается иное назначение: побуждать человека лгать, скрывать что-то или выставять напоказ из дурных соображений, в том числе потому, что так поступают все. Таким образом мода превращается в отраву или недуг. Диккенс и другие писатели-моралисты яростно изобличали старух-модниц, якобы пытавшихся отрицать свой возраст, обрушивались на женщин из низов, которым удавалось нарядиться элегантно и тем самым как бы подменить свое происхождение. Важная функция воображения – освоение духовного пространства – зачастую слепо игнорируется, и мода рассматривается как зло. Так в свое время отвергалось чтение романов, ведь художественная литература – сплошь выдумки.

Психологическое усилие, затрачиваемое на выбор единственного из разных вариантов моды, для многих неприятно. Социальные требования такого рода воспринимаются порой как покушение на свободу, словно в крестьянской или не-модной системе свободы больше: там, где все члены группы следуют немногим простым правилам, личный выбор весьма ограничен для каждого и бессознательные «проговорки» сводятся к минимуму. Те, кому неуютно брать на себя полную ответственность за собственный облик, кто боится чисто визуальных требований социума – «внешности», «внешнего» – или не доверяет собственному вкусу, видят в моде угрозу и манипуляцию, говорят о ее тирании. Неизменно присутствующий в моде элемент вымысла придает ей оттенок неподлинности, притворства и претенциозности. Мода постоянно подвергает испытанию характер человека, его знание о себе и вкус, в то время как традиционный наряд этого не делает.

Поэтому модный Запад взирал на традиционный костюм с завистью, изумленным восхищением и зачастую с покровительственно преувеличенным уважением. Некоторые проявления жестокости, такие как остающиеся на всю жизнь увечья, вызывали презрение и страх, но такого рода косметические процедуры явно мысленно отделялись от всех этих прелестных сари и кимоно. Стабильная и свободная от моды красота традиционной одежды должна была демонстрировать высшее качество социального и личного бытия, высший уровень эстетических достижений. Некоторым хотелось верить, что традиционные формы неизменны, подобно природным циклам, и что, к примеру, ближневосточное платье оставалось одинаковым на протяжении тысячелетий.

Однако на самом деле мимолетные, нервные визуальные порывы и перемены в моде несут в себе истинный эстетический прогресс. В них проявляется культурный прорыв, аналогичный другим открытиям в истории западного искусства, коммерции и мысли – полифонии, перспективе, двойной бухгалтерской записи и научному методу, – которые и поддерживали живое дыхание западной цивилизации. Лишь на той вершине, куда привели его все эти прорывы, западный человек обретает достаточно свободы, чтобы посмеяться над ними, а заодно над модой, и превознести создания более ограниченных цивилизаций, подобно тому как сами они превознесли творения нагой природы.

Западные мужчины, по-видимому, ощущали свою неадекватность по отношению ко всему спектру возможностей моды на протяжении многих поколений – примерно с начала XIX века, когда на первый план вышло романтическое представление как о природе, так и о народном платье. В результате на основе мужской моды постепенно родилось даже псевдотрадиционное платье, псевдоэтнический костюм с минимальным набором точно прописанных эстетических требований. Этот костюм пользовался общим уважением и сковывал личную фантазию – он мог выглядеть (притворно и лживо) не-модным. Но не будем легковерны: это всего лишь мода на анти-моду, каких мы видели немало.

Поразительная живучесть классического мужского покроя, продержавшегося без малого двести лет, в пору величайших социальных потрясений и научного прогресса, объясняется разными теориями, и некоторые из них мы в дальнейшем обсудим. Но одна теория сразу же кажется чересчур удобной: Дж. К. Флюгель говорил о «великом мужском отрече-

нии». Суть ее в том, что в конце XVIII века, когда мода сделалась чересчур переменчивой, мужчины попросту исключились из нее, словно в знак протеста.

Другой столь же ограниченный подход предполагает, что мужчины трусливо бежали и от рисков, и от радостей моды, и с тех пор их костюм сделался довольно-таки скучным. Поверхностный обзор мужской и женской моды XIX века легко может внушить неверное представление, будто мужчины по большей части устранились из этой игры вплоть до конца XX века. Если пристально-недоброжелательно вглядываться в женскую моду, то и вовсе можно сказать, что мужчины устранились именно с целью проложить альтернативный и лучший путь, создать живой наглядный аргумент против крайностей, навязываемых модой. В таком случае женщин было бы естественно презирать за следование этим крайностям.

Во второй половине XX века некоторые женщины публично соглашались с подобными аргументами. Их согласие выражалось в том, чтобы до суеверия тщательно копировать мужскую схему одежды и отвергать женскую. Иные феминистки в 1970-е годы похвалялись отсутствием юбок, словно возвещая полный разрыв с модой, как якобы разорвали с ней мужчины. Правда же состоит в том, что мужчины вовсе не отказывались от моды, но участвовали в другой схеме одежды. Классический мужской костюм XIX века был замечательно выразителен и гибок, столь же текуч и креативен, как женские моды, но его вариации последовательно противопоставлялись женскому подходу к моде, который фактически задвигал их в тень.

Все элементы мужского классического костюма варьировались по форме и текстуре, масштабу и поведению. Пиджаки бывали прямоугольные и короткие, приталенные и длинные, с различным расположением пуговиц и швов, брюки бывали широкие и мягкие, жесткие и узкие, шароварами или в обтяжку. Верх и низ шили из разной ткани или из одной и той же. Жилеты, почти исчезавшие, а затем вновь возвращавшиеся к жизни, столь же активно менялись, зачастую были цветными и по-разному обыгрывали формальные отношения с остальными компонентами костюма. Мужчина в костюме производил впечатление изысканности или грубости, казался уступчивым или неподатливым, дружелюбным или грозным. Невероятное стилистическое разнообразие воротников и галстуков входило в моду и выходило из моды, официальные варианты дополнялись не менее пестрыми версиями неформальных шейных аксессуаров. Особо отметим стилистическое богатство шляп, этих знаменитых символов мужественности, родом из далекого прошлого. Формальные шляпы в последнее время забыты, зато неформальные процветают как никогда прежде. Стили мужской одежды сливались, разделялись и воссоединялись, постоянно порождая новые представления о том, как надо выглядеть, а как нельзя, и все это внутри одной и той же гибкой системы условностей. Эта элегантная смесь элементов бесконечно обогащалась заимствованиями из не столь элегантных источников. Мужская экипировка могла выглядеть как немодная, но это иллюзия: мужской облик столь же склонен к риску и иронии, сколь женский, и его репрезентационная роль столь же велика.

Вообще, мужская мода нового времени – замечательное достижение современного визуального дизайна. Словно греческий ордер, она опирается на определенный набор формальных правил, но при этом течет в потоке непрерывных перемен с той же скоростью, что и женская. Как и другие аспекты дизайна, она служит важной иллюстрацией современных взглядов и чувств (а не консервативным прибежищем от них), поскольку за модой признают именно такую функцию. Тенденции современной женской моды это подтверждают: все чаще отмечается включение деталей мужского костюма в женский наряд в самых разных целях, адаптируются вышедшие из моды, на время отвергнутые самими мужчинами элементы, поскольку они остаются внутри канона и удовлетворяют визуальным требованиям. Женская мода, столь наглядная, столь «модная», часто выявляет и демонстрирует нам, насколько интересна мода мужская.

Недовольство модой как явлением высказывалось с самого ее возникновения. Претензии предъявлялись к этически или эстетически неприемлемому виду, к дороговизне или неудобству перемен; в особенности критиков не устраивало само требование, чтобы люди обоих полов постоянно следили за своей внешностью. Тем не менее стоит отметить, что долгая и счастливая жизнь моды началась в средневековой христианской Европе, то есть она росла рядом с религиозными и интеллектуальными идеалами, которые возвышали ум и душу над плотью и материальным миром. Очевидно, что в таком климате очарование моды таится в ее коварном бессознательном воздействии, неприменной визуализации фантазий, которые в противном случае останутся невыраженными. С тех пор как началось это движение, мода не только привлекает приверженцев, но и возбуждает страх и отвращение. Литература, направленная против моды, обширна, красноречива, опалаяще изобличительна и насчитывает далеко не первое столетие.

Значения моды

Наиболее яркие формы моды не укладываются в традицию и требуют социальных интерпретаций. Но поскольку источники этих форм, как правило, неосознаваемы и скрыты от современников, социальное значение добавляется позднее и проецируется задним числом на тот или иной конкретный феномен. Как и в прочих областях, истолкование с позиций другого исторического момента зачастую оказывается неверным, что-то упускает или добавляет. Но в любом случае высказывания современников моды следует принимать с серьезными оговорками. Сейчас мы можем, к примеру, сказать, что подплечники, расширявшие плечи женского пиджака в 1980-е годы и исчезнувшие в 1990-е, свидетельствовали о желании подражать внешним признакам мужской силы. Однако в пору расцвета этой моды никто из ее последователей не мог признать в подобном и привлекательность нового облика объяснялась иными, более симпатичными причинами – например, что благодаря такому ухищрению талия становится уже. С одной стороны, талия действительно становилась уже, с другой, визуальное уменьшение талии – недостаточное объяснение, как недостаточно и желание напрямую подражать накачанным мужским мышцам.

Такое объяснение оказалось удобным и вполне удовлетворительным в недавнем прошлом. На фоне укрепившегося феминистского движения социальные явления и перемены в моде совпали, и параллель между ними просто напрашивалась. Впрочем, именно тогда, когда кажется, будто ясность зрения обретена, мы вполне можем ошибаться насчет подсознательных мотиваций, таящихся в моде былых времен, и вчитывать в них свои нынешние проблемы. Следует учесть, что и насчет недавнего прошлого мы порой заблуждаемся. Стремление подбирать простые ответы ошибочно, об этом следует помнить, когда ищешь подлинное значение формы.

Одна из проблем заключается в том, что многие элементы одежды не поддаются такому же простому истолкованию, как расширенные плечи. Многие с виду забавные явления моды явно имеют какие-то непостижимые источники, и потому легкие ответы даже там, где они напрашиваются, кажутся сомнительными. Некоторые мотивы легко объяснить сознательным следованием тому или иному образу: например, когда воспроизводятся внешние черты известного актера, певца, спортсмена или политика, иных персон, олицетворяющих страну, когда элемент одежды выражает поддержку определенной партии и т. д. Но как насчет страстного увлечения определенной формой воротника, определенной высотой карманов, способом шнуровать обувь или стилем кепок? Как это соотносится с текущими психологическими предрасположенностями? Кто запускает очередной модный бум и почему другие его подхватывают? Почему одни подхватывают, а другие нет?

На эти вопросы мы получаем неполные ответы – то ли дело в хитроумной изобретательности коммерческих дизайнеров, то ли в огромной, но быстро проходящей популярности определенных социальных групп и публичных фигур. Вожделение к конкретному облику и крою прокатывается волной по разным сегментам населения, и, прежде чем взяться за анализ, наблюдатели просто замирают в изумлении. Я утверждаю, что ведущей силой в моде является жажда формы как таковой, а не стремление выразить какой-то смысл; достаточно любви к самому облику, а современные представления об искусстве и дизайне укрепляют эту любовь. Любовь к конкретной форме зарождается лишь там, где прежняя форма уже не вызывает острого желания и возникает эстетическая апатия, которая зачастую не осознается и становится очевидной лишь тогда, когда предлагается новая форма. Поскольку идеал формальных перемен уже усвоен, любой форме суждено появиться, процвести и уйти. Тем не менее революционизирующий поток моды побуждает изобретать нечто новое, прежде чем мы признаемся, как нам надоело старое.

Широкие плечи 1980-х годов часто сочетались с брюками унисекс и короткими волосами, реализуя задачу подражать мужскому облику, но эти же самые широкие плечи носили и с пышной гривой волос, короткими юбочками в обтяжку и высокими каблуками. Оба набора скорее были связаны как с прежними и новыми образами, предлагавшимися средствами массовой информации, так и с предшествующими модными тенденциями, а не с представлениями о феминности или маскулинности. Учитывая постоянное изменение телесных форм, вызванное текучестью моды, широкие плечи действительно хотели вернуться, поскольку их давно уже не было в обороте. Их более ранний вариант, восстанавливаемый по старым фильмам, шел в комплекте с короткими юбками и длинными волосами, а не длинными брюками и короткой стрижкой. Длинные брюки и стрижка в тех старых фильмах были *мужскими* признаками, а теперь, следуя общей современной тенденции соблазнительно наряжаться в устаревший мужской костюм, эти признаки смогли присвоить себе женщины.

Очевидно, и густые кудрявые гривы, и короткие «ежики» не могли не появиться вновь в женской моде после вызывавших тонкие насмешки начесов и прилизанных локонов, столь распространенных двумя десятилетиями ранее. Визуальные изменения зависят от того, что в данный момент находится перед глазами: они не могут черпать смысл из воздуха и соотносить его с формой. В континууме моды форма должна развиваться из предшествующей формы, противостоя ей, искажая свою предшественницу или утверждая ее. Какая бы форма ни возникала в итоге, позднее ей будет придано значение в соответствии с современной ментальностью. Поэтому искать в ней внутренний смысл – мужскую силу в расширенных плечах или женскую покорность в тугих корсетах – вероятно, в любые времена рискованно.

Непосредственное значение моды чаще всего проистекает из доступного, прошлого или нынешнего, инвентаря образов, из картин, уже проникших в общественное сознание и нагруженных общими ассоциациями. Однако это внутреннее значение часто ошибочно приписывают ширине или узости, которые определяются общим арсеналом образов или же подсознательным желанием модифицировать прежние варианты широких или узких форм. Ложно направленные порывы атрибутировать такие формы выявляют наше высокомерное убеждение, будто мода – не современное искусство. Они заставляют думать, что мода – это нечто «примитивное», набор визуальных комбинаций, которые на самом деле представляют собой сознательно закодированные сообщения, будь то в крестьянской общине или на тотемном столбе где-то на северо-западе Тихого океана. Иными словами, нам кажется, будто плечи с подплечниками не имеют аутентичной роли в истории формы, в череде сменяющихся обликов, что у них есть *только* значение, что их необходимо тем или иным образом «прочесть».

Разумеется, сами формы служат сигналами, поскольку мода легко идентифицирует тех членов группы, которые им следуют, и эти члены группы регистрируются также сторонними наблюдателями. Но значения современной моды отличаются от значений тотемов и даже от значений схожих видов одежды тем, что фундаментальный принцип современного искусства одежды – меняющийся образ всего одетого тела, а не набор индивидуальных схематизированных форм, развивающийся для передачи общего смысла в унифицированном сосуде. Варьирующиеся формы каблука, пояса и кармана используются не так, словно они происходят от мифического Волка, Орла или Крокодила, чья сила объединяется продуманным дизайном.

Тело в современной одежде представляет собой законченный визуальный образ, воздействие которого можно сравнить с воздействием кино или телевидения. Детали, составляющие этот образ, не имеют самостоятельного значения помимо того места, которое они временно занимают в общей картине; лишь картина в целом передает смысл, если он вообще есть. Современное искусство моды всегда отсылает нас к одетой фигуре, из настоящего или прошлого, какой она предстает в изобразительных искусствах. Благодаря этому мода с ее ранних дней становится постижимой. Сама возможность моды обеспечена иллюстра-

тивными средствами искусства. Повторяющиеся картины обеспечивают визуальное присутствие имиджа в культуре, его желанность, пригодность для рождения ассоциативных смыслов и возможность мгновенного воспроизведения, за которым последуют быстрые модификации, подрыв, замещение, а со временем – возрождение.

Желаемая форма в моде иллюстрируется и разъясняется картинками, позволяющими резче выявить кромку, плавно передать изгиб, придать лоск поверхности, уловить летучую славу образа. Приходится признать, что ныне без фотокамеры нет и моды. Но во времена Дюрера модный скат плеча и расходящиеся складки, от вида которых замирает сердце, не казались бы столь модными, если бы не гравюры мастера и его коллег, показавшие элегантным людям, что именно делает их элегантными.

Не сам певец, но тысячи фотографий в СМИ порождают и укрепляют страсть к его внешности, модифицируют ее и с ней играют, хотя первоначально в модный оборот певца вводит именно его музыка. До нынешней эпохи СМИ подвижную ценность моде придавал труд бесчисленных иллюстраторов и портретистов, граверов и рекламных художников. Эта ценность, «валюта» моды, состоит не только из самих образов, но и из способов их создавать – «реалистичных», условных, привязанных к драматическому нарративу, который никогда не завершается, или к современной сказке – сериалу. Мы смотрим в зеркало и проверяем свое место в этой истории.

Итак, на исходе Средних веков появилась западная мода и в сфере одежды установилась модерность под стать другим складывавшимся в тот период модерностям. Так начался процесс, который в итоге перевел всю одежду (а не только наряды богатых и праздных) в репрезентативный режим. Для этого понадобилась поддержка новых реалистичных репрезентаций в искусстве, достигшем к XV веку замечательного совершенства. К концу XV века быстрое распространение печатных образов задало визуальные стандарты одежды и способствовало укреплению идеи, будто одетая фигура становится привлекательной благодаря точному сходству с идеалом реалистического изображения. Наконец, любая одетая фигура эпохи модерности порождает образ, соотношенный с другими образами, то есть никакое формальное сообщение уже никогда не будет снова непосредственным. Всякая современная одежда вынуждена уподобиться искусству с его собственными правилами, даже если какое-то из них требует следовать природе и выглядеть безыскусно или восстановить древнюю традицию и создать вневременной облик. Такой эффект продержится какое-то время, заполнит определенную нишу, как и любая другая мода.

Таким образом, мода превратилась в набор иллюстраций. В отличие от крестьянского или этнического платья, в модной одежде постоянно меняется и «что» она изображает, и «как» – в этом она схожа со всеми прочими современными иллюстративными искусствами. Некоторые элементы моды метафоричны, а другие непосредственно передают смысл, одни свежи, другие укоренены в традиции, и все они движутся во времени, увлекая за собой одетое тело. В основе остаются принципы изменчивости и подрыва. Идеализирующий, нормативный импульс непременно будет подорван, и драма перейдет в следующий акт, произойдет очередное крупное или малое событие, зачастую сопровождающееся скандалом. Но нельзя утверждать полную предсказуемость звеньев этой цепочки, не существует фиксированного расписания, поскольку предсказуемость и расписание тоже означали бы стабильность, чуждую потребностям моды. К тому же перемены происходят по частям, урывками, так что картина меняется, когда одни элементы уже сдвинуты, а другие остаются на месте.

Нельзя сказать, что сдвиги в области моды следуют за социальными переменами по какому-то четкому графику. Гораздо более вероятно, что они предшествуют социальным изменениям, поскольку подсознательное стремление к переменам проявляется в наглядной телесной сфере до того, как кто-то выразит и осмыслит саму эту потребность. Любая перемена в символике моды обязательно выражается в одетой фигуре как образе и может

ради визуального эффекта потребовать адаптации стиля, а не только изменений длины или ширины. Длина и ширина меняются, но меняется также и общий стиль картины: ритм, в котором происходят любые перемены, в целом непредсказуем. В мужском классическом костюме не отмечается радикальных перемен даже на фоне исторических потрясений, сколько бы ни укорачивались и ни удлинялись женские юбки. Тем важнее для нас малые перемены в костюме, и тем большего внимания они заслуживают.

С тех самых пор как антропологи и социологи отвернулись от традиционного платья и сосредоточили внимание на современной моде, они пытались предсказывать ее перемены в связи с социальными реформами. Например, утверждалось, что длина юбки «всегда» связана с движением фондового рынка или что после катастрофических войн элегантные женщины «обязательно» смещают линию талии; однако любое жесткое правило тут же опровергалось очередным поворотом событий, и от этих усилий пришлось отказаться. Вот уж чего вовсе не удалось предсказать, так это раскола моды на множество сосуществующих течений таким образом, что войны и колебания на бирже могут порождать разнообразные и даже противоречивые визуальные отголоски или предвестия будущего. Общий пейзаж моды приобретает новое разнообразие, основанное не только на сословии и профессии, но и на свободе фантазии и стиля, то есть зачастую внутри одной и той же социоэкономической группы.

В итоге карта моды может даже сделаться похожей на прежнюю карту этнического европейского платья. Мы видим, как из-под свойственного классической современной моде интеграционного устремления, воплощенного в классическом костюме, пробивается устремление к многообразию без взаимосвязей, к визуальному состоянию, которое некогда считалось «примитивным», не-модерным, крестьянским. Таково сочетание множества противоречивых принтов в одном костюме или «неподходящих» друг к другу ювелирных украшений – бус, цепочки с крестом, еще одной цепочки. Эффект сочетания несочетаемого, прежде ассоциировавшийся с цыганами и иными несовременными группами, стал вполне привычным для городской моды.

Склонность моды к дезинтеграции маркирована: использование одновременно разных паттернов мешает каждому из них предстать во всей красе. То же самое относится и к «противоречивым» украшениям или разным условностям, соединенным в одном костюме. Визуальный результат сбивает с толку, мешает сосредоточиться, но именно этого многие сейчас и добиваются. Впрочем, не стоит сразу же проводить параллели с распадом Советского Союза или мультикультурализмом: импульс, направленный на фрагментацию, возник на четверть века раньше, когда под давлением контркультуры мода сама распалась на отдельные живые осколки и дезинтеграция одежды оказалась всего лишь одной из многих опций.

Форма и сексуальность

Современная сексуальность имеет подрывной характер. Мода, служащая иллюстрацией недовольства современной цивилизацией, не пытается приручить коллективную фантазию и придать ей фиксированный, долговечный облик. Мода постоянно понукает ее, подталкивает к странным новым идеям, не дает повторять вполне удобные старые утверждения. В художественной литературе модерности позади остаются успокаивающие повторы припевов и ровный сказ саги и душу тревожит взволнованный личный рассказ – то же самое происходит и в визуальной сфере.

Если глаз ищет знакомых форм как чего-то непреложного и успокаивающего, значит в эстетике еще не победил модерн. Для визуального удовлетворения модерности требуются конфликт и диалектика, сложность комбинаций, двусмысленность и напряжение, ирония, ощущение неудовлетворенного поиска. Следовательно, любая ясная и неизменная визуальная гармония, даже если удастся ее достичь, зависит от напряжения и жертвы, от неусыпного воображения, что ощущается в лучших произведениях абстрактной живописи и скульптуры, в архитектуре модерна и в современных абстрактных костюмах. При правильном управлении такая сбалансированная и последовательная простота выглядит активной, нескучной, нестатичной, она заряжена потенциалом перемен – и это кажется сексуальным. Современная простота сделалась одной из главных эротических тем в любой форме дизайна.

В современной одежде сексуальность – основной двигатель экспрессии, скрытый источник творческой игры, бунта, практичности, регрессивных изобретений: мода изображает сексуальность беззаконной, мятежной и изобретательной. Все признаки социального класса и функции перекрывались этим модусом сексуальности, так что в мужской одежде в первую очередь бросалась в глаза маскулинность, а уж потом приметы вельможи, образованного профессионала, крестьянина, пролетария. Еще в эпоху возникновения моды очертания платья, подчеркивающие формы мужского или женского тела, создавались сексуальной фантазией и затем адаптировались к другим параметрам жизни. Подчеркну, что *сексуальность*, которую я считаю основой формы в моде, не совпадает с *соблазнительностью*. Последняя предназначена для того или иного пола и отступает в определенные периоды развития моды, но я готова утверждать, что сексуальность стоит за любой сильной формой в моде, независимо от того, привлекает ли эта форма внимание к сексуальным свойствам носителя. Сексуальность в этом смысле не сводится к простой дифференциации мужского и женского.

Эти качества сексуальность в западной моде обрела в XIII–XIV веках. К этому времени мода на Западе полностью сложилась. Элегантные наряды, которые прежде состояли из одних и тех же базовых элементов, разнообразившихся лишь орнаментом, вдруг стали требовать набивки или утяжки для торса; укорачивания или чрезмерного удлинения отдельных предметов одежды; изощренной выразительности форм для обуви, рукавов, головных уборов – и все эти требования продолжали меняться. Особое внимание должно было уделяться крою и подгонке наряда. Теперь он плотно, порой до нелепости, облегал туловище, придавая ему особую форму, а затем меняя ее. В этот же период стали пускать в ход дополнительные запасы материи, чтобы зрительно увеличивать размеры тела, создавать вокруг него броские и подвижные формы, что явно противоречило практической пользе и выходило далеко за пределы социальной потребности продемонстрировать себя. Время от времени какие-то части тела аккуратно «упаковывались», но затем вновь выныривали на поверхность. К примеру, женский корсаж, вместо того чтобы двумя холмиками приподнимать груди под тканью, приплющивал все телесные изгибы, и тело выглядело абстрактным конусом, который затем украшали двумя полукруглыми гирляндами жемчуга. Этот орнамент заменял естественные изгибы тела и намекал, что и грудь – лишь украшение.

Обычай носить корсаж, возникший во Франции XVI века и принятый при всех королевских дворах Европы, – хороший пример того, насколько живописной стала мода к тому времени. Многие прежние стили известны лишь по художественным портретам и гравюрам – стиль той эпохи не является исключением. Он, несомненно, распространялся среди знатных дам благодаря гравюрам и миниатюрам. Только художник способен изобразить корсаж безупречно гладким, грудь над ним однообразно восковой, плечи бескостными; только живописцу было подвластно идеально выстроить ряд жемчужин. Разумеется, в XVI веке жизнь уже принялась подражать искусству, и мода отсылает нас к условностям живописи более строгим, чем она сама. Но соответствовать этим требованиям и вкусу мода умеет благодаря новой репрезентационной способности, уходу от реальности женской груди к элементу абстрактной символической фигуры, в который грудь превращается под платьем.

Именно с развитием выразительных средств одежда входит в сферу искусства Нового времени. Теперь она воздействует символами и аллюзиями, модными формами и орнаментом, динамически противопоставляя их реальным телесным формам. С тех пор мода, подобно искусству, вступает в особые соглашения с природными формами, создавая жизнеспособные секвенции в собственной среде. Но в моде часть среды всегда составляет живой человек, воспринимающий жизнь моды.

В гармонии с прочими визуальными искусствами своего времени мода разворачивает трехмерную программу иллюзий с участием одетого тела, новую фиктивную среду, поэтическую форму, нечто, передающее воображаемые истины, дополненные статусом достоверных фактов, драму с участием реальных актеров. Само тело превращается в художественную фикцию. Люди становятся фигурами и персонажами, а не просто членами групп. Мода изобрела поэтический визуальный словарь, чтобы демонстрировать, пусть неосознанно, одновременные и накладывающиеся друг на друга темы темпоральности и случайности, социальной уместности и личности, но всегда – в терминах сексуальности, как того требует живое тело, ее или его. В одежде состоятельность основывается на красноречивых изменениях формы, цвета, линии и пропорций, на варьирующейся пикантности форм украшений, а не только их ценности.

Внутри драмы сексуальности фикция моды начала взаимодействовать с идеей выражения во времени, искусно соединяя силы памяти и желания в одной картине, обрамленной сознанием смертности. Желанный визуальный стиль зависел теперь от специфической разницы между нынешним образом и прежними способами одеваться, а не только между шелком и домотканой одеждой, изящными и грубыми украшениями, символическими цветами, и даже не просто между той или иной манерой повязывать один и тот же кушак. Качество желаемого внешнего облика стало определяться ощущением драматической последовательности, а не статичности образа. Признаки богатства и бедности сохраняют очевидную значимость, но репрезентационная среда моды налагает на них собственные конструкции, редактируя прямое значение, которое они несут. Грубость может на время показаться остроумной, утонченность скучной, эффекты, ценившиеся в прошлом, всегда можно воскресить и включить в новый контекст, превратив их в отстраненный комментарий к прежним вкусам.

Теперь уже признанная цель моды отнюдь не красота, как во многих не-модерных, традиционных искусствах. Красота в моде всегда оказывается живым сюрпризом, как и в опыте половой любви. Красота в моде достигается не благодаря устойчивой гармонии формы и содержания, но в яркий миг прозрения. Как я говорила ранее, такие моменты могут родиться из желания, но они всегда находят поддержку в искусстве: в осознанности, технике и воображении. Главный принцип: красота в моде постоянно создается *ad hoc* живописцами, которые обеспечивают ей среду и распространяют ее повсюду. Они способны отождествить красоту образа с красотой наряда.

Примерно с XIV века тема пола все явственнее проявляется в одежде, и мужская и женская одежда начинают все более отличаться друг от друга, хотя первые два столетия этот процесс развивался довольно медленно. В предыдущие тысячелетия мужчины и женщины одевались примерно одинаково, однако теперь заимствование визуальных мотивов по обе стороны более отчетливой границы между полами стало вызывать значительный интерес и создавать эмоциональное напряжение в одежде. Даже намек на трансвестизм становится заметным и возбуждающим.

Искусство показывает нам, как происходили эти перемены. В Средние века, примерно до XII столетия, пока одежда у обоих полов оставалась почти бесформенной, на горельефах и мозаиках чаще всего изображался единый паттерн драпирующихся складок в композициях, сочетающих мужские и женские одежды. Наряд объединял, а не разделял оба пола. Эта схема одежды в искусстве происходит отчасти от классических памятников, таких как Алтарь мира императора Августа (начало I века), где фриз с мужскими и женскими фигурами равномерно украшен складками ткани.

Римская манера драпировать тело вынуждала и женщин и мужчин закутываться в бесконечно длинные свитки ткани, так что приходится внимательно всматриваться, чтобы определить пол той или иной фигуры на фризе. Но на исходе XIV века даму на книжной иллюстрации и на картине сразу отличишь по высоким, жестким вуалям и длинным, волочащимся по полу юбкам, которые резко противопоставляются хорошо выделенным телам и густым шевелюрам кавалеров. В соответствии со своей динамичной эмоциональной сутью модная одежда стала подчеркивать не просто разницу между полами, как делала и традиционная одежда, но богатые экспрессивные вариации противопоставления мужчин и женщин, что станет одной из постоянных тем модерна в целом.

В моде противопоставление полов становится элементом личной истории, столь важной для современной литературы и исторического нарратива. Именно оно определяет современный стиль формального языка, эффекты, которые вынуждены постоянно меняться, адаптируясь к современному способу выражения. В отличие от всех прочих явлений материального мира, одежда по необходимости имеет дело с телом каждого человека. Несколько человек не могут надеть одновременно одну и ту же одежду, хотя могут жить под одной крышей и есть из одной посуды. Но мода идет дальше простой задачи одеть тело; она предполагает, что индивидуальное тело обладает индивидуальной душой и особой сексуальностью, уникальной юностью или зрелостью, единственным в своем роде спектром личных переживаний и фантазий. Эта мысль решительно расходится с тем, на что указывают фигуры Алтаря мира и весь набор платьев традиционной деревни. Мода неумолимо личностна.

Казалось бы, мода требует от множества людей делать одно и то же, но тем не менее она сохраняет идею человеческой уникальности в самих своих формах, порожденных бессознательной фантазией, которая зарождается в душе отдельного человека. Именно эти формы всегда придавали моде смехотворность и делали смешными представителей обоих полов, которые ей следуют: все эти странные шляпы, остроносая обувь, бесполезные приспособления, различные утягивания, увеличенные плечи. Искусство модернизируется параллельно с модой и проявляет тот же личностный характер в новом красноречивом и соблазнительном наборе форм, которыми пронизано раннее Возрождение. Это трехмерные изгибы и тени, столь откровенно и убедительно выставляемые напоказ на фресках Мазаччо и панелях Яна ван Эйка.

Подчеркивая идею индивидуального тела, мода подтверждает ту мысль, что сексуальность, проистекающая из индивидуальной фантазии и памяти, управляет жизнью каждого человека. Она иллюстрирует коллективную жизнь, словно личностный нарратив с линейной и субъективной траекторией сквозь время. Предлагая экстремальные образы, на краткий миг удовлетворяющие всех и в то же время всех задевающие и оскорбляющие, мода косвенно

намекает на краткое торжество похоти, страха или энтузиазма, которые тоже смещаются в потоке дней или обстоятельств. Страх, похоть, презрение, ненависть к себе или другим могут на время сделать человека смешным. Однако это состояния вполне естественные и всеми признаваемые, особенно в современном мире.

В моде могут находить проявление эмоциональные силы, которые не обязаны служить буквальным эхом переживаний какого-либо конкретного носителя. Она может быть коллективным образом, но при этом использовать формы, которые таятся в глубинах индивидуальной психики. Мода будет руководствоваться имеющимся арсеналом образов в известных на сей момент искусствах, использовать узнаваемые одеяния. Иными словами, в моде агрессия, скука, надежда или тоска по детству внешне выражаются в нарядах, которые в данный момент носят все, даже те, кто не переживает подобных чувств. Почему люди надевают их? Потому что настроению, господствующему в молчаливом театре моды, угодно сейчас признавать эти эмоции, а не другие.

Говоря «все», я, разумеется, имею в виду не буквально всех, поскольку ныне единой моды не существует и в действительности не было ее и ранее, но всех в доступной наблюдению группе. С этой целью изгибы и углы наряда в различных модах могут бессознательно изображать и пародировать формы тела, включая внутренности или зубы и ребра. При этом они всегда находятся в непосредственном контакте с частями тела. В то же время в нарядах используются узнаваемые элементы одежды с общепризнанными источниками. Эти перекрестные ссылки могут порождать двойные пародии или отдаленные аллюзии.

Аллюзия на известные образы не только придает формам модной одежды цельность и общественно приемлемый смысл, но корректирует и смягчает их прямое воздействие. «Картинка» создает дистанцию между носителем и прямым психологическим значением формы, которая позволяет носителю воспользоваться этой формой. Например, женщины подкладывают плечи, что подразумевает силу, или распускают встрепанные волосы, что намекает на эмоциональную свободу, но при этом они могут не ощущать ни того, ни другого. Их привлекает образ, созданный популярными актрисами или моделями, вдохновляет пример обычных людей, следующих этому образу. Различные объяснения моды чаще всего выглядят неполными, потому что источники глубокой и сильной привлекательности конкретных форм и стилей должны оставаться скрытыми, чтобы мода свободно совершала свою творческую работу.

Модная одежда сводит тело к какой-то его части или к какому-то способу одеваться или к даже похожим на части тела предметам. Очевидно, что в шляпе определенного рода голова человека может походить на пенис, но другие шляпы могут превратить голову в кулак, стопу, мышцу или же станут служить аллюзией на иные виды головных уборов – каску железнодорожного рабочего или широкополую дамскую шляпу. Чаще всего мы наблюдаем и то и другое: подложенные плечи у обоих полов служат не только выражением силы, но и намеком на груди и ягодицы; некоторые виды штанов выглядят словно рукава, превращая ноги в руки; многие отмечали, что обувь с большим вырезом делает женскую стопу подобием груди или спины в глубоком декольте, причем сходство подчеркивается соблазнительной расщелиной между большим и указательным пальцем.

Одетое тело может выглядеть как старинная безделушка или растение, мусорная куча или парусник. Полосы материи могут изображать призрачные оковы или гипотетические бинты. Саронг, отголосок Южных морей, может также напоминать купальное полотенце, его можно надеть с щегольским жакетом а-ля Красавчик Браммел или с кожаной туникой, которая неплохо смотрелась бы на вожде племени в фильме 1930-х годов. Бижутерия ныне изображает то кусочки лакомств, то занятные рукоятки, за которые так и тянет ухватиться, то орудия пыток и убийств или таинственные знаки жрецов неведомых древних культов.

Один покроя рубахи намекает на терроризм, другой на давние века или на банальные представления о будущем.

Нынешняя мода также предлагает одежду с печатным принтом, который вступает в лексическую игру со скрытыми под тканью грудями и грудной клеткой, животом, плечами – в семиологической атмосфере доступные чтению слова присоединились к общему инвентарю визуальной фантазии и смешиваются с телесными и образными элементами. Мода сегодня предлагает также версии популярных персонажей: можно, например, нарядиться в костюм Барта Симпсона, а можно носить на груди изображение Барта Симпсона или же надпись «Барт Симпсон». Можно одеться Ван Гогом, или одной из моделей Ван Гога, или надеть футболку с надписью «Ван Гог»; можно носить куртку с вышитой блестками «Звездной ночью» Ван Гога или фотопринт лица самого художника на гетрах.

Благодаря таким вариациям модная одежда всегда выглядит персонализированной. Формы, из которых она состоит, апеллируют к индивидуальности, даже если в целом она похожа на то, что в данный момент носят все. Своей особой властью мода обязана умению придавать каждому человеку подлинно уникальный вид, пусть даже все, кто следует моде, и одеваются весьма похоже. Мода разом удовлетворяет и глубинную потребность оставаться единственным в своем роде, и глубинную потребность принадлежать к группе; она всегда позволяет одним выстрелом убить обоих зайцев, главное – доверять своим убеждениям и своему глазу.

Даже когда двое, одетые по одной моде, кажутся похожими, заманчивые конфигурации модной одежды придадут каждому из них дополнительную индивидуальность, потому что общая мода поневоле выделяет какие-то личные качества, а другие подавляет. Одна и та же короткая стрижка одного мужчину сделает с виду угрюмым, а другого омолодит; когда же несколько лет спустя в моду войдут длинные волосы, то с ними тот, кто казался угрюмым, станет романтичным, а выглядевший мальчишкой вдруг покажется грозным.

На исходе XX века женщины, разочарованные какими-то аспектами женской моды, могут попросту выбрать для себя любую другую. Просвещенная женщина, возможно, предпочтет именовать свой гардероб базовым, вневременным, просто удобным и абсолютно вне моды, но, разумеется, он остается внутри моды. Иначе ей придется самой ткать или вязать материю, из которой сделан ее костюм, и каждую деталь этого костюма выдумывать с нуля, потому что какую бы одежду она ни покупала, все эти вещи созданы дизайнерами. Сегодня все «базовые» элементы производятся и рекламируются с таким же усердием, как создания знаменитых брендов, о которых пишут в специальных модных журналах.

Крайне интересен тот факт, что, возжелав стать простой, немодной и несовременной, женщина обычно выбирает традиционно мужскую одежду: брюки, пиджаки, свитера из современного классического мужского костюма, вплоть до джинсов и фланелевых рубах. Она уже не стремится к чисто женскому базовому варианту гардероба, подобно реформировавшим женскую моду новаторам XIX века. Она прямо заимствует утвердившуюся мужскую моду, которую женщины давно хотели перенять – и наконец-то в этом преуспели. Очевидно, никуда не деться от извечного женского стремления носить мужские одежды, превращая их в женские, и чувствовать себя при этом свободными. Почему так?

Я готова утверждать, что в мужском платье имманентно присутствует нечто более *модерное*, что всегда и делало его более желанным, чем женское. Это не просто признак мирской власти или мощного ума, и оно в целом не так уж безусловно удобнее, однако с конца Средних веков мужское платье обладает фундаментальным эстетическим превосходством, более «продвинутой» осмысленностью визуальной формы, которую в прошлом создатели моды не предусматривали для женщин. Чтобы понять смысл этой модности, придется опять вернуться в прошлое.

Ранняя история моды

Начнем с заимствования у другого пола элементов одежды. Принципиально различающиеся мужской и женский облики 1380 или 1680, 1850 или 1950 годов наводят на мысль, что в определенные периоды оба пола хотят максимально подчеркнуть дистанцию между ними. Иногда дистанцию навязывает государство, издавая законы против трансвестизма и жестоко наказывая за нарушения. Но обычно ужесточение регуляции происходит в тот момент, когда визуальные различия между мужской и женской одеждой в очередной раз усложняются и стираются; мода начинает сближать оба пола после того, как она резко их различала. Поскольку мода стремится к сексуальному выражению, она неоднократно проходила такие циклы, ведь сексуальность особо подчеркивается в тот момент, когда человек надевает одежду противоположного пола, и тем более если при этом носитель не скрывает собственный пол. Сексуальное *удовольствие*, заключающееся в явном пренебрежении обязательной очевидностью мужских и женских признаков, необходимой для размножения, увеличивается за счет намека на гомозротическую фантазию, и это многих пугает.

Личная сексуальность неизменно служит двигателем моды, а потому все эротически беспокоящее будет вновь и вновь появляться на пике моды в противоположность всему тому, что еще недавно привычно определяло и разделяло два пола. Индивидуальные и коллективные заимствования одежды у другого пола внезапно обнаруживают «модерное» знание, что сексуальность текуча, неподотчетна и даже тревожна, а не фиксирована, проста и удобна. Кроме сексуальности, в моде присутствует и риск. Если визуальный водораздел между мужчинами и женщинами становится чересчур символичным, спокойным и условным, а не драматичным, как следовало бы, мода вновь порождает эротические возмущения. Но, разумеется, всякий раз другие.

Вот почему не приходится удивляться тому, что мейнстримная женская мода так часто использует лежащий на поверхности прием избирательного заимствования у мужчин, обычно в небольших дозах, ради провокации. Однако Жорж Санд надела полный мужской костюм в эпоху, когда различия между полами резко подчеркивались, и стала иконой эротики, поскольку в классическом костюме с пиджаком выглядела еще более женственной, а не более мужественной, то есть выглядела более сексуально. Заметим, что она не стригла волосы и не скрывала особенности своей фигуры, это не было трансвестизмом и попыткой создать иллюзию. Взяв мужской костюм и подогнав его к особенностям своего тела, писательница показала, что интересуется не только сугубо женскими делами: деторождением, домоводством и обычным женским кокетством в форме привлекательной покорности. Активное воображение, рискованная, многообразная фантазия подчеркивает и преображает женскую эротику, что и создает сексуальность модерна. Ранее такая фантазийная сексуальность считалась уделом мужчин, но с наступлением модерна мужская одежда становится медиумом самых рискованных фантазий и для женского пола.

Модерность отступала и наступала волнами, и лишь последняя волна совпадает с началом XX века. Начиная с XIII века мы видим, как культурные прорывы иллюстрируются портновским искусством, новой, резкой визуализацией человеческой внешности, и по большей части речь идет исключительно о внешности мужской. Женское платье реагировало на мужское самоутверждение в области костюма противоположными сигналами. Оно подчеркивало консервативные элементы и усиливало признаки покорности, а также потихоньку «воровало» некоторые внешние детали. Приблизительно с 1515 года процесс заимствования деталей стал особенно заметным. Далее заимствование отдельных деталей мужской одежды превратилось в стандартный прием, фантазийное добавление к специфически женским ухищрениям. Обратное заимствование случалось гораздо реже. Очевидно, что самые

быстрые (и самые сексуальные) перемены в западном костюме коснулись именно мужской моды, начиная собственно с возникновения моды как таковой на исходе XII века и далее в пору сдвига к модерности, который бросил вызов всем следующим поколениям.

С поздней Античности и до XII века европейская схема костюма предлагала мужчинам и женщинам одинаковые мешкообразные костюмы, с прямыми швами, то есть без округлых пройм и без подгонки к телу. Третье измерение в процессе создания костюма не учитывалось, оно появлялось в тот момент, когда человека тем или иным образом оборачивали в ткань, подпоясывали ее и закрепляли. Такое платье до сих пор носят во многих регионах Востока, в обществах, чьи традиции остались непричастны моде в нашем понимании слова. Например, когда жители Непала попытались подражать западному образцу, они вновь воспроизвели старинное правило: мужчины устремились к модерности и носят костюмы западного кроя, а женщины по-прежнему драпируются так же, как ранее это делали оба пола.

В раннем Средневековье мужские туники, наверное, были короче женских, но оба пола носили свободно свисающую одежду, подобно древним грекам и римлянам, которые надевали более короткие туники для активного движения на войне, во время работы, спортивных занятий или состязаний, однако для различных государственных церемоний тоже облачались в длинные одежды. В средневековой одежде основное различие между полами заключалось в том, что к своим коротким туникам мужчины добавили отдельный предмет одежды для ног, свободно подтягиваемый к поясу и там закрепляемый, и свободные же подштанники, завязываемые под этим предметом. Оба эти дополнения, хорошо подходящие к европейскому климату, были принесены в Средиземноморье племенами, вторгавшимися с севера и северо-востока. В глазах греков и римлян штаны первоначально обладали мощной притягательностью запретной вещи, будучи ненавистной приметой врага. Женские чулки-невидимки доставали не выше колена, и женщины обходились без штанов, даже поддевочных. Таким образом у мужчин уже формировалась более нюансированная оболочка тела, хотя пока еще вся состоявшая из мешковатых и свободно свисающих элементов.

Искусство раннего Средневековья демонстрирует, как художники визуально создавали красоту раннесредневековой одежды, изобретая изящные соответствия складкам, текстуре, слоям ткани в гармонии со стилизованными изображениями рук и ног, сочетая элементы человеческого тела с абстрактными линиями драпирующей ткани, в точности как греческие скульпторы и вазописцы. Резчики, художники, книжные иллюстраторы и мастера средневековых мозаик были, несомненно, более одаренными кутюрье, чем тогдашние портные с их прямым кроем и прямым швом. В этих произведениях искусства уже проглядывает мода, готовясь к появлению в реальном мире.

Однако первые революционные события в европейской моде были связаны с появлением в конце XII века пластинчатых доспехов (лат), поскольку позднейшие фасоны мужской одежды стремились им подражать. И пусть возникшая в результате мужская мода преувеличивала, сдавливала, приукрашала или перегружала мужское тело, целиком покрывая его поверхность, с этой поры основной ее задачей стало выставить напоказ формы человеческого (мужского) тела. Новые доспехи принципиально отличались от классической брони, которая следовала идеалу обнаженного тела и потому превращала корпус и отчасти руки и ноги в подобие металлической скульптуры, воспроизводящей рельеф мышц, а другие части тела оставляла на виду.

Динамичная изобретательная форма средневековых лат, напротив, предполагает, что этот доспех был создан с целью подчеркнуть красоту всего мужского тела целиком, причем весьма творчески, по-новому, используя только что изобретенные абстрактные образы, со множеством блестящих граней и как бы неземной силой. Это был великий прорыв как в эстетике, так и в практической пользе: поначалу средневековый доспех состоял из кольчуги, которая висела на человеке, словно платье прямого покроя. Однако она была тяже-

лее и наверняка причиняла боль. Поверх кольчуги натягивали цветные туники – для красоты и как средство идентификации, – а под кольчуги поддевали толстые туники, чтобы она меньше натирала тело. Все это многослойное сооружение вовсе не украшало фигуру мужчины-бойца.

Инновации в сфере доспехов стали первым подлинным прорывом модерности в западную моду. Они открыли возможность переосмыслить все части мужского тела и пересобрать их в заново создаваемой форме, заменившей обнаженную фигуру своего рода трехмерным комментарием к телу, расположенным вплотную к нему и подчеркивающим каждую его линию. Мужская одежда лишилась унаследованной от Античности бесформенности и предложила новые интересные линии торса, включила в портновскую схему руки и ноги целиком. Помимо этого, под латный доспех требовалась особого рода поддевка, ее шил специалист-портной. Это был плотно прилегающий к телу костюм с набивкой, облегающий мужчину с головы до пят и защищающий его от «скорлупы» из металла, чьи формы эта поддевка тщательно воспроизводила. Мужская мода быстро начала перенимать формы, создаваемые этим помощником оружейника, – он, собственно, и стал первым в Европе закройщиком.

Итак, примерно с начала XIV века мужчины и женщины начали одеваться принципиально по-разному. Идеально прилегающие мужские колготки-трико соединялись шнуровкой на талии со столь же плотно прилегающим дублетом или камзолом, так что в целом одежда подгонялась по фигуре, а поверх набрасывался формальный плащ – очень короткий, изящный, с подкладкой. Рукава кроили из нескольких деталей, сложной формы и тоже с подкладкой. Отдельные штанины сшивались вместе и превращались в трико, их высоко и надежно подтягивали, чтобы скрыть подштанники, а после того как таким образом была целиком выставлена напоказ нога, изобрели гульфик, которому тоже придали рельефную, с подкладкой, форму. В Италии, где началось возрождение классического мира, такое подчеркивание гениталий явно было отзвуком античного идеала мужской наготы; этот идеал проник также в искусство итальянского Ренессанса. Но более всего на европейскую моду следующих столетий повлияла престижная, яркая красота воина в полном вооружении. Мужское платье с XIV и до начала XVII века, как правило, воспроизводит латный доспех, формируя жесткие абстрактные формы вокруг тела. Оно завершалось накрахмаленными высокими брыжами – видеоизменением воротника, опять же напоминающим доспех.

На протяжении всего этого периода европейской истории женское платье оставалось консервативным и почти не поддавалось моде, придерживаясь классической формулы. Затем в целях создания эротического эффекта женская мода начинает копировать мужские *аксессуары*, но не весь костюм. Вплоть до XV века женская мода таким способом достигала разнообразия в рамках медленного развития стиля, пока детальная разработка приталенного платья с рукавами не привела к созданию женской одежды с более выраженными, чем в Античности, формами. Позднее, в начале XVI века, женская мода попросту «воровала» у мужчин определенные типы женского корсажа, шляпы, воротника, рукава и обуви, чтобы придать женскому наряду свежее ощущение сексуальной дерзости, не допуская при этом излишнего обнажения тела и не включая в наряд запрещенные штаны. Такие заимствования не предполагают создания «мужского эффекта», то есть образа активной силы, они выражают желание проявить эротическую фантазию и не выглядеть при этом слишком по-женски, подражать мужской сексуальной свободе, а не подчеркивать сигналы женской покорности. Проститутки на гравюрах Урса Графа, датируемых 1514 годом, надевают мужские шляпы с тонким вызовом – так и Марлен Дитрих наденет в свое время котелок.

Если бы Жанна д'Арк появилась в мужской одежде и мужских доспехах на двести пятьдесят лет раньше или на сто пятьдесят лет позже, ее одежда сама по себе никого бы не шокировала. Но в 1420-е годы мужская одежда на женщине казалась особенно вызываю-

щей, потому что обладала подчеркнутой сексуальностью. Жанна позволила себе нарушить правило, жестко разделявшее в тот момент оба пола: обязательность волочащихся юбок и высоких, скрывающих волосы головных уборов для женщин сделалась тем очевиднее, что мужская одежда теперь повторяла все линии тела, полностьюставляла напоказ форму ног, мужчины экспериментировали с обувью и носили волосы без парика в самых затейливых прическах.

Из-за этого нового элемента фантазии, разделяющей оба пола, Жанна в мужской одежде выглядела непристойно эротично. Ее переодевание в мужчину не было формальным. Ее одежда не выглядела по-солдатски практично, тем более что, снимая латы, Жанна д'Арк скорее превращалась в денди. Она узурпировала мужскую привилегию ходить при дворе с непокрытой головой и благодаря привлекательному покрою костюма демонстрировать ноги и всю фигуру, вместо того чтобы соблюдать чрезвычайно романтическую скромность тогдашнего женского платья. И при этом она не отрицала свою принадлежность к женскому полу. В результате многим казалось, что Жанна бесстыдно выставляет напоказ сексуальные фантазии, а не облекает свою духовную и политическую мощь в соответствующую им броню. Такими поступками она, разумеется, пробуждала и чужую сексуальную фантазию. Она всегда настаивала на необходимости мужской одежды для себя, но ни разу не подтвердила ее удобство или соответствие обычаю. Все это плохо согласовалось с притязаниями на духовность и способствовало обвинению в ереси и колдовстве.

Спустя несколько столетий после того, как революция мужской одежды уже совершилась, женщины продолжали носить различные вариации все той же древней туники в пол, хитона, пеплоса или стóлы, которые превратились в длинную складчатую шаль, используемую как верхнее платье и вуаль. Традиционное платье было единым от ворота до подола, но Ренессанс разделил его надвое, и верхняя часть, корсаж, становилась все более облегчающей в соответствии с мужской модой, порожденной латами. Под платьем носили рубашку, а в торжественных случаях поверх него (это уже только для богатых) надевали длинный красивый плащ. В женский костюм также входили капюшон, вуаль или головной платок, прикрывавшие волосы иногда лишь символически, – тоже наследие древнего мира. В холодном климате Европы основным отличием от средиземноморской Античности являлись плотно прилегающие рукава, так что платье всегда прикрывало и руки тоже. Верхнее платье из накидки, которую носили в Греции и Риме, превратилось в плащ с рукавами. Иногда рукава (простые или с богатой отделкой) шили отдельно, как чулки, натягивали на руки и закалывали у плеча или пришнуровывали.

После того как платье в начале XVI века разделилось на две части, нижняя его половина постепенно превратилась в самостоятельную деталь, которую теперь обычно именуют нижней юбкой. Эта юбка просвечивала в разрезе или запахе верхнего платья или выглядывала из-под него, когда подол верхнего платья приподнимали. Бедные женщины носили только рубашку, нижнюю юбку и корсаж без рукавов или вовсе обходились без корсажа, но платок на голову накидывали непременно. Изначально юбка была не поддевкой, а полноценной отдельной вещью. В этом качестве вместе с головной накидкой или вуалью юбка превратилась в основную примету женского наряда. Иными словами, чтобы притвориться женщиной, да так, чтобы полностью себя замаскировать и преобразиться, мужчине всего-то и требовалось, что юбка и платок. Эти два элемента одежды по сей день выполняют маскарадную функцию – но только на Западе.

Женский костюм и по завершении Средних веков оставался практически неизменным. Уточнялась лишь степень подгонки различных деталей и их жесткости, что порождало исторические вариации общего абриса и соответствовало жесткости мужского костюма. Но очень древняя и сдержанная базовая схема наряда: единственная поддевка (рубашка или сорочка), длинное платье, верхнее платье и головной убор из века в век символизировали

женскую скромность, и корни этой схемы уходят в античный мир. Рукава всегда были длинными, а изначально и все воротники были высокими. С того момента как появляется мода, она может развивать или упрощать формулу женского платья, порой подражая невзыскательности бедняков, порой добавляя лишние детали или до крайности увеличивая существующие, иногда подражая и мужским аксессуарам, но принципиально эта схема не менялась до начала XX века.

Устойчивость этой формулы имела огромное значение. Она как раз и свидетельствовала о том, что мода может меняться, но женщины остаются хранительницами фундаментальных представлений, выражающихся главным образом в тех универсальных длинных одеждах древности, от которых мужчины под конец Средневековья решились отказаться. Принятые в обществе условности словно закреплялись за женщинами, а для мужчин длинные одеяния становятся все более редкими, церемониальными. Их новые схожие с латами костюмы задали моде мощный, осовременивающий тон. Они послужили образцом для женского платья, предоставив ему возможность принимать противоположные или дополняющие формы, вступать в новый визуальный диалог полов так, чтобы при этом женщинам не приходилось ни от чего отказываться.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.