

МОДА – АНТАГОНИСТ КУЛЬТУРЫ

Исследуется феномен массовой моды, который стремится противопоставить себя ироничному и обыденному миру. Сама пародия произрастает на уникальности художественных стилей: цепляясь к их идиосинкразиям и эксцентричностям, она создаёт имитации, высмеивающие сам оригинал. Мода становится «присутствием» иного и выступает одним из моментов «самоопределения» субъекта, которому «иное» дано в явлении красоты социума и личной свободы.

Ключевые слова: массовая мода, ценностный мир, предпонимание, социальный субъект, постмодернизм.

Согласно Г. Маркузе, человеческая культура есть, «прежде всего, прогресс в сфере труда, т. е. труда для приобретения и расширения набора жизненно необходимых вещей»¹. Сам по себе этот труд, как правило, не приносит удовлетворения человеку. Труд, необходимый для цивилизации, предполагает некое принуждение. В данном отношении мода как продукт «Эроса» соположена самому недовольству человека культурой. Мода, как нам думается, устраняет, смягчает рост жестокости, ненависти, которая в настоящее время оказалась наиболее характерной для индустриальной цивилизации. Мода задействует игровое начало именно в тот момент, когда индивидуум усвоил основы культуры и оказался способным к их воспроизводству.

В отличие от З. Фрейда, который полагает, что цивилизация в состоянии существовать только благодаря подавлению изначальных инстинктов человека, Г. Маркузе требует отмены данной регрессивности, причём путём освобождения «Эроса» от власти логического принципа, не задавленного властью «жизненной необходимости».

Массовая мода как повышенное стремление человека к жизненной и духовной активности может реализоваться только благодаря превращению труда в игру, удовольствие и духовное, нравственное наслаждение. Мода повышает жизнеспособность социального субъекта и свидетельствует о том, что сама игра при этом становится способом самовыражения предельно-смысловых возможностей субъекта.

Мода, как работа, т. е. как свободная игра и управление, – вещи несовместимые. Лишь отчуждённый труд может быть организован «рациональной рутинной». И только вне самой

сферы администрирования, согласно Г. Маркузе, возможна «не репрессивная сублимация», которая совершенно не совместима с институтом принципа реальности и заключается в себе «негацию» данного принципа»².

Разрабатывая проект «новой культуры», где труд заменён игрой, а освобождённая чувственность становится основой функционирования всей системы социальных институтов, Маркузе широко использует мифолого-поэтические образы. «Прометей – архетип-герой принципа реальности <...> герой культуры тяжкого бремени, производительности труда и прогресса посредством репрессии»², – пишет он. Символы другой реальности – Орфей и Нарцисс. Это «образы радости свершения, голоса, который не призывает, но поёт, жест, который даёт, а не получает, действие, означающее мир и конец подавленного труда, освобождение от времени, примиряющее человека с природой»². Обратим здесь внимание на два момента: 1) будущее общество – это, по Маркузе, царство Nirваны, в котором Орфей и Нарцисс примиряют Эрос и Танатос; 2) история, утверждает философ, свершилась, «времени больше нет», поскольку определяющим принципом бытия становится принцип удовольствия («вечность наслаждения»).

Отвлекаясь от фрейдистского контекста, можно сказать, что образ Орфея – это символизация силы самовозрождения человека, примирения человека с самим собой, силы, находящейся не вовне, а внутри него. В такой интерпретации очевидны смысловые параллели деформированного социалистического идеала Г. Маркузе с экзистенциалистским мироощущением. Можно вспомнить о «Чёрном Орфее» Ж.-П. Сартра и о концепции

А. Камю, где тема Орфея – это поэтический образ гармонии, достигаемой через «творчество в нас», направленное на то, чтобы понять, а не осудить, ибо «понять – значит открыть путь к подлинному деянию: творец освобождает, судья подавляет»².

Понимание предполагает уровень «предпонимания». Человек, чтобы понимать другого, должен «предпонимать». Хотя В. Дильтей основным способом «непосредственного постижения» человеческой реальности считал понимание, которое решительным образом противопоставляется «естественно-научному объяснению», «предпонимание», тем не менее, есть результат отнесенности реальности к таким «внешним» чувствам, как слух и зрение, обоняние и осязание, «внутренний» опыт переживания. Предпонимание представляет собой достаточно сложный комплекс состояний и модификаций духовного, «внутреннего» чувства человека, таких, как удовольствие или неудовольствие, реальность и страх, надежда или ненависть.

В данном отношении массовая мода как внешний опыт существует вне нас, побуждая нас прибегать к опосредствующим способам постижения моды. В результате сама мода приобретает весьма гипотетический характер, а сами связи данных «внутреннего» опыта оказываются заключенными в нас самих, т. е. в самой структуре наших переживаний.

Мода есть, на наш взгляд, место «переживания самой социальной стихии» в «самоидентификации» человека. Мода может быть постигнута лишь в процессе непосредственного «изживания» переживаний. Только при этом она раскрывается как смысл. Постичь переживание фактов моды – значит самому пережить ее собственные импульсы, ритм, «биения сердца». Все это и будет «пониманием» смысла моды, ее структурной связности. В еще большей степени сказанное относится к постижению всей целостности внутреннего социокультурного опыта индивида, которая, разумеется, включает в себя всю совокупность переживаний субъекта.

Постмодернистская ситуация в духовной культуре XX века связана с процессом демократизации культуры, с отказом от трансцендентных идеалов, привлекающих творцов моды и модернистского искусства. Интерес к массовой моде проистекал не от страсти к слепому разрушению, не от суетного духа обновления прежних культурных структур,

а от необходимости придать социальному миру именно такой смысл, который не унижает его до роли «проходного двора» в некую потусторонность, а, напротив, возвышает до многообразных способов переосмысления существующих модернистских ценностей.

Мода как социальное явление постоянно заявляет о себе в том плане, что человеческий род может и должен трансцендировать за пределы духа модернизма и чисто узкопрагматических ценностей.

В развитии модернистского отношения к моде постепенно наступает момент, когда модернизму идти некуда. Ведь дух модерна «разрушает образ, <...> доходит до абстракции, до чистого холста, до дырки в холсте». В данном плане «постмодернизм» есть решительный ответ модернизму; «раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить иронично, без наивности», – пишет итальянский учёный-философ, историк-медиевист, специалист по семиотике, литературный критик и писатель Умберто Эко в своем произведении³.

В моде человек не только стремится противопоставить себя ироничному и обыденному миру, но и ироническим образом отнестись к предшествующим культурным ценностям. Эта идея разработана американским литературным критиком и теоретиком марксизма Фредриком Джеймисоном в концепции «пастиша»⁴. При этом как «пастиж», так и «пародия» включают в себя имитацию, мимикрию каких-то иных стилей. В этом плане мода, приобретающая массовый характер, позволяет модернистам конструировать нечто уникальное, что не может никогда надоесть.

Однако, в отличие от пародии, которая содержит, на наш взгляд, сатирический импульс, «пастиж» есть нейтральная практика подобной «мимикрии», без сатирического импульса и смеха, без того ещё присутствующего в пародии ощущения, что есть нечто вполне нормальное, в сравнении с чем имитируемое выглядит весьма комичным, а сам пастиж становится пародией, утратившей чувство юмора.

Можно заметить, что постмодернизм отторгает прежде всего модернистские ценности. Что же касается классической культуры прошлого, то здесь имеет место переосмысление, заимствование, эксплуатация ранее

выработанных форм. Именно в этом ключе следует понимать появление таких новых приёмов в художественном творчестве, как «интертекстуальность», «цитации», «нон-селекция» и пр., которые сложились в постмодернистский период и нашли своё теоретическое обоснование в концепции Юлии Кристевой, возникшей не без влияния идей М. М. Бахтина, и развивались далее Роланом Бартом. Идея использования прежних форм в художественном творчестве (ибо всё уже было найдено, всё применено) ставит художника, по мысли французского постмодерниста Жана Франсуа Лиотара, в положение философа, изобретающего новые правила игры⁵. Именно эта способность современного художественного творчества использовать различные стили, жанры, сосуществование разных форм даёт нам основание поименовать искусство школой плюрализма, поскольку основная черта постмодернизма, согласно многим исследователям, – плюрализм.

Но плюрализм связан с неким бессилием мысли, и мы можем сказать, что сам социальный и природный мир перестаёт выступать для нас в качестве трудно преодолимой силы. Мир без идеи «плюрализма» выступает для нас как некая стихия, т. е. нечто чуждое. Без идеи «плюральности» мы утрачиваем, по мнению А. Ю. Шеманова, и в самих себе нравственную глубину, оставаясь лишь на самой поверхности социальной формы, для которой достаточно лишь одного формального интеллекта⁹.

Но мода не терпит одного только формализма; она устремлена к осознанию самой задачи восстановления «самости» человека, не приводя ее к заранее определенной субстанции. Мода, на наш взгляд, может присутствовать и в социальном явлении, в самой его «материи», причем так, что сама мода становится этим «присутствием» иного и выступает одним из моментов «самоопределения» субъекта, которому «иное» дано в явлении красоты социума и личной свободы. «Иное» и оказывается моментом «предпонимания» иного, т. е. нового, модного, а тем самым включается в «герменевтический круг» самоопределения социального субъекта, который сначала предпринимает красоту бытийствующих форм, а затем понимает, так сказать, продуцирует свои идеалы и цели.

При этом нам хотелось бы обратить внимание на то обстоятельство, что мода связана

с переживанием образов, которые создает сам человек. Но человек подвержен социокультурной стихии творчества в области моды.

Мода связана с творческой стихией. Она, по словам А. Ю. Шеманова, с одной стороны, заключается в принятии «иного» его в «самодостаточных характеристиках», которые существуют как бы до их оформления относительного «некоторого центра замыкания на себя»⁷. С другой стороны, мода связана с преодолением существующих конкретных чувственных образов. Мода в этом плане дает импульс духу рациональности, который, хотя и открыт на «иное», но все же не отдаляется от «самости», от самосознания человека, а, напротив, стремится приобрести власть над вещами материального мира.

На данной основе становится возможным преодоление «замкнутого на себя» духа активизма модерна. Но модерн не может исчерпать всех возможностей социального субъекта.

Итак, постмодернистское мироощущение нашло своё наглядное воплощение в художественном творчестве и моде. С одной стороны, искусство стало генератором многих постмодернистских идей, с другой – оно стало формой трансляции и манифестации этих идей. Многие черты, присущие постмодернистскому искусству, характеризуют не столько его, сколько выражают общую культурную парадигму современности. В этом ключе следует рассматривать обобщающую классификацию основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским литератором Ихабом Хасаном и выражающую, по его мнению, парадигму современности: 1) неопределённость, открытость, незавершённость; 2) фрагментарность, тяготение к деконструкции, к коллажам, к цитациям; 3) отказ от канонов, авторитетов, ироничность как форма разрушения; 4) утрата «Я» и глубины, ризома, поверхность, многовариантное толкование; 5) стремление представить непредставимое; 6) обращение к игре, диалогу, полилогу; 7) карнавализация, маргинальность, проникновение моды в жизнь; 8) конструктивизм, в котором используется иносказательный язык моды; 9) имманентность, стремящаяся к прорыву моды в трансцендентное; в моде (особенно в массовой моде) постмодернистские искания направлены, по мнению И. Хассана, прямо на человека, на обнаружение трансцендентного в имманентном⁸.

Примечания

¹ Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Киев : ИСА, 1995. С. 78.

² Там же. С. 176.

³ Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностран. лит. 1998. № 10. С. 88–104.

⁴ Jameson, F. Postmodernism and consumer society // The antiaesthetic : Essays on postmodern culture / ed. by H. Forster. Post Townsend, 1984. С. 111–126.

⁵ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // *Ad Marginem*'93. М. : Ad Marginem, 1994.

⁶ Шеманов, А. Ю. Самоидентификация человека и культура. М. : Академ. Проект, 2007. С. 187.

⁷ Там же. С. 187–188.

⁸ Hassan, I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne : Schlusstexte der Postmoderne-Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin, 1994. S. 47–56.