

Книга пассажей: заметки и материалы

Конволют В: Мода

Вальтер Беньямин

Вальтер Беньямин. Немецкий философ и культурный критик (1892–1940).

Перевод с французского *Сергея Фокина* и с немецкого *Веры Котелевской* по изданию: *Benjamin W. Das Passagen-Werk// Gesammelte Schriften*/R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.). Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. V/1-2. 1350 S.

Мода: Господин Смерть, Господин Смерть!
*Джакомо Леопарди. Разговор Моды со Смертью*¹.

Ничто не умирает, все преобразуется.
*Оноре де Бальзак*²

В

[Мода]

И скука — это трельяж, перед которым куртизанка заигрывает со смертью. → Скука →
[В 1, 1]

Сходство пассажей с крытыми манежами, в которых обучали велосипедной езде. В этих манежах женщина принимала самый соблазнительный облик: облик велосипедистки. Так она выглядит на плакатах того времени. Жюль Шере запечатлел этот тип женской красоты³. Костюм велосипедистки как ранняя и бессознательная праформа спортивной одежды соответствует сновидческим праформам, воплотившимся, чуть раньше или позже, в одежде для фабрики или автомобиля. Как первые фабричные здания придерживались традиционной формы жилища, а кузова первых автомобилей подражали каретам, так в одежде велосипедистки спортивный стиль еще борется за традиционный идеал элегантности, и результат этой борьбы — затаенный садистический оттенок, который делает сию элегантность такой неслыханно вызывающей для тогдашнего мужского мира. →
Дома мечты →
[В 1, 2]

«В эти годы [1880-е] не только начинает бесчинствовать мода на Ренессанс, но и, с другой стороны, распространяется новое женское увлечение — спорт, прежде всего конный, и обе тенденции формируют моду в совершенно разных на-

1. *Leopardi G. Essays and Dialogues.* Berkeley, CA: University of California Press, 1962. P. 67.

2. *Balzac H. Pensées, Sujets, Fragments.* P.: A. Blaziot, 1910. P. 46.

3. Жюль Шере (1836–1932) — парижский художник, создатель афиш, рекламных плакатов, журнальных иллюстраций.

правлениях. Оригинальное, хотя не всегда приятное впечатление производит то, как период с 1882-го по 1885-й стремится примирить два ощущения, разрывающих женскую душу пополам. Женщине пытаются помочь, кроя талию как можно более облегающей и простой, зато юбку — с явной оглядкой на рококо». *70 Jahre deutsche Mode*⁴.

[В 1, 3]

Здесь мода открывает диалектический перевалочный пункт между женщиной и товаром — между похотью и трупом. Ее давний беспардонный приказчик, смерть, меряет век своей мерой, ради экономии даже создает манекен и собственноручно устраивает распродажу, по-французски называющуюся *révolution*. Ведь мода всегда была не чем иным, как пародией на раскрашенный труп, провокацией смерти посредством женщины и, между двумя резкими, заученными наизусть взрывами хохота, горестным шепотом наедине с тлением. Вот что такое мода. Поэтому она и меняется так быстро; только пощечочет смерть — и она уже другая, новая, пока смерть высматривает ее, чтобы нанести удар. За сотню лет она ничего смерти не задолжала. Наконец-то она готова признать свое поражение. Но та выносит как трофеи на берег новой Леты, которая катит поток асфальта через пассажи, экипировку проституток. → Революция → Любовь →

[В 1, 4]

Площади, площадь в Париже, большая арена,
Где модистка, Madame Lamort,
Беспокойные тропы земли, бесконечные ленты
Переплетает, заново изобретая
Банты, рюши, цветы и кокарды, плоды искусственной
флоры...⁵

Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien*⁶.

[В 1, 5]

«Ничто не находится совершенно на своем месте, но мода определяет место всякой вещи». Alphonse Karr:

4. Patek C. *70 Jahre deutsche Mode*. В.: Kantate, 1925. S. 84–87.

5. Фрагмент 5-й Дуинской элегии: Рильке Р.М. Сады. Поздние стихотворения / Пер. с нем. и фр. В. Микушевича. М.: Время, 2003. С. 74.

6. Rilke R. M. *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel-Verlag, 1923. S. 23.

*L'esprit*⁷. «Если бы женщина со вкусом, раздеваясь вечером, находила себя в действительности такой, какой она хотела выглядеть на протяжении всего дня, то назавтра, как мне хочется думать, она утонула бы, захлебнулась бы в своих следах». Альфонс Карр, цит. по: Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Zynismus*⁸.

[В 1, 6]

У Карра — рационалистическая теория моды, обнаруживающая явное родство с рационалистической теорией происхождения религии. Поводом к появлению длинных юбок он считает стремление некоторых женщин скрыть свои некрасивые ноги. Или разоблачает в качестве причины возникновения париков и некоторых фасонов шляп желание украсить редкие волосы.

[В 1, 7]

Кто же еще сегодня знает, где в конце прошлого века женщины сбывали свой соблазнительнейший образ, интимнейшее обещание своего тела? В крытых асфальтированных манежах, где их обучали езде на велосипеде. Велосипедистка оспаривает господство шансонетки с афиши и задает моде рискованнейшее направление.

[В 1, 8]

Самый жгучий интерес мода вызывает у философов благодаря своим неординарным предсказаниям. Известно ведь, что зачастую искусство на годы вперед предвосхищает, например в живописи, чувственно воспринимаемую действительность. Мы можем видеть улицы или залы, которые сияли разноцветными огнями задолго до того, как техника оснастила их подобным освещением с помощью световой рекламы и других ухищрений. В самом деле, чувствительность иных художников к образам будущего значительно глубже чувствительности гранд-дам. И тем не менее мода находится в гораздо более непрерывном, тесном контакте с грядущими вещами благодаря уникальному чутью женского коллектива к тому, что уготовано в будущем. Каждый сезон приносит в их последних творениях какие-то секретные

7. Karr A. *L'esprit*: Pensées extraites de ses œuvres complètes. P.: Calman Levy, 1877. P. 129.

8. Vischer F. T. *Mode und Zynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe*. Stuttgart: Wittwer, 1879. S. 106–107.

сигналы грядущих вещей. Тот, кто умеет их читать, предвидит не только течения в искусстве, но и новые своды законов, войны и революции. — Безусловно, в этом заключена величайшая притягательность моды, но также и трудность, сопряженная с извлечением пользы из нее.

[В 1а, 1]

«Переведа русские сказки, шведские семейные саги или английские плутовские романы, в том, что задает тон для масс, мы все же снова и снова будем обращаться к Франции, и не потому, что она всегда будет правдой, а потому, что она всегда будет модой». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*⁹. Хотя нынче и задает тон новейшее, но только там, где оно возникает в форме самого древнего, бывшего, привычного. Этот спектакль, формирование новейшего в форме бывшего, порождает и собственный диалектический спектакль моды. Только так — как грандиозную постановку этой диалектики — можно понять диковинные книги Жана Гранвиля, которые произвели фурор в середине века: когда он представляет одну из новых сфер деятельности в виде цветового спектра и его новый рисунок изображает радугу, когда Млечный Путь изображается в виде ночной улицы, освещенной газовыми фонарями, а луна, «нарисовавшаяся собственной персоной», возлежит не на облаках, а на новомодных плюшевых подушках, — только тогда понимаешь, что именно в этом самом черстве, лишенном фантазии столетии вся сновидческая энергия общества с удвоенной силой бросилась спастись в непроницаемом, беззвучном, туманном царстве моды, в которое рассудок последовать за ней не мог. Мода — предшественница, нет, вечный прототип сюрреализма.

[В 1а, 2]

Две скабрёзные литографии Шарля Вернье¹⁰ изображают, по контрасту, «Ночь на велосипедах» — туда и обратно. Колесо давало неожиданную возможность показать приподнятый подол.

[В 1а, 3]

9. Gutzkow K. Briefe aus Paris. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1842. Bd. II. S. 227–228.

10. Шарль Вернье (1813–1892) — французский график, иллюстратор и карикатурист, автор сатирических серий о нравах парижан, политике и т. д.

Составить окончательную картину моды можно лишь рассмотрев, как каждое поколение представляет прошлое в качестве самого отталкивающего антиафродизиака. В этой оценке оно не так уж несправедливо, как кажется. Есть во всякой моде что-то от горькой сатиры на любовь, во всякой моде заложены самым безжалостным образом все извращения, всякая мода исполнена тайных нападок на любовь. Следует присмотреться к следующему наблюдению Джона Гран-Картрэ, каким бы поверхностным оно ни было: «Именно сцены любовной жизни действительно обнаруживают всю смехотворность некоторых веяний моды. Разве не являются гротескными те или иные мужчины и женщины в самих своих жестах, в самих своих позах, коим никак (не благоприятствуют?) ни экстравагантный сам по себе начес, ни цилиндр, ни обтягивающий талию редингот, ни шаль, ни огромные шляпы с цветами, ни крохотные матерчатые сапожки?» Отношение прошлых поколений к моде — вопрос куда более важный, чем принято считать. И это одна из важнейших задач исторического костюма — в театре прежде всего, — которые он берет на себя. Посредством театра тема костюма глубоко вмешивается в жизнь искусства и поэзии, в которых мода одновременно сохраняется и преодолевается.

[В 1а, 4]

С подобной проблемой мы сталкиваемся перед лицом новых скоростей, привнесших в жизнь другой ритм. Последний тоже был поначалу испробован как бы не всерьез, играючи. Появились русские горки, и парижане предались новому удовольствию как одержимые. Около 1810 года хроникер сообщает, что одна дама потратила на них 75 франков за один вечер в парке Монсури, где в то время стояли эти гигантские аттракционы. Новый ритм жизни часто заявляет о себе самым неожиданным образом. Так и с афишами. «Эти однодневные или одномоментные образы, омытые проливными дождями, исчерканные мальчишками, обожженные солнцем, иной раз, не успев даже подсохнуть, покрытые другими образами, символизируют с гораздо большей интенсивностью, нежели пресса, стремительную, скачкообразную, многообразную жизнь, которая несет нас во времени». Maurice Talmeyr: *La cité du sang*¹¹. Ведь на заре истории афиши еще не существовало закона, регулирующего способ рас-

11. Talmeyr M. *La cité du sang: tableaux du siècle passé*. P.: Perrin, 1901. P. 269.

клейки, защиту плакатов, равно как и от плакатов, и случилось, что, проснувшись утром, кто-то обнаруживал окна заклеенными. В моде эта необъяснимая потребность в сенсации удовлетворялась издавна. Но вскрыть суть предстоит теологическому исследованию, ибо здесь выражено глубинное, аффективное отношение людей к ходу истории. Возникает желание связать эту потребность в сенсации с одним из семи смертных грехов, и не удивительно, что хроникер обрушивает на нее апокалиптические пророчества и провозглашает времена, когда люди ослепнут от обилия электрического света и сойдут с ума от скорости передачи новостей (из Jacques Fabien: *Paris en songe*¹².)

[В 2, 1]

«4 октября 1856 года в театре „Жимназ“ дают пьесу под названием *Les Toilettes Tapageuses* („Кричащие туалеты“). Это была эпоха кринолина, в моде были женщины с пышными формами. Актриса, игравшая главную роль, прекрасно поняла сатирический замысел автора и вышла на сцену в платье, невероятно раздутая юбка которого отличалась комическим, смехотворным размером. На следующий день после премьеры более двадцати великосветских дам приказали снять мерку с этого платья и через неделю кринолин прибавил вдвое в объеме». Maxime du Camp: *Paris*¹³.

[В 2, 2]

«Мода представляет собой вечно тщетный, часто смехотворный, порой опасный поиск высшей, идеальной красоты». Du Camp: *Paris*¹⁴.

[В 2, 3]

Эпиграф из Бальзака очень подходит для развития образа адского времени. Почему, собственно, это время ничего не желает знать о смерти, почему мода высмеивает смерть; как ускорение движения, скорость, с которой сменяются газетные выпуски новостей, стремится устранить любой перерыв, внезапное окончание, и как смерть, перерезающая все прямые линии божественного хода времени, связана

12. Fabien J. Paris en songe: essai sur les logements a bon marche, le bien etre des masses. P.: Raçon et Co, 1863.

13. Du Camp M. Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle. P.: Hachette, 1875–1879. Vol. 6. 1879. P. 192.

14. Ibid. P. 294.

с ним? — Существовала ли мода в древнем мире? Или «засилье рамок» устранило ее?

[В 2, 4]

«...она была современна в отношении всего и вся». Marcel Jouhandeau: *Prudence Hautechaume*¹⁵. Быть современной в отношении всех и вся — это самое страстное и сокровенное желание женщины, которое удовлетворяет мода.

[В 2, 5]

Власть моды над Парижем — в одном символе. «Я купил карту Парижа, напечатанную на носовом платке». Gutzkow: *Briefe aus Paris*¹⁶.

[В 2а, 1]

К медицинской дискуссии о кринолине: «Считалось, что их, как и фижмы, можно оправдать приятной, практичной прохладой, которой конечности наслаждаются под ней... врачи, однако, дают понять, что эта хваленая прохлада уже принесла с собой простуду, которая приводит к пагубно преждевременному завершению состояния¹⁷, которое изначально кринолин должен был скрывать». Vischer: *Kritische Gänge* (из главы *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode* («Здравые размышления о нынешней моде»))¹⁸.

[В 2а, 2]

Безумием было то, что французская мода эпохи Революции и Первой империи имитировала в платьях современного кроя и пошива греческие пропорции. Ibid. S. 99.

[В 2а, 3]

Вязаный шейный платок — кашне «баядерка» — самой неприглядной раскраски, — который носят даже мужчины.

[В 2а, 4]

Фишер о моде на широкие и ниспадающие, ниже локтя, рукава в мужском костюме: «Это уже не руки, а рудименты крыльев, пингвины обрубки, рыбы плавники, и движение

15. Jouhandeau M. *Prudence Hautechaume*. P.: Gallimard, 1927. P. 129.

16. Gutzkow K. *Briefe aus Paris*. Bd. I. S. 82.

17. Речь идет о беременности.

18. Vischer F. T. *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode*//*Kritische Gänge: Neue Folge*. Drittes Heft. Stuttgart: Cotta, 1861. S. 100.

этих бесформенных придатков при ходьбе выглядит как нелепое, неотесанное размахивание руками, толкание, почесывание, гребля». Ibid. S. 111.

[В 2а, 5]

Острая политическая критика моды с буржуазной позиции: «Когда автор этих здравых размышлений впервые увидел при посадке в поезд молодого человека в рубашке с наимоднейшим воротником, он подумал, что видит священника; ведь эта белая полоска проходит по шее на той же высоте, что и воротник у католических духовников, а длинный балахон тоже был черным. Когда же он узнал космополита по последней моде, он понял, что означает этот ошейник: О, нам все едино, все равно, даже конкордат! Почему нет? Разве мы должны мечтать о просвещении, как благородные юноши? Разве иерархия не изысканнее пошлости заурядного освобождения духа, которое всегда ведет лишь к тому, что мешает благородному человеку вкушать удовольствия? — Более того, этот воротник, поскольку он обрезает шею прямой резкой линией, создает приятное впечатление свежеебзглавленного, что так соответствует характеру сноба». Далее следует резкая отповедь фиолетовому цвету. Ibid. S. 112.

[В 2а, 6]

О реакции 1850–1860-х годов: «Носить цветное считается смешным, в обтяжку — ребячливым; как было не стать одежде одновременно бесцветной, обвисшей и тесной?» Ibid. S. 117. Таким образом, он связывает кринолин также с укрепшим «империализмом, который раскинулся широко и вальжно, как и его образ, и, будучи последним и самым мощным выражением сворачивания всех тенденций 1848 года, обрушил свою власть, как колокол, на все хорошее и плохое, справедливое и несправедливое в революции». Ibid. S. 119.

[В 2а, 7]

«По сути, эти вещи одновременно свободны и несвободны. Это светотень, в которой принуждение и юмор пронизывают друг друга <...> Чем фантастичнее форма, тем явственнее вкупе со скованной волей проступает ясное и ироничное сознание. И это сознание гарантирует нам, что причуда не приживется; чем увереннее оно растет, тем ближе время, когда оно начинает воздействовать, становится поступком, сбрасывает пути». Ibid. S. 122–128.

[В 2а, 8]

Одно из наиболее важных мест, где освещаются эксцентричные, революционные и сюрреалистические возможности моды, но, прежде всего, устанавливается связь между сюрреализмом, Гранвилем, etc., — глава «Мода» в «Убиенном поэте» Аполлинера. Guillaume Apollinaires: *Poète assassiné*¹⁹.

[В 2а, 9]

Как мода подражает всему: к светским туалетам выпускаются программы, как для новейшей симфонической музыки. В 1901 году Виктор Пруве²⁰ выставил в Париже вечернее платье под названием «Речные берега весной».

[В 2а, 10]

Печать тогдашней моды: намекать на тело, которому вообще незнакома абсолютная нагота.

[В 3, 1]

«Только к 1890 году шелк перестали считать самым благородным материалом для уличной одежды и отвели ему доселе незнакомую роль в качестве подкладки. Одежда 1870–1890 годов чрезвычайно дорога, и поэтому изменения в моде часто с крайней бережливостью ограничиваются изменениями, направленными на создание нового платья путем переделки старого». *70 Jahre deutsche Mode*²¹.

[В 3, 2]

«1873-й <...> когда огромные юбки, натягивавшиеся на подушки, что привязывались к ягодицам, с этими гардинами в складку, плиссированными рюшами, отделкой и лентами, кажется, выходили из мастерской не портного, а обойщика». J. W. Samson: *Die Frauenmode der Gegenwart*²².

[В 3, 3]

Ни один вид увековечения не является столь шокирующим, сколь увековечение эфемерного и тех модных форм, которые сохраняют для нас восковые фигуры. И каждый, кто их видел, непременно влюбится, подобно Андре Брето-

19. Apollinaires G. *Poète assassiné*. P.: Au Sans Pareil, 1927. P. 74–75.

20. Виктор-Эмил Пруве (1858–1943) — французский художник и дизайнер, представитель стиля ар-нуво, один из создателей Школы Нанси, модернистского художественно-промышленного и учебного объединения в Лотарингии.

21. Patek C. *70 Jahre deutsche Mode*. S. 71.

22. Samson J. W. *Die Frauenmode der Gegenwart*. Berlin und Köln: A. Marcus & E. Webers Verlag, 1927. S. 8–9.

ну, в женскую фигуру в музее Гревен, поправляющую, в углу
ложи, подвязку. André Breton: *Nadja*²³.

[В 3, 4]

«Цветочная отделка из крупных белых лилий или кувшинок и длинных камышовых ветвей, которые так изящно смотрятся в каждом украшении для волос, невольно напоминает нежных, легко парящих сильфид и наяд — так же и жгучая брюнетка не могла украсить себя более обольстительно, чем ягодами, вплетенными в изящные ветви: вишней, смородиной, даже виноградом в сочетании с плющом и травами; или длинными фуксиями цвета огненно-красного бархата, чьи листья с красными прожилками, словно подернутые росой, образуют крону; к ее услугам и самый красивый кактус, *speciosus*, с продолговатыми белыми перьеобразными тычинками; вообще для украшения волос выбирают очень крупные цветы — мы видели одно такое из белой центифолии (*unica*), живописно переплетенной с крупными анютиными глазками и ветками плюща, вернее, веточками, потому что действительно были видны шишковатые отростки, как будто вмешалась сама природа: длинные распускающиеся веточки и стебельки покачивались по бокам при малейшем прикосновении». Veronika von G.: *Die Mode*²⁴.

[В 3, 5]

Впечатление старомодности может возникнуть лишь там, где определенным образом затрагивается самое современное. Если в пассажах лежат истоки новейшей архитектуры, то их старомодное влияние на сегодняшних людей столь же значимо, сколь и сошедшее на нет влияние отца на сына.

[В 3, 6]

Я сформулировал, что «вечное — это скорее оборка на платье, чем идея». → Диалектический образ →

[В 3, 7]

В фетишизме пол разрушает преграду между органическим и неорганическим миром. Одежда и украшения заключают с ним союз. И в мертвом, и в живом он как у себя дома. Последнее даже показывает ему, как обустроиться в первом. Волосы — это граница, пролегающая между двумя царства-

23. Breton A. Nadja. P.: Nouvelle Revue Française, 1928. P. 199.

24. G. Veronika von. Die Mode//Der Bazar. Dritter Jahrgang. 1857. S. 11.

ми пола. И еще одно открывается ему в опьянении страсти: ландшафты тела. Они уже не одушевлены, но все еще доступны зрению, которое, конечно, чем дальше, тем больше уступает осязанию или обонянию роль проводников через эти царства смерти. Во сне, однако, нередко вздымаются груди, которые, как и земля, полностью одеты лесом и скалами, а взоры погружают свою жизнь на дно водных зеркал, дремлющих в долинах. Эти ландшафты изборождены тропинками, которые ведут пол в мир неорганического. Сама мода есть лишь еще одно средство, которое заманивает его все глубже в материальный мир.

[В 3, 8]

«В этом году, — начала Тристуз, — мода и причудлива, и привычна, она проста и преисполнена фантазии. Любая материя различных сфер природы может отныне войти в композицию женского костюма. Я видела очаровательное платье, сделанное из натуральных пробок. <...> Один знаменитый кутюрье замышляет запустить в производство английский дамский костюм из обложек старых книг с кожаными переплетами. <...> На шляпах модно носить рыбки хребты. Часто можно видеть восхитительных молодых девушек, одетых в пелерины из Сантьяго-де-Компостелы; их наряд, как и подобает, усыпан морскими гребешками. В искусство одеваться неожиданно вошли фарфор, керамика и фаянс. <...> Перья теперь украшают не только шляпы, но и туфли, перчатки, а на будущий год их поместят и на зонтики. Туфельки делают из венецианского стекла, а шляпки — из хрусталя баккара. <...> Да, забыла вам сказать, что в прошлую среду я видела на бульварах одну фифу, нарядившуюся в маленькие зеркальца, прикрепленные и приклеенные к ткани. На солнце эффект был роскошный. Словно золотой слиток на прогулке. Потом начался дождь, и дама стала похожа на серебряный слиток. <...> Мода становится практичной, она ничего не отвергает и все облагораживает. Она использует материалы так, как романтики использовали слова»²⁵. Apollinaire: *Le poète assassiné*²⁶.

[В 3а, 1]

25. Аполлинер Г. Убиенный поэт/Пер. М. Яснова. СПб.: Азбука, 2005. С. 148–149. Перевод изменен.

26. Apollinaire G. Le poète assassiné. Nouvelle édition. P.: Au Sans Pareil, 1927. P. 75–77.

Карикатурист изобразил — примерно в 1867 году — каркас кринолина в виде клетки, в которой юная девушка держит кур и попугая. Louis Sonolet: *La vie parisienne sous le Second Empire*²⁷.

[В за, 2]

«Мода на торжественный и пышный кринолин стала распространяться <...> благодаря морским ваннам». Sonolet: *La vie parisienne sous le Second Empire*²⁸.

[В за, 3]

«Мода состоит из крайностей. Поскольку от природы она стремится к крайностям, ей ничего не остается, кроме как, отказавшись от определенной формы, перейти к полной противоположности». *70 Jahre deutsche Mode*²⁹. Ее абсолютные крайности — фриivolность и смерть.

[В за, 4]

«Мы видели в кринолине символ Второй империи во Франции, ее напыщенной лжи, ее ветреной и хвастливой наглости. Она пала <...> но <...> незадолго до падения Империи парижский мир успел выставить напоказ еще одну сторону своего умонастроения в женской моде, и Республика не слишком годилась для того, чтобы подхватить и сохранить ее». Vischer: *Mode und Zynismus*³⁰. Новую моду, на которую намекает Фишер, он описывает так: «Платье кроится по диагонали и растягивается на талии» (S. 6)³¹. Далее он называет женщин, носящих такой фасон, «обнаженными в одежде» (S. 8)³².

[В за, 5]

Фриделль поясняет, говоря о женщинах, что «история их одежды являет удивительно мало вариаций, не более чем цикл нескольких гораздо быстрее меняющихся, но и гораздо чаще повторяющихся нюансов: длина шлейфа, высота прически, длина рукава, пышность юбки, обнажение груди и высота талии. Даже радикальные революции, такие как мода на короткие, под мальчика, стрижки, суть лишь

27. Sonolet L. S. *La vie parisienne sous le Second Empire*. P.: Payot, 1929. P. 245.

28. Ibid. P. 247.

29. Patek C. *70 Jahre deutsche Mode*. S. 51.

30. Vischer F. T. *Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode*. S. 6.

31. Ibidem.

32. Ibid. P. 8.

„вечное возвращение того же самого“» Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit*³³. Таким образом, по мнению автора, женская мода заметно отличается от более разнообразной и смелой мужской моды.

[В 4, 1]

Из всех обещаний, данных в романе Этьена Кабе «Путешествие в Икарию»³⁴, по крайней мере одно едва не сбылось. Кабе вообще-то стремился доказать в романе, развивавшем его систему, что коммунистическое государство будущего не должно содержать никаких плодов фантазии и не должно претерпевать никаких изменений; поэтому всякую моду, особенно же модисток, капризных жриц моды, а также ювелиров и представителей всех прочих профессий, которые служат роскоши, он из Икарии изгнал и требовал, чтобы одежда, утварь и т. д. никогда не менялись». Sigmund Engländer: *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*³⁵.

[В 4, 2]

В 1828 году состоялась премьера *La Muette de Portici* («Немая из Портичи») ³⁶. Это струящаяся музыка, опера с драпировками, которые поднимаются над словами и опускаются. Она, безусловно, снискала успех в то время, когда драпировки начали свое триумфальное шествие (впервые войдя в моду в виде турецких шалей). Это восстание, главная задача которого — уберечь короля от себя самого, предстает увертюрой к восстанию 1830 года — революции, которая, видимо, была лишь драпировкой переворота в правящих кругах.

[В 4, 3]

33. Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. München: C. H. Beck, 1927–1931. Bd. 3. 1931. S. 88.

34. Речь идет о социально-философском романе-утопии, написанном в форме дневника путешествий лорда Керисдолла (*Voyage en Icarie*, 1840). Его автор Этьен Кабе (1788–1856) был французским политиком-коммунистом, философом и публицистом.

35. Engländer S. Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1864. Bd. II. S. 165–166.

36. 25 августа 1830 года во время представления оперы Даниэля Обера «Немая из Портичи» (*La muette de Portici*) в Брюсселе фраза героя «Aux armes!» («К оружию!») стала сигналом для начала общественных беспорядков, приведших в итоге к независимости Бельгии. Рихард Вагнер назвал в 1871 году эту оперу «предвестницей революции».

Возможно, мода умирает (как, например, в России) потому что больше не поспевает за временем — по крайней мере, в некоторых областях?

[В 4, 4]

Произведения Гранвиля — подлинные космогонии моды. Часть его *œuvres* можно озаглавить: «Борьба моды с природой». Сравнение Хогарта и Гранвиля. Гранвиль и Лотреамон. — О чем говорит гипертрофированность девиза у Гранвиля?

[В 4, 5]

«Мода <...> является свидетелем, но свидетелем истории только большинства, ибо у всех народов... бедные люди не имеют никакой моды, кроме истории, а их идеи, вкусы, сама жизнь почти не меняются. Разумеется, <...> публичная жизнь начинает проникать в небольшие семьи, но на это требуется время». Eugène Mouton: *Le XIXe siècle vécu par deux Français*³⁷.

[В 4, 6]

Следующее наблюдение позволяет понять, как мода маскирует вполне определенные интересы правящего класса. «У власть имущих сильная неприязнь к большим переменам. Они хотели бы, чтобы все оставалось как есть, и желательно тысячу лет. Лучше всего, чтобы луна остановилась и солнце не двигалось с места! Тогда никто не проголодался бы и к вечеру не потребовал ужин. Если же они выстрелили, противник не должен стрелять в ответ, их выстрел должен быть последним». Bertolt Brecht: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*³⁸.

[В 4а, 1]

Пьер Мак-Орлан, который выявляет у Гранвиля аналогии с сюрреализмом, обращает внимание в этой связи на творчество Уолта Диснея, о котором он говорит: «У него нет ни капли мертвечины. В этом он отходит от Гранвиля, который все время заключал в себе присутствие смерти». Pierre Mac Orlan: *Grandville le précurseur*³⁹.

[В 4а, 2]

37. Mouton E. Le XIXe siècle vécu par deux Français. P.: Ch. Delagrave, 1901. P. 241.

38. Brecht B. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit // Unsere Zeit. 1935. VIII. 2–3 April. P., Basel, Prag. S. 32.

39. Mac Orlan P. Grandville le précurseur // Arts et métiers graphiques. 1934. № 44. 15 décembre. P. 24.

«Два-три часа обычно длится демонстрация большой коллекции. В зависимости от темпа, к которому привыкли манекенщицы. В конце, по традиции, появляется невеста в вуали». Helen Grund: *Vom Wesen der Mode*⁴⁰. В упомянутой здесь практике мода ссылается на обычай, но в то же время и дает понять, что она не останавливается перед ним.

[В 4а, 3]

Современная мода и ее значение. Кажется, весной 1935 года в женскую моду вошли металлические ажурные значки среднего размера, которые носились на джемпере или пальто и изображали инициал владелицы. Тут мода воспользовалась модой на значки, которые широко распространились среди мужчин после появления лиг. Однако, с другой стороны, таким образом проявляется растущее ограничение частной жизни. Имя незнакомки на лацкане выносится на всеобщее обозрение. Тот факт, что это облегчает «завязывание» знакомства с незнакомкой, имеет второстепенное значение.

[В 4а, 4]

«Модельеры <...> вращаются в обществе и получают общее впечатление от увиденного, они участвуют в художественной жизни, посещают премьеры и выставки, читают нашумевшие книги — иными словами, их вдохновение подпитывается <...> импульсами <...>, которые посылает неуемная современность. Но поскольку никакое настоящее не может быть полностью оторвано от прошлого, прошлое тоже дает ему [модельеру] стимул <...> Однако годится лишь то, что гармонирует с господствующим тоном моды. Шляпка, надвинутая на лоб, которой мы обязаны выставке Мане, недвусмысленно доказывает, что мы снова готовы к диалогу с концом прошлого века». Ibid. S. 13.

[В 4а, 5]

О рекламной войне дома моды и пишущих о моде журналистов. «Задача журналиста упрощается тем, что наши желания совпадают» (т. е. желания дома моды и журналистов). «Но она и усложняется, поскольку ни одна газета или журнал не считает новым то, что уже было опубликовано другими. Спасти его и нас от этой дилеммы могут только фотографии и художники, которые благодаря позированию

40. Grund H. *Vom Wesen der Mode*. München: Meisterschule für Deutschlands Buchdruck, 1935. S. 19.

и освещению могут извлечь из платья множество разных ракурсов. Самые влиятельные журналы <...> имеют в распоряжении оборудованные, со всеми техническими и художественными изысками, собственные фотоателье, возглавляемые высокоодаренными специализированными фотографами <...> Но всем им запрещено публиковать свои снимки до тех пор, пока клиентка не сделает свой выбор, что обычно происходит через 4–6 недель после первого показа. Причина этой меры? — Женщина, появляясь в обществе в этих новинках, тоже не хочет лишиться ошеломляющего эффекта». Ibid. S. 21–22.

[В 5, 1]

Согласно обзору шести первых выпусков, в журнале *La dernière mode* («Последняя мода»), редактируемом Стефаном Малларме (Париж, 1874), содержится «очаровательный спортивный очерк, итог разговора с замечательным натуралистом Туссенелем». Перепечатка этого обзора — в журнале *Minotaure*⁴¹.

[В 5, 2]

Биологическая теория моды, в продолжение изображенной в сокращенной версии труда Брема на с. 771⁴² эволюции зебры в лошадь, «длившейся миллионы лет»: «Первичное побуждение, присущее лошадям, пошло на создание первоклассного скакуна и бегуна <...> Самые древние животные, сохранившиеся и сегодня, имеют ярко выраженный полосатый окрас. Поразительно, что полосы на шерсти зебры обнаруживают определенное соответствие с расположением ребер и позвонков. Кроме того, по своеобразно расположенным полосам на плече и бедре можно извне определить положение этих частей. Что означает эта полосатость? Она точно не действует как защитный окрас <...> Полосы сохранились несмотря на их „нецелесообразность“, следовательно, они должны иметь особое значение. Не имеем ли мы здесь дело с внешними раздражающими стимулами для внутренних первичных побуждений, которые особенно оживляются в брачный сезон? Что мы можем почерпнуть из этой теории для нашей темы? — Мне кажется, нечто принципиально важное. „Нецелесообразная“ мода берет на себя — с тех пор

41. Minotaure. 1935. Vol. 2. № 6. P. 27.

42. Альфред Брем (1829–1884) — немецкий зоолог, автор книги *Tierleben* («Жизнь животных»), изданной в 6 томах (1864–1869).

как человечество перешло от наготы к одежде — роль мудрой природы. <...> Собственно, предписывая своими преобразованиями непрерывную корректировку всех частей фигуры, мода заставляет женщину постоянно стремиться к красоте». Ibid. S. 7–8.

[B 5, 3]

На Всемирной выставке 1900 года в Париже был сконструирован Дворец костюма, в котором восковые куклы на фоне задника демонстрировали костюмы народов мира и моду того времени.

[B 5a, 1]

«Мы наблюдаем вокруг <...> следствия смятения и рассеяния, порождаемые беспорядочным движением современного мира». «Искусства не соблюдают с поспешностью. Наши идеалы живут аж десять лет! Абсурдное суеверие, связанное с новизной, которое нам на беду заменило древнее и превосходное верование в суждение *потомков*, придает нашим усилиям как нельзя более иллюзорную цель и принуждает создавать как нельзя более бранные вещи, бренность как таковую — ощущение новизны <...> Однако все то, что мы здесь видим, было уже опробовано, на протяжении веков пробуждало соблазн, восхищение, и вся эта слава говорит нам умиротворенно: „ВО МНЕ НЕТ НИЧЕГО НОВОГО“. Время может подпортить материю, которую я заимствовал; но пока она не уничтожена, я не могу быть в силу безразличия или презрения человеком достойным сего имени». Paul Valéry: *Préambule*⁴³.

[B 5a, 2]

«Триумф буржуазии изменяет женский костюм. Платье и прическа выигрывают в объеме <...> плечи становятся шире благодаря рукавам с оборками, не за горами возвращение старых добрых панье и пышных юбок. Наряженные таким образом, женщины обречены на оседлый образ жизни, на привязанность к семейному очагу, ибо в самой манере одеваться нет даже намека на движение или что-то такое, что могло бы ему благоприятствовать. С приходом Второй империи происходило нечто противоположное: семейные узы ослабевали; все время растущая тяга к роскоши под-

43. Valéry P. *Préambule*//Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo. P.: Petit Palais, 1935. P. IV, VII.

рывала нравственность, в силу чего трудно было бы отличить, если смотреть только по платью, порядочную женщину от куртизанки. Женский туалет изменился с головы до пят. Панье были отброшены назад и обратились утяжеленным турнюром. В моде было все, что мешало женщинам сидеть; из туалета исключалось все, что могло бы помешать им свободно ходить. Они делали такие прически и надевали такие наряды, как будто хотели, чтобы их видели в профиль. Но ведь профиль — это силуэт личности... что проходит мимо, убегает от нас. Туалет становится образом быстротечного движения, которое охватывает весь мир». Charles Blanc: *Considérations sur le vêtement des femmes*⁴⁴.

[В 5а, 3]

«Чтобы понять суть современной моды, не нужно обращаться к мотивам личного характера, как то: <...> желание перемен, смысл красоты, франтовство, инстинкт подражания. Безусловно, все эти мотивы в разные времена <...> уже сыграли свою роль <...> при конструировании одежды. Но мода, какой мы понимаем ее сегодня, пронизана не индивидуальными, а социальными мотивами, и на правильном их определении покоится понимание всей ее сущности. Это стремление отделить высшие классы общества от низших, или, вернее, от средних <...> Мода — это барьер, который постоянно возводится заново, потому что его постоянно сносят, с помощью него аристократический мир пытается оградить себя от среднего слоя общества; это погоня за сословным тщеславием, в которой постоянно повторяется одно и то же явление: стремление одной части общества получить пусть самое малое, но преимущество, которое отделит ее от преследователя, и стремление другой части, в свою очередь, восполнить его, немедленно перенимая новую моду. Этим объясняются характерные особенности сегодняшней моды. В первую очередь, ее возникновение в высших и подражание ей в средних кругах. Мода движется сверху вниз, а не снизу вверх <...> Попытка среднего класса ввести свою моду никогда не удастся, хотя для высшего класса нет ничего более желанного, чем наличие у среднего собственной моды. ([Прим.] Но это не мешает аристократам искать новые образцы в выгребной яме парижского полусвета и вводить моду, на лбу у которой отчетливо видна

44. Blanc Ch. *Considérations sur le vêtement des femmes*. P.: Institut de France, 1872. P. 12–13.

печать ее непристойного происхождения, как это убедительно показал Фишер в своей <...> изрядно раскритикованной, но, на мой взгляд, заслуживающей самой высокой оценки статье о моде.) Далее, непрерывная переменчивость моды. Как только средний класс перенимает новую моду, она теряет ценность для высшего класса. Именно поэтому новизна является непременным условием моды. Жизнь моды обратно пропорциональна скорости ее распространения; ее эфемерность усугубилась в наше время в той же мере, в какой разрослись средства ее распространения через наши усовершенствованные средства коммуникации. Наконец, третья характерная черта нашей нынешней моды может быть объяснена социальным мотивом, упомянутым выше: ее тиранией. Мода содержит внешний критерий „принадлежности человека к обществу“. Тот, кто не хочет обходиться без общества, должен участвовать в его жизни, даже если <...> он не приемлет очередной новый фасон <...> Так моде выносятся приговор. Если бы классы, которые достаточно слабы и глупы, чтобы подражать ей, обрели чувство собственного достоинства и самоуважения <...>, то с модой было бы покончено и красота снова могла бы занять свое место, как это было у всех народов, которые <...> не чувствовали необходимости подчеркивать классовые различия с помощью одежды, а если и чувствовали, то были достаточно благодарны, чтобы уважать их». Rudolph von Jhering: *Der Zweck im Recht*⁴⁵.

[В 6; В 6а, 1]

Об эпохе Наполеона III: «Зарабатывание денег становится предметом почти чувственного рвения, а любовь — денежным вопросом. Во времена французского романтизма эротическим идеалом была гризетка, которая отдается; теперь это лоретка, которая продает себя. <...> В моду вошел шаловливый оттенок мальчишества: дамы носят воротнички и галстуки, палето, сюртуки, скроенные как фрак <...> курточки а-ля зуав, офицерские клинки, трости, монокли. Предпочтительны контрастные, кричащие цвета, в том числе и в прическе: весьма популярны огненно-рыжие волосы. <...> Модный тип — знатная дама, разыгрывающая из себя кокетку. Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit*⁴⁶. «Плебейский

45. Jhering R. von. *Der Zweck im Recht*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883. Bd. 2. S. 234–238.

46. Friedell E. *Kulturgeschichte der Neuzeit*. S. 203.

характер» этой моды представляется автору «вторжением» нуворишей «из низов».

[В 6а, 2]

«Хлопковые ткани заменяют парчу, сатин, и вскоре благодаря <...> революционному духу платье низших классов становится более приличным, более благоприятным на вид». Edouard Foucaud: *Paris — inventeur Physiologie de l'industrie française*⁴⁷ (относится к Великой французской буржуазной революции).

[В 6а, 3]

Группа, которая при ближайшем рассмотрении состоит только из предметов одежды и нескольких кукольных голов. Надпись: «Куклы на стульях, манекены в накладных воротниках, накладных волосах, накладной бижутерии... вот мода от *Longchamp!*» Кабинет эстампов.

[В 6а, 4]

«Если в 1828 году мы входим в магазин Делиля, то перед нами открывается море разнообразных тканей: японские, мавританские, меотидские, китайские, русские, восточные. Благодаря революции 1830 года <...> скипетр моды переправился через Сену и улица де ла Шоссе-д'Антен заменила собой старое предместье». Paul D'Ariste: *La vie et le monde du boulevard (1830–1870)*⁴⁸.

[В 6а, 5]

«Зажиточный буржуа, чтущий порядок, платит своим поставщикам по крайней мере ежегодно; но модник, так называемый светский лев, платит своему портному раз в десять лет, если вообще платит». Adolf Lenz: *Acht Tage in Paris*⁴⁹.

[В 7, 1]

«Это я изобрел *тики*. Сейчас их заменил монокль. <...> Тик заключался в том, чтобы закрыть глаз, что сопровождается определенным движением губ и определенным дви-

47. Foucaud E. Paris — inventeur Physiologie de l'industrie française. P.: Prévot, 1844. P. 64.

48. D'Ariste P. La vie et le monde du boulevard (1830–1870). P.: J. Tallandier, 1930. P. 227.

49. Lenz A. Acht Tage in Paris. Ein vollständiges Gemälde der Französischen Hauptstadt und der nächsten Umgebungen. Ein unentbehrlicher und treuer Führer für alle Besucher der Pariser Industrie-Ausstellung. Leipzig: Otto Wiegand, 1855. S. 125.

жением костюма <...> Фигура элегантного человека должна отличаться некоей судорожностью и вымученностью. Эти лицевые подергивания можно приписать либо естественно-му сатанизму, либо бушеванию страстей, либо, наконец, всему, что может прийти в голову». *Paris-Viveur: Par les auteurs des mémoires de Bilboquet*⁵⁰.

[В 7, 2]

«Одеваться в Лондоне было модно только среди мужчин; женская мода, даже среди иностранок, обязывала одеваться в Париже». Charles Seignobos: *Histoire sincère de la nation française*⁵¹.

[В 7, 3]

Марселин, основатель *La Vie Parisienne*, описал «четыре эпохи кринолина».

[В 7, 4]

Кринолин — «очевидный символ реакции империализма, который распростерся вширь и вглубь, обрушил свою власть, как колокол, на хорошее и плохое, справедливое и несправедливое в революции». Он казался сиюминутным капризом, а застрял до 2 декабря. Эдуард Фукс цитирует Фридриха Теодора Фишера в: Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*⁵².

[В 7, 5]

В начале 1840-х годов центр модисток находится на улице Вивьен.

[В 7, 6]

Зиммель указывает на то, что «мода в настоящем все больше связывается с объективным характером трудовой деятельности в сфере хозяйства. Не только где-нибудь возникает предмет, который затем становится модой, но предметы специально создаются для того, чтобы стать модой»⁵³.

50. Delord T. et al. Les petits-Paris. Paris-viveur / par les auteurs des "Mémoires de Bilboquet". P.: Alphonse Taride, 1854. P. 25–26.

51. Seignobos Ch. Histoire sincère de la nation française. P.: Éditions Rieder, 1932. P. 402.

52. Fuchs E. Die Karikatur der europäischen Völker. München: A. Langen, 1921. Bd. 2. S. 156.

53. Цит. по: Зиммель Г. Созерцание жизни // Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Юрист, 1996. (Лики культуры). С. 270.

Противоречие, которое выявляется в последнем предложении, можно в определенной мере отнести к антагонизму буржуазной и феодальной эпохи. Georg Simmel: *Philosophische Kultur* (из главы *Die Mode*)⁵⁴.

[В 7, 7]

Зиммель объясняет, почему женщины, как правило, особенно привержены моде. Именно «слабость социального положения, которое женщины преимущественно занимали в истории, вела их к тесной связи с тем, что является „обычаем“, „что подобает“»⁵⁵. Ibid. S. 47.

[В 7, 8]

Следующий далее анализ моды, кстати, проливает свет на роль путешествий, которые стали модными у буржуа во второй половине века. «...акцент раздражения все больше сдвигается с его субстанциального центра к началу и концу. Это начинается с незначительных симптомов, например со все более распространяющейся замены сигары папиросой, проявляется в жажде путешествий, которые делают год на множество коротких периодов с резкой акцентировкой прощаний и возвращений. <...> темп современной жизни свидетельствует не только о жажде быстрой смены качественных содержаний, но и о силе формальной привлекательности границы, начала и конца...»⁵⁶. Ibid. S. 41.

[В 7а, 1]

Зиммель пишет, что мода «всегда носит классовый характер, и мода высшего сословия всегда отличается от моды низшего, причем высшее сословие от нее сразу же отказывается, как только она начинает проникать в низшую сферу»⁵⁷. Ibid. S. 32.

[В 7а, 2]

«...быстрое изменение моды <...> приводит к тому, что мода не может быть связана с такими расходами <...> как раньше <...>. Здесь, следовательно, возникает своеобразный круг: чем быстрее меняется мода, тем дешевле должны ста-

54. Simmel G. *Die Mode*//*Philosophische Kultur*. Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1911. S. 34.

55. Цит. по: Зиммель Г. Указ. соч. С. 279.

56. Цит. по: Зиммель Г. Указ. соч. С. 275.

57. Цит. по: Зиммель Г. Указ. соч. С. 268.

новиться вещи; а чем дешевле они становятся, тем к более быстрому изменению моды они побуждают потребителей и принуждают производителей»⁵⁸. Ibid. S. 58–59.

[В 7а, 3]

Фукс об объяснении моды у Йеринга: «Следует повториться, что интересы классового расслоения являются лишь одной из причин чрезвычайной переменчивости моды, но вторая — частая смена моды как следствие частно-капиталистического способа производства, который в интересах своей нормы прибыли должен постоянно увеличивать возможности сбыта, — в конечном итоге <...> не менее важна. Эту причину Йеринг совершенно не учел. Упустил он из виду и третью причину: эротически стимулирующие цели моды, которые лучше всего достигаются, когда эротическая соблазнительность модницы или модника поражает всякий раз по-новому. <...> Фишер, писавший о моде <...> за двадцать лет до Йеринга, еще не распознал тенденцию классового расслоения в формировании моды <...> с другой стороны, он осознал эротический аспект одежды». Fuchs: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart Das bürgerliche Zeitalter*⁵⁹.

[В 7а, 3]

Эдуард Фукс цитирует в «Иллюстрированной истории от Средневековья до современности» без указания страницы комментарий Фишера, который считает серый цвет мужской одежды символом «совершенно пресыщенного» мужского мира, его тусклости и вялости. Ibid. S. 56–57.

[В 8, 1]

«Недалекая и пагубная идея противопоставления углубленного познания способов производства <...>, умело реализуемой работы <...> импульсивному акту своеобразной чувствительности представляет собой одну из наиболее очевидных и одну из наиболее плачевных характеристик, запечатлевших легкомысленность и слабование романтической эпохи. Забота о том, чтобы произведение осталось во времени, постепенно сходила на нет и уступала место в умах людей желанию удивить: искусство было приговорено к такому режиму, который складывался из серии последова-

58. Цит. по: Зиммель Г. Указ. соч. С. 288.

59. Fuchs E. *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: A. Langen, 1912. В. III. S. 53–54.

тельных разрывов. На свет явился автоматизм произвола. Он стал императивом искусства, каковым ранее была традиция. Наконец, Мода, которая представляет собой высокочастотное изменение вкуса клиентуры, противопоставила свою характерную мобильность медленному формированию стилей, школ, великих имен. Но если сказать, что Мода берет на себя заботу о судьбах искусства, это значит признать, что здесь не обошлось без вмешательства коммерции». Paul Valéry: *Pieces sur l'art* (из главы *Autour de Corot*)⁶⁰.

[В 8, 2]

«Великая и заглавная революция была индийской. Потребовалось сочетание науки и искусства, чтобы непокорная, неблагодарная ткань — хлопок — могла претерпеть ежедневно столько замечательных трансформаций, а затем трансформировалась сама и стала доступной для бедняков. Прежде каждая женщина имела темно-синее или черное платье, которое она берегла и не стирала лет десять, чтобы сохранить подольше. Сегодня простой рабочий может предложить своей супруге замечательное цветастое платье по цене трудового дня. Весь этот женский люд, что радуется нас на променадах многоцветной радугой, ходил прежде в трауре». Jules Michelet: *Le peuple*⁶¹.

[В 8, 3]

«Именно торговля одеждой, а не искусство, как прежде, создала прототип мужчины и женщины эпохи модерна <...>. Люди подражают манекенам, души создаются по образу и подобию тела». Henri Poiles: *L'art du commerce*⁶². Ср.: английская мужская мода и тики.

[В 8, 4]

«Можно подсчитать, что в *Гармонии* изменения моды и недостатки в пошиве платья будут приносить убытки примерно в 500 франков в год на человека, поскольку даже самый бедный из членов *Гармонии* имеет гардероб на все четыре времени года <...> В одежде и движимом имуществе вообще <...> *Гармония* стремится к бесконечному разнообразию, но при минимуме потребления <...> Благодаря высокому качеству товаров социальной индустрии каждый

60. Valéry P. *Autour de Corot*//*Pieces sur l'art*. P.: Gallimard. P. 187–188.

61. Michelet J. *Le peuple*. P.: Hachette, 1846. P. 80–81.

62. Poiles H. *L'art du commerce*. 1937. Vendredi (12) février.

предмет мануфактурного производства... возводится в ранг предельного совершенства, в результате чего недвижимое имущество и одежда <...> переходят в разряд вечных». Цит. по: F. Armand, R. Maublanc: *Fourier*⁶³.

[В 8а, 1]

«Эта тяга к модерну заходит так далеко, что Бодлер, равно как и Бальзак, распространяют ее на самые никчемные детали моды и одежды. Оба примеряют эти детали на себя и преобразуют в моральные и философские вопросы, ибо они представляют непосредственную реальность, быть может, в самом остром, самом агрессивном, самом возбуждающем аспекте, но в то же время — в самом распространенном в жизни опыте». [Прим.] «Более того, у Бодлера эти задачи смыкаются с сущностной теорией Дендизма, которую он превращает в вопрос морали и самой современности». Roger Caillois: *Paris, mythe moderne*⁶⁴.

[В 8а, 2]

«Великое событие! Элегантные дамы испытывают потребность увеличить объем зада. Быстро — тысячами — фабрики налаживают производство турнюров! <...> Но что такое простая *безделица* на достославных полах! Сущий пустячок <...> Долой накладные попы! Да здравствует кринолин! И вдруг весь цивилизованный мир превращается в мануфактуру передвигающихся колоколен. Почему прекрасный пол забыл о гарнитуре колокольчиков? <...> Мало занимать некое место, важно давать о себе знать шумом <...> Улица Бреда и предместье Сен-Жермен соревнуются в набожности, равно как в косметике и шиньонах. Почему не брать пример с Церкви! Вечерами орган и духовенство сбывают попеременно по стиху из псалмов. Элегантные дамы со своими колокольчиками могли бы на них равняться, слова и перезвон поддерживали бы поочередно искусство беседы». Louis Auguste Blanqui: *Critique sociale* (из главы *Le Luxe*)⁶⁵. *Le luxe* — это полемика с индустрией роскоши.

[В 8а, 3]

63. Armand F., Maublanc R. *Fourier*. P.: Éditions Sociales Internationales, 1937. Vol. II. P. 196, 198.

64. Caillois R. *Paris, mythe moderne* // Nouvelle Revue Française. 1937. XXV. 284. 1 mai. P. 692.

65. Blanqui L.-A. *Le Luxe* // Critique sociale. P.: Félix Alcan, 1885. Vol. I. P. 83–84.

Каждое поколение воспринимает моду недавнего прошлого как самый действенный антиафродизиак, который только можно себе представить. В этом суждении оно не так уж далеко от истины, как можно было бы предположить. Есть во всякой моде что-то от горькой сатиры на любовь, во всякой моде извращения выставляются напоказ в самом безжалостном виде. Всякая мода вступает в конфликт с органическим. Всякая — соединяет живое тело с неорганическим миром. Мода предъявляет права мертвеца на живого. Фетишизм, одержимый сексуальной привлекательностью неорганического, является ее жизненным нервом.

[В 9, 1]

Рождение и смерть — первое в силу природных причин, второе в силу социальных — значительно ограничивают моде свободу действий, как только становятся актуальными. На этот факт указывает двойное обстоятельство. Первое касается рождения и показывает естественное воссоздание жизни в царстве моды, «снятое» (*aufgehoben*) новизной. Второе касается смерти. Она предстает не менее «снятой» в моде, а именно посредством высвобождающейся сексуальной привлекательности неорганического.

[В 9, 2]

Популярная в поэзии барокко детализация женских прелестей, выделяющая каждую из них посредством сравнения, тайно связана с образом трупа. И это расчленение женской красоты на достойные похвалы элементы напоминает препарирование, а популярные сравнения частей тела с алебастром, снегом, драгоценными камнями или другими преимущественно неорганическими образованиями довершают образ. (Такое препарирование встречается и у Бодлера: см. стихотворение «Прекрасный корабль».)

[В 9, 3]

Липпс о темных тонах в мужской одежде: он считает, что «в нашем повсеместном неприятии ярких цветов, особенно в мужской одежде, наиболее явно выражена известная черта нашего характера. «Сера теория, а зелено, и не только зелено, но и красно, желто, сине, златое древо жизни»⁶⁶. Таким образом, наше предпочтение различных оттенков се-

66. Знаменитая строчка из «Фауста» Гете — в переводе Бориса Пастернака: «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо» (оригинал — «Grau, teurer

рого, вплоть до черного, ясно показывает наши социальные и другие способы ценить превыше всего теорию развития интеллекта, желание прежде всего не наслаждаться красотой, а критиковать ее, отчего наша интеллектуальная жизнь становится все более холодной и бесцветной». Theodor Lipps: *Über die Symbolik unserer Kleidung*⁶⁷.

[B 9, 4]

Мода — это лекарство, призванное компенсировать пагубные последствия забвения в коллективном масштабе. Чем эфемернее время, тем вернее оно подогнано под моду. Ср.: [K 2a, 3]⁶⁸.

[B 9 a, 1]

Фосийон о фантазмагории моды: «чаще всего <...> она образует гибридные соединения, навязывая человеку образ зверя <...>. Мода изобретает искусственное человечество, которое является не пассивным декором формальной среды, а самой этой средой. Это человечество, которое поочередно является геральдическим, театральным, феерическим, архитектурным <...> следует одному правилу <...> — поэтике орнамента, и то, что в ней называется линией, является, возможно, лишь изощренным компромиссом между определенным физиологическим каноном <...> и фантазией фигур». Henri Focillon: *Vie des formes*⁶⁹.

[B 9a, 2]

Вряд ли найдется другой предмет одежды, который позволяет выразить такое множество эротических нюансов и располагает такой свободой для их маскировки, как (женская) шляпа. Насколько строго значение мужского головного убора было привязано к нескольким жестким моделям в своей сфере — политической, настолько же необозримы оттенки эротического смысла женской шляпы. Наибольший инте-

Freund, ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum» — в подстрочнике звучит: «Сера, дорогой друг, всякая теория, и зеленеет древо жизни золотое»).

67. Lipps Th. *Über die Symbolik unserer Kleidung*//Nord und Süd. XXXIII. Breslau, B.: Verlag von Georg Stilke, 1885. S. 352.

68. Беньямин ссылается здесь на фрагмент 2a 3 из конволюта K («Город мечты, грезы о будущем, антропологический нигилизм»): в нем речь идет о коллективном забвении прошлого, которое воскресает в моде, но если этому забвению пытается противостоять в одиночку индивид, как это было у Пруста, прошлое и память грозят разрушить его. См.: Benjamin W. *Gesammelte Schriften*/von R. Tiedemann (Hrsg.). Bd. V-1. Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 496–497.

69. Focillon H. *Vie des formes*. P.: Impr. des Presses universitaires de France, 1934. P. 4.

рес здесь представляют не только различные возможности символического обыгрывания половых органов. Куда более поразительно толкование одежды, которое можно извлечь из фасона шляпы. Хелен Грунд высказала остроумное предположение, что капор, а равно и кринолин, на самом деле представляет собой инструкцию по эксплуатации, предназначенную для мужчины. Широкие края капора отогнуты — это говорит о том, что кринолин должен быть отогнут, чтобы облегчить мужчине сексуальный контакт с женщиной.

[В 10, 1]

Горизонтальная поза имела наибольшие преимущества для самок вида *homo sapiens*, если вспомнить его древнейшие образцы. Это облегчало беременность, о чем можно судить по поясам и бандажам, которыми сегодня пользуются беременные женщины. Исходя из этого, можно, пожалуй, осмелиться задать вопрос: не появилось ли прямохождение у самцов раньше, чем у самок? Тогда самка была бы четвероногим спутником самца так же, как сегодня собака или кошка. Во всяком случае, от этой идеи всего лишь один шаг до следующей — что фронтальное положение двух партнеров в акте спаривания изначально было своего рода извращением и, возможно, не в последнюю очередь именно благодаря этому извращению самку научили прямохождению (Ср.: примечание в статье *Eduard Fuchs, Der Sammler und der Historiker* («Эдуард Фукс, коллекционер и историк»))⁷⁰.

[В 10, 2]

«Было бы <...> интересно исследовать, как впоследствии повлиял этот выбор прямохождения на структуру и функционирование всего тела. Мы не сомневаемся в том, что все детали органической структуры охвачены тесной связью, но в соответствии с современным состоянием нашей науки мы тем не менее утверждаем, что экстраординарные влияния, которые приписываются прямохождению, не являются полностью доказуемыми. Для структуры и функции внутренних органов невозможно доказать существенный обратный эффект, и предположения Гердера о том, что все силы будут действовать по-другому в вертикальном положении, что кровь будет по-другому стимулировать нервы, лишены какого-либо основания, если они действительно

70. Benjamin W. Eduard Fuchs, *Der Sammler und der Historiker*//*Gesammelte Schriften*. 1977. Bd. II. S. 497.

но относятся к существенным и важным для образа жизни различиям». Hermann Lotze: *Mikrokosmos*⁷¹.

[В 10а, 1]

Одно место из рекламного проспекта косметики, характерное для моды Второй империи. Производитель рекомендует «косметическое средство <...> при помощи которого дамы могут, если они этого желают, придать своему лицу цвет розовой тафты». Цит. по: Ludwig Börne: *Gesammelte Schriften*⁷² (из главы *Die Industrie-Ausstellung im Louvre* («Промышленная выставка в Лувре»)).

[В 10а, 2]

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-4-141-171

71. Lotze H. *Mikrokosmos*. Leipzig: Hirzel, 1856–1864. Bd. 2. 1858. S. 90.

72. Börne L. *Industrie-Ausstellung im Louvre*//*Gesammelte Schriften*. Hamburg, Fr.a.M.: Hoffmann & Campe, 1862. Bd. 3. S. 282.