Е.А. КОРСАКОВА

Доцент кафедры «Дизайн костюма и индустрия моды», Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова
e-mail: eakorsakova@nsuada.ru

E.A.KORSAKOVA

Associate Professor of the Costume Design and Fashion Industry Department, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov
e-mail: eakorsakova@nsuada.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_2_405_421

ЭСКИЗНАЯ ГРАФИКА КОСТЮМОВ КАК ОТОБРАЖЕНИЕ ВООБРАЖАЕМОГО АСПЕКТА ТЕЛЕСНОСТИ

SKETCH GRAPHICS OF A COSTUME AS A REPRESENTATION OF AN IMAGINARY ASPECT OF PHYSICALITY

Эскизная графика костюма рассматриваются в статье через призму воображаемого, опираясь на теоретический каркас лакианского психоанализа, диалектику предписывающей-угадывающей образности. В рамках комплексного анализа сделан особый упор на телесность, которая является более проблематичной, чем непосредственный образ самого костюма.

Целью исследования явилось выявление иконических особенностей эскизной графики костюма, разрешающей упомянутую диалектику угадывания-предписания. Выбраны наиболее подходящие инструменты для анализа эскизной графики костюма в научной литературе, занимающейся вопросами моды, восприятия и субъектности. Установлено, что символически структурированная через язык моды телесность в эскизной графике костюма значительно зависит от наличия детали в соответствующем иконическом словаре, в отсутствии же детали графика воплощает определенные формы сверхприсутствия. Выделены ключевые свойства и элементы эскизной графики костюма.

The article examines costume sketches through the lens of the imaginary, utilizing the theoretical framework of Lacanian psychoanalysis, dialectic of prescriptive and guessing imagery. The study places special emphasis on physicality, which proves to be more complex than simply depicting the costume itself.

The aim of the study was to identify the iconic features of costume sketch graphics that address the aforementioned dialectic. The analysis employed suitable tools from scientific literature on fashion, perception, and subjectivity. It was found that the physicality, symbolically structured through the language of fashion in the original costume sketches, heavily relies on the presence of detail in the corresponding iconic dictionary. In the absence of such graphic details, certain forms of super-presence emerge. The key properties and elements of costume sketch graphics are highlighted in the study.

Ключевые слова: эскизная графика костюма, аспект телесности, вопросы моды, образ в костюме

Keywords: sketch graphics of a costume, aspect of physicality, fashion issues, image in a suit.

Введение

Из всех известных способов изображения человеческого тела, эскизная графика костюмов является наиболее необычным и противоречивым. С одной стороны, он не предполагает портрет, конкретного человека — это всего лишь обобщенный образ. В этом отношении проявляется его проек-тивная функция — одновременная констатация и предписание образа. С другой стороны, такие скетчи не являются и техническим рисунком — глядя на них, порой невозможно построить конкретную модель. Отображая некоторую вещь и некоторого человека, представляя их дизайнеру, конструктору или публике, эскиз костюма на фигуре не воспроизводит ни модель, ни человека, не является полноценным художественным высказыванием, но отличается внушительным арсеналом изобразительности, тем самым воспроизводя себя — образ. Это можно было бы назвать симулякром, однако возникает ряд проблем, не позволяющих свести графические изображения костюмов к такому простому явлению. Согласно таким исследователям моды как Свендсен и Липовецкий, задача моды — обольщать и продавать, а соответственно — угадывать и предпи-

сывать желания потребителей [12,13]. Эта диалектика угадывания-предписания типична для капиталистического дискурса, но достигает некоторой критической точки именно в эскизной графике, так как товара еще нет, он не произведен, можно повернуть назад, но образ этого товара уже определился достаточно, чтобы стать витриной.

Эскизная графика костюмов имеет богатую историю, она быстро развивается и оказывает влияние на модную индустрию. Однако осмыслением этого направления в искусстве практически не занимаются, и тем более мало исследований в области его философского анализа. Однако осмыслением этого художественного направления практически не занимаются, и тем более отсутствует философский анализ. Таким образом, мы находим тему нашего исследования актуальной.

Само название темы стоит прояснить: мы рассматриваем эскизы костюмов через призму воображаемого, опираясь на теоретический каркас лаканианского психоанализа, так как нас интересует именно диалектика предписывающей-угадывающей образности, и для этого прекрасно подходит трехчастная модель Лакана [5], состоящая из воображаемого, реального и символического. В частности, именно концепция стадии зеркала ложится в большой корпус аналитических статей на тему моды и саморепрезентации в современном мире. По той же причине мы делаем упор на телесность, которая является более проблематичной, чем непосредственный образ наряда. Вещь можно примерить или не надевать, тогда как изображение тела ставит перед нами с одной стороны нормативы, которым сложно следовать, а с другой — создает некоторое представление о теле, точку сборки между телом и нарядом, до сего момента не реализованную на конкретном человеке. Эскиз — это идея соответствия человека не только вещи, но и условию её ношения. Цель нашего исследования — это выявление иконических особенностей эскизной графики костюма, разрешающей упо-мянутую диалектику угадывания-предписания.

Для достижения цели мы ставим следующие задачи:

1) Выбрать наиболее подходящие инструменты для анализа эскизной гра-фики костюма в научной литературе, занимающейся вопросами моды, восприятия и субъектности

2) Найти примеры в мировой истории живописи, близкие по сумме художественных приемов и социальной функции к эскизной графике костюма

3) Выявить семантический и феноменологический каркас эскизной графики костюма

4) Выделить ключевые свойства и элементы эскизной графики костюма

Для выполнения поставленных задач мы будем ориентироваться на труды Р. Барта, Ж. Липовецкий, Ж. Лакана, М. Ямпольского и других.

По окончанию исследования, мы приходим к выводу, что символически структурированная через язык моды телесность в эскизной графике костюма значительно зависит от наличия детали в соответствующем иконическом словаре, в отсутствии же детали графика воплощает определенные формы сверхприсутствия.

Материалы и методы исследования

Человек испокон веков создавал воображаемые пространства вокруг себя. Взглянув на палеолитических Венер и наскальные рисунки животных, мы уже можем составить некоторое представление о том, как функционировало общество того отдаленного периода, чем были заняты мысли тех людей и куда был направлен взгляд. Хотя наши догадки здесь могут быть крайне неточными, именно иконическая сторона, средства выразительности и акцентуации в них являются наиболее объективным и говорящим фактором. Так, животные на стенах пещер изображаются крайне подробно и искусно, они символичны и приковывают взгляд, тогда как фигурки людей остаются на уровне знака, условного обозначения. Точно такие же фигурки мы видим на пиктографических письменах и 30 тыс. лет спустя, тогда как животные становятся максимально упрощенными пиктограммами — такими же условными обозначениями, перешедшими от перформативной к десигнативной функции в цепи нарратива.

На этом примере развития изображения людей и животных мы видим две функции, находящиеся как бы по разные стороны спектра. Любое изображение можно рассматривать как с точки зрения реализации одной функции, так и другой. Ввиду нашей концентрации на диалектике угадывания-предписания, проекта и описания, едва ли в нашем анализе пригодятся категории классической философии вроде кантианских категорий Прекрасного и Возвышенного, строго разделяющих практическую и чувственную сторону [1], или аристотелевских и неоплатонических рассуждениях о воображении, не знакомых с понятиями моды и требующих значительный дополнительный аппарат интерпретации для объ-

единения с современными теориями, непосредственно занимающимися модой. Нам требуется обратиться к семиологам в части знака, психоаналитикам в части воображаемого и философам в части анализа телесности. Начнём с прояснения терминов.

Десигнация, то есть предписывание знака, происходит из пары знак и значение, или, как принято писать в структуралистской традиции, означающего и означаемого. Эта пара берет начало из трудов основателя семиологии (науки о знаках) Ф. де Соссюра. Позже её возьмет на вооружение французский психоаналитик Ж. Лакан для описания взаимодействия между воображаемым — в частности, нашим образом эго, — и символическим, то есть языком.

Важно разделить понятие символического и понятие символа, которые мы будем использовать в нашем анализе. Несмотря на то, что это однокоренные слова, их использование в рамках исследования касается двух очень разных теорий. Символ используется в значении, определенном американским философом-прагматицистом Ч.С. Пирсом.

В его классификации знаков (являвшейся частью общей троичной категориальной классификации) символ являлся типом знаков с постоянно расширяющимся коннотативным полем, не ограниченным строго ни способами воспроизведения, ни определяемыми понятиями. Хорошим примером такого знака будет крест — он может иметь множество способов изображения, а также, в зависимости от контекста, он может нести тот или иной смысл, однако смысловое ядро в общем культурном контексте (к примеру, христианском) будет оставаться тем же. Совершенно иная ситуация с регистром Символического, который мы заимствуем у Лакана. Символическое означает в первую очередь язык, т.е. поле взаимодействия знаков. Для Лакана существует два потока, воображаемых образов и знаков. Они схватываются или пристегиваются друг к другу довольно произвольным образом, тем самым образуя идентичности [2]. Но язык, Символическое — это также прибежище Другого, закона, конвенциональных правил, которые устанавливают отношения между Я и Идеалом. «Субъекты… по-корней овец моделируют свое непосредственное существование исходя из цепи означающих, которая проходит сквозь них» [3]. Если быть точнее, в терминологии Лакана существует Я-Идеал и Идеал-Я, они различны, но сложные отношения между этими инстанциями в теории Лакана не влияют на результат нашего исследования. Важно то, что установка и поддержание связи между субъектом и его идеалом осуществляется инстанцией, владеющей языком вне нас. Соответствен-

но, выделяя и разделяя языковые приемы и приемы визуальные, живописные, мы способны описать систему отношений между предписывающей и описывающей стороной эскизной графики костюма.

Уже исходя из сказанного должно быть понятно, что для работы нам необходимо рассмотреть подход к образам и подход к языку моды отдельно, и только после этого стараться их примирить. Однако также следует упомянуть концепцию Лакана, в которой инстанции Символического и Воображаемого сходятся. Если о Символическом мы упомянули, то Воображаемое еще не до конца прояснено. За этим обратимся к специалисту по Лакану, Д.А. Узланеру: «Согласно Лакану, воображаемый регистр — это регистр образов, видимостей, соблазняющих субъекта, вызывающих у него агрессию и одновременно заставляющих ее/его отождествлять себя с ними. Именно в воображаемом регистре возникает и существует эго, которое выше было нами названо "объектом внутри субъекта"» [4. с. 25]. Отношения между Я и Идеалом в теории Лакана описываются «стадией зеркала», формирующей субъект путем объединения разрозненного субъекта в иллюзорный образ. Младенец видит своё отражение в зеркале, распознает его, и тогда происходит отождествление между смотрящим «Я» и тем другим, что находится за стеклом. Однако это не происходит спонтанно. Отождествление между Я и «другим» должно закрепиться языком. Во время этого закрепления не всегда присутствует зеркало как объект, буквально отражающее стекло: «функцию зеркала может играть и другой человек, например, ребенок того же возраста, в котором субъект узнает себя и с которым он/она вступает в сложные и противоречивые отношения подражания/конкуренции» [4, с. 32] Для пояснения своей концепции, Лакан вспоминает эксперимент с зеркалами, создающими иллюзию [5, с. 221]. Одно зеркало вогнуто, второе — прямое. Между ними находится ваза, над ней подвешены цветы. За счет искажения первого зеркала, отражение во втором выглядит так, будто цветы находятся в вазе, хотя это не так. Мы, субъект, смотрим на это отражение, и плоское зеркало для нас — это воплощение чужого взгляда. Существуют различные трактовки того, как функционирует здесь субъект и насколько он расколот [6], но нас это также не волнует, так как сама расколотость и фиксация через взгляд Другого не оспаривается нигде.

В нашем случае эскизная графика костюма представляется тем самым зеркалом и взглядом Другого. Важно отметить, что эскиз часто создается даже не дизайнером, а художником по просьбе дизайнера. В

этом смысле, диалектика угадывания и предписания усиливается: сам автор эскиза проверяет образ на соответствие языку моды. Это обстоятельство также требует анализ изображения.

Для подобной работы требуется отдельный метод анализа изобразительности. Прекрасным источником информации и концептуальных рамок здесь является курс М. Ямпольского, который был оформлен им в книгу «Изображение» в 2019 году. В первую очередь, Ямпольский затрагивает вопрос физиологического восприятия изображения: наше зрение состоит из двух систем, палочек, различающих движение и контрасты — количество и энергию фотонов, и колбочек, воспринимающих цвет, т.е. длину волны [7, с. 92]. Палочки отвечают за систему распознавания «где», колбочки — за систему «что», и объединяются они «довольно поздно» [там же, с. 96]. Иными словами, Ямпольский предлагает один из вариантов анализа изо-бражения с точки зрения сочетания динамизма и изображенных предметов. «Всё искусство замешано на этой системе», пишет он [там же]. Пример уникального смешения контраста и цвета выявляется в «ускользающей улыбке» Моны Лизы. Согласно исследованию упомянутой Ямпольским Маргарет Ливингстон, улыбка появляется за счет увеличения контраста, который, однако, не так заметен в цвете. Стоит также учитывать свойства цветов — желтый отражает больше света, чем синий.

Следующий уровень анализа касается наиболее интересующего нас вопроса — соотношения тела, одежды и знака. Для начала, выделим следующие утверждения:

«Нагота — это такая же одежда» [там же, с. 106].

«Символ возникает как продукт фундаментальной несводимости Бы-тия к форме» — со ссылкой на немецкого исследователя мифологии Фрид-риха Кройцера [там же, с. 107].

«Неолитические идолы — часто просто камни с непонятными насечками, напоминающими протописьмо, но здесь явно намечаются зачатки формы…, которые постепенно начинают совпадать с «анатомией» или складками тканей на фигурах. Постепенно эта разметка тела усложняется» [там же, с. 109].

Ямпольский говорит о трёх типах взаимоотношения между телом и знаком.

1) Само тело уравнивается с полотном или материей, которая должна нести на себе знаковое письмо. Совершенствование тела, выде-

ление мускулатуры на нем, как в Древнегреческой скульптуре, приравнивается также к письму. Одежда и татуаж являются вариацией письма. Магический способ письма — орнаментальный.

2) Фрагментация тела и превращение частей тела в знаки является вторым типом взаимодействия. Части тела проецируются на плоскость и стано-вятся пиктографичными. Как ни странно, письмо такими знаками встречается в ритуальных татуировках различных племен Океании, Аф-рики и Северной Америки [там же, с. 142–153].

3) Третье отношение связано с лицом и феноменом парейдолии. Лицо, в отличии от тела вообще, является «точкой сборки» образа. Примером такой сборки является маска, которая является сборкой характера. Она всегда обращена в фас и крайне симметрична — её свойства лица «избыточны», как пишет Ямпольский. Он отмечает, что в фас обычно рисуются «гипнотические» лица, такие, как Медуза [там же, с. 144–145]. Противоположным этому типу сверхприсутствия Ямпольский определяет «лабиринты» из линий.

Таким образом, мы должны рассматривать рисунки с точки зрения производства знаковых форм на поверхности тела, обращать внимание на роль складок, орнаментов и лица. Лицо может распадаться на фрагменты, знаки, может быть сборкой и воплощать большее (фас) или меньшее (профиль) присутствие. Тело может оставаться полотном, или приобретать большее присутствие за счет обилия линий.

Последним составляющим каркас нашего исследования должно быть исследование специфического языка моды. Такой язык обязательно должен присутствовать в рисунке, являющемся промежуточным звеном в технологической цепочке модного производства. Таковое исследование предлагает нам семиолог, специалист по массовой культуре Ролан Барт. У Барта есть две полноценных книги на эту тему — исследование «the Fashion System» и сборник «The Language of Fashion». В «Системе Моды» Барт предлагает не только аналитический каркас для нарядов и их репрезентаций (впрочем, модные иллюстрации у него не дифференцированы и отдельного подхода к ним нет), но и смысловые ряды, позволяющие проводить параллели между языком моды и другими знаковыми системами.

Интересно, что методы Барта часто пересекается с анализом Ямполь-ского в ссылках и терминах, что упрощает нам синтез подходов. Ямполь-ский знаком с текстами Барта и Лакана, Барт лично знаком с Лаканом, од-нако изначально ни один из используемых текстов этих авто-

ров не работает в одном поле. Тем не менее, вот одна из характеристик языка моды, написанная Бартом:

«Мода членит человеческое дело не на структурные единицы, открытые для комбинаторики… а на жесты, которые сами в себе несут свою трансцендентность; можно сказать, что риторика имеет здесь задачей преобразовывать обычаи в обряды — в плане коннотации уикэнд, весна, Побережье представляют собой «сцены», в том смысле какой это слово мо-жет иметь в литургии, а еще более того в теории фантазма; действительно, в конечном счете речь идет об абсолютных проекциях, бесконечно повторяемых и бесконечно сладостных» [8, с. 286].

Членение тела на жесты и создание сцен с абсолютными проекциями идеально ложится как на метод Ямпольского с выделением фрагментации, так и на схему Лакана с зеркалами. Проецирование жеста, подчеркнутая фрагментарность и создание коннотированного ритуального образа идеально подходит на переходную стадию между Символическим и Воображаемым. Здесь можно вернуться к эскизу как к зеркалу для самого дизайнера и сформулировать побуждающий вопрос следующим образом: «Способна ли моя задумка превратиться в жест / вписаться в сцену?». Удача должна как-то узнаваться.

Сравнивая то, что Барт пишет о моде («Мода, очевидно, просто следует своей системе, чьи матрицы и цепи имеют задачей именно просвечивать смыслом инертные материалы» [8, с. 277]) и то, что мы находим у Ж.-Л. Мариона в пересказе Ямпольского («Идол создается человеком… берущим инертный материал, чтобы тот был трансцендирован являющимся через него богом» [9, с. 140], мы можем предположить следующее: эскиз-ная графика костюмов является разновидностью эйдетического феномена. Марион называет такой феномен «перенасыщенным», возвращающим обратно наш взгляд, подобно зеркалу [9, с. 21]. При этом концентрация, в случае с языком моды, сходится на «детали» [8, с. 277].

Анализ живописной детали имеет корни в иконологии Аби Варбурга. «В анализе детали осуществляется прямой переход от формального элемента к содержанию» [10, с 107]. Варбург тоже прибегает к метафоре «просвечивания». Для него деталь — это наиболее выразительный элемент, придающий рисунку (и не только) определенное душевное движение. Варбург отмечает такие детали в движении волос (движущаяся деталь), выражениях лиц и позах (формула пафоса), заимствованных живописью Ренессанса из античности [10, с. 118–121].

Таким образом, наш метод будет состоять в следующем: на основании теории зеркала Ж. Лакана, мы будем сопоставлять символический план культурных норм общества, а также некоторые признаки такого плана в эскизах через описание языка моды Бартом (жесты, позы, сцены) с воображаемым планом изображения, который описывается через схожее с бартовским иконологическое понятие детали и по признакам, описанным М. Ямпольским. Мы допускаем, что проективное свойство рисунка будет реализовываться через иконические черты, однако окончательно отнести иконическую черту к символам и символическому плану или к воображаемому плану до проверки соответствующих коннотаций или свойств экспрессии, описанных Ямпольским, затруднительно.

Семантический каркас эскизной графики костюма. Для анализа семантического каркаса эскизной графики костюмов, мы будем сразу работать с социальным планом, тенденциями в модной индустрии.

Согласно искусствоведу и историку fashion-иллюстраций Кэлли Блэкмэн, начало двадцатого века было застойным и затхлым в сфере моды и модной иллюстрации. «Девушка Гибсона», ставшая модной иконой для современниц, изображалась в реалистичном образе, отображающим стиль жизни. Модные иллюстрации того времени практически ничем не отличались от обычных книжных и газетных иллюстраций. Внезапное бурное развитие начинается с приходом Поля Пуаре, Поля Ириба и иллюстраций Льва Бакста к Шахерезаде.

Пуаре освобождает женщин от корсета и выбирает таких иллюстраторов, как Ириб или Лепап, изображающих людей весьма условно, концентрирующихся на идее модели и общего настроения. Ткань изображается как набор цветовых пятен, выделяются складки либо через контурную линию, либо через пятно-тень. Лица схематичны, но эмоция точно передается, её также подчеркивает поза модели. Они часто поворачиваются к нам в профиль или спиной, что признается Блэкмэн «сломом канона» [11, с. 9].

Мы специально вынесли отдельно один из рисунков Лепапа (рис. 1) как принципиально отличающийся от большинства fashion-иллюстраций не только того времени, но и всего периода до последнего времени. Первая специфика — это портрет, где нет прямого акцента на вещи. Часто можно видеть портреты женщин в пол оборота, где значимой и наиболее выделяющейся по принципу контраста и деталировки является та или иная вещь — шляпка, украшение, макияж или, в крайнем случае, прическа. Здесь же всё представлено в равноправии. Вторая специфика

— это положение головы. Девушка смотрит прямо на нас, анфас — это напоминает нам о гипнотическом облике, который описывал Ямпольский в качестве иконического сверхприсутствия. Лицо является сборкой всего образа, сложно выделить какую-то деталь, однако легко улавливаются технические приемы: 4 степени яркости цветов (анализ через контраст), симметричное построение лица и сцены, использование точек на ткани и в радужке, обилие линий, сходящихся к центру, пиктографический характер черт лица. В серых тонах тени на тюрбане, цвет век, губы, лестница и верхушки кустов не отличаются и сходятся к центру между брильянтом и глазами. Это подчеркивается фигурой колокола, образующейся однородностью яркости волос и боковых частей растительности. Можно сказать, что данная иллюстрация не презентует вещь и не показывает жеста — она символизирует саму сцену, и потому выбран такой гипнотический формат. Лицо собирает его не только визуально, но и посредством репрезентации настроения.

Рис. 1. Жорж Лепап для Пуаре, 1911

Если симметричный портрет анфас является нетипичным для модных иллюстраций, то такие приемы как условное, пиктографическое изображение черт лица наоборот является наиболее распространенным. Встает вопрос — а как «знаковость» таких черт, их символичность, влияет на их способность к денотации и коннотации?

Обратимся же к тому, как ведет себя сторона большого Другого, за-кона, в период расцвета эскизной графики костюмов. Произошло не просто изменение в правилах, а значительное расширение словаря этих правил, условных ситуаций, в которых наряд приобретал новое значение.

«Демократизация моды шла рука об руку с процессом дифференциации женской внешности, которая стала гораздо более изменчивой, менее однородной и усредненной… Своеобразная “дисквалификация” знаков роскоши вовлекла женское начало в круговорот новых игр, преисполненных метаморфоз и сосуществования различных образов и ликов женственности, порой даже прямо противоречащих друг другу» [12, с. 87].

Противоречивость образа женственности — это очень важный момент. Появление этого противоречия при взрывном росте способов описания указывает если не на определенную явную структуру этого об-

раза, то, по крайней мере, на методы эту структуру проявлять, так как нам требуется метод, работающий с противоречиями, развивающий их. Ведь объект нашего исследования — эскизы модных костюмов — должен был описывать все эти противоречивые образы более-менее схожим образом, сохраняя визуальный язык. Впрочем, не совсем понятно, что вызывает противоречия — ведь если эскизы носят такой же «жестовый» характер, о котором пишет Барт, то противоречия эти мнимые, так как жест привязан к сцене и ею ограничен. В зависимости от сборки, можно перенимать различные жесты, самое главное с точки зрения описанного Бартом языка — не мешать существующие комбинации.

Несколькими страницами позже Липовецкий пишет о двух связанных тенденциях, достигших пика к концу 1940-х годов: это развитие спорта, спортивной одежды и постепенное оголение тела вплоть до появления купальника-бикини. В 1920-х годах «стало считаться шиком носить спортивную одежду … одежда в спортивном стиле приобрела вид одежды класса люкс» [12, с. 88]. Рассуждения оканчиваются следующим образом: «Спорт возвеличил естественное, природное человеческое тело».

Здесь можно добавить характеристику Свендсена. Он отмечает, что «формирование самоидентификации в позднемодернистском обществе в первую очередь связано с формой тела» [13, с. 111]. Однако он же цитирует ведущего модельера 20-х и 30-х годов Эльзу Скиапарелли, утверждавшую, что тело должно приспосабливаться к одежде, а не наоборот [там же, с. 113].

К 1950-м символический язык моды и искусства максимально сблизился. «Великих модельеров сравнивали с великими художниками» [12, с. 96]. Барт упоминает о схожем явлении, называя удобной, элитаризирующей риторикой журнальное описание платья как «достойного внимания Моне». Однако сравнение кутюрье с художником — не то же самое, что сравнение товара с картиной. Товар должен вписываться в сцену, тогда как художник обязан создавать сцену от и до. В этом смысле, обращение «высокой моды в музей», на которое сетует Липовецкий относительно конца 1980-х, является закономерным явлением. Тем не менее, уход от ремесленных коннотаций вызывает соответствующее сомнение в желании со стороны модельера «угодить» теперь уже даже не заказчику, а публике. Липовецкий приводит несколько примеров из более ранних периодов возвышения моды, когда статус известного модельера возвышает в автора в своих глазах до уровня, равного принцам и герцогам, делая его надменным и зано-

счивым. «Художник от моды властно навязывал себя обществу в качестве свободного и величественного мэтра» [12, с 100] — так пишется о XVIII–XIX вв. В XX веке модельер уже не просто заносчивый художник, он «демиург» [12, с. 108–110], оставляющий покупателям только свободу комбинации.

Этот простой факт может говорить о следующем: одежда, служащая для означивания тела, использует тело как паузы или лакуны в собственном письме. Отношения между телом и одеждой становятся не просто разновидностью гештальта, а приобретают синтагматическую связь — т.е. тело и одежда составляют знаковый комплекс по принципу сочетаемости, и доминантным знаком обычно представляется одежда.

Вышесказанное лишь подтверждается через анализ того, как различались в период своего развития мужская и женская мода, и какое отношение с одеждой они имеют в эскизах. За редким исключением, вплоть до середины 60-х, мужское тело максимально изъято как означающее из языка модных эскизов костюмов. Если рисунок не отличается реалистичным стилем, как у Д. К. Лейендекера, или не развивал спортивную тему, где тела мужчин старались представить через означающее атлетического тела, мужское тело в лучшем случае будет представлено через «цветовое пятно» вместо лица (тогда как у женщины лицо может быть не окрашено, но иметь контрастные детали, вроде глаз и губ). Женские тела постоянно членятся гардеробом и передают монотонно окрашенные участки кожи. Как точно отмечает Липовецкий, мужское тело — это «недифференцированная реальность» [12, с.158], единственное означаемое которого — «хорошая форма». Мужское лицо не выделяется, эволюция деталей в частых схематичных эскизах идет от сигареты или трубки во рту, через усы или улыбку, к полноценной эмоции. По большей части, даже в иллюстрации 1990-х, мужское тело с точки зрения языка моды — это мужской костюм, т.е. денотат социального статуса или ситуации.

Женское тело, как мы уже отметили, наоборот, фрагментировано. Липовецкий тоже отмечает это [там же], хотя приписывает фрагментированность собственного восприятия психике. Тем не менее, использование частей тела женщины в качестве детали повсеместно в эскизах. Женское тело также может обозначаться через отсутствие или штрих, как в работах Дэвида Даунтона (2004), Мэтса Густафсона (1998), Кеннета Пола Блока (1999), Джо Юла (1950-е), Рене Буше (1953), Рене Грюо, Антони Лопеса и многих других. Из этого ряда выделяется Сетсу Нагасава, который использовал в эскизной графике одежды каллиграфические техники. Кал-

лиграфия — это один из тех типов знака, который одновременно является знаком и образом, частью Символического и Воображаемого регистра. В общем и целом, когда мы говорим о фрагментации тела и выделении частей в качестве знака, мы имеем в виду именно такой вид знака.

Каллиграфические техники и тот прием обозначения через отсутствие, незавершенность формы, который мы наблюдаем уже более полувека в изображении женского тела, соотносится с концепцией, воспроизведенной Ф. Жюльеном в книге «Великий образ не имеет формы». Собственно, название книги и является этой концепцией, взятой из Дзен Буддизма, и воспринятой в живописных традициях Китая и Японии. Жюльен пишет о том, что реализацию такого принципа можно найти и в европейском искусстве [14, с. 133], но он радикально чужд изначальному языку описания. Тем не менее, эскиз костюма воспроизводит этот принцип без видимого теоретического наследия востока. Имеет смысл говорить о имитации японской гравюры, как это делают Блэкмэн [11, с. 9] или Сарабьянов Д.В. [15, с.74], но именно в этой гравюре не применялось данное правило. Причину такого перехода мы можем усмотреть в уже оговоренном нами стремлении моды к жесту и в специфике фрагментирующегося воображаемого женского тела. Жест, являющий собой знаковую природу выразительности, тяготеет тем самым к некоторому напряжению линий, а также к определенной динамике. Это заметил еще У. Хогарт в середине XVIII века [16, с. 131–133]. Тем самым тело, поза, также описывается одной или двумя линиями. Фрагментирующая-означивающая функция одежды, с одной стороны, и собирающая функция лица — с другой, часто выражающаяся через деталь, позволяют эти линии членить и переводить в группу соответствующих штрихов.

Свендсен пишет о переходе от одежды к имиджу и акценту на голое тело с 60-х годов [13, с. 116], однако даже если в модной фотографии такие тенденции проявлялись только к 60-м, в эскизах костюмов мы не видим особых изменений относительно телесности с 30-х годов. Барт также пишет об этом [8, с. 310] — реальным означаемым всегда является сама Мода, всё остальное же оказывается способами её иконической денотации. Но в какой мере это проявляется в эскизной графике? Иными словами, в какой мере эскиз одежды всё же отходит от угадывания вкусов и тяготеет к предписанию?

Рассуждения о теле в данном русле идут по той причине, что для определения телесности в эскизной графике костюмов вообще нам нужно

понять, являются ли различия между мужской и женской телесностью принципиальными, и правомерно ли считать те обширные выводы, что можно сделать о женском воображаемом теле, — возможными, но скрытыми в силу культурных особенностей? Так, мужская мода последних ста лет крайне консервативна и замещает воображаемое чисто символическим — мужским платьем или генерализированным образом здоровой плоти. В то же время, подвижность женской моды постоянно сопутствует рекомбинации фрагментов тела, орнамента и пустоты — и связывается с пересмотром живописных принципов западного искусства. На основании этого различения мы не можем пока ответить и на вопрос о том, чьё это воображаемое — исключительно художественный произвол, попытка угадать с будущей популярной моделью или некоторый результат «коллективного бессознательного».

Для этого обратимся к андрогинным скетчам. К ним можно отнести работы, наследующие стилю Эгона Шиле — у Дэвида Ремфри и Джо Броклехёрст, а также современные работы таких авторов, как Вероника Каллаур или Джойн Лайл. При взгляде на эти работы становится очевидно, что все они подпадают под формальные признаки сверхприсутствия по Ямпольскому. Основной акцент сводится к лабиринтному орнаменту, телесности вообще, но никогда не появляется деталь-знак, складывающая образ воедино. Объединение образа происходит так же, как в приведенном выше рисунке Лепапа — через единство технического приема и контрастно-композиционного центрирования. Здесь может присутствовать жест, но он выведен со сцены.

Принимая это во внимание, мы можем сказать, что консервативная (типичная прежде для мужской моды) и прогрессивная (типичная для женской) рекомбинация пустых и заполненных знаками регионов тела выбирает жест в качестве силовых линий и деталь в качестве точки сборки для создания костюма. Но деталь происходит из общественного воображаемого, идеала «женщины» или «мужчины», поэтому андрогинные образы, не имеющие привязки к коллективному воображаемому, замещаются орнаментом, заходящим даже на регионы «голого, пустого» тела. Альтернативой орнаменту является искажение телесности вообще и усиление складчатости тканей.

Наличие избыточного словаря «деталей» в языке женского тела, ва-риативность художественного усиления в виде макияжа – привело к «эфемеризации» женского тела, исчерпывающем акценте лишь на одном коннотированном знаке, таком как красные губы или подведенные глаза.

Мужской словарь наоборот был слишком скудным в плане телесности, зато — избыточной номенклатурой знаков, связанных с социальным положением, поэтому телесность заместилась генерализированным образом тела. Расширение или сужение словаря относительно телесности или социальной номенклатуры конструирует, переписывает соответствующим образом и Воображаемое в эскизной графике костюмов, но оскудение обоих словарей сводит его к имитации Символического порядка — т.е. отражению не вазы и не букета (вспоминая метафору Лакана), а подставки под них, которая не меняет своего вида принципиально, но немного искажается.

Результаты исследования

По словам писателя и бывшего главного редактора французского Vogue Джоан Джулиет Бак, Антонио Лопес убедил ее, что «идеальная жизнь проживается через нарисованные линии» (ссылка?). Если это так, то идеальные линии эскизной графики костюмов выстраиваются вокруг силовых линий жеста и смыслового ядра в виде детали. Если деталь является частью тела, то телесность вообще будет стремиться к эфемеризации. Если тело не имеет в иконическом словаре деталей, оно становится либо генерализированным либо как телесность, либо как костюм, выразительные свойства костюма заменяют и поглощают телесность. Если символический код жеста и ситуации достаточно разнообразен, он может привести к фрагментации тела посредством рекомбинирующихся форм одежды. Одежда вообще выступает в качестве письма, отношение которого к оголенному телу является синтагматичным (то есть объединяющимся по правилам формальной, смысловой и практической сочетаемости — по аналогии с семантико-грамматически-фонетической сочетаемостью в лингвистиске), его главная функция — денотация Моды вообще, а соответственно того иконического словаря, который моде доступен, — однако промежуточной функцией является коннотативная относительно реальной деятельности людей, что и закладывает значительную вариативность в воображаемый регистр эскизной графике костюма и позволяет ей так активно развиваться и оставаться всегда актуальной.

Примечания

1. *Кант И.* Первое введение в критику способности суждения. 1789–1790. Сочинения в шести томах. Том 5. — М.: «Мысль», 1966. (Философское на-следие). — 564 с. — С. 99–159.?

2. *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда / Жак Лакан. — М.: Русское феноменологическое общество: Логос // Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Жак Лакан. — М.: Русское феноменологическое общество: Логос, 1997. — С. 148–183. Не очень понятно, что это?

3. *Lacan J.* Le séminaire sur La Léttre volée. Écrits. — Paris: Editions du Seuil, 1966.

4. *Узланер Д.* Многомерный субъект: верующий в «воображаемом», «символическом» и «реальном» регистрах, журнал Логос, Том 26, # 6, 2016. — М.: Логос, 2016. — С. 21–56.

5. *Лакан Ж.* «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / пе-ревод с французского А. Черноглазова. — М.: Издательство «Гнозис», Из-дательство «Логос», 1999. — 520 с.

6. *Юран А.* Топология стадии зеркала [интернет-ресурс]. — URL: https://freud-lacan.spb.ru/lakanaliya/21-dora-madonna/ajten-yuran-topologiya-stadii-zerkala (дата обращения: 22.04.2024).

7. *Ямпольский М.* Изображение. Курс лекций / Михаил Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 424 с.

8. *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / перевод с французского, вступительная статья и составление С.Н. Зенкина. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.

9. *Марион Ж.-Л.* Идол и дистанция / перевод Г. Вдовиной. — М.: Издание Института философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — 292 с.

10. *Торопыгина М.Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 368 с.

11. *Blackman C.* 100 Years of Fashion Illustration. — London: Laurence King Publishing, 2007. — 386 p.

12. *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и её судьба в современном обществе / Жиль Липовецкий; перевод с французского Ю. Розенберг, под научной и литературной редакцией А. Маркова. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 336 с.

13. *Свендсен Л.* Философия моды / перевод с норвежского А. Шипунова. — М.: Прогресс-традиция, 2007. — 256 с.

14. *Жюльен Ф.* Великий образ не имеет формы, или Через живопись — к не-объекту. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 368 с.

15. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001.

16. *Хогарт У.* Анализ Красоты. — СПб.: Искусство, 1987. — 302 с.

17. *Barthes R.* The language of Fashion. Trans. by A. Stafford. — London: Bloomsbury, 2005. — 191 p.