

Оксана Штайн —

канд. филос. наук, доцент
кафедры социальной
философии Уральского
федерального университета
им. первого президента
России Б. Н. Ельцина.
shtaynshtayn@gmail.com

Александр Марков —

д-р филол. наук, профессор
кафедры кино и современного
искусства Российского
государственного
гуманитарного университета.
markovius@gmail.com

Беньямин и секреты моды: заметки к «Пассажам»

Аннотация

Вальтер Беньямин связывает не только моду и потребление, но и моду и капиталистическую темпоральность. Мода оказывается миметической в двояком смысле: она подражает не только многообразию мира, но и тайне человеческого тела. Она поэтому и стимулирует символическое производство, и создает собственную тайну как уравнивание живого тела и манекена/трупа как носителей модных тенденций. Мысль Беньямина кажется противоречивой и понятной только в широкой рамке его проекта исследования пассажей. Но в настоящей статье, контекстуализируя мысль Беньямина через сопоставление с мыслью Аби Варбурга и Бертольда Брехта (последнюю мы иллюстрируем прозой Гоголя), мы показываем, как Беньямин видит в моде преодолевающую себя семиотику и одновременно эксцентричное выворачивание тела, предъявление его интимности. Такое эксцентричное начало

и позволяет осуществлять марксистскую критику моды не только как формы потребления, но и как формы творчества.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин; проект «Аркады»; критическая теория; Франкфуртская школа; потребительский капитализм; эксцентричность; символика моды.

Тема «Вальтер Беньямин и мода» или «Вальтер Беньямин о моде» хорошо изучена, тема «Вальтер Беньямин и секреты моды» не изучена совсем. Конечно, приближения к этой теме делались в любом серьезном труде о Беньямине. Поворотной здесь стала книга Терри Иглтона, в которой Беньямин и Бахтин прочитаны через призму Брехта как радикальные материалисты, исследователи специфической политической телесности, создавшие более радикальный проект критики капиталистического человека, чем психоанализ (Eagleton 1981). Позицию Беньямина Иглтон определил как «эдемский материализм» (Ibid.: 19), имея в виду, что всякое обращение Беньямина к прошлому было не семиотическим, а соматическим в основе — философ искал ситуацию, в которой миметическое не возвышается над материалистическим, но, напротив, всякий раз возвращает нас к материальным основаниям культурного действия. Беньямин спорит с любым идеализирующим пониманием мимесиса и противопоставляет этому особое переживание прошлого и настоящего. В то же время различные термины темпоральности у Беньямина, согласно Иглтону, направлены на критику властного вождения, либидинального содержания капитализма.

В такой трактовке современная Беньямину капиталистическая мода пытается смешать различные темпоральности, переподчиняя каждую из них некоторому режиму потребительского переживания. Но возможен и «секрет» моды, выпадение из привычных темпоральностей в чистое переживание текущего состояния. Русский читатель может вспомнить не столько произведения Брехта, сколько «Шинель» Гоголя, где параллелизм Башмачкина и Значительного Лица (одинаково молчаливых, предпочитающих внутреннюю речь) поддерживается различием источников: о Башмачкине как анекдотическом персонаже, включая его манеру говорить и мыслить, все вполне может быть известно из рассказов его сослуживцев, тогда как о Значительном Лице говорит повествователь, опираясь на свои типологические обобщения и писательский опыт, а также понимание того, как ведут себя чиновники вообще. Шинель была «секретом» Башмачкина, неприметная среди других шинелей, отчасти фальшивая, которую он сам пытался сначала скрыть от сослуживцев, тогда как Значительное

Лицо во всем следует модам правящего класса с необходимыми темпоральностями работы бюрократической машины статусов, искусно смешивая свои переживания и всякий раз уговаривая/успокаивая свою совесть.

Только выпадение из этой темпоральности, возвращение к нелепому Башмачкину, и создает критику моды и критику чиновничьих капиталистических привычек, уже радикальную критику, а не последовательность отдельных переживаний, догадок и возмущений. Собственно, это и есть принцип эпического театра Брехта — переключение из анекдотического или кабаретного в высокий трагический регистр происходит благодаря этим двум разным системам моды и вообще повседневности: многоголосия анекдотического типа, совмещающего, но не смешивающего внутреннюю речь и рассказ, и экспертного знания повествователя, в случае Брехта — марксистского интерпретатора всего происходящего, производящего необходимую типологизацию. Далее мы и используем текст Гоголя как легко вспоминаемый читателем прообраз драматургических структур Брехта.

Беньямин постоянно делает шаг в прошлое в своих исследованиях не для выяснения истоков настоящего, но именно как Гоголь, который рассказывает не прошлое, но истории засыпаний и пробуждений как Башмачкина, так и Значительного Лица. Леман настаивает на том, что Беньямин, «иконоборец» и революционер, как и Зиммель, видел в моде некоторое многоголосие современности — но оно распалось для него на собственное движение моды с ее различными темпоральностями и на постоянное обретение современным человеком собственного опыта как принадлежащего собственному его повествованию и собственному его сознанию (Lehmann 2017). В таком случае, «засыпания» и «пробуждения», то есть предсонное согласие со сложившейся ситуацией внутренней речи и пробужденное дальнейшее столкновение с овнешненным повествованием о своей жизни, и оказываются инструментом критики моды — здесь Беньямин опирался на механизмы памяти у Марселя Пруста, где акт воспоминания и есть переход от готовых воспоминаний к самой нелепости памяти, самой ее эксцентричности. В этом смысле Куша и соавторы удачно вскрывают в теории моды Беньямина «импрессионистический» аспект нормализованного разнообразия и «сюрреалистический» аспект постоянных пробуждений в шоке от «технологической воспроизводимости» (Kousha et al. 2019).

Джеси и Караминас указывают как на основной источник вдохновения Беньямина не на Пруста, а на Бодлера (Geczy & Karaminas 2020): у Бодлера опыт городского жителя размывает границу субъективной

оценки и объективных все более влияющих на человека, все более атакующих его впечатлений. В таком случае, сама попытка современного человека выстроить себя как тип, как представителя современности, оказывается противоречивой задачей. Он должен обращаться к моде как к условиям задачи, как некоторым предпосылкам своей собственной типологизации. Но, увидев в моде не саму современность, а условия или предпосылки современности, современный человек выпадает из темпоральности, возвращаясь к признанию неподлинности и себя, и окружающего его Парижа, к неврозу обывателя, вполне, заметим, в духе гоголевского Башмачкина.

Тогда мода опять же поддерживает смешение разных темпоральностей, а секрет моды, скрытое, тайная любовь или тайное предпочтение — есть просто условие выхода в современность, признания себя современным человеком. Так и гоголевский Башмачкин — человек, участвующий в современной бюрократической индустрии и индустрии самопредъявления себя себе в новой шинели именно потому, что он знает только такую современность, полностью верит большому городу XIX века — и в этом его комизм, что он постоянно только выходит на социальную сцену, а не действует в ней, постоянно только невольно заставляет пробудиться хоть как-то окружающих. Но этот выход оказывается трагическим, как раз когда пропадает/украдена шинель со всеми его секретами: скрытая судьба и оказывается предъявлена, и уже от эксцентричности памяти о Башмачкине никто, включая читателя, отделаться не может. Именно так, как соединение в общей процессуальности разнообразия и необратимости всего эксцентричного в моде, эксцентричного как раз там, где что-то вроде бы почти вышло из моды, пронизательно трактует беньяминовскую модель моды Рош (Hroch 2010).

Русскому читателю стал недавно доступен главный незавершенный труд Беньямина, «Книга Пассажей» или «Проект Аркады», в том числе раздел о моде (Беньямин 2022). Это исследование развития капитализма в Париже как «столице XIX столетия», охватывающее все области жизни и созданное по заказу Франкфуртской школы как систематическая критика *отчуждения* (в марксистском смысле) внутри культурных индустрий. Символом капитализма стали Пассажи — прозрачные торговые здания, одновременно просвечивающие, отражающие и освещающие покупателя, атакующие его самой своей ясностью и прозрачностью, то есть как бы вывернутые внутрь себя храмы, превращающие клиента и в служителя культа, но и в предмет культа, стирающие субъект-объектную грань внутри темпоральностей потребления. Беньямину было важно показать, что капитализм

меняет не только способы организации власти и подчинения, но и те привычки работы с временем, пространством, телом, светом, пищей и многими другими вещами. В. В. Котелевская, переводчик немецкой части книги, подробно излагает историю проекта, сопоставляя его не только с опытами авангардного монтажа эпохи газет и плакатов, но и с другим *work in progress*, оставшимся незавершенным, «Атласом Мнемозина» Аби Варбурга (Котелевская 2022). В обеих работах прошлое, добавим, оказывалось соотносено с некоторым потенциально неограниченным числом референций: у Варбурга это были «формулы пафоса», визуальные способы передачи психических намерений, которые должны были быть и считаны зрителем, и глубоко его изменить по мере рассматривания произведений искусства — а у Беньямина это были некоторые общие понятия, начиная с времени, пространства, тела и многих других, круг которых тоже можно расширять.

Оба труда тем самым опрокидывают читателя в прошлое, помещая в то время, когда люди постоянно воспринимали эмоции современности, оказывались в актуальной ситуации прямого принятия смыслов, но при этом забывали их. И только монтаж, помещающий современного читателя в современность людей прошлого, позволяет пробудиться и вспомнить все, что надо, то есть перейти от отдельных ассоциативных наблюдений в их смешении к настоящему радикальному пониманию того, что же произошло с мыслью, телом, ощущением и многими другими вещами с появлением капиталистического регулярного производства, производства не просто вещей, но фактов и фактичности и соответствующих жестких статусов, как у гоголевского Значительного Лица. Варбург брал ранний капитализм Ренессанса, Беньямин — позднейший капитализм Парижа как всемирной столицы XIX века, но оба имеют в виду определенную эксцентрику памяти, когда остранение, монтаж способствуют радикальному критическому взгляду на эмоциональное содержание эпохи. Проблема, которой посвящена наша статья, — где именно появляются «секреты» в этом опрокидывании современного восприятия в прошлое, но где память должна была работать актуально и патетично, как у Башмачкина, а не коллекционерски и подражательно, как у Значительного Лица.

В своей работе Беньямин связывает моду и пассажи через веломакеж. Действительно, в пассаже нет темных углов, но и велосипедист обязан всегда, где бы он ни ехал, видеть любое препятствие на любой скорости. Беньямин остроумно говорит, что женщина в манеже принимает «соблазнительный облик» (Беньямин 2022: 143) велосипедистки — оригинальное «Gestalt» (Benjamin 1991: 110), как и далее «сбывали свой соблазнительный образ» *verführerischste Gestalt* (Ibid.:

112) прямо сообщает нам, что дело здесь именно в инверсии. Велосипедистка не просто соблазнительна, она выворачивает соблазн, приподнимает подол, показывает себя, создает свой вывернутый облик, «задает моде рискованнейшее направление» (Беньямин 2022: 145). Она внимательна к велосипеду, а не привлекает внимание, но тем самым благодаря этому секрету внимания становится более чем соблазнительной. Ее соблазн невозможно разоблачить, когда она сама приподнимает над собой покров, тем самым показывая свою собственную влюбленность в одежду, с которой она может делать что хочет. Это уже не обслуживающая ее одежда, а *одежда-фетиш*, причем фетиш, как у Акакия Акакиевича, созданный не фетишистом, а самим владельцем/владелицей. Своей внутренней речью, улыбкой, едва заметными жестами, и несясь по манежу, ничего не замечая, как не замечал дороги гоголевский герой, овладев шинелью, она и создает этот сверхфетишизм, одновременно тайный, незаметный и предьявленный, невзрачный, но при этом тем более вызывающий. Эротическое отношение гоголевского героя к вещи вполне оказывается доведено до предела в поведении велосипедистки, у которой есть «интимнейшее обещание своего тела», *das intimste Versprechen ihrer Figur* (Беньямин 2022: 145; Benjamin 1991: 112), то есть именно осознанно принятой позы, в духе «фигур пафоса» Варбурга. Велосипедистка *несет себя и несется* на всей скорости.

Следующее рассуждение, явно вдохновленное Бодлером, сразу напомним нам о Гоголе, точнее о том, как Башмачкин чуть не влюбился в проститутку, когда возвращался в новой шинели: «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 пощекочет 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» (Беньямин 2022: 145; Benjamin 1991: 111). Итак, революция отождествляется с этим намеренным выворачиванием соблазна, а смерть и оказывается тем порогом, после которого мы только

и можем увидеть трофеи моды, то есть сами отдельные вещи. Манекен параллелен раскрашенному трупу, в котором смерть открыла себя в тот момент, как вещь впервые была примерена, оказалась на манекене как первых плечах. Но в какой момент эти вещи становятся тайнами?

О секретах Беньямин говорит чуть ниже: «Каждый сезон приносит в их последних творениях какие-то секретные 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 (Беньямин 2022: 145). Выражению «секретные сигналы» соответствует в немецком оригинале *geheimen Flaggensignale* (Benjamin 1991: 112), то есть «морская азбука», слова, которые вывешивают цветными флажками на корабле. Моряки понимают эти сигналы, а остальные — нет. То есть моду считывают модники, для них как раз все понятно, как Значительное Лицо было понятно всем прочим чиновникам. Но в какой-то момент появляется тот, кто рассматривает эти сигналы как тайные, то есть как шифр будущего поведения человека — и именно в этот момент мода становится пророческой, показывая, как конфликты могут перерасти в войны или революции. То есть появляется тот самый трагический пафос, который появился у Гоголя, когда Башмачкин считал чиновничью грубость Значительного Лица как отсутствие будущего, как то, что Значительное Лицо полностью заблокирует его тело и тем самым не даст вернуть любимую шинель, предмет его влюбленности. Таково считывание секретного сигнала.

Дальше Беньямин так и говорит о *самопотаенности* моды, которая настолько всем понятна, что она становится сомнамбулической, недоступна рассудку, как недоступно рассудку Значительное Лицо, во всем при этом «понятное»: «только тогда понимаешь, что именно в этом самом черстве, лишенном фантазии столетии вся сновидческая энергия общества с удвоенной силой бросилась спасаться в непроницаемом, беззвучном, туманном царстве моды, в которое рассудок последовать за ней не мог. Мода — предшественница, нет, вечный прототип (*Platzhalterin* — «местоблюстительница». — *А. М., О. Ш.*) сюрреализма» (Беньямин 2022: 146; Benjamin 1991: 116). Как раз выражение «местоблюстительница» уместно: то есть мода — это та карикатура, гротескное выявление бессловесности XIX века с его сверхэксплуатацией униженных людей, которая потом порождает искусство сюрреализма.

Страницей ниже Беньямин рассуждает об афишах как о палимпсестах, и о журнальных карикатурах, которые высмеивали модниц,

но вводили новую моду. То есть постоянная самопонятность моды превращает любой выверт в образец, устойчивость местоблюстителя, «исполняющего обязанности» и делает всю систему моды одновременно эксцентричной и неотменимой, палимпсестом, моделирующим все стороны жизни Парижа от скорости передвижения по городу до увлечений. Вспомним, у Башмачкина нет никакого хобби, у него работа и есть хобби, тогда как Значительное Лицо в рабочее время занимается болтовней с приятелем. Палимпсест моды создает и аскезу Башмачкина, эксцентризм отсутствия хобби, и жизнь-хобби Значительного Лица, которое ведет себя в Петербурге как бодлеровский и беньяминовский *фланер*.

Ключевая фраза Беньямина «Печать тогдашней моды: намекать на тело, которому вообще незнакома абсолютная нагота» (Беньямин 2022: 151). В оригинале стоит *Sachet* (Benjamin 1991: 117) — *облатка Таинства*, то есть пресуществленный Хлеб, потом капсула лекарства, потом «печать благородства», некоторые невидимые черты, которые при этом повышают престиж предмета. Как мы говорим «это изделие отмечено качеством» или «в этом лице проглядывает щедрость». Это всегда положительная печать, то есть здесь она отмечает то качество материалов, которое и восполняет тело. В моде, таким образом, действует не опознаваемый семиотический намек, а тайна, сокрытое и скрытое, как некоторая формула пафоса, намекая на то, что тело всегда нуждается хоть в каком-то прикрытии, в какой-то маске; оно выступает маской для себя, прикрытием своей собственной растерянности, а не само-обнаружением и само-объявлением.

После этого «секрет» в моде уже определен. Примером такого секрета Беньямин чуть ниже считает цветочную отделку, где и ткань дрожит при малейшем прикосновении, и дрожат цветы, как бы имитируя дрожь тела. То есть мимесис оказывается двояким: это мимесис моды как многогранного и понятного всем производства, где одно намекает на другое, цветная ткань намекает на цветы — но и мимесис загадочного и тайного статуса тела, которое само не знает, как подражать. Оно имеет тайну своей шинели, свой ландшафт, и Беньямин выразительно описывает такое тело: «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» (Беньямин 2022: 153). Другие примеры Беньямина, например полоски на одежде, также говорят о постоянной мимикрии, тайне, которая требует себя постоянно производить. Это и постоянное многообразие, всем понятное, и тайна тела, которое само от себя бежит, само несется, выворачивает себя во внимание

к себе. Или женская шляпа (Там же: 169–170) напоминает и обыгрывает половой орган, откуда и бесчисленное разнообразие фасонов самофетишизирующих(ся) шляп. То есть шляпа оказывается и частью огромного модного разнообразия — понятного разнообразия эротических эмоций и игр, но она же тайна владелицы, вдруг вывернувшей самое интимное в самое привлекательное, показавшей интимное желание как предьявленную шляпу, вроде «шинели». Беньямин может множить примеры, но сюжет уже сбылся.

Итак, мы видим, что Беньямин рассматривает секреты моды как спотыкание моды о себя, как выявление некоторого задуманного, фетишистского в ней самой. Модные заявления и сами повествования о моде всегда понятны, во всяком случае, бесконечное разнообразие моды и создает миметическое впечатление, что все в ней понятно. Но в ней есть и тревожащая тайна именно потому, что мимесис никогда не может сводиться к упрощенно понятой мимикрии. Само производство, сколь бы оно ни становилось рутинным, выворачивает интимное наружу, предьявляет его, как рутинное письмо гоголевского героя требовало предьявлять шинель себе и другим как единственную ценность. И здесь, в этом выворачивании наружу, фетишизм самопонятности, фетишизм знака, оборачивается как раз отменой привычного знакового взаимодействия с его темпоральностью. Вместо него мы оказываемся в ситуации той начальной телесной растерянности, с которой и начинается эротическое отношение к образу, в некоторой *нулевой формуле нафоса* (соединяя термин Аби Варбурга с термином Ролана Барта).

Исходя из этого, можно уже критиковать не только поверхностность и скрытую сверхэксплуатацию потребительского капитализма, но и амбиции производительного капитализма, который пытается просто предьявлением вещи стереть границы между внутренней и внешней речью, как это и было с речью гоголевского героя, и тем самым обезоружить любую критику себя. Как только мы выявляем, что тайна производства — это фетиш, секретик, спрятанная вещь, которая при этом сразу же и более чем предьявлена, она выставлена как предмет и возбудитель желания — так мы можем начать систематическую критику производственного, а не только потребительского капитализма, вместе с Беньямином и Брехтом указывая на подавление в нем интимного. В конце концов, критика капитализма у Беньямина — это защита интимности, в том числе его личной интимности, его собственных переживаний, воспоминаний и увлечений. Другие представители Франкфуртской школы до такой защиты интимности не доходили.

Литература

Беньямин 2022 — Беньямин В. Книга пассажей: Заметки и материалы. Конволют В: Мода / Пер. В. В. Котелевской и С. В. Фокина // *Versus*. 2022. Т. 2. № 4. С. 141–171.

Котелевская 2022 — Котелевская В. В. Бульварный ангел истории: к «Труду о пассажах» Вальтера Беньямина // *Versus*. 2022. Т. 2. № 3. С. 154–171.

Benjamin 1991 — Benjamin W. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. V. 1 / Hrsg. R. Tiedemann. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1991. P. 110–132.

Eagleton 1981 — Eagleton T. Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism. London: Verso: NLB, 1981.

Geczy & Karaminas 2020 — Geczy A., Karaminas V. Walter Benjamin: fashion, modernity and the city street // *Fashion Theory: A Reader*. London: Routledge, 2020. P. 594–605.

Hroch 2010 — Hroch P. Fashion and Its «Revolutions» in Walter Benjamin's Arcades // *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. London: Palgrave Macmillan UK, 2010. P. 108–126.

Kousha et al. 2019 — Kousha G. et al. A Study on Walter Benjamin's Thoughts on Fashion Phenomenon // *International Journal of Applied Arts Studies (IJAPAS)*. 2019. Vol. 4. No. 1. P. 41–56.

Lehmann 2017 — Lehmann U. Benjamin and the Revolution of Fashion in Modernity // *Fashion Theory: A Reader*. London: Routledge, 2017. P. 422–443.