

«Китай: в Зазеркалье»: переосмысляя китайские культурные знаки

Ирина А. Пригарина

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, office.philosophy@spbu.ru*

Аннотация: Искусство и мода оказывают значительное влияние на формирование и восприятие общества, являясь зеркалом, отражающим сложный симбиоз исторических, культурных и социальных аспектов разнообразных этнических групп и национальных сообществ. В контексте глобализации и культурных взаимодействий проблема отображения культурного «Другого» в моде становится особенно актуальной и вызывает широкие дискуссии. В качестве платформы для обсуждения этого вопроса в статье анализируется проходившая в музее Метрополитен выставка «Китай: в Зазеркалье», в которой Китай представлен как муза западной моды, и исследуются глубокие мотивы и последствия такого представления. На примере экспозиции анализируется динамика культурных отношений между Западом, особенно Соединенными Штатами, и Востоком, в частности Китаем, проливающая свет на противоречия, связанные с этими взаимодействиями, подчеркивается искаженная трансляция культурных кодов, перманентное воспроизведение стереотипов и создание культурного «Другого» в контексте западной моды. Отдельное внимание уделяется работам дизайнеров китайского происхождения, которые сочетают в себе традиционные мотивы, и вместе с тем соответствуют современным модным тенденциям. В заключении делается вывод о необходимости выработать более глубокий подход при репрезентации культурных знаков и символов, чтобы преодолеть поверхностное обращение с культурными элементами.

Ключевые слова: мода, Китай, ориентализм, постколониализм, культурный империализм, культурный код, Восток и Запад, «Другой»

Для цитирования: Пригарина И.А. «Китай: в Зазеркалье»: переосмысляя китайские культурные знаки // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 138–159. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-138-159

“China: through the looking glass”. Rethinking Chinese cultural signs

Irina A. Prigarina

*St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia,
office.philosophy@spbu.ru*

Abstract. Art and fashion exert a significant influence on the formation and perception of society, acting as a mirror that reflects the intricate symbiosis of historical, cultural, and social aspects among diverse ethnic groups and national communities. In the context of globalization and cultural interactions, the issue of representing the cultural “Other” in fashion becomes particularly pertinent, sparking extensive debates. As a platform for discussing this matter, this article analyzes the exhibition “China: Through the Looking Glass” held at the Metropolitan Museum, where China was presented as the muse of Western fashion, and also profound motivations and consequences of such representation. Using the exhibition as a case study, the analysis scrutinizes the dynamics of cultural relations between the West, especially the United States, and the East, notably China, shedding light on the contradictions associated with these interactions, emphasizing the distorted transmission of cultural codes, the perpetual reproduction of stereotypes, and the creation of the cultural “Other” within the context of Western fashion. Special attention is devoted to the works of Chinese-origin designers who seamlessly blend traditional motifs with contemporary fashion trends. In conclusion, the article asserts the necessity of developing a more profound approach to the representation of cultural symbols and elements, aiming to overcome superficial handling of these cultural facets.

Keywords: fashion, China, orientalism, postcolonialism, cultural imperialism, cultural code, East and West, the “Other”

For citation: Prigarina, I.A. (2024), “ ‘China: through the looking glass’. Rethinking Chinese cultural signs”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 138–159, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-138-159

Искусство благодаря своим разнообразным формам и выразительным возможностям способно освещать различные проблемы, в том числе и сложности межкультурных отношений, предлагая понимание динамики культурного обмена, переговоров об идентичности и соотношении Востока и Запада. В современном контексте, когда глобализация способствовала беспрецедентным встречам между людьми разного культурного происхождения, понимание и управление межкультурными отношениями становится более

важным, чем когда-либо прежде. Музей как культурная институция играет важную роль в качестве проводника, в том числе способствуя выстраиванию межкультурного диалога и содействуя социокультурной интеграции. Музейные выставки являются важным механизмом формирования и переосмысления культурных представлений в обществе. Однако в современной практике музейного искусства нередко можно наблюдать явления, когда выставки скорее утверждают существующие стереотипы и неравноправные отношения между культурами, чем деконструируют их. Например, многочисленные выставки, в которых культура Запада, пусть и не напрямую, представлена как каноническая и превосходящая, в то время как культуры других регионов рассматриваются через призму экзотики и инаковости.

В научной литературе существуют работы, посвященные репрезентации «Другого» в сфере моды. Этот тематический кластер охватывает различные аспекты, начиная от критического анализа исторических практик культурного империализма и ориентализма в модной индустрии (Адам Геци [Geczy 2013], Ричард Мартин и Гарольд Кода [Martin, Koda 1994], Бон-Ха Со [Bong-Ha 2008], Ю Чжин Кwon и Мин-Джа Ким [Kwon, Kim 2011]) до современных исследований, освещающих влияние глобализации на формирование представлений художников и дизайнеров о других культурах (Андреас Бенке [Behnke 2021], Удай Атхаванкар [Athavankar 2004], Эшли Холл и Шусинь Чен [Hall, Cheng 2018], Карен Фисс [Fiss 2009] и др.). Однако объем исследований на данную тему незначителен.

Современные исследования, посвященные репрезентации «Другого» в выставочных пространствах, относительно немногочисленны, но они затрагивают широкий спектр подходов и методологий. В них подчеркивается важность инклюзивности, этичности и критического пересмотра устоявшихся практик, начиная с критического анализа отдельных выставок¹, исследующих темы миграции и культурного обмена через работы международных художников, до фундаментальных работ². Актуальность данной темы также подчеркивает выпущенный в 2021 г. сборник статей, посвященный деколонизации музеологии [The decolonisation of museology 2021], который открывает пространство для научных дебатов на эту тему.

¹ См., например: Tsampalla S. Commoning and learning from Athens. Documenta 14 (2017) // Passepartout. New infrastructures – performative infrastructures in the art field. Årg. 22. No. 40. 2020. P. 257–278.

² Саймон Н. Партиципаторный музей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

Настоящая статья направлена на заполнение некоторых пробелов в существующей литературе и предлагает новый взгляд на проблему репрезентации «Другого» в моде и на музейных выставках.

Цель настоящей статьи заключается в исследовании влияния моды и музейных выставок на формирование представлений о «Другом» в контексте межкультурных взаимодействий. Основной фокус исследования направлен на выявление того, какие идеологические, культурные и политические факторы определяют формирование образа «Другого» на выставках в музеях и какие последствия это имеет для современного общества. В частности, статья стремится выявить роль моды и музейных выставок в создании и поддержании культурных стереотипов. Актуальность данной темы обусловлена тем, что в современном мире взаимодействие между различными культурами становится все более интенсивным, а понимание и уважение культурного многообразия становится важным аспектом международных отношений и социокультурного развития.

Научная проблема заключается в необходимости более глубокого понимания механизмов репрезентации культурного «Другого» в моде и искусстве и их влияния на формирование культурных представлений в обществе. Это актуально и на сегодняшний день, поскольку мировая мода продолжает влиять на восприятие культурной разницы и укреплять или, наоборот, разрушать стереотипы и предрассудки. Исследовательский вопрос, сформулированный на основе данной проблемы, направлен на выявление механизмов репрезентации культурного «Другого» в моде и их воздействия на межкультурные отношения.

В настоящей статье рассматривается проблема репрезентации культуры Китая в моде на основе изучения экспозиции выставки «Китай: в Зазеркалье» в музее Метрополитен в 2015 г. Этот выбор обусловлен значимостью выставки как показательного примера того, как современная мода воспринимает и интерпретирует культурные коды других стран, каким образом в экспозиции отражаются определенные культурные стереотипы и представления. Рассмотрение этой проблемы на примере выставки, прошедшей почти десять лет назад, демонстрирует, что актуальность и важность этой темы сохраняются в современном контексте и поднятые вызовы и проблемы остаются востребованными и в наши дни. Исследовательский интерес к данному событию связан с его исторической значимостью, влиянием на современность, а также потенциалом для новых исследований и интерпретаций в контексте современных культурных и социальных тенденций.

В литературных произведениях «Приключения Алисы в стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1871) Льюис Кэрролл распачивает перед нами врата в увлекательный мир фантазии, параллельную вселенную, зазеркальный мир, куда, по сюжету, проникает девочка Алиса. Точно так же выставка «Китай: в Зазеркалье» (“China: Through the Looking Glass”) в музее Метрополитен открыла двери в пространство пересечения китайской культуры и западной искусственной фантазии. Она состоялась в Институте костюма Анны Винтур в 2015 г. и имела большой успех, который выражается в том, что она привлекла более 800 000 посетителей³, что является впечатляющим показателем, отражающим значительный интерес публики. Также событие получило широкое освещение в СМИ, многочисленных статьях в модных журналах и новостных видеороликах. Это подчеркивает значимость выставки и демонстрирует ее влияние как на модную индустрию, так и на общественное сознание.

Выставка была приурочена к юбилею Отдела азиатского искусства и являлась попыткой систематизировать культурные связи между китайской культурой, искусством, кинематографом и западной модой на протяжении последних столетий и подчеркнуть их важность в контексте развития модной индустрии и культурных обменов. В роли куратора выступил Эндрю Болтон, а художественным руководителем выставки стал гонконгский кинорежиссер Вон Кавай (Ван Цзявэй). Они представили публике более 140 костюмов высокой моды, созданных дизайнерами с мировым именем, такими как Джон Гальяно, Вивьен Вествуд, Роберто Кавалли, Джорджо Армани, Александр Маккуин, Го Пей и многие другие. Каждый наряд отражал их индивидуальные размышления и представления о загадочной Поднебесной.

Экспозиция охватывала три периода из истории Китая, которые были продемонстрированы в шестнадцати залах⁴. Эти периоды включают Позднюю Империю – династию Цин (1644–1911 гг.) с ее характерными халатами (чаофу (朝服), лифу (礼服) цзифу (吉服)), украшенными изображением дракона, и маньчжурскими халатами; Китайскую Республику (1912–1949 гг.) с традиционными ципао;

³ “815,992 Visitors to Costume Institute’s China exhibition make it fifth most visited exhibition in Metropolitan Museum’s history” // Metropolitan Museum of Art. September 8, 2015. URL: <https://www.metmuseum.org/press/news/2015/china-exhibition-breaks-records> (дата обращения 17 апреля 2023).

⁴ Fearon F. Chinese fashion. Through the looking glass // Asian Art Newspaper. 2015. May 5. URL: <https://asianartnewspaper.com/china-through-the-looking-glass-chinese-fashion/> (дата обращения 17 апреля 2023).

Китайскую Народную Республику (1949 г. – настоящее время) с выделенной в ее контексте Культурной Революцией, воспроизведенной формой хунвэйбинов. Однако, несмотря на историческую основу, кураторы выставки стремились уйти от чисто исторического подхода и преодолеть простую репрезентативность отдельных эпох, в связи с чем не было четко заданного маршрута, по которому следовало двигаться посетителям.

В каждом тематическом зале помимо образцов высокой моды в дополнение им были представлены предметы декоративно-прикладного искусства (керамика, мебель, исторические костюмы и т. д.) из Отдела азиатского искусства музея. Кроме того, в экспозицию были интегрированы кинематографические элементы, которые также акцентировали визуальное и эстетическое воздействие на дизайн. Для комплексного погружения посетителей в иллюзорный мир, их эмпирического ощущения экспонатов были использованы мультимедийные средства, рассчитанные на то, чтобы задействовать различные органы чувств, такие как зрение (контрастное освещение, зеркальные поверхности, видеокоридоры, бамбуковый лес из плексигласа и разнообразные световые эффекты), обоняние (например, аромат в «опиумном» зале) и слух (атмосферная музыка в китайском стиле).

Выставка как будто поставила посетителя перед зеркалом, в котором отражаются богатство и красота китайской эстетики, вдохновляющей и притягательной для множества западных художников, дизайнеров и режиссеров. Вместе с тем здесь также все перевернуто с ног на голову: на первый план выходит поверхностная эстетика, тогда как культурная сущность оказывается завуалированной. Сопоставление контекста, которому уделяется мало внимания и к которому нет явных содержательных привязок и внешних форм творений западных дизайнеров, наталкивает на размышления о межкультурных взаимосвязях, адаптации и трансформации идей, вызывает важные вопросы о культурной апроприации, интерпретации и создании новых смыслов.

Основной акцент был сделан на воображении и коллективной западной фантазии: «...не обесценивая и не дискредитируя проблему репрезентации “подчиненной инаковости”, обозначенную Э. Саидом, эта выставка пытается предложить менее политизированный и более позитивистский анализ ориентализма как места бесконечного и необузданного творчества»⁵. Идея состояла в том,

⁵ Exhibition overview // Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass> (дата обращения 17 апреля 2023).

чтобы представить Китай как «коллективную фантазию»⁶. Однако нежелание поднимать политический и исторический дискурсы, а также скрывающаяся за торжеством красок и тканей идея культурного искажения не могли пройти мимо такого крупного и представительного музея, как Метрополитен.

Само по себе обращение к ориентализму, достаточно политизированной концепции, «системе репрезентации, имеющей своей конечной целью легитимизировать господство Запада над Востоком» [Говорунов, Кузьменко 2013, с. 27], «западному стилю доминирования, реструктуризации и обладания властью над Востоком» [Ling 2016, p. 3], не может иметь позитивных последствий. Отсылки к фантазии, очарованию, воображению и эстетическим играм лишь «подтверждают неспособность – на самом деле, отсутствие желания – передать Китай точно, конкретно и серьезно» [Zenkin 2019, p. 75]. Кураторы по инерции развили устоявшееся понимание Китая, которое в значительной степени сформировано западными представлениями о Другом. В ряде залов выставки Восток был представлен через использование символов, образов и стилистических приемов, которые типично связываются с евроамериканским пониманием этого региона. От узоров и орнаментов до восточных костюмов и аксессуаров образы Китая создавались и искажались согласно западному восприятию, что перекликается с шинуазри, популярным в XVII–XVIII вв., для которого свойственна имитация и адаптация китайских мотивов в европейском искусстве. Интерпретации европейских мастеров при использовании символов Востока были преимущественно произвольными, декоративными и стилизованными, лишенными глубины и культурной подоплеки и являли собой «далекое от действительности изображение китайской жизни в представлениях европейцев»⁷. На выставке такие ключевые культурные паттерны, как каллиграфия, опиум, фарфор, драконы и фениксы, традиционные китайские костюмы, шелк, сочетание красного и золотого цветов, пагоды, были ассимилированы в контексте западного видения и наделены новыми смыслами, стали подчиненными культурными знаками и привнесенными вольностями, что поставило под вопрос присутствие чувственного, глубокого подхода к восточной культуре.

⁶ Bolton A. Towards an aesthetic of surfaces // China. Through the looking glass / Ed. by A. Bolton, J. Galliano, A. Geczy and all. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art; New Haven, L.: Yale University Press. 2015. P. 20.

⁷ Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-Классика, 2010. Т. 10. 564 с.

На китайский язык название выставки переводится как «Китай: Цветы в зеркале, Луна в воде» (“中国：镜花水月”), что является буддийской идиомой, означающей не-форму, то, что нельзя потрогать, и намекающей на иллюзию, мираж и нереальность. Такая синтаксическая конструкция на первый взгляд не подразумевает дихотомию Востока и Запада. При этом позиционирование Китая как пассивного объекта, лишённого активной роли и голоса, лишь поддерживает и укрепляет неравноправные отношения между Востоком и Западом, подчеркивая западное превосходство и контроль.

Неравная динамика власти, где Запад выступает в качестве доминанта, культурного и цивилизационного лидера, а Восток, в данном случае Китай, – объекта изучения и подчинения, отсылает к колониальным отношениям, когда западные державы претендовали на экономическую, политическую и культурную власть над колониальными территориями и народами. «Восток еще со времен античности воспринимался на Западе как его великая комплементарная противоположность»⁸, выступал как антипод, а в то же время как зеркало, отражающее западное Я. Создание тотального воображаемого позволило «интегрировать моменты самовосприятия и самосознания субъекта» [Zenkin 2019, p. 20]. В таком случае выставку можно считать пространством саморепрезентации Запада через условные обозначения Востока.

В контексте дихотомии «Восток – Запад» фантазии о китайской культуре, становящиеся в конечном счете иллюзией, имеют эксплуататорский характер и выражают культурный империализм, который подразумевает, что западная культура и взгляды оказывают преобладающее влияние на восточные культуры, приводя к потере и подавлению местных традиций, ценностей и идентичности [Young 1994, p. 209]. Так, например, один из залов был связан с коллекцией Ив Сен-Лорана 1977 г., а также парфюмом “Opium”, что вызывает сложные и многогранные ассоциации, связанные с торговлей опиумом в Китае, опиумными войнами, а также гибелью населения от этого наркотического вещества, который ввозили англо-американские колонисты. Название аромата еще в прошлом веке вызвало крупный скандал, а его воспроизведение на выставке нового тысячелетия стало очередным напоминанием о культурном империализме, эксплуатации и колониальных практиках, показало, что «западникам приходится оправдывать свою колонизацию и сохранять контроль над восточными странами» [Min 2019, p. 76]. Как следствие, это позволяет задуматься о границах и ответствен-

⁸ Сауд Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский Мир, 2006. С. 92.

ности модных домов и дизайнеров в использовании культурных символов и исторического наследия. Тем не менее все эти смыслы и проблемные темы были замаскированы роскошью, гламуром, сверканием блесков.

На выставке отдельный зал (рис. 1) был посвящен Анне Мэй Вон (настоящее имя – Вон Люцон или Хуан Люшун) – первой известной голливудской актрисе китайского происхождения, чьи роли в кино отражали расистские представления о китайской и азиатской культуре. Она оказала огромное влияние на моду «с точки зрения формирования западных фантазий о Китае», – говорится на сайте выставки⁹. Несмотря на то, что это справедливое замечание, и посыл должен был иметь положительные коннотации, он, напротив, в очередной раз подчеркнул присутствие колониального мышления в отношении Китая. В зале демонстрируются отрывки из фильмов с участием актрисы, таких как «Дочь дракона» (1931), «Пикадилли» (1929), «Шанхайский экспресс» (1932), «Плата за море» (1922) и «Лаймхаус-блюз» (1934). В то время Голливуд диктовал стандарты красоты и представления о том, что считалось «экзотическим» или «привлекательным», кроме того, во многих штатах действовали так называемые «расовые законы», которые закрепляли расовую сегрегацию, включая запрет на межрасовые браки. Согласно Гаятри Спивак, подавленные, не имеющие политического представительства, не могут самостоятельно выразить свои потребности и желания. Вон была также подвержена расовым предрассудкам и ограничениям этого времени и на протяжении своей карьеры постоянно сталкивалась с преследованиями, связанными с «западными фантазиями о востоке» и расовой дискриминацией, из-за чего она не смогла стать ведущей голливудской актрисой в крупных студийных проектах [Lim 2019, p. 13]. Кроме того, ее образы часто были сексуализированы и эротизированы, что соотносится с существовавшими в обществе стереотипами о подчиненной азиатской женщине и проекцией подавленных желаний белых мужчин, отражающих «цивилизованное» превосходство. Роли актрисы были «прекрасными иллюстрациями или даже карикатурами на эти стигматизирующие стереотипы» [Staszak 2015, p. 15]. Поэтому представленные здесь платья, которые были созданы через призму западных фантазий, лишь подчеркивают колониальные взгляды, вопреки заявлениям о соблазнительной эстетике и вымышленной вселенной. Это лишь один из примеров объективации женщины на выставке.

⁹ Exhibition galleries // Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries> (дата обращения 20 апреля 2023).



Рис. 1. Зал, посвященный Анне Мэй Вон

Источник: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries>

Все галереи были условно объединены под общим названием – «империя знаков», что является аллюзией на одноименный сборник путевых заметок Ролана Барта. В нем автор размышляет о Востоке как о системе пустых знаков: «Восток мне безразличен, он просто поставляет мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне “лелеять” идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей. То, что привлекает внимание... – сама возможность отличия, изменения, переворота в области символических систем»¹⁰. Этот пассаж коррелирует с основным утверждением создателей выставки, которые подчеркивают, что посетителям следует получать эстетическое удовольствие, не вдаваясь в поиск глубоких значений, проследить отношение дизайнеров к Китаю как «стране свободно плавающих знаков»¹¹. Тем не менее в каждом из залов связь между означаемым и означающим, наоборот, оказывается более очевидной. Символы, ранее использованные, например, в имперских и придворных одеяниях, имели ярко выраженные значения и символическую силу, в частности летучие мыши, облака, океанские волны, горные вершины

¹⁰ Барт Р. Империя знаков / Пер. с фр. Я.Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. С. 10.

¹¹ Bolton A. Op. cit. P. 19.

и драконы служили для подчеркивания достоинств и способностей правителей. Они имели глубокие культурные коннотации и связывались с идеалами имперской власти и мужественности. Однако в современных платьях, таких как Тома Форда для Ив Сен-Лоран, они утрачивают свое историческое и символическое значение и становятся просто поверхностными декоративными элементами, что можно рассматривать как пример деконтекстуализации и коммодификации культурного наследия.

Аналогично наблюдается сходство между вечерними нарядами Chanel и Valentino, инспирированными мотивами красного цвета, деревянной резбой и лаковыми изделиями, платьями Balenciaga с китайскими цветочными принтами, сочетающимися с шелковыми обоями, платьями Роберто Кавалли со стилизованными узорами, перекликающимися с традиционным декором на фарфоре и другими экспонатами. Применяемые в этих костюмах графические знаки абстрагируются от оригиналов, приобретают поверхностное звучание и в результате сводятся к простому набору узоров, транслирующих экзотику. Такие деформированные орнаменты, представляющие собой эстетическое единство, являются фантазийной репрезентацией Востока в ориенталистском духе и транслятором мнимых культурных значений.

Более наглядно разрыв между означаемым и означающим проявляется в черно-белом коктейльном платье Quirgoquo (рис. 2), созданном Кристианом Диором в 1951 г. Для его дизайна был использован графический язык каллиграфии, который практически полностью покрывает белую ткань платья. Витиеватые и замысловатые столбики загадочных знаков на деле оказываются реально существующим текстом (оригинал утерян, сохранилось много оттисков), воплощенном в каллиграфической работе VIII в., а именно письме известного каллиграфа и поэта Чжан Сюя, в котором автор пишет про сильную боль в животе. Оно состоит из тридцати символов, написанных смелыми и энергичными мазками в стиле цаошу (вид – «бешеная скоропись») и отличающихся по толщине, остроте и плотности. Отдельный интерес вызывает название экспоната, которое имеет латинское происхождение. Фразеологизм Quirgoquo переводится как «кто вместо кого» и означает недоразумение, ошибку, путаницу, связанную в том числе с подменой смыслов. В таком случае кажется, что сочетание каллиграфических записей, являющихся культурным наследием Китая, и их символического выражения, которое, на первый взгляд, может показаться неподходящим для высокой моды, было неслучайным. Именно в этом непонимании и различии культурных контекстов, вероятно, и заключалась ирония платья.



Рис. 2. Christian Dior. Платье “Quiproquo”. 1951

Материал: шелк, кожа

Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83264>

В каталоге к выставке 1996–1997 гг., посвященной Кристиану Диору и прошедшей в музее Метрополитен, в описании данного платья надписи атрибутируются как японские [Martin, Koda 1996, р. 88]. Но это не дает возможности утверждать, что юмористический подтекст считывался всеми. Скорее текст рассматривался как орнамент, экзотическое украшение, не имеющее смысловой ценности. В итоге платье Quiproquo от Диора стало выразительным примером, демонстрирующим не только креативность и эксперименты в моде, но и сложные взаимосвязи между разными культурами. Оно призывает к обсуждению и осмыслению различий и непонимания, которые возникают при переплетении культурных символов и контекстов. С одной стороны, платье удачно коррелирует с первоначальным посылом выставки, а с другой – является актом культурного переноса и смешения, подчеркивая сложность перевода культурных кодов.

Помимо приглашенного китайского кинорежиссера, для того чтобы добавить китайские голоса в общее звучание выставки, были использованы костюмы, созданные такими известными дизайнерами китайского происхождения, как Го Пей, Ли Сяофэн, Джейсон Ву, Анна Суи и Вивьен Там.



Рис. 3. Го Пей. Платье “Da Jin”. 2005

Материал: медь, золотые нити, кристаллы и стразы

Источник: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries>

Кульминацией выставки стало элегантное платье “Da Jin” («Великолепное золото»; 2005; рис. 3) известного китайского дизайнера Го Пей, расположенное в галерее Будды. Лиф платья оформлен в виде цветка лотоса, который символизирует духовную чистоту и просветление в буддийской традиции. Этот мотив также вышит на юбке платья. Однако следует отметить, что широкая форма юбки, не имеющая прямых аналогов в восточных традициях одежды, отражает элемент западного стиля и восходит к пышному кринолиновому стилю, популярному на Западе в 1850-х гг.¹² Золотой цвет одновременно символизирует и Солнце, и императорскую власть в Китае и в то же время намекает на подъем страны после Культурной революции. В качестве источников вдохновения называются расшитая золотом военная форма Наполеона Бонапарта (находится в Музее Армии в Париже) и «Труп невесты» Тима Бертона¹³.

¹² China: Through the looking glass // The Metropolitan Museum of Art. Official website of Guo Pei. URL: <http://guopei.cn/En/huodong/id/41> (дата обращения 24 апреля 2023).

¹³ Molcan M. 10 things to know about Guo Pei's Da Jin dress // Fine arts museums of San Francisco. 2022. April 7. URL: <https://www.famsf.org/stories/fam-facts-10-things-to-know-about-guo-peis-da-jin-dress> (дата обращения 21 апреля 2023).



Рис. 4. Го Пей. Платье из коллекции «1002 ночи». 2010

Источник: <https://www.guopei.com/1002-nights>

Также в другом зале демонстрировалось платье Го Пей из коллекции «1002 ночи» (2010; рис. 4), в принте которого фарфор был переосмыслен не только как национальное достояние, но и предмет международной торговли, позволяющий исследовать сложные динамики колониализма, экспансии и власти, связанные с западным познанием Востока. Юбка платья сформирована как будто из осколков тарелки, сходящихся в виде веера, и покрыта синими узорами на белой основе, в то время как шлейф платья, наоборот, состоит из белого рисунка в виде цветов лотоса на синем фоне. Подобное сочетание орнаментов отражает ассимиляцию различных техник в производстве фарфора. Таким образом, Го Пей исследует национальные культурные символы и интегрирует элементы восточной и западной культур в общем языке моды.

Фарфор уже не просто как мотив, а как художественный материал был применен современным китайским художником Ли Сяофаном при создании платья «Вес тысячелетия» (2015; рис. 5), состоящего из многочисленных черепков фарфора. Сшитые вместе куски керамики образуют уникальные композиции и узоры, отчасти напоминая древнекитайские доспехи и броню. В рамках посториентализма художник трансформирует традиционные элементы китайской культуры, деформирует их, воплощая их в новом контексте и придавая им новое значение. Использование разбитой керамики династий Тан, Сун, Юань, Мин и Цин, которая имеет



Рис. 5. Ли Сяофэн. «Вес тысячелетия». 2015

Материал: фарфор

Источник: <https://www.nytimes.com/2015/05/08/arts/design/review-in-china-through-the-looking-glass-eastern-culture-meets-western-fashion.html>

глубокие корни в китайской истории, становится символом разрушения и возрождения, а также стимулирует на переосмысление и реинтерпретацию китайского наследия. «Вес тысячелетия» как бы демонстрирует значимость культурного наследия, которое не может быть игнорировано или утрачено в процессе модернизации. Оно призывает сохранять и ценить свою историю, одновременно находя новые способы взаимодействия с ней в современном контексте. Кроме того, фарфор известен своей хрупкостью, в связи с чем включение фрагментов фарфора в платье метафорически передает уязвимость культурных ценностей и устоев, которые могут быть изменены или уничтожены под воздействием внешних факторов. Вместе с тем Ли Сяофэн намеренно демонстрирует хрупкость культурной целостности, подчеркивая влияние современных процессов и вызывая рефлексии о необходимости сохранения культурной идентичности. Также на отдельных осколках присутствуют едва заметные иероглифы со словами «чай», «превосходный», «драгоценный» [Cheng 2018, p. 438], что может служить намеком на торговлю чаем на мировом рынке. В свою очередь некоторые иероглифы перевернуты, что создает эффект игры с западными зрителями, которые, в большинстве своем, не владеют



Рис. 6. Вивьен Там. Платья из «коллекции Мао». 1995

Источник: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/19/china-through-the-looking-glass-show-breaks-metropolitan-museum-record>

чением этих символов. Это вызывает вопрос о границах культурного понимания и взаимодействия между Востоком и Западом и о возможности передачи истинного смысла иероглифов в контексте западной культуры и восприятия.

В зале, посвященном Китайской Народной Республике, уникальными экспонатами, привлекающими внимание посетителей, были костюмы весенней коллекции 1995 г., известной как «коллекция «Мао» (рис. 6), созданной дизайнером Вивьен Там. Основной элемент этой коллекции – разноцветное нейлоновое платье, на котором изображены юмористические портреты Мао, выполненные современным китайским художником Чжан Хун-ту. Черно-белый жакет и юбка этой коллекции также украшены контрастными портретами Мао, которые символизируют его положительное и отрицательное влияние на китайскую культуру. Эти костюмы Вивьен Там, вызвавшие неоднозначную реакцию как западной, так и азиатской публики во время их показа в 1995 г., деконструируют богоподобный образ Мао и в то же время «служат ресурсом для передачи культурных воспоминаний и подтверждения важности истории, которая здесь представлена не как время или место, а как набор вопросов, которые нужно постоянно повторять» [Ту 2011, р. 24].

Таким образом, работы китайских дизайнеров Ли Сяофэна, Го Пей и Вивьен Там преодолевают поверхностное использование

китайских мотивов и символов и переосмысливают их значение, не отрывая от исторического и культурного контекста. При этом на выставке им уделяется мало внимания, и они вписываются в общую канву представленных костюмов, созданных преимущественно западными модельерами. Отсутствие активного диалога и взаимодействия с их произведениями ограничивает их потенциал в передаче более глубокого понимания китайской культуры. На данной выставке не было достаточного пространства для выявления их индивидуального восприятия Китая и уникального опыта. Вместо этого их творчество было включено в общую фантазийную западную концепцию, что нивелировало их значимость. Продолжение диалога и уделение внимания индивидуальному творчеству китайских дизайнеров могло бы способствовать расширению понимания Китая, его символов и истории, а также содействовать укреплению равноправия и разнообразия как в мире моды, так и в контексте межкультурного взаимодействия.

Еще одним значимым аспектом является ориентация выставки на китайскую аудиторию. Как отметил Максвелл Хирн, глава Отдела азиатского искусства музея Метрополитен, это было и для того, «чтобы китайцы приехали сюда и увидели свою культуру в контексте Азии и других стран, поэтому это шоу должно быть для них очень интересным и даже провокационным»¹⁴. При этом, исходя из двусмысленной контекстуализации китайской культуры в западном шоу, возникают вопросы о характере интереса Запада, и в особенности США, к Китаю. Во-первых, это обусловлено торговыми и экономическими мотивами. Использование китайских культурных символов и элементов могло выступать в качестве инструмента для укрепления экономических связей и расширения влияния Запада на китайском рынке. Подобный ход мог способствовать созданию имиджа США как открытой и привлекательной площадки для партнерства. Также это можно рассматривать как маркетинговый трюк, рассчитанный на китайского потребителя, для которого характерно стремление к приобретению роскошных и эксклюзивных продуктов, особенно в сфере высокой моды. Во-вторых, выставка могла быть средством привлечения внимания и укрепления имиджа Запада через демонстрацию его культурного разнообразия и способности представлять различные культуры. В-третьих, это могло быть связано с тонким намеком на силу и

¹⁴ China: Through the Looking Glass show breaks Metropolitan museum record // The Guardian. 2015. 19 Aug. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/aug/19/china-through-the-looking-glass-show-breaks-metropolitan-museum-record> (дата обращения 24 апреля 2023).

величие Запада. Представление китайской культуры сквозь призму западных фантазий и искажение культурных символов могло создать впечатление о желании Запада контролировать и интерпретировать культуру других народов. Однако следует отметить, что некоторые посетители могли рассматривать выставку как возможность расширения культурных связей и диалога между Востоком и Западом. В то же время другие могли видеть в этом пример культурной апроприации, что создало впечатление искусственного и недостоверного интереса и в очередной раз подчеркнуло сложную динамику в восприятии и интерпретации выставки.

В мире моды, аналогично искусству, происходит переплетение и взаимное влияние различных культурных представлений, что способствует возникновению новых модных тенденций. Вопрос заключается в том, должен ли при создании дизайнов присутствовать широкий и чувственный подход, включающий подробное изучение культуры, чьи знаки применяются в качестве принтов, вышивок, аппликаций и т. п.? В контексте данной выставки получается, что кураторы дают отрицательный ответ. Многие из модельеров никогда не посещали Китая или, в любом случае, не были достаточно хорошо знакомы с его историей и культурой, а соответственно, использованные ими традиционные, фольклорные или этнические мотивы, которые являются «свидетельством восхищения, любопытства и даже благоговения»¹⁵, отражают лишь поверхностное и романтизированное представление об этой стране, что, с одной стороны, не умаляет уникальность их дизайнов и в условиях культурного многообразия допускает подобные выражения, а с другой – потворствует культурному присвоению.

Платон представил образ мира, в котором люди находятся внутри темной пещеры, «с малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места»¹⁶, и видят только отражения теней на стене перед собой. Эти тени считаются реальностью для людей в пещере, не осознающих, что существует свет вне пещеры и истинный мир, который они никогда не видели. Подобно этой аллегории, выставка представляет западные фантазии и искажения культурных символов Востока, которые являются лишь тенью и не передают ис-

¹⁵ *Herman B.* China through the looking glass: Academic who inspired exhibit talks about Rihanna's gown, "Orientalism", and not going to the Met Galat // *International business times*. 2015. August. URL: <https://www.ibtimes.com/china-through-looking-glass-academic-who-inspired-exhibit-talks-about-rihannas-gown-1914705> (дата обращения 22 апреля 2023).

¹⁶ *Платон.* Государство / Пер. А.Н. Егунова // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 295.

тинной сущности и значимости этих культур. Мир, представленный на выставке, является иллюзией, которая держит нас внутри пещеры ограниченного понимания и ограниченных знаний.

Таким образом, большинство модных объектов выставки стали репрезентацией поверхностного осмысления составляющих культуры Китая. Вместо того чтобы уважать исторический и культурный контекст Востока и учиться изучать и понимать его разнообразие, выставка ограничивает его до стереотипных, экзотических и декоративных элементов. Китайская культура была показана как воображаемый «Другой» в соответствии с западными представлениями, что поддерживает ориенталистские предрассудки и неравные властные отношения. Это гламурное зрелище оказалось средством коммерциализации, консьюмеризма и стереотипизации культурных символов и традиций, и превратило сложные и многогранные аспекты культуры в упрощенные и коммерчески выгодные формы, что привело к потере подлинности культурного выражения.

Отсутствие глубокого и содержательного диалога между различными культурами демонстрирует необходимость более тщательного изучения элементов чужой культуры, ее ценностей и исторического контекста. Возможно, обращение к иным моделям межкультурных отношений, приглашение большего числа китайских дизайнеров, включение критического исследования и обсуждение вопросов, связанных с адаптацией и интерпретацией культурных элементов, могли бы способствовать более глубокому и справедливому представлению китайской культуры в контексте выставки.

Данная выставка является примером, демонстрирующим недопустимость поверхностного и стереотипного представления культурного «Другого» в музейной среде и других культурных площадках. В наше время, когда стремление к культурному разнообразию и включению становится все более значимым, важно осознавать, что подобные выставки, которые ограничивают культуру до упрощенных, искаженных или коммерчески выгодных форм, не только препятствуют настоящему взаимопониманию и уважению, но и поддерживают ориенталистские предрассудки и неравные властные отношения. Ее актуальность в наши дни особенно важна, поскольку она предоставляет возможность критического осмысления ошибок прошлого и размышления о способах их преодоления в настоящем. В эпоху, где культурное смешение и разнообразие становятся все более явными, необходимо учитывать, как прошлые представления и стереотипы могут влиять на современные культурные практики. Следовательно, обращение к этой выставке подчеркивает необходимость активного и критического осмысления культурных практик прошлого и настоящего. Вместо того чтобы придерживаться уста-

ревших дихотомий, таких как «Восток – Запад», важно открыто и беспристрастно рассматривать культурное наследие и различия, стремясь к взаимопониманию и уважению. Это позволит укрепить культурное разнообразие, предотвратить культурное присвоение и будет способствовать развитию более справедливых и равноправных отношений между культурами.

Наблюдаемые на выставке тенденции отражают широкие и долгосрочные процессы, которые продолжают оказывать влияние на формирование представлений о «Другом» и межкультурные взаимодействия. Кроме того, выставка может служить отправной точкой для обсуждения вопросов культурной аутентичности, мультикультурного диалога и критического осмысления культурных стереотипов. Результаты и выводы данной работы могут быть интересны для академического сообщества, занимающегося исследованием культурных идентичностей и механизмов их формирования, межкультурным диалогом и иными темами в области взаимодействия Востока и Запада, так как анализируемая выставка является ярким примером того, как культурные институции отражают и формируют представления о культурном «Другом», о других странах, народах и культурах.

Литература

- Говорунов, Кузьменко 2013 – Говорунов А.В., Кузьменко О.П. Ориентализм и право говорить за другого // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 2. С. 26–43.
- Athavankar 2004 – Athavankar U.A. Culture, globalization and new design opportunities // Asian Design Journal. 2004. Vol. 1. No. 1. P. 10–32.
- Behnke 2021 – Behnke A. Fashioning the other: Fashion as an epistemology of translation” // The politics of translation in international relations / Ed. by Z.G. Capan, F. dos Reis, M. Grasten. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2021. P. 89–110. (Palgrave Studies in International Relations)
- Bong-Ha 2008 – Bong-Ha Seo. Critical discussion on the “Orientalism” in fashion culture // Journal of the Korean Society of clothing and textiles. 2008. Vol. 32. No. 6. P. 902–910.
- Cheng 2018 – Cheng A.A. Ornamentalism: A feminist theory for the yellow woman // Critical Inquiry. 2018. Vol. 44. No. 3. P. 425–446.
- Fiss 2009 – Fiss K. Design in a global context: Envisioning postcolonial and transnational possibilities // Massachusetts Institute of Technology Design Issues. 2009. Vol. 25. No. 3. P. 3–10.
- Geczy 2013 – Geczy A. Fashion and Orientalism: Dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century. N.Y.: Bloomsbury Academic. 2013. 272 p.

- Hall, Cheng 2018 – *Hall A., Cheng Sh.* Designing globalisation design // International Conference on Engineering and Product Design Education, 7–8 September 2018 / Dyson School of Design Engineering, Imperial College. L., 2018. P. 4764–4781.
- Kwon, Kim 2011 – *Yoo Jin Kwon, Min-Ja Kim.* Orientalism in fashion // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies. 2011. Vol. 5. P. 1–18.
- Lim 2019 – *Lim Sh.J.* Anna May Wong: performing the modern. 1st ed. Philadelphia: Temple University Press, 2019. 262 p.
- Ling 2016 – *Ling L.H.M.* Orientalism refashioned: “Eastern moon” in “Western waters” reflecting back on the East China sea // The international politics of fashion: being fab in a dangerous world / Ed. by A. Behnke. N.Y.: Routledge. 2016. P. 69–96.
- Martin, Koda 1994 – *Martin R., Koda H.* Orientalism visions of the East in Western dress. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1994. 96 p.
- Min 2019 – *Min Pun.* The East-West dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality // Journal of Humanities and Social Science. Ser. 8. 2019. Vol. 24. Iss. 1. P. 75–79.
- Staszak 2015 – *Staszak J.-F.* Performing race and gender: the exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong // Gender, place and culture. Vol. 22. 2015. No. 5. P. 626–643.
- The decolonisation of museology 2021 – The decolonisation of museology: Museums, mixing, and myths of origin / Ed. by B.B. Soares, Y. Bergeron, M. Rivet. Vol. 49. Iss. 2. P.: ICOFOM, 2021. 264 p. (ICOFOM Study series)
- Tu 2011 – *Tu Thuy Linh.* The beautiful generation: Asian Americans and the cultural economy of fashion. Durham: Duke University Press, 2011. 272 p.
- Young 1994 – *Young I.M.* Women recovering our clothes // On fashion / Ed. by Sh. Benstock, S. Ferriss. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994. P. 197–211.
- Zenkin 2019 – *Zenkin S.* Roland Barthes: the image and the imaginary // Phantasia. 2019. Vol. 9. P. 17–24.

References

- Athavankar, U. (2004), “Culture, globalization and new design opportunities”, *Asian Design Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 10–32.
- Behnke, A. (2021), “Fashioning the other: Fashion as an epistemology of translation”, in Capan, Z.G., dos Reis, F. and Grasten, M., eds., *The politics of translation in international relations*, Palgrave Macmillan, New York, USA, pp. 89–110. (*Palgrave Studies in International Relations*)
- Bong-Ha Seo (2008), “Critical discussion on the ‘Orientalism’ in fashion culture”, *Journal of the Korean Society of clothing and textiles*, vol. 32, no. 6, pp. 902–910.
- Cheng, A.A. (2018), “Ornamentalism: A feminist theory for the yellow woman”, *Critical Inquiry*, no. 44. pp. 425–446.
- Fiss, K. (2009), “Design in a global context: Envisioning postcolonial and transnational possibilities”, *Massachusetts Institute of Technology Design Issues*, vol. 25, no. 3, pp. 3–10.

- Geczy, A. (2013), *Fashion and Orientalism: Dress, textiles and culture from the 17th to the 21st century*. Bloomsbury Academic, New York, USA.
- Govorunov, A.V. and Kuzmenko, O.P. (2013), "Orientalism and a right to speak for an other", *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kultury*, no. 2, pp. 26–43.
- Hall, A. and Cheng, Sh. (2018), "Designing globalisation design", International Conference On Engineering And Product Design Education, 7–8 September 2018, Dyson School Of Design Engineering, Imperial College, London, UK, pp. 476–481.
- Lim, Sh.J. (2019), *Anna May Wong: performing the modern*, Temple University Press, Philadelphia, USA.
- Ling, L.H.M. (2016), "Orientalism refashioned: "Eastern moon" in "Western waters" reflecting back on the East China sea", in by Behnke, A. ed., *The international politics of fashion: being fab in a dangerous world*, Routledge, New York, USA, pp. 69–96.
- Martin, R. and Koda, H. (1994), *Orientalism visions of the East in Western dress*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Min, Pun (2019), "The East-West dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality", *Journal of Humanities and Social Science*, Ser. 8, vol. 24, iss. 1, pp. 75–79.
- Soares, B.B., Bergeron, Y. and Rivet, M. (2021), "The decolonisation of museology: Museums, mixing, and myths of origin", vol. 49, iss. 2, ICOFOM, Paris, France. (*ICOFOM Study series*)
- Staszak, J.-F. (2015), "Performing race and gender: the exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong", *Gender, place and culture*, vol. 22, no. 5, pp. 626–643.
- Tu Thuy, Linh. (2011), *The beautiful generation: Asian Americans and the cultural economy of fashion*, Duke University Press, Durham, UK.
- Yoo Jin Kwon and Min-Ja Kim (2011), "Orientalism in fashion", *Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies*, vol. 5, pp. 1–18.
- Young, I.M. (1994), "Women recovering our clothes", in Benstock, Sh. and Ferriss, S. eds., *On fashion*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., USA, pp. 197–211.
- Zenkin, S. (2019), "Roland Barthes: the image and the imaginary", *Phantasia*, vol. 9, pp. 17–24.

Информация об авторе

Ирина А. Пригарина, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, Санкт-Петербург, 199034, Менделеевская линия, д. 5; office.philosophy@spbu.ru

Information about the author

Irina A. Prigarina, St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; 5, Mendelevskaya Line, Saint Petersburg, Russia, 199034; office.philosophy@spbu.ru