

## ■ УДК [792.024:687.16]:930.85"715"

**А. А. Кікоть**, доктор культурології, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

**КРОС-ДРЕСІНГ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА РЕНЕСАНСНОЇ ДОБИ**

Розглядається театральний костюм шекспірівських часів у контексті гендерної проблематики, зокрема в категорії крос-дресінгу як процесу перевдягання в костюм протилежної статі. Аналізується поняття гріховності акторської професії саме через крос-дресінг, пов'язаний зі зміною статевих ролей (виконанням чоловіком жіночої ролі й навпаки). Досліджено практику регулювання театрального костюма семиотичною системою в шекспірівські часи.

**Ключові слова:** крос-дресінг, гендер, семиотика, дихотомія чоловіче/жіноче, театральний костюм, театр Шекспіра, актор.

**А. А. Кикоть**, доктор культурологии, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**КРОС-ДРЕССИНГ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА РЕНЕСАНСНОЇ ЕПОХИ**

Рассматривается театральный костюм шекспировских времен в контексте гендерной проблематики, в частности в категории крос-дрессинга как процесса переодевания в костюм противоположного пола. Анализируется понятие греховности актерской профессии конкретно через крос-дрессинг, который связан с изменением половых ролей (исполнением мужчиной женской роли и наоборот). Исследуется практика регулирования театрального костюма семиотичной системой в шекспировские времена.

**Ключевые слова:** крос-дрессинг, гендер, семиотика, дихотомия мужское/женское, театральный костюм, театр Шекспира, актер.

**A. A. Kikot**, Doctor of Culturology, Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**CROSS-DRESSING OF A THEATRICAL COSTUME OF THE RENAISSANCE EPOCH**

The article is concerned with a theatrical costume of Shakespeare's epoch in the context of gender problematics, namely with the category of cross-gender as the process of changing clothes of the opposite sex. The author analyzes the concept of sinfulness of the acting profession, precisely through the cross-gender, which is connected with changing of gender roles (men land the role of women and vice versa). The practice of regulating of a theatrical costume with the semiotic system in Shakespeare's epoch is explored.

**Key words:** cross-dressing, gender, semiotics, dichotomy of masculine / feminine, theatrical costume, theatre of Shakespeare, actor.

**Постановка проблеми.** Упродовж багатьох століть існувало уявлення про гріховність акторської професії, яке, на думку Ю. М. Лотмана, пов'язане зі зміною статевих ролей у процесі перевдягання, тобто виконанням чоловіком жіночої ролі й навпаки. «Сам факт довільної зміни костюма вважався підозрілим для свідомості, яка не відокремлювала вираження від змісту. З цієї точки зору зміна зовнішності сприймалася як рівноцінна спотворенню сутності» [3, с. 81]. Це твердження надає виняткового значення театральному костюмові під час пошуків «зерна ролі» та створення художнього образу загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Процес використання (з будь-яких причин та через будь-які мотиви) одягу, взуття, білизни тощо, які вважаються доречними для протилежної статі, у гендерній теорії визначається як крос-дресінг. Театральний костюм шекспірівських часів надає унікальний матеріал з цієї проблематики.

Здатність крос-дресінга викликати сумнів, вносити зміни в дихотомію чоловіче/жіноче відзначає О. С. Осинівська [4], на думку котрої в шекспірівські часи, коли одяг був чітко впорядкований семіотичною системою, перевдягання не тільки не схвалювалося, але навіть каралося й усіяко заборонялося. Більше того, відбувалися запеклі дискусії про існування театру, його розбещуючий вплив на молодь, здатність порушувати порядок і невідповідність біблійним заповідям (це призвело до закриття театрів). Оскільки жінкам не дозволялося виступати на сцені, будь-яка п'єса з жіночими персонажами передбачала крос-дресінг, навіть якщо це не було частиною сюжету.

У шекспірівські часи склалася парадоксальна ситуація: з одного боку, акторська трупа складалася виключно з чоловіків, з іншого — сценічна переміна статі заборонялася церквою. «Поширення заборони для жінок виступати на сцені взагалі, унаслідок чого виконавець жіночої ролі був приречений на перевдягання, створювало для сцени безпорадно гріховну ситуацію. Поява жінки-актора не вирішила проблеми, а ще більше актуалізувала її. Гріховною ставала не зміна статі, а зміна її знака: перевдягання актриси в королеву, а актора — у короля перетворювало не тільки сцену, а й позасценічну реальність на світ знаків. Звідси — нечисленні сюжети про розмивання меж між сценою й життям» [3, с. 81]. Отже, доречно розглянути сценічний костюм театру Шекспіра в контексті історично-побутового костюма епохи Відродження.

**Мета статті** — висвітлити ресурс театального костюма доби Ренесансу в культурних практиках, пов'язаних з гендерною теорією, зокрема в категорії крос-дресінгу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Театральне мистецтво й мистецтво костюма поєднані надзвичайно тісно. Своєрідним

симбіозом цих двох мистецтв є театральний костюм. Якнайкраще ця ідея втілена в театрі Шекспіра, де спектакль розігрувався на підмостках, які практично не мали декорацій, що спрямовувало увагу глядача безпосередньо на актора. Отже, мальовничості спектаклю надавали передусім костюми дійових осіб. Вони ж становили основну матеріальну цінність театральної трупи через неймовірну дорожнечу.

Слід зазначити, що театральний костюм не був підробкою. Найчастіше це вбрання належало придворним, котрі дарували акторам для спектаклю свій незліченний одяг. Театральний костюм завжди базується на побутовому, але в цьому разі йому надавалася театральність. Це важливий аспект дослідження відмінності й подібності понять театральності в костюмі та сценічного костюма.

Актуальність культурної спадщини епохи Відродження є очевидною. Це була доба небувалого розквіту мистецтв, пронизаних духом гуманізму з його переконанням у безмежності здібностей людини, її здатності до вдосконалення, вимогою свободи й захисту особистої гідності, ідеєю про право людини на щастя й задоволення потреб та інтересів як головної мети суспільства. Символічно, що сучасні процеси в українському суспільстві мають таку саму назву — Відродження.

Значна творча спадщина Шекспіра містить чудовий матеріал для дослідження історії костюма. Саме світ персонажів Шекспіра — не тільки словесно-поетичний, але й пластичний, зримий — охоплює багато епох і народів. У Лондоні шекспірівських часів існувало два види театрів: приватні — для шляхетних глядачів і для широкої публіки. «Глобус», із котрим нерозривно пов'язана творчість Шекспіра, був театром для широкої публіки. Ось що пише про такий театр сучасник: «Доступ у театр вільний для всіх. Місце відкрито як синові фермера, так і студентів-юриста. Курець, оточений хмарою смердючого диму, так само вільно входить туди, як і напахчений придворний. Візник і паяльщик мають таке саме право голосу в обговоренні переваг і недоліків п'єси, як і найгордовитіший зоїл із племені критиків» [1, с. 14]. Таким чином, сценічне життя поєднувало смаки різних верств суспільства.

Театр Шекспіра є зразком гуманістичного театру. В. І. Козлінський і Е. П. Фрезе так описують сценічні особливості гуманістичного театру: «Для публіки споруджувався амфітеатр. Сцена розміщувалася на рівні його другого ряду. Актори грають на неглибокій сцені, за якою — задник із перспективним зображенням місця дії: для трагедій — зала в палаці, для комедій — вулиця в місті, для

пасторалей — сільська місцевість. Інтермедії (сценки між діями основної п'єси) виконувалися на півкруглій оркестрі» [2, с. 28].

Для шекспірівського театру характерне ренесансне розуміння мистецтва як народного свята — видовища, де глядачі такі само активні, як і персонажі. Вони надзвичайно емоційно виражають свої схвалення або несхвалення гри акторів, співчуваючи героям п'єси.

Особливо важливо зазначити, що Англія шекспірівських часів — це чітко стратифіковане суспільство, де за кожним станом закріплені не тільки права й обов'язки, але й одяг, прикраси, манера поведінки. На думку В. Ходасевича, «ми приймаємо людину за одне й відповідно до цього діємо, але вона виявляється чимось іншим — і наші дії мають не ті наслідки, які нами були задумані» [5]. Ця розбіжність між очікуваннями, уявленнями й реальністю, розрив звичайного зв'язку між формою й змістом надають можливості для творчості, різних інтерпретацій, створення комедійних ситуацій, яких безліч у п'єсах Вільяма Шекспіра.

Перевдягання в «чужий» костюм може як підвищувати, так і знижувати статус. Це передусім стосується крос-дресінгу. Чоловік, одягаючи жіночу сукню, певною мірою втрачає владу, права й повноваження, які традиційно притаманні «сильній» статі. Однак, якщо перевдягання добровільне, то після зниження настає (або очікується) винагорода. О. С. Осинівська [4] наводить деякі приклади.

Фальстаф у п'єсі «Віндзорські пустунки» наряджається старою дамою, щоб обдурити чоловіка жінки, яку намагається спокусити. Як результат, він сподівається одержати винагороду не тільки в сексуальному сенсі, але й поліпшити своє фінансове становище.

Жінки, навпаки, мають набагато більшу мобільність у чоловічому одязі. Вони також мають значний вплив у новому оточенні. Порція, завдяки своїй мові, митецькій риториці, стає найвпливовішою фігурою у Венеціанському суді. Більше того, маніпулюючи Басаніо, вона досягає потрібного їй сімейного стану. Віола із п'єси «Дванадцята ніч» також швидко стає значно важливішою фігурою, ніж передбачає її статус пажа.

Таким чином, у п'єсах Шекспіра лише перевдягання жінок у чоловіків, а не навпаки, зумовлює позитивний результат. І Віола, і Порція досягають бажаного, їхній маскарад жодним чином не осуджують інші герої п'єси. Водночас Фальстаф виявляється обдуреним, осміяним і навіть побитим. Інакше кажучи, якщо жіноче перевдягання виправдовується й винагороджується, то чоловіче карається як щось неприродне.

Крос-гендерне перевдягання завжди долучає до свого дискурсу поняття сексуальності. Можна погодитися з О. С. Осинівською, що в п'єсах Шекспіра переодягнені чоловік або жінка втрачають свою сексуальність, утілюючись у щось середнє — «третій рід». Пояснимо цю думку на прикладах. Фальстаф, переодягаючись жінкою, стає тіточкою із Брейнфорда, тобто мудрою, але літньою жінкою з практично нульовою сексуальністю. У жінок, котрі перевдягаються в чоловічий одяг, відзначається краса молодості, вони сприймаються іншими героями як гарні юнаки, тобто ще «не чоловіки». Навіть у «Венеціанському купці», де мало натяків на жіноче «тіло» під чоловічим одягом, Шейлок відзначає молодість юриста й регулярно називає його/її «young judge».

Подібні коментарі можна знайти й у п'єсі «Як Вам це подобається», їх немало у «Дванадцятій ночі». В останній п'єсі Віола має намір стати «євнухом», щоб приховати свою жіночність. Порівняно з Розаліндою, котра одягає чоловічий костюм, Віола саме ховається під ним і стає певною мірою «роздягнутою», кастрованою, вона не збагачує свою особистість, як Розалінда або Порція.

Безсумнівно, переодягнена Віола — жінка, котра може співати відразу високим і низьким голосом, у яку закохані чоловік (Орсіно) і жінка (Олівія), може сприйматися як героїня, що ставить під сумнів систему чітко визначених статевих відмінностей. Таке порушення меж уможлиблює викриття всіх структур домінування й експлуатації, основаних на гендерній дихотомії.

Водночас О. С. Осинівська, посиляючись на Джин Говард, стверджує, що Віола вдягає чоловічий одяг з метою безпеки в незнайомому оточенні, у глядачів немає сумнівів у її жіночій натурі, гетеросексуальності. Чоловічий одяг її обтяжує; тобто головна тема драматичного нарратива — це звільнення жінки з оковів чоловічого одягу, повернення її до належної, бажаної й природної позиції дружини.

Перевдягання Порції ще більше руйнує традиційну гендерну дихотомію, тому що вона із самого початку, навіть у жіночому одязі, не зовсім відповідає стереотипам про жіночу суб'єктивність. Будучи багатою спадкоємицею, не маючи ні батька, ні брата (тобто чоловічої особи поряд), вона й у жіночому костюмі наділена владою, незалежністю й індивідуальністю, — якостями, нехарактерними для жінок ренесансного суспільства. Перевдягаючись у чоловічий костюм, вона доводить свою компетентність винятково в чоловічій сфері суду й адвокатури, підтверджуючи: чоловічі привілеї ґрунтуються на традиціях, а не на біологічній зумовленості, оскільки жінка здатна успішно посідати чоловічі владні позиції [4].

Слід зазначити, що герої Шекспіра перевдягаються тільки для досягнення певних цілей, тобто сам процес зміни одягу, презентація себе як протилежної статі є лише засобом, а не метою, вона не надає задоволення. Важливо, що в усіх наведених вище прикладах герой/героїня більшість часу перебувають у своєму «природному» вбранні, завжди наявне «перевдягання назад», тобто повернення до «норми».

Батьківщиною Ренесансу вважають Італію, і саме італійський костюм слугував зразком для всієї Європи. Одяг відрізняли яскраві кольори, контрастні сполучення, вишивка, хутряне оздоблення, численні драпування, що надавали одягові пластичності. Характерним був глибокий квадратний грудний виріз, оздоблений нагрудними вставками з тонкої білої тканини, прикрашеної вишивкою.

Вишивали не тільки одяг, а й сумочки, гаманці, туфлі й навіть піхви кинджалів. Надзвичайно популярними були вишивки по полотнині — аплікацією, шовком і шерстю; золотою і срібною нитками по шовку й оксамиту. Вишивали не тільки нитками, але й самоцвітами, перлами й бісером. Візерунок вишивок різноманітний — фантастичні арабески, геометричні візерунки, квіти, фрукти, пташки, метелики, люди й цілі сцени. Вишивкою на своїх костюмах захоплювалися як жінки, так і чоловіки. Для жінки це була головна можливість виявити себе в мистецтві. Вишивальниці Ренесансу створили шедеври, якими донині пишаються музеї.

Вишивки мали символічне значення, вважалося, що вони виконували магічну дію. Так, хустку для Дездемони вишивала двохсотлітня сивіла. Ця хустка зберігала молодість, красу Дездемони та вірну любов до неї чоловіка доти, поки її не викрали.

Одна з найхарактерніших ознак костюма Ренесансу — розрізи на одязі. Ці розрізи, спочатку подібні швам, що лопнули, виникли на ліктьових і колінних згинах і незабаром використовувалися на всьому костюмові у вигляді листочків, хрестиків, зірочок. З них виглядала нижня сорочка, неодмінно контрастного кольору, і зрештою нижній одяг став фактично сукнею, тому що верхня тканина вся була порізана. Розрізи робили на штаних, рукавах, плащах, навіть взутті й рукавичках. А якщо не було коштів зробити сукню з розрізами, то їх імітували, нашиваючи на стару сукню кольорові паперові стрічки або стрічки вишитого оксамиту.

Італійські вельможі носили темний оксамитовий одяг. Конструктивно-декоративне рішення: спущене плече, низька глибока пройма, широкий рукав, широка збориста баска, відрізна по талії — усе це створювало великі об'єми. Майстерна вишивка або оздоба дорогим хутром особливо чітко виділялися на темному оксамиті. Сорочка

з тонкого білого лляного полотна була білизною й водночас відігравала важливу роль у декоративному рішенні костюма: у вирізі горловини, прорізах рукавів на плечі й лікті, у застібці-шнурівці, її білий колір і численні м'які складки створювали яскраве контрастне сполучення з верхнім одягом. По горловині сорочка мала рюш. Колористичне рішення костюма, пишність його форм, загальне збільшення об'єму, гра світлотіні у складках, ювелірні прикраси (ланцюжки, персні) — усе це надавало художньої промовистості фігурі італійського вельможі.

Загальний високий рівень культури, різносторонній розвиток мистецтва Відродження створюють красу простоти, коли темний оксамитовий одяг доповнюється лише окремими багатими деталями — дорогим ланцюгом, хутром. Саме в цей період виникає поняття елегантності.

Парадним одягом італійського дожа була сімара, яку носили під час виконання обов'язків виборні високі посадові особи магістрату й суду. Сімара нагадувала античну тогу з короткими рукавами-буф. Рукава, комір, низ були оздоблені хутром горностая, тому сімару ще називали венеціанською шубою. Виготовлялася з найдорожчих тканин, візерункових і важких: парчі, червоного оксамиту, фіолетового сукна. Прикрашав сімару витканий золотий крилатий лев — символ Венеції. Сімара спадала спокійними складками, надаючи фігурі солідності й величності.

Жінки також носили сімару. Так називався своєрідний плащ, який італійка мала можливість вільно драпувати за своїм смаком і настроєм. Він складався із трьох частин: великого довгастого шматка тканини, закладеного в глибокі складки (він покривав спину), і двох коротших шматків, що опускалися попереду. Бічні сторони сімари не були зшитими. Тільки попереду пояс сукні притримував сімару, спинка залишалася вільною. Під час руху довгий «хвіст» перекидали через руку, що створювало гарне перетинання драпувань.

У шекспірівському театрі значна увага приділялася моді — короткочасному пануванню певних форм, пов'язаному з постійною потребою людини у відновленні. Мода, яка виявляється в розмаїтості й оновленні навколишньої дійсності, вишукана й вульгарна, що завжди прагне досконалості.

Про моду постійно міркують персонажі Шекспіра. Наприклад, Офелія помічає спущені панчохи Гамлета, що завжди був «дзеркалом моди». Тут важливе все: суниця, вишита на фатальній хустці Дездемони, запашна рукавичка Джульєтти, мушля на капелюсі Ромео.

Мода з її ефектами й епатажем нагадує карнавал. Слід зауважити, що в часи Шекспіра карнавальні ходи були надзвичайно популярними.

Крім зміни обличчя, мода створює додаткові ресурси для творчого розвитку особистості.

**Висновки.** Крос-дресінг у театрі Ренесансу, пов'язаний зі зміною статевих ролей у процесі перевдягання, тобто виконанням чоловіком жіночої ролі й навпаки, був вимушеною мірою, оскільки жінок не допускали на сцену, і будь-яка п'єса з жіночими персонажами передбачала крос-дресінг, навіть якщо це не було частиною сюжету. Здатність крос-дресінгу викликати сумнів, вносити зміни в дихотомію чоловіче/жіноче в шекспірівські часи, коли костюм був чітко визначений семіотичною системою, спричинила запеклі дискусії щодо існування театру, його розбещуючого впливу на молодь, здатності порушувати порядок і невідповідності біблійним заповідям, що завершилося тимчасовим закриттям театрів.

Подальші дослідження пов'язані з вивченням костюма в контексті народнопоетичної концепції, передусім це стосується традиційного костюма в аспекті національного розвитку.

#### Список використаних джерел

1. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. — М. : Искусство, 1965. — 328 с.
2. Козлинский В. И. Художник и театр / В. И. Козлинский, З. П. Фрезе. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 29–43.
3. Лотман Ю. М. Семіосфера / Ю. М. Лотман ; ред.: Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак. — СПб : Искусство, 2000. — 704 с.
4. Осиновская О. С. Кросс-гендерное переодевание в пьесах У. Шекспира [Электронный ресурс] / О. С. Осиновская // Languages & Literatures. — Вып. 21. — Режим доступа : <http://frgf.utmn.ru/mag/21/37>. — Загл. с экрана.
5. Ходасевич В. Рок комедийный благодетелен и не страшен [Электронный ресурс] / В. Ходасевич. — Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=98642>. — Загл. с экрана.

#### References

1. Anikst A. A. Teatr epokhi Shekspira / A. A. Anikst. — M. : Iskusstvo, 1965. — 328 s.
2. Kozlinskiy V. I. Khudozhnik i teatr / V. I. Kozlinskiy. Z. P. Freze. — M. : Sov. Khudozhnik, 1975. — S. 29–43.
3. Lotman Yu. M. Semiosfera / Yu. M. Lotman ; red.: N. G. Nikolayuk. T. A. Shpak. — SPb : Iskusstvo, 2000. — 704 s.
4. Osinovskaya O. S. Kross-gendernoye pereodevaniye v pyesakh U. Shekspira [Elektronnyy resurs] / O. S. Osinovskaya // Languages & Literatures. — Vyp. 21. — Rezhim dostupa : <http://frgf.utmn.ru/mag/21/37>. — Zagl. s ekrana.
5. Khodasevich V. Rok komediynnyy blagodetelen i ne strashen [Elektronnyy resurs] / V. Khodasevich. — Rezhim dostupa : <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=98642>. — Zagl. s ekrana.



■ UDC[792.024:687.16]:930.85"715"

**A. A. Kikot**, Doctor of Culturology, Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **CROSS-DRESSING OF A THEATRICAL COSTUME OF THE RENAISSANCE EPOCH**

**The aim of the article** is to highlight a theatrical costume of Shakespeare's epoch in the context of gender problematics within the cultural practices, connected with the gender theory, namely with the category of cross-gender as the process of changing clothes of the opposite sex.

**Research Methodology.** The study is based on the comparative method, gender analyses and research methods of the historical retrospection.

**Results.** For many centuries the acting profession was considered to be sinful because of its connection with cross-gender. The study has confirmed an exceptional value of a theatrical costume in the process of searching a role and creating an art image in general. In Shakespeare's epoch there was an ambivalent situation: on the one hand, a theatrical company included only men, on the other hand, the scenic change of sex was forbidden by the church. The play was performed on the scaffolding almost without decorations and thus the viewers' attention was aimed at an actor and his costume, which was the main source to make a play picturesque. Shakespeare's huge inheritance demonstrates understanding of art as folk celebration — a play where viewers are as active as characters. The world of his characters is not only verbal and poetic, but also plastic and visible and includes lots of epochs and peoples. Cross-dressing in Shakespeare's theater was coercive measure, because of the fact that women were denied to be at stage.

**Novelty.** The costume can be seen as a special representative model based on the symbolics of masculine and feminine images in the Renaissance theatrical art.

**The practical significance.** The materials in this article can be used for the development of new scholar approaches to the costume studies, the introduction of innovative technologies of realization of different forms of social and cultural practice and broadcasting cultural experience for the art studies.

**Key words:** cross-dressing, gender, semiotics, dichotomy of masculine /feminine, theatrical costume, theatre of Shakespeare, actor.

*Надійшла до редколегії 08.12.2016 р.*