

## КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОСТЮМНИХ СЦЕНАРІЯХ

*Розглядаються різні види ідентичностей: індивідуальна, гендерна та національна і роль костюма в їх створенні.*

**Ключові слова:** ідентичність, гендер, нація, костюм, конструкт.

*Рассматриваются различные виды идентичностей: индивидуальная, гендерная и национальная и роль костюма в их создании.*

**Ключевые слова:** идентичность, гендер, нация, костюм, конструкт.

*Consider different aspects of identities: individual, gender and national and role of costume in creature of this identities.*

**Key words:** identity, gender, nation, costume, construct.

Останнім часом в Україні набуває актуальності питання щодо розвитку особистості, особливо в контексті національного відродження. Особистість формується і розвивається в певному соціокультурному просторі й ідентифікує себе з оточенням. Тож важливою проблемою для особистості є прийняття себе, розвиток своєї індивідуальності, адекватне ставлення до «інших», тобто проблема ідентичності. Костюм може бути одним із засобів утілення різних видів ідентичностей.

Мета статті — дослідження різних видів ідентичностей та їх виявлення в національному українському костюмі.

Дослідження костюма відбувається в різних аспектах, наприклад, О. Л. Шевнюк акцентує на культурологічному підході [13], К. С. Шароєв визначає семіотичний аспект [12], а Т. Ніколаєва, К. Стамеров, Л. Стефанішин, Г. Філановський та О. Супрун досліджують національний костюм в Україні [7, 9, 10, 11]. Тісно пов'язаний з людиною, костюм бере участь у формуванні образу «Я», тобто індивідуальної ідентичності, про яку пише Т. Гаврилів, визначаючи саме поняття та її функції [5].

Дослідження національної ідентичності ґрунтувалося на працях теоретиків парадигми соціального конструктивізму (Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Хобсбаум), а гендерна ідентичність — на книгах Сimoni де Бовуар, Гейл Рубін, Джоан Скотт і Андреа Дворкін [1, 14, 15, 3, 4, 2, 8, 6].

Одним з головних понять цього дослідження є костюм, який, на думку О. Л. Шевнюк, «маркує знаково-символічну природу плаття, виявляє його образні аспекти, належить простору культурних смислів і значень. Костюм як образно-художня система одягу пов'язаний із історичними подіями, етнічними звичаями, національними традиціями, соціальними статусами, естетичними смаками, статевими ролями, взагалі глибинними пластами культури. Костюмові властива ритуальність: він фіксує певні соціокультурні стандарти,

демонстрація яких забезпечує акт упізнання їх носіїв. <...> костюм також підкреслює зв'язок одягу з певним образом людини, її пластикою, жестами, подіями її життя. Він створює певний проект людини як засіб її самопрезентації» [13, с. 14].

Отже, костюм — це соціокультурне явище, крізь призму якого відбиваються матеріальні, духовні та художні цінності людства. У ньому спостерігається культурна стереоскопічність, а також динаміка антропологічних проектів моди, які дозволяють візуалізувати основи власного буття людини.

На створенні образу власного «Я» базується індивідуальна ідентичність. Звернемося до праці Т. Гаврилів, котрий досліджує особливості конструювання індивідуальної ідентичності в художній діяльності. Він виокремлює такі функції ідентичності:

- самоінтерпретація «Я» через історію свого становлення;
- актуалізація себе і своєї творчості;
- інтерпретація власної творчості;
- самоінтерпретація «Я» в простір культури [5, с. 436].

Важливим, на думку автора, є те, що, на відміну від інших видів ідентичностей, ідентичність «Я» потребує неповторності й оригінальності, тобто тих характеристик, які притаманні творчості. Він зазначає: «Говорячи про ідентичність, ми автоматично мислимо ідентичність «Я». Якщо маємо на увазі іншу ідентичність, мусимо завжди уточнювати, яку саме. Мовлячи про ідентичність понять чи термінів, маємо на увазі їхню однакову місткість. Говорячи про ідентичність «Я», мислимо його неповторність, відмінність, у той час як ідентичність уже *per se* воліє подібності. У полі напруження між подібністю й відмінністю з'являється «Я», ідентичність якого означає тотожність із собою, автентичність щодо себе й адекватність щодо «Іншого» [5, с. 15]. Отже, основа ідентичності спільнот (культурної, національної, релігійної, гендерної тощо) — ідентичність «Я».

Слід підкреслити, що тіло людини не є нейтральним об'єктом впливу культурних технологій, а завжди сприймається як чоловіче або жіноче. Залежно від маскулінності або фемінності суб'єкта актуалізуються різні механізми ідентифікації в контексті національної спільноти. Цей тезис передбачає новий простір у дослідженні національної ідентичності. Симона де Бовуар, Гейл Рубін, Джоан Скотт і Андреа Дворкін визначають гендер як соціокультурну статтю і механізм конструювання жіночого й чоловічого. У працях цих авторів проблематизується розуміння жіночого як Іншого, яке вимушене підкорятися в системі монолітного чоловічого володарювання [3, 4, 2, 8, 6].

Майже всі дослідники наполягають на трьох основних моментах у визначенні гендерної ідентичності: 1) вона є базовою для формування всіх видів соціальної ідентичності; 2) ґрунтується на поняттях фемінності й маскулінності, які визначаються моделями поведінки й

рисами характеру; 3) змістовно пов'язана з гендерними ролями. Слід додати, що гендерна ідентичність містить не тільки рольовий аспект, а й образ власного «Я» людини (від світогляду до зачіски та взуття). Таким чином, гендерна ідентичність є продуктом і водночас результатом конструювання суб'єктом самого себе та соціальної реальності за допомогою конструктивів маскулінності й фемінності.

Структура гендерної ідентичності містить різноманітні компоненти, але найчастіше використовуються два: біологічна стать (чоловік/жінка) і маскулінність/фемінність як культурні конструкти й інтеріоризовані психологічні риси. Концепція конструкта, у свою чергу, потребує уточнення. Це особливий суб'єктивний засіб, який конструюється самою людиною і валідизується нею через власний досвід. За допомогою конструкта людина виокремлює, оцінює та прогнозує події, організує свою поведінку, «розуміє» інших людей, реконструює систему взаємовідносин та будує образ власного «Я».

Численні конструкти в різних людей є подібними через узагальненість і соціальність досвіду людини. Але існують унікальні конструкти, притаманні лише одній конкретній людині, оскільки конструкт не існує зовні, він визначається індивідуально. Отже, конструкт — це водночас спосіб поведінки й параметр відносин та оцінок.

У кожній культурі існують свої засоби репрезентації гендера, які визначають специфічний набір гендерних ролей і можливих гендерних сценаріїв, при цьому гендерна метафора відіграє роль культурно-формуючого фактора. Опозиція «чоловіче-жіноче» стає своєрідною культурною матрицею встановлення ієрархій і оцінок. Джоан Скотт визначає гендер як повсякденний світ взаємодії чоловічого та жіночого, втілений у практиках і уявленнях; як системну характеристику соціального устрою, від якої неможливо відмовитися, оскільки вона постійно відтворюється в структурах свідомості та дії [8].

У костюмі фемінність формується за допомогою речей, які не мають утилітарної функції. На думку К. С. Шароева, «саме в цілковитій відсутності призначення і полягає привабливість цього знаку жіночої моди, який зводить структуру образу жінки на семантичний рівень повідомлення. Це повідомлення персонам, які її оточують, про її виняткове місце у сфері прекрасного» [12, с. 58].

В українському національному костюмі спостерігається гендерний зсув у напрямі фемінності. Крім того, можна припустити, що українським жінкам згідно з їх характером імпував чоловічий одяг. Таким чином, гендерна ідентичність українців базується не на взаємовиключенні, а на взаємоподібності та взаємодоповненості. І це позитивний момент у побудові суспільства в цілому. Адже основана на взаємовиключенні гендерна ідентичність, на думку Гейл Рубін, «не тільки не відображає природної різниці, але й пригнічує будь-яку природну подібність статі. Вона потребує стриманості в чоловіка будь-якого локального виявлення «фемінних» рис, а в

жінки — «маскулінних». Розділення статі призводить до пригнічення особистісних рис кожної людини: як чоловіка, так і жінки» [2, с. 109].

Можна припустити, що подібність чоловічого та жіночого національних костюмів в Україні сприяла або відображала більш рівноважний статус українки в суспільстві. Унаслідок цього викристалізувалася сакральна жіноча особистість — Березина.

Нині багато говорять про кризу ідентичності. При тому, що гендерна ідентичність традиційно розглядається як найстабільніша, кризові явища торкнулися її також, особливо у зв'язку з проблемою маскулінності. Упродовж тривалого часу гендер ототожнювався з так званим жіночим питанням, що звужувало гендерну проблематику, адже гендер так само охоплює чоловічу складову суспільства і культури, як і жіночий аспект. Відмінністю сучасних гендерних досліджень є те, що їх об'єктом дедалі частіше стає саме чоловік.

Слід зауважити, що гендерні механізми актуалізують практики долучення індивіда до тієї чи іншої системи соціальної організації. Система маскулінності та фемінності є системою мікропрактик конструювання суб'єкта і відношень домінування та субординації між суб'єктами в контексті національного способу організації суспільства.

Структура національної ідентичності визначається такими підсистемами, як картина просторово-часового континууму, образ «Ми», уявлення про зіставлення з «Іншими». Вона подібна до структури індивідуальної ідентичності, завдяки якій досягається цілісність власного «Я» і яка визначається відповідями на такі запитання: «де Я?» (локалізація в часі та просторі), «який Я?» (сума фізичних, психічних і моральних якостей), «і з ким Я?» (ідентифікація себе з певною групою і, водночас, підкреслення власної індивідуальності). У зв'язку із цим особливого значення набуває той факт, що члени національного співтовариства репрезентуються не тільки як земляки, але як родичі, які мають спільних предків і захищають одну Неньку-Вітчизну.

Теоретики парадигми соціального конструктивізму (Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Хобсбаум) стверджують, що усвідомлення індивідом своєї національної належності — наслідок процесу модернізації, тобто розвитку сучасних засобів комунікації, масового ринку, урбанізації тощо [1, 14, 15]. Бенедикт Андерсен у своїй книзі «Уявні спільноти» звертає увагу на те, що національна спільнота як новий тип соціальної організації передусім є уявною спільнотою. «Вона уявна, оскільки члени навіть найменшої нації ніколи не будуть знати більшості своїх товаришів по нації, зустрічатися з ними або навіть чути про них, у той час як у розумі кожного з них живе образ їхньої спільноти» [1, с. 22]. Далі автор наголошує, що це «уявне співтовариство» слід розуміти як систему культурних репрезентацій

та практик, які виробляють і відтворюють значення нації [там само, с. 43].

Нація конструюється за допомогою мовних і візуальних репрезентацій, вербальних та невербальних практик і ритуалів, що поєднують сприйняття, емоції та пам'ять індивідів у колективні, формуючи таким чином національну ідентичність. Конструювання національної ідентичності за допомогою костюма відбувається через візуальні репрезентації.

У процесі конструювання нової національної історії першим кроком є пошук цілком конкретних національних традицій. Для досягнення цієї мети інтелектуали насамперед звертаються до побуту селян-хліборобів, тому що, як відомо, хліб — усьому голова. І, зазвичай, носіями споконвічних традицій виявляються літні жінки. Жінки довше залишаються в національних костюмах, у той час як чоловіки значно більше спрямовані до образу міського інтелектуала, і якщо на початку національного відродження національні костюми носять і чоловіки, і жінки, то потім це роблять винятково жінки.

Національний костюм порівняно з костюмом панівної верхівки має са-мобутній характер. Від глибокої давнини і протягом усього існування він відпо-відає не тільки матеріальним, але й духовним потребам людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові функції. Високий художній рівень саме українського національного костюма, його емоційна наповненість яскраво ві-дображають світо-сприйняття, естетику та психологію українського народу. Це са-мобутнє явище посідає значне місце не тільки в національній, але й у євро-пейській і, взагалі, світовій культурі.

У контексті вищесказаного особливий інтерес становить саме процес ви-готовлення українського національного костюма майже винятково жінками. Збираючись разом, довгими зимовими вечорами жінки пряли, шили одяг і собі, і дітям, і своїм чоловікам, вишивали складні орнаментальні візерунки, які мали символічне значення. Техніка вишивання була різною: вишивка мережкою («вирі-зування» з на-скрізним візерунком), гладь (настилування) і, починаючи з XVII ст., вишивання хрестиком. «Узори вишивок XV-XVII ст. були майже ви-нятково гео-метричними (ромби, квадрати, трикутники, зірки, роз-етки). Лише із XVII ст., з поширенням вишивок хрестиком, виникли геометризовані рослинні мотиви: хміль, сосонка, вербові листочки, мальви, гвоздика тощо. Оздоблювали одяг тасьмою або кантом, а та-кож аплікаціями з кольорової шкіри, дуже характерними, насампе-ред, для західних земель» [9, с. 160].

Ці дії супроводжувалися особливим ритуалом: українськими на-родними піснями, переказами, легендами, прислів'ями, загадками, небилицями, замовляннями на любов та тривале подружнє життя. Провідною темою під час прядіння, шиття й вишивання була родина.

Таким чином, жінки не тільки зберігали традиції свого народу, але й створювали їх.

Костюм — це своєрідна візитка регіону походження людини. Наприклад, характерними особливостями слобожанського костюма є мережана, а не вишита пелена спідниці, сорочка малороска з високим стоячим вишитим коміром на кокетці. Оздоблення в центрі композиції врівноважує й поєднує різні компоненти ансамблю.

У чоловічому одязі простежуються східні мотиви. Чоловіки носили жупан — убрання, подібне до татарського. У негоду одягали кобеняк — свиту з капюшоном із нефарбованого сірого сукна. На Харківщині високо цінувалися богодухівські кожухи. Особлива техніка дозволяла робити їх майже білими з ніжними кремовими відтінками. Надзвичайної вишуканості кожухам надавала вишивка стеклярусом. Вишивали пишні букети з півоній, троянд, мальв на рукавах, спині та пелені. Східного впливу зазнали й чоловічі зачіски. Як татари або турки, чоловіки Слобожанщини мали довгі вуса, а підборіддя голили.

Т. Ніколаєва зазначає, що жінки носили спідниці саяни на шлейках із синьої китайки й «спідниці з фабричних кубових тканин — шарафани, поділ яких звичайно обшивався в декілька рядів позументом. Підперезували шарафан широким червоним поясом» [7, с. 126]. Невипадково українська назва «шарафан» співзвучна російському «сарафан». Ці два одяги дуже подібні за формою та місцем розміщення оздоблення, хоча й належать до різних традиційних культур.

Слід додати, що в структурі української національної ідентичності важливе місце посідає слобожанське козацтво, яке вільно почувалося на території колишнього дикого поля. Цікавим є узагальнений портрет козачих жінок, який зображують Г. Філановський та О. Супрун, цитуючи знавця історії України, професора Київського університету Володимира Боніфатійовича Антоновича: «Жінки здебільшого можуть вважатися красунями, але не зманіжені і мають мало не чоловічі якості щодо мужності і твердості, бо багато які з них під час останніх воєн, особливо за свою свободу, разом із чоловіками і братами воювали хоробро проти недругів, не тільки передягнуті в чоловіче вбрання, але й у власному своєму, особливо під час захисту міст і фортець; при цьому вдачу мають веселу, відверту, вільну, працювати більше, ніж чоловіки, але не в послугуванні в чоловіків, а як по-други і помічниці їхні...» [11, с. 107].

Лідія Стефанишин у дослідженні проблеми взаємопроникнення народних традицій та міської культури у формуванні художніх особливостей міського одягу зазначає, що українське моделювання, яке зародилося у 20-30 рр. ХХ ст., ґрунтувалося не тільки на європейській моді, але й на українському народному одязі. Цікаво, що краєцтво на той час було поширеним саме серед жіноцтва. Автор пише:

«Міський костюм, на відміну від сільського, що виявився стійкішим щодо збереження традиційних форм, найбільше піддавався коротко-терміновим змінам моди. Тому питання українізації міського костюма, питання української моди було актуальним на той час і залишається актуальним і сьогодні, у період глобалізації світової культури» [10, с. 9].

Нині розширилися географічні межі побутування українських традиційних доповнень до одягу: візерунчаті рукавиці, плетені сумки, прикраси з дерева, намисто, браслети, брошки, гудзики, пояси, виготовлені українськими майстрами чи зроблені за їхніми зразками, які зберігаються в музеях не лише України, а й багатьох інших країн. Орнамент, колористика, вишивка, мереживо, конструктивні форми традиційного одягу відображаються в сучасному дизайні костюма. Таким чином, звернення до джерел народної творчості стало важливим фактором в оновленні естетики сучасного костюма через інтерпретацію орнаментальних мотивів, конструктивних форм та стилістики традиційного одягу.

Отже, традиційний костюм є візуальним знаком народної культури в кожному великому і малому її виявленні. По костюму людина завжди визначить своїх серед чужих. У порівнянні з іншими видами мистецтв (архітектурою, живописом, літературою тощо) костюм безпосередньо пов'язаний з людиною і тому значно швидше реагує на соціальні події, зовнішні впливи, позитивні зміни та кризові явища. Він утілює народний досвід, а відтак має велике значення для розуміння подальших шляхів розвитку української культури, її ролі та місця в загальноєвропейському і світовому культурному просторі. Можна підсумувати, що костюм відіграє важливу роль у процесі конструювання національної ідентичності, яка тісно пов'язана з образом власного «Я» та соціально структурованою статтю, тобто гендером.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на визначення символічної природи традиційного українського одягу. Це пов'язано із сакральними жіночими образами українського Відродження, наприклад, образом Березини.

#### **Список літератури**

1. Андерсен Б. Уявні спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсен; пер. з англ. В. Морозова. — 2-ге, перероб. вид. — К. : Критика, 2001. — 271 с.
2. Антология гендерных исследований: Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. — М. : Профили, 2000. — 384 с.
3. Бовуар С. Друга стаття. У 2-х т. Т. 1. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 390 с.
4. Бовуар С. Друга стаття. У 2-х т. Т. 2. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 392 с.

5. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. Монографія / Тимофій Гаврилів. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. — 480 с.
6. Дворкин А. Порнография: мужчины обладают женщинами / А. Дворкин // Гендерные исследования. — №4 (1/2000): ХЦГИ. — М., 2000. — С. 6–17.
7. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 176 с.
8. Скотт Д. Гендер: полезная категория исторического анализа / Джоан Скотт // Гендерные исследования. — Х. : ХЦГИ, 2000. — № 5. — С. 142–72.
9. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. У 2-х ч. Ч. 1. / К. К. Стамеров. — К. : Мистецтво. — С. 159–180.
10. Стефанишин Л. Взаємодія професійної освіти і народного мистецтва в практиці моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини ХХ ст. / Лідія Стефанишин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — 2008. — Вип. XIV. — С. 6–11.
11. Філановський Г. Ю. Костюм. ХХ століття: Наук.-худож. кн.: Для серед. і ст. шк. віку / Григорій Філановський, Олександр Супрун / Худож. І. О. Ком'яхова. — К. : Веселка, 1990. — 127 с.
12. Шароев К. С. Гендерные аспекты семиотики моды // К. С. Шароев // Вопросы философии. — 2007. — № 12. — С. 50–59.
13. Шевнюк О. Л. Історія костюма: навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
14. Gellner E. Nationalism and Modernization. // Nationalism, ed. by John Hutchinson and Anthony Smith. Oxford: Oxford University Press, 1995. — P. 55–63.
15. Hobsbawm, Eric. The Nation as Invented Tradition. In Nationalism, ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1995. — P. 76–83.

*Надійшла до редколегії 02.04.2013 р.*