

ЛІТЕРАТУРА

1. Козловець М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації /Монографія – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – 2009. – 558 с.
2. Лабро Ф. Ці люди... Роман / Пер. з французької Є. Кононенко. – К.: Нора-Друк, 2011. – 368 с.
3. Липовецький Ж. Эра пустоты. Очерки современного индивидуализма / Режим доступу: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/lipoveckij_zhil_ehra_pustoty_ehsse_o_sovremennom_individualizme/16-1-0-990.
4. Платон. Федр / Режим доступу: <http://philosophy.ru/library/plato/fedr.html>
5. Рикер П. Повествовательная идентичность // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 113–123.
6. Тарнашинська Л. Б. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Людмила Тарнашинська. – К.: Академперіодика, 2013. – 678 с.
7. Тейлор Ч. Джерела себе: Творення новочасної ідентичності / Ч. Тейлор / Пер. з англ. – К.: Дух і літера. 2005. – 696 с.
8. Ідентичность: юность и кризис. – М.: Флинта. – 2006. – 342 с.

РИТОРИКА МОДИ ЗА РОЛАНОМ БАРТОМ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ТОМАСА МАЙНЕКЕ “ТОМБОЙ”

Лілія НЕСТЕР

Львівська національна академія мистецтв

У статті розглянуто проблему “мода і гендер” на прикладі роману Томаса Майнеке “Томбой”. Зроблена спроба прочитання моди як тексту в межах дискурсу системи моди за Роланом Бартом. “Мова моди” аналізується як система знаків, в яких виражається мода, а породжувані нею вестиментарні коди впливають на гендерну ідентичність. Проведено аналіз “письма” одягу в романі в зв’язку із твердженням про те, що одяг – це певний код, який несе у собі інформацію про свого носія, його соціальну чи гендерну принадлежність. Досліджено, що одяг в романі виступає в якості феномена, який репрезентує зміни у відносинах статей. Підкреслено, що читання одягу можливе у загальному символічному контексті і конкретизується ситуативно.

Ключові слова: мода, гендер, Барт, Майнеке, одяг.

В статье рассмотрено проблему “мода и гендер” на примере романа Томаса Майнеке “Томбой”. Сделана попытка прочтения моды как текста в рамках дискурса системы моды за Роланом Бартом. “Язык моды” анализируется как система знаков, с помощью которых выражается мода, а порождаемые ею вестиментарные коды влияют на гендерную идентичность. Проведено анализ “письма” одежды в связи с утверждением, что одежда – это некий код, который несет в себе информацию про своего носителя, его социальную или гендерную принадлежность. Исследовано, что одежда в романе выступает в качестве феномена, который репрезентирует изменения в отношениях полов. Подчеркнуто, что чтение одежды возможно в общем символическом контексте и конкретизируется ситуативно.

Ключевые слова: мода, гендер, Барт, Майнеке, одежда

The article deals with the problem of “fashion and gender” using as an example Thomas Meinecke’s novel *Tomboy*. The author strives to examine fashion as text within Roland Barthes’ fashion discourse. “The language of fashion” is analyzed as a system of signs expressing fashion and generating vestimentary codes affecting gender identity. The paper analyzes “the text” of clothes on the basis of the assumption that clothes are specific codes carrying information about their wearer, and his/her social or gender identity. The author concludes that clothes in the novel serve as a phenomenon representing changes in the inter-gender relations. It is underlined that clothes reading is possible in the general allusive context and is specified according to the situation.

Keywords: fashion , gender , Barthes, Meinecke, clothes.

Поширеною сьогодні є думка, що той, хто вміє читати моду, наділений здатністю сприймати правду про суспільство точніше, ніж через інші сучасні медіа. Варто у цьому зв’язку зазначити, що мода – це широке поняття, яке “обросло” великою кількістю конотацій, тому при використанні терміну “мода” часто допускається так звана помилка *pars pro toto*, тобто частина моди сприймається за моду в цілому. Отже, слід уточнити, що у дослідженні йдеться про моду як синонім до слова одяг. Бо одяг – це найяскравіший і найулюбленіший об’єкт моди, у формах, пропорціях, колористичному вирішенні якого, знайшли відображення всі напрями мистецтва ХХ ст., звичаї, психологія сучасної людини, а також боротьба за емансирацію [4, с. 11]. В.І. Ільїн вважає, що до поняття “мода” слід відносити не лише одяг, але й аксесуари та манеру поведінки [5, с. 67]. Соціолог Тетяна Родіонова стверджує, що мода (модний одяг) – це атрибут соціуму, який притаманний йому з моменту зародження, а також – це наочна візуалізована мова, мова образів, іміджів, символів [9, с. 34]. З моменту винайдення одягу і до наших днів ця мова володіє багатовимірним, евристичним, комунікативним потенціалом, який у певних соціальних контекстах

виявляється абсолютно незамінним. Мистецтво одягу як процес відображення дійсності володіє певною системою знаків у вигляді форм, ліній, кольорів. Вони схожі з об'єктом, який завдяки ланцюгу асоціацій викликає в людській уяві певні образи. Таким способом утврджується спроба логічного осмислення одягу як способу відображення дійсності. Важливими в цьому процесі є символи, оскільки вони характеризують структуру одягу, його зміст, сутність. Метою символічної системи одягу є передача інформації від його власника до оточення. Відтак костюм слід розуміти як спосіб налагодження комунікації між кодом і джерелом його інформації. Будь-яка інформація, незалежно від того, в якій формі вона виражається, несе у собі визначене повідомлення, під яким, зазвичай, розуміють завершену впорядковану множинність елементів сприйняття, об'єднаних у смислову структуру. Під словом “*інформація*” в одязі розуміють складність і своєрідність пластичного і просторового розміщення елементів і ступінь їх якісної та кількісної зміни, особливість їхніх взаємовідносин і новизну (тканину, колір, візерунок) [9, с. 34]. Оскільки одяг не може користуватися загальноприйнятою мовою ані музики, ані живопису, ані архітектури, ані пластики, він змушений формувати свою мову, свою знакову систему, яка була б зрозумілою, і слугувала засобом інформації. Моду (одяг) як систему знаків відкрив та охарактеризував Ролан Барт у своїй праці “Система моди” (“Système de la mode”, 1967). Опираючись на соссюрівську модель мови, а також зацікавившись конструюванням знаку, Р. Барт співставляє три структури: “одяг-образ”, “одяг-опис” і “реальний одяг” й отримує систему, яка з'єднує дискретний, матеріальний, “видимий” світ із невидимими значеннями. У межах даного дослідження цікавим є саме “одяг-опис” або “письмова мова” моди, структура якого відповідає традиціям семіотичного аналізу. Як відзначає Р. Барт, “буль-яке висловлювання моди є знаковою системою, яка складається з означуваного (речі, елемента, одягу) й означника (слова, письмового чи усного референта означуваного). Посedнання цих двох елементів утворює первинний денотативний знак. Означуване денотативного знаку, з одного боку, представляє “смисл” первинного знаку, а з іншого, – утворює форму, яка означає вторинний конотативний знак” [2, с. 62]. Система денотативних і конотативних знаків і їхніх відносин, що є результатом різних комбінацій та замін, можливих в одязі формує структуру одягу-опису, яка, за словами Ролана Барта, “насичена конотаціями, розміщена між речами і словами та пов’язує моду(одяг) з зовнішнім світом одночасно” [2, с. 62]. Проте, бути знаком ще не означає

доносити інформацію, тому Ролан Барт “застерігає, що не слід ототожнювати поняття “значити” та “повідомляти”, адже річ починає щось означати або набувати певного смислу тільки тоді, коли переживає момент “соціалізації”, тобто включення її в суспільне буття. При цьому автор також виділяє “світські” значення одягу – співвідношення того чи іншого одягу з життєвими ситуаціями, подіями, цінностями, які він виражає” [2, с. 62]. Отже можна стверджувати, що знак за Роланом Бартом – це не тільки едність означника і означуваного, але й речі (одягу) та зовнішнього світу. В контексті даного дослідження варто також провести схожу паралель між одягом і тілом. Ролан Барт зокрема зауважує, що “одяг в свою чергу знаходиться в знаковому співвідношенні з тілом. Як чиста відчутність тіла не може щось означати, але одяг забезпечує переход від чуттєвого до смислу”, тобто він є своєрідним “подіумом, на якому завдяки взаємодії одягу і тіла твориться дискурс про гендер, стать та навіть расу” [13, с. 115]. Важливим у цьому контексті є визначення Ю. Легенького: “Одяг – це не тільки річ, створена людиною субституція, яка укриває тіло. Одяг – це і частина тіла. Але частини тіла завжди гендерно марковані як “чоловіче” та “жіноче”. Гра “чоловічого” і “жіночого” архаїчно визначена і риторично структурована. Вона має важливі наслідки” [6, с. 115]. Посилаючись на твердження, що одяг є одним з головних елементів у системі конструювання не тільки гендера, але й статі, розглянемо роман сучасного німецького письменника, представника поп-літератури Томаса Майнеке “Томбой” (“Tomboy”, 1995). Основну тему роману можна визначити як переплетення моди і гендерних проблем. У центрі твору знаходиться відома праця американської феміністки Юдіт Батлер (“Gender Troubles”, 1995, нім.: “Das Unbehagen der Geschlechter”, укр.: “Занепокоєння статей”), яку протагоністка твору Вівіан Аткінсон разом з іншими важливими дослідженнями опрацьовує у своїй магістерській роботі, навчаючись в університеті Гайдельберга. У цьому зв’язку Томас Майнеке при написанні роману виявив також особливий інтерес до робіт Отто Вайнінгера та Сільвії Бовеншен, він тісно співпрацював із літературознавцем, представником гендерних студій Барбарою Вінкен. Джудіт Батлер у своєму дослідженні розглядає культурні прийоми травестії та секулярної стилізації маскулінної і фемінної ідентичності як приклади “субверсивної перформативності”. В межах даного дискурсу варто зазначити, що Джудіт Батлер, виходячи з ідеї “Історії секулярності” (“Histoire de la sexualité”, 1976–1984) Мішеля Фуко, де той показав, що тіло, яке традиційно розглядається як “природне”, має свою історію, тобто наше

розуміння жіночого / чоловічого тіла від самого початку опосередковане культурою й соціумом, не робить поділ на гендер та стать, оскільки саме тіло сприймається як соціальна конструкція. Це приводить до парадоксальних висновків. Якщо не існує ніякої “природної” міжстатевої граници, то й тілесні ознаки не повинні сприйматись як визначальні ознаки в межах культури. Тобто, якщо поділ на “жіноче” та “чоловіче” може бути усвідомлений як культурна конструкція, то не існує біологічної детермінації нашого тіла взагалі. Отже можемо стверджувати, що якщо сконструйований статус гендеру теоретизується як радикально незалежний від статі, тоді він сам по собі стає “вільно плаваючим” артефактом з якого випливає, що “маскулінне” може так само легко визначати жіноче тіло як і “ремінне” – чоловіче. Гендер протиставляється статі, внаслідок чого жінки і чоловіки розлучені зі своїми тілами перетворюються на дискурсивний і перформативний ефект [11, с. 88]. Так виникає теорія гендерної перформативності (Джудіт Батлер), що базується на трактуванні гендеру як ролі, яку люди обирають і грають протягом життя. У підході до гендеру як до конструйованої реальності закладений певний вимір свободи: оскільки роль не є вродженою, і тому може бути змінена. Але виникає проблема, яка полягає в тому, чи існує специфічна феміність та маскуліність або специфічний набір цінностей, який можна асоціювати з жінками чи чоловіками як з групою. Відповідю на це питання є те, що весь, встановлений суспільством, гендерний дисплей, який конструює ідентичність, а саме: жести, міміка, тип поведінки та одяг ототожнюється з тілом і можуть примірятись та, за бажанням, змінюватись, як театральна роль.

Роман “Томбой” – це іронічний твір, в якому письменник на своїх героях випробовує теоретичну концепцію Джудіт Батлер. Магістрантка Вівіан та її друзі займаються пошуком гендерної ідентичності, використовуючи метод запитань та дискусій: читають твори про гендерні студії, сперечаються та дискунують на ці теми, переодягаються, перевтілюються у феміністок, оцінюють поведінку та зовнішній вигляд один одного. Все ж, їм не вдається на основі прочитаного та пережитого і на власному досвіді прийти до однозначних висновків, тобто, на практиці втілити теоретичні принципи. Так виникає іронічна дистанція між теоретичним текстом і щоденною практикою.

Аналізуючи “письмо” одягу в романі в зв’язку із твердженням про те, що одяг – це система знаків, яка, набуваючи певних культурних значень, несе у собі інформацію, найперше привертає до себе увагу такий

елемент жіночого одягу, як прозорі нейлонові колготи. З ним зустрічаємося вже на перших сторінках роману, коли Вівіан розглядає “очко, що побігло ще перед обідом на її правій витонченій літці. Якийсь неповороткий тип у супермаркеті заїхав жахливим візком в її щиколотку” і тепер вона розмірковує чи “чоловіки, які, як знала Вівіан, винайшли жіночі синтетичні колготи, наголошували на прозорості цього елементу одягу, чи на його частково завуальовуючій функції? <...> без сумніву прозорість – абсолютно немислима без її матеріальної, протилежної ролі” [15, с. 4]. Через деякий час вона також задумується про шоу в Гарвардському університеті, назване Hasty Pudding, в якому всі ролі виконували чоловіки, та про суперечку між місцевим цензором та університетом, суть якої полягала у тому, що чоловіки, які представляли танцюючих дівчат ніби то уникали носити на сцені шовкові колготи. Та бостонські законодавчі органи суворо заборонили виступати Revue Girls (танцівницям ревю) з голими ногами, через що строгому цензору здалося необхідним адміністративно домогтися того, щоб імітатори дівчат також одягали колготи. Відтак “жіноче, здавалося Вівіан, є нічим іншим, як зовнішньою оболонкою, костюмом, парою прозорих панчіх. Тоді, до якої категорії слід віднести у цьому сценарії дівчину-танцівницю, але без панчіх” [15, с. 9]. Ще раз автор згадує про панчохи, коли Вівіан, збираючись відвідати свою подругу Коріну, обмірковує, чи варто брати із собою одяг, чи обмежитися лише білизною, а чи вистачить, можливо, лише декількох пар колгот на випадок непередбачуваної осінньої погоди. “Еротична і мереживна білизна, 1964: прозорі колготи визнали як надзвичайно еротичне вбрання. Тому дівчата не носять таких у дитячому віці, а носять звичайні. Вони ще не статевозрілі партнерики і тому не можна, щоб їх через одяг помилково сприйняти за таких. <...> Незважаючи на це, тонким колготам притисують ще й зігриваючий ефект, тому Вівіан вирішила спакувати одну пару” [15, с. 169]. Як бачимо, в перших двох випадках колготи виступають символом жіночності, тобто є смисловим знаком і виконують семіотичну функцію, а в останньому вони виступають в утилітарному значенні як засіб захисту від холоду. У першому випадку символізм одягу досягається завдяки використанню автором протиставлення “прозорі колготи на витонченій щиколотці” та “неповороткий тип”. Це, наче, антагонізм тих концепцій і стереотипів, які на даний час панують у суспільстві, а саме, йдеться про те, що фемінне означає витонченість, емоційність, слабкість, еротику, а маскулінне – раціональність, силу, розрахунок. У другому випадку Вівіан веде дискусію сама з собою

про те, чи може зовнішня оболонка – костюм та пара прозорих панчіх – бути визначником гендерної ідентичності, і якщо так, то ким тоді є дівчинатацівниця без панчіх. Такі роздуми наводять читача на думку, що стать важко визначити за зовнішнім виглядом. Про це також говорить в одному із своїх інтерв'ю відома дослідниця моди Барбара Вінкен: “*Мода робить дві речі: вона жорстко визначає ролі статей і водночас показує, що їх можна змінювати і вони не мають нічого спільногого із природною ідентичністю людини. У цьому її полягає грайливий, підступний та інтелектуальний потенціал моди, коли вона саму себе не сприймає всеріз*” [3, с. 1]. Варто зазначити, що автор не випадково так багато уваги приділяє саме цьому елементу жіночого гардеробу, адже можна провести паралелі між словом “панчоха” – це те, що ніби присутнє, але не явне, що одночасно завуальовує і спокушає, це, ніби, перехідний пункт від оголеності до закритості, і словом “трансгендер”, яке в англомовному просторі теж має пласти смислових і інтелектуальних посилень. Англомовне trans – це перехід; це щось інше і не завжди позитивно конотоване; це щось невловиме, але якщо і незриме, то відчутно присутнє [8, с. 1]. Така паралель дозволяє сприйняти повідомлення, що “*сущність речі у тексті подвійна: вона може виступати у своїй побутовій реальності, залишаючи предмет серед предметів, і може ставати знаком певних культурних значень*” [7, с. 799]. Цікавим є також ставлення Вівіан до модних тенденцій. Вона починає “жартома” наслідувати їх, використовує для цього не тільки свій гардероб, але й гардероб Коріни, і називає це “*удаваною грою*”. Власне, така несерйозність надає текстові не тільки іронічного забарвлення, але й театральності. Оскільки “транс” – це не статика, а рух, то можна провести також паралель із так званою грою у моду, в яку почала “гратись” Вівіан під час написання своєї магістерської роботи. За словами німецького соціолога Вальтера Бен'яміна, “*мода – це вічне повернення нового*”, а значить вона є динамікою, шляхом, який веде до визначення істини” [13, с. 115]. У формулюванні “*гра в моді*”, за Роланом Бартом, означником є пряме значення, тобто слідкування за модними тенденціями, зміна модних речей та переодягання, що й робить головна героїня, а означуване – це ставлення Вівіан до своєї гри, що розкриває грайливий, непостійний, несерйозний і динамічний характер моди. Паралельною є і структура речень роману, що розділяються, завуальовують зміст, як тонкі нейлонові колготи жіночі ноги, і вивільняють розплівчасту, а водночас також дуже конкретну ідею: тіло – воно як текст або картина, воно дає нам можливість формувати його за власним

смаком, а гра з modoю та одягом, як маскарадом, ідентифікує його із певним гендером. Проте, чи свідчить така ідентифікація про справжню належність до певного гендеру, якщо такий існує, адже, за твердженням Джудіт Бітлер, “*гендер – це набір певних культурних оцінок та настанов*”, до яких також належать визначені стандарти щодо одягу. І один із таких стандартів – це сексуальність, яка нівелюється, якщо у костюмі порушується точність передачі повідомлень щодо статевої належності власника цього костюму. До того ж, завжди існує певна вірогідність неадекватного прочитання оточуючими написаного “тексту”, яка залежить від ступеня обізнаності самого носія із приводу символів, які він використовує. І якщо таке твердження відповідає дійсності, то чому яскравий представник трансгендеру в романі, трансвестит Анжела/Анжело на одну з вечірок “*одягає до білої гофрованої чірлідер-спідніці кобальтово-синій верх, який є нічим іншим, як тісно прилягаючим до шкіри, прозорим мереживом, під яким явно відсутній бюстгальтер*” [15, с. 150]. Анжело, який майстерно імітує жіночий тип поведінки, не визнає цього суто жіночого елементу одягу як такого, що виявляє межі гендерної ідентичності. У такому випадку, що ж це за елемент одягу, і що він прикриває, якщо Вівіан, яка через свою хлопчачу поведінку здобула собі назву Томбой, у підлітковому віці вирішила не носити “*підкresлюючий тілесні достоїнства*” бюстгальтер, а, навпаки, перев’язувати собі груди. “*Із часом вона звикла до своєї жіночої ролі і замінила “протестантський бандаж” на грудях на “католицький бюстгальтер*”. А її розпусна, але розкішна мати, яка “*найохочіше розгулювала б взагалі без верхнього елементу жіночої близни, ніяк не хотіла визнати цей суперечливий елемент одягу як ознаку статевої зрілості, доросlosti*”, а тим більше статевої належності” [15, с. 16]. Така гра автора з одягом наводить на думку, що гра з ідентичністю реалізується в моді через пропозицію статі іншою, змінивши одну-єдину деталь. До того ж виникає ілюзія, що індивід не ризикує загубитись в світі численних сутностей-ідентичностей, оскільки така вестиментарна гра – це лише знак гри. І як пише Ролан Барт, це лише “*claveatуra знаків, серед яких така собі вічна особистість вибирає свою сьогоднішню забаву*” [2 с. 289]. Щоденно одягаючи на себе своєрідну соціальну шкіру, ми вступаємо в симбіоз з річчю і трансформуємо себе у певну соціальну конструкцію. Доцільно також додати твердження Ролана Барта про те, що “*гендер – це всього лише самовільно встановлені суспільством, тимчасові коди, де одяг є ідентифікаційним елементом, який стрімко укоренився в соціумі. Зміняться коди, зміниться і наше ставлення до гардеробних трансформацій, які на даний час здаються немислимими*” [1, с. 3].

Важливо також зазначити, що одяг і тіло людини взаємодіють, як означник та означуване, і творять мову, яка, в свою чергу, доносить нам інформацію, правдиву чи фальшиву адже інформація, яка передається символами одягу, є не завжди свідомо написаним текстом. Можна припустити, що Анжела/Анжело не одягає бюстгальтер несвідомо, оскільки внутрішньо він все ж залишається чоловіком, доказом може бути те, що він закохується у жінку – Фраuke Штьовер. А Вівіан, навпаки, свідомо вибирає “протестантський бандаж” як символ підліткової агресії і протесту проти закладених стереотипів. Отже, одяг, а точніше його колір, крій, деталі, якими він доповнюється, примножує психологічні сутності певної особистості та є втіленням її культурної та індивідуальної характеристики.

Можна стверджувати, що Р. Барт використовує унікальну здатність мови позначати й описувати знаки інших (немовних) семіотичних систем, що дозволяє йому розкрити властивості немовних знаків у більш загальному вимірі, а також – здатність позначати та описувати й означуване (значення, смисл), як означник (матеріальну форму) немовних знаків. Умберто Еко теж вважає, що сутністю семіозису є інтерпретація значення знаків [12, с. 1–2]. У цьому контексті набуває актуальності вивчення мовних засобів опису семіотизації матеріальних об'єктів, тобто дослідження того, яким чином у мові реєструється процес перетворення певного об'єкта на знак та подальша інтерпретація цього знака різними суб'єктами. Він наголошує не тільки на утилітарній, але й семіотичній функції немовних знаків, тобто на їхній здатності не тільки позначати чи реєструвати, але й символізувати те, що є значущим для людини. Адже з допомогою одягу відбувається не тільки естетичне оформлення статової ролі людини, але й створюється образ, який показує соціальну роль людини та її психологічний стан, а символіка кольорів набуває дуже важливого значення, як, наприклад, із наркоторговцем Гайнером, коханцем подруги Вівіан, Коріні Конн, “який у своїй глушині був справжнім королем, одягнутий завжди у біле, ніби щойно вилупився з яйця, у білій панамі на голові, сніжно-білих кросівках на ногах” [15, с. 64]. Як відомо, білий колір асоціюється із невинністю, незаплямованістю, доброочесністю, денним світлом. У деяких народів – це також символ величині і торжества. Тож, Гайнер, який у реальному житті був злочинцем, і “*всі свої справи прокручував вночі*”, у такий спосіб прагне приховати чи замаскувати своє справжнє “я” і підкреслити могутність та силу, які йому приносить його спосіб життя. Одяг в даному випадку приховує те, що показувати небажано, і створює ілюзію присутності того, що насправді відсутнє, Але існує

ще один подвійний зміст, який автор підказує читачеві через білий колір одягу, адже за своєю природою білий колір нейтралізує і поглинає всі інші кольори і співвідноситься з безтілесністю і пустотою [10, с. 153], тому зовнішня маска Гайнера – це лише нічого не варта ілюзія. Одяг у цьому випадку є символом, в якому, ніби в дзеркалі, відображається кожна подія, учасником якої є людина. Й можна упевнено твердити, що одяг є системою знаків, в яких виражається мода, а “*зображення вестиментарних кодів одягу є однією з можливостей тактовно передати високі мовні форми і символічний смисл*” [14, с. 46].

Безперечно, мода є не єдиним фактором будови і вираження ідентичності людини, але підвищення її впливу і значимості в епоху глобалізації та прийняття культурного і національного різноманіття зумовлено ускладненням процесу вибору ідентичності, адже знайти себе серед численних і рівноправних моделей “Я” є достатньо складним завданням. Тож логічним є те, що одяг у романі Томаса Майнеке займає провідне місце у пошуку ідентичності. Головні герої за межами дискурсивного розмежування ролей не віднаходять певної ідентичності. І якщо покладатись на основні положення, що суб'єкт є лише сполученням дискурсивних практик, соціальних приписів, політичних владних диспозицій, то персонажі розглядаються в першу чергу як вішаки для одягу для щораз численніших модних теорій. І таким способом зміна одягу набуває величезного значення [14, с. 19]. Адже примірнання різних типів ідентичності в дусі колажу, мозаїки і гібриду, де самопрезентація себе через зовнішність (одяг і тіло) стає не тільки способом вираження чи окреслення гендерної ідентичності та однією з можливостей віднайдення і усвідомлення своєї ідентичності, але й засвідчують право на різноманіття, мозаїчності свідомості та ідентичностей сучасної людини і сприяють тому, щоб відкидати претензії моди на нав’язування стилю життя та ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бар К. Политическая история брюк / Кристин Бар ; пер. с франц. С. Петрова. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 320 с.
2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; пер. с франц. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
3. Вінкен Б. Міф моди [Електронний ресурс] / Барбара Вінкен. – Режим доступу : <http://www.dw.de/av-17195036>
4. Дихнич Л. Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ століття : Автореф. дис. канд. філ. наук : 17.00.01 / Л. Дихнич. – К., 2002. – 20 с.

5. Ильин В. И. Потребление в социальном поле [Электронный ресурс] / Владимир Ильин. – Режим доступа : <http://www.consumers.narod.ru/book/socfield.html>
6. Легенький Ю. Г. Метаісторія костюма / Ю. Г. Легенький. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – 284 с.
7. Лотман Ю.М. “Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин : Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990, 1995. – С. 786–814.
8. Першай А. Пространство трансгендера: язык, культура и гегемония пола [Электронный ресурс] / Александр Першай. – Режим доступа : http://www.academia.edu/354229/_The_Space_of_Transgender_Language_Culture_and_Gender_Hegemonies_
9. Родионова Д. Д. Феномен моды в зеркале философии // Вестник Камеровского Государственного Университета культуры и искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. – К. – 2012. – № 18. – С. 33–41
10. Самарина, Л. В. Традиционная этическая культура и цвет (Основные направления и проблемы зарубежных исследований) / Л. В. Самарина // Этнографическое обозрение. – 1992. – № 2. – С. 147–156.
11. Скиба Э.К. Теоретические дискуссии между феминизмом конца XX века и гендерной теорией / Э.К. Скиба // Грані : Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах. – 2010/1. – № 2. – С. 87–89
12. Eco U. Semiotics and Philosophy of Language. – Bloomington: Indiana University Press, 1984. – 243 р.
13. Florence Feiereisen Der Text als Soundtrack der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. – 206 S.
14. Meinecke T. Ich als Text / T. Meinecke. – Berlin : Suhrkamp, 2012. – 349 S.
15. Meinecke T. Tomboy [Roman] / Thomas Meinecke. – Frankfurt am Main : Suhrkampf, 1998. – 251 S.

МАГІЯ АЛЕКСАНДРА ФОМИЧА ВЕЛЬТМАНА

Рафиг НОВРУЗОВ, Гульнара НОВРУЗОВА

Бакинский славянский университет

У статті детально розглядається досі не досліджена наукова праця російського поета початку XIX століття Олександра Вельтмана “Маги і лідійські кагани XIII століття”, а також аналізується “Зороастр”, яка розкриває його поетики.

Ключові слова: вірш, наукова праця, інтерпретація, історично-культурологічні реалії.

В статье рассматривается до сих пор достаточно подробно не исследованный научный труд русского поэта XIX века Александра Вельтмана “Маги и Мидийские каганы XIII столетия”, написанный после стихотворения “Зороастр” и раскрывающий его имплитивные компоненты.

Ключевые слова: стихотворение, научный труд, интерпретация, историко-культурологические реалии.

This article deals in detail with the Russian poet of the 19th c. Aleksander Veltman's understudied treatise *Magicians and Lidian Khagans of the 13th century* written after the poem *Zoroastr* revealing its poetics.

Key words: poem, treatise, interpretation, historical and cultural realia.

Среди произведений современника Александра Пушкина, наше внимание привлекло стихотворение “Зороастр” написанное российским картографом, лингвистом, археологом, поэтом и писателем, Александром Вельтманом (1800-1870), полуза забытое в советское время и восстановленное в литературной памяти ученых и любителей русской словесности лишь в конце двадцатого столетия. Оно было написано поэтом в период русско-турецкой войны (1828-1829) 26 ноября 1829 года в Яссах, где он, будучи в отпуске, проходил курс лечения после осады крепости в Силистрии и сражения при Кулевче, за что был удостоен чина капитана. В этом стихотворении прослеживается не только поэтический талант автора, но и его глубокие знания истории мировой культуры, в частности мировых религий. Ознакомившись с содержанием стихотворения о Зороастре, мы задаемся вопросом: результатом сиюминутного явления или же вдруг возникшего импульса поэтического вдохновения возникло это стихотворение. Оказывается, нет. Обзор последующего творчества поэта доказывает, что эта тема интересовала его давно и результатом этого интереса стала очень интригующий не только современников, но и сегодняшних ученых научный труд “Маги и Мидийские каганы XIII столетия”, опубликованный в типографии Московского университета в 1860 году. К сожалению, и этот труд не удостоился пристального исследования ученых. Прежде чем перейти к анализу указанной работы, значительным образом восполняющий допущенные в стихотворении лакуны, необходимо, на наш взгляд, вкратце вспомнить и другую книгу писателя “Атилла и Русь IV и V века. Свод исторических и народных преданий”, изданную в 1858 году. Именно здесь Вельтман предпринял дерзкую попытку доказательства славянского происхождения гуннов, которая в последующем была подхвачена и развита некоторыми учеными.