

ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ В КОСТЮМІ «ЧОЛОВІЧОГО» І «ЖІНОЧОГО»

Кікоть А. А., канд. пед. наук., доцент кафедри режисури, докторант
Харківська державна академія культури

Анотація. Уся структура костюма пронизана розумінням чоловічого і жіночого, тому гендерний аспект у його дослідженні є доречним. Гендерний аналіз сучасного костюма сприяє цілісності у поясненні цього соціокультурного явища.

Ключові слова: костюм, гендер, жіночність, мужність, «тілесне письмо», знак.

Аннотация. Кикоть А. А. **Визуальная репрезентация в costume «мужского» и «женского».** Вся структура костюма пронизана пониманием мужского и женского, поэтому гендерный аспект в его исследовании является уместным. Гендерный анализ современного костюма способствует целостности объяснения этого социокультурного явления.

Ключевые слова: костюм, гендер, женственность, мужественность, «телесное письмо», знак.

Annotation. Kikot' A. A. **Visual representation of "femininity" and "masculinity" in costume.** The whole structure of costume is vanished with femininity and masculinity, which justify a gender aspect in the research. A gender analysis of present-day costume provides the holistic approach to understanding of this social and cultural phenomenon.

Key words: costume, gender, femininity, masculinity, body script, sign.

Постановка проблеми. Костюм є досить складним соціокультурним утворенням. Він містить у собі не тільки одяг, а й прикраси, грим, зачіски, аксесуари тощо. Костюм тісно пов'язаний з людиною, її тілесністю і особистісними характеристиками. Можна констатувати, що костюм не тільки форма, але й процес, який відбувається в соціокультурному просторі; не тільки річ, але й частина людської особистості. Створюючи візуальний образ особистості, костюм не тільки відображає культурний і соціальний стан суспільства, а й змінює соціальні ролі.

Актуальним є питання співвідношення костюма і різних статусно-ролевих функцій статі, якими займається гендер. Відміни в чоловічому та жіночому костюмах сприймаються чимось таким, що розуміється саме собою, а відтак не потребує детального дослідження. Це помилковий погляд. Гендер є однією з основних характеристик людини. На думку Ніри Юваль-Девіс «гендер необхідно розуміти не як реальне соціальне різниця між чоловіками і жінками, а як дискурс, соотнесенный с групами об'єктів, чьи соціальні ролі визначені статтю/біологічним різницям в порівнянні з їх економічними позиціями або їх належністю до етнічних або расових груп» [1, с. 19].

Метою статті є дослідження гендерного аспекту сучасного костюма.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Костюм здебільшого вивчається в історичному контексті. Серед останніх публікацій з історії костюма можна назвати дослідження Е. Б. Плаксиної й Н. А. Дмитрієвої, які визначають костюм як образ, ідею, знак смислу. Для розуміння гендерного аспекту в костюмі важливою є книга Ю. Г. Легенького «Метаісторія костюма»,

а також роботи Ніри Юваль-Девис «Гендер і нація», Жана Бодрийяра «Екстаз комунікації», І. А. Жерьобкіної «Введення в гендерні дослідження» та Н. П. Мартиненко «Культура як перетворення знаків».

Виклад основного матеріалу. Традиційне визначення костюма знаходимо в Е. Б. Плаксіної: «Костюм – це гармонійний ансамбль, який становить систему елементів, призначений не тільки захищати людину від впливу навколишнього середовища, але й виявляти її індивідуальність за допомогою інформаційно-естетичних якостей. Костюм несе в собі образ, ідею. Він говорить про рівень розвитку художнього смаку свого хазяїна, матеріальні можливості та навіть про його внутрішній стан у певні моменти» [2, с. 7].

Н. А. Дмитрієва визначає костюм, посиляючись на переклад цього слова з італійської *costume* – звичай, звичка. Таким чином, він визначає побутову традицію окремої групи або суспільства в цілому. Водночас «костюм – це стилістична функція плаття, яка відображається в образній стороні туалету, це знак смислу» [3, с. 13].

У якості смислового знаку проблема костюма особливо актуальна зараз, коли сам образ людини розпадається на фрагменти. Сучасність, за визначенням Жана Бодрийяра, «це час мініатюризації, телекоманд та мікропереробки часу, тіла, задоволення. Більше нема ідеального принципу для подібних речей ні на самому високому рівні, ні у масштабі людини. Залишаються лише концентровані ефекти, мініатюризовані й доступні безпосередньо. Це зміщення від людського масштабу до системи ядерних матриць спостерігається повсюдно» [4, с. 130]. У костюмі, який тісно пов'язаний із тілом і культурно та соціально є чи не важливішою його частиною, ця мініатюризація, це зміщення масштабу відбивається, наприклад, у режимі деконструкції, в якому працюють сучасні модельєри.

Деконструкція базується на співвідношенні цілого і частини, коли частина зростає і приховує ціле або, навпаки, ціле поглинає частину. Наприклад, так званий «туземний» ефект, коли на напівоголене тіло чіпляється велика кількість об'ємних прикрас, або коли весь пляжний костюм зводиться до майже не існуючих трусиків «топлес».

Спочатку дизайнер по костюму створює гармонійний проект на основі визначеного коду культури і традиції, а потім він порушує традиційну гармонію, використовуючи ефект випадковості. Ця випадковість є результатом гри, в якій гендерні чоловічі та жіночі ролі займають центральне місце. Таким чином, костюм стає дуже складною системою формоутворення.

Важливим для нашого дослідження є наступне визначення Ю. Легенького: «Костюм – це не тільки річ, створена людиною субституція людини, яка укриває тіло. Костюм – це і частина тіла» [5, с. 115]. Але частини тіла завжди гендерно маркіровані як «чоловіче» і «жіноче». Гра «чоловічого» і «жіночого» є архаїчно визначеною і риторично структурованою. Вона має важливі наслідки. Припустимо, сучасний діловий костюм, схожий на

суцільний панцир, має невеличку, на перший погляд, деталь – краватку, яка є «субституттом фалоса» [там само].

Історія краваток почалася як відзнака «чоловічого» в епоху царювання Людовіка XIV, але її корні уходять ще далі в глибину віків. У 1827 році Бальзак видає книгу «Мистецтво зав'язування краватки», де описується, що хорвати носили на шиях хустки, прикрашені маленькими і великими китицями, кінці яких були зав'язані розетками і вишукано спускалися на груди. Дійсно, назву краватка получили від хорватів, але ще за 1600 років до цього римські легіонери носили хустки на шиї, що підтверджують зображення на колонні Траяна. У ті часи краватка навряд чи символізувала фалос, навпаки, її форма, багате оздоблення скоріше означали «жіноче», ніж «чоловіче».

«Король-сонце» зробив краватку знаком приналежності до панства, а його фаворитка, герцогиня Луїза де Лавальєр, навчила свого короля зав'язувати краватку у формі метелика. Так виник бант «Лавальєр», який у різних варіаціях є модним і сьогодні.

У XVIII ст. з'явилося жабо (своєрідна косинка з мережива), яке з часом перейшло в жіночу моду. Взагалі мода в той час піклувалася, перш за все, про чоловічий костюм, тому жіноча мода наслідувала чоловічу і запозичувала все, що їй було до вподоби: капелюхи, муфти, туфлі на високих підборах тощо.

Через декілька десятиліть в європейську моду увійшов відкладний комір, а разом з ним і прототип сучасної краватки – довгої, вузької та кольорової, так званої «four in hand», тобто «правити четвіркою». Таку назву цій краватці дали аристократи, які, як відомо, захоплювалися конями. Подібною до «four in hand» була краватка під назвою «регат», яку прийнято було носити у спортивно-морському оточенні. Представники богеми повернули до життя «лавальєр» – пишний бант із кінцями, що майоріли при найменшому русі. Усе більшого значення набувала хустка, відома під назвою «пластрон», яка обіймала шию, а на грудях зав'язувалася вузлом і заколювалася декоративною булавкою. Англійський варіант «пластрона» – «ескот» одержав свою назву від славнозвісного іподрому поблизу міста Віндзор.

Зрештою, у 1924 році усім варіантам шийних хусток і шарфів було сказане остаточне «ні»: американський підприємець Джесі Лангсдорф запатентував свою «ідеальну краватку», яка існує і нині. Внаслідок цього відбулася стандартизація довгих краваток у смужку, косу клітину або «пей-слейз». Ці малюнки стали основою для англійських клубних і коледж-краваток, що дозволяють своїм володарям таким простим засобом повідомляти про їхню приналежність до певного кола [6]. Таким чином, краватка практично не виходила з моди ще за часів Стародавнього Риму, тобто тоді, коли навіть поняття моди не існувало. Це свідчить про її важливе значення підкреслювати чоловічу стать, тому що історія краваток – це історія чоловічого костюма. Тільки з розвитком жіночої емансипації й феміністичного руху в цілому краватка почала використовуватися в жіночому діловому костюмі як символ незалежності й влади, тобто як символ «боса».

Як відомо, будь-яка культура має визначений набір кодів, до яких належить і дресс-код. Краватка у дресс-коді має першорядне значення. Наприклад, позначка на запрошенні *black tie* – чорна краватка, використовується для дуже офіційних заходів після п'ятого вечора. Вона означає, що на вечір необхідно надіти чорний фрак із чорними лаковими туфлями, із спеціальними жилетом, сорочкою і краваткою-метеликом обов'язково білого кольору. Позначка *white tie* – біла краватка, ставиться на запрошеннях для церемоній та прийомів у першій половині дня, до п'ятого вечора. У цьому випадку одягається «ранковий костюм», що складається з сірого піджака, схожого на фракний через довгий «хвіст», темних штанів у тонку перламутрову смужку, спеціального жилета, сорочки та краватки в дрібний горошок. Нині вельмишановне панство використовує цей костюм переважно для весільних церемоній.

Краватка привертає увагу відразу, тому вона відіграє важливу роль у створенні образу сучасного політика. Наприклад, пан Юрій Луценко віддає перевагу червоним краваткам, що можна вважати політичним вибором. У червоних краваток своя історія. Їх одягали американці під час виборчої кампанії, щоб підкреслити свою силу. Таким чином, червоний колір вважається символом сили, навіть агресії, а червона краватка має вражаючий ефект. Арсеній Яценюк розбавляє агресивний червоний колір своєї краватки білим горошком. Взагалі краватка в горошок – це хрестоматія. Так навчають одягатися в підручниках. Петро Симоненко теж віддає перевагу червоному кольору, але з інших міркувань. Червоний колір завжди супроводжує комуністів. Щоб підкреслити свою значимість, він носить бордову краватку зі шляхетним блиском. Цікаво, що президент Віктор Ющенко віддає перевагу блакитним краваткам, можливо тому, що з кольором президентської краватки прекрасно гармоніює державний прапор, на тлі якого неминуче проходить будь-яка зустріч. Таким чином, краватка є безумовним символом, знаком певного смислу.

Нині краватка перестала бути суто чоловічим надбанням. У модному журналі можна прочитати: «Краватка – один із не багатьох предметів туалету, як чоловічого, так і жіночого, за допомогою якого можна виразити свою індивідуальність. Доречно підібрана краватка робить зовнішній вигляд завершеним, якщо не сказати – досконалим». Якщо краватка є «субституттом фалоса», то що вона робить у жіночому костюмі? Можливо, визначає жіночу незалежність, діловитість, агресивність, тобто всі ті якості, які традиційно приписують чоловікам. Хазяйка авторського ательє Ганна Дідух для презентації на Київській конференції з дизайну вирішила зшити краватки в суцільне полотно, з якого вийшов нарядний одяг, подібний до слобожанського шарафану. Чоловіча краватка стала матеріалом для жіночого одягу. Така семантична обумовленість костюма говорить про глибинні імплікації «чоловічого» і «жіночого».

Модною рисою сучасного жіночого одягу є різноманітні розрізи, від невеличких ззаду на вузьких спідницях до величезних збоку із показом оголеного стегна, що можна вважати актом чоловічого волевиявлення.

«Чоловіче» у такому формоутворенні компенсується декором, за допомогою якого нібито приховуються субстанції одягу. Слід додати, що «чоловіче» рухається вертикально угору, а «жіноче» поширюється, лине та впливає горизонтально. Багато хто з українських модельєрів працюють на цьому співвідношенні вертикалі й горизонталі. З одного боку, це розрізування як демонстрація чоловічої сили, а з іншого, – компенсаторні засоби, асамбляж кольорових, строкатих тканин або орнаментальної вишивки, що змінюють стратегію формоутворення, надаючи їй жіночий початок.

Бінарна опозиція «чоловічого» і «жіночого» пронизує культуру, побут та особистість, вона ж стає підґрунтям у формоутворенні костюма. Це дуже делікатна гра, у якій «жіноче» доповнюється «чоловічим» і навпаки. Інакше кажучи, мова йде про ідентичність «Я», котре втілюється в костюмі в стратегіях «чоловічого» і «жіночого». Якщо вже існують чоловік і жінка, то їх костюми стають своєрідним сховищем для «чоловічого» і «жіночого», або, навпаки, його віддзеркаленням.

Важко не погодитися з Ю. Легеньким, який вбачає позитивні тенденції розвитку ідентичності в тілесності, котра сакрально означена як піднесеність, як жалість і як сором перед чоловічим і жіночим. «Одяг або костюм повинні бути сором'язливими. Якщо вони безсоромні за своєю суттю, тоді руйнується щось фундаментально-важливе.

Одяг повинен мати жалість і співчуття до того, хто його вдягає. Згадаємо, як довго цього не було в усіх цих «картаннях» плоті шнурівкою і т. ін. У костюмі повинні читатися інтенції материнського, всеохоплюючого, «пахучого», за Розановим, початку, який укутує і не дає вам задихнутися в цьому тумані задушливих випарів культури.

Костюм повинен нести високу ноту піднесення, шанобливості. Ви повинні розуміти, що ця істота небесна, вона знаходиться в метаісторії людства, і костюм це повинен маніфестувати й усіляким чином підтверджувати сутність істини. Якщо всього цього не буде, то навіщо ж людину одягати. Вона і так прекрасна, як казав Леонардо да Вінчі» [5, с. 119].

Певною мірою знімає табу на «чоловіче» і «жіноче» стиль унісекс, що вже пройдений як етап формоутворення. На вітчизняному подіумі унісекс з'являється у шістдесятих роках минулого сторіччя. Цьому наряду активно сприяли тодішні законодавці моди, відомі кутюрье зі своєю класичною безстатевою моделлю. Характерна для стилю унісекс «втрата статі» визначалася як мужність жінок і жіночність чоловіків. Жінки почали носити чоловічі джинси і футболки, коротко підстригати волосся, а чоловіки, навпаки, стали відпускати волосся до плечей і нижче. Новий стиль завжди змінює естетичний ідеал. Тепер прекрасними вважалися чоловіки з вузькими плечами і складною пишною зачіскою та жінки з вузькими стегнами і короткою стрижкою. Слід зазначити, що нові знаки моди переводять образи чоловіка і жінки на семантичний рівень повідомлення. Це повідомлення соціуму про зміну ролей у суспільстві.

Стиль унісекс дозволив чоловікові мати почуття, бути ніжним, примхливим та кукіблним, а жінці – бути сильною, самостійною та незалежною. Звідси чоловіки стали приділяти багато уваги своєму зовнішньому вигляду, стежити за модою, намагатися за допомогою костюма виділитися із загальної маси – тобто, робити все те, що дотепер вважалося винятково жіночим привілеєм і соромом для справжніх чоловіків. Наприклад, молоді чоловіки в погоні за високою модою офарблювали й завивали волосся, захоплювалися пірсингом і татуїровками та носили обтягуючий напівпрозорий одяг. Оголеність взагалі є не тільки могутнім засобом у формуванні костюма, а й цікавим явищем у культурі, наприклад, вплив оголеності на сексуальність. Коли людина привчається бачити тіло оголеним, воно вже не викликає в неї гострих почуттів. Тому модельєри вважають, що мистецтво костюма полягає в умінні дещо приховати, а дещо оголити. «Криком» сучасної моди є оголений живіт з демонстрацією пупка, декорованого різними прикрасами.

Про представниць прекрасної статі слід сказати, що вони почали вести активне ділове і громадське життя, а це зручніше робити в джинсах і кроссовках або в строгому брючному костюмі й черевиках на низьких підборах. Таким чином, унісекс – це не тільки і не стільки подібність статі або «утрата» статі, але більшою мірою зміна гендерних ролей, гра в перевдягання, завдяки якій змінюється культурний код мужності й жіночності.

Нова хвиля унісексу в 90-ті рр. ХХ ст. винесла на своєму гребні образ дівчини-шибайголови. Її девіз – сміливість, агресивність, навіть грубість. Невипадково, що це десятиліття унісексу співпало з розвитком постфемінізму, для якого характерні пошуки жіночої суб'єктивності. На думку Ірини Жерьобкіної «акцентція жіночого в феміністській теорії дозволила виділити нову філософську конструкцію суб'єктивності – гендерно маркіровану суб'єктивність на відміну від безстатевої класичної» [7, с. 49].

Ідеал краси кінця минулого сторіччя втілювався в образі дуже високої і занадто худій жінки-підлітка. Недивно, що ця охляла красуня із запалими очима віддавала перевагу одягу, що на два розміри більше її власного. У її гардеробі можна було зустріти светри зі швами назовні, шкіряні штани і, навіть, шкіряну майку. Все витончене було придавлено брудними джинсами, рваними кросівками і м'ятими футболками. Пишні форми поступилися місцем повній відсутності цих самих округлостей, але навіть якщо вони і були, то десь дуже глибоко під широкими штанинами і довгими светрами, що мали вигляд балахону.

На худенькі ніжки наша красуня взувала величезні солдатські черевики або взуття на величезній платформі, при цьому замість шкарпеток могла використати старі газети. Прикраси були зі шкіри, дерева, пластмаси, із будь-якого матеріалу, окрім дорогоцінного. Зачіска – коротка стрижка, африканські кіски або дреди (які більше були схожі на мочалку). Авангардом вважалася зовсім лиса голова. Завершувала цей образ косметика темних тонів, наприклад, чорна помада.

Нині дизайнери усе частіше намагаються розділити класичну безстатеву модель на чоловічу і жіночу. Наприклад, піджак, якщо він розрахований на жінку, проектується таким чином, щоб підкреслити принадності жіночої фігури: продемонструвати витонченість талії, візуально збільшити груди, підкреслити стегна.

Імперативним знаком жіночої моди стає татуїровка, яка не зашифрує образ жінки, а, навпаки, розкриває його. Цим знаком жінка відкрито повідомляє про свої смаки, пристрасті та бажання. Взагалі татуїровка визначається дослідниками історії костюма як прадавніший вид одягу, бо одяг, як відомо, ні що інше, як покрови людського тіла.

Н. П. Мартиненко у своїй статті «Культура як перетворення знаків» називає татуїровку «тілесним письмом» [8, с. 58]. Це один з найархаїчніших і водночас найнадійніших засобів трансляції інформації, тому що татуїровка назавжди фіксується на тілі людини, супроводжує її все життя. Вона тісно пов'язана з соціальною організацією, а відтак виражає різницю рангів, ступінь престижу та різні привілеї.

З прадавніх часів «тілесне письмо» виконувало різні функції залежно від соціальної організації й диференціації суспільства:

- наносили на шкіру вельможного панства малюнків, візерунків та орнаменту, які уособлювали генеалогію роду;
- розповідали не тільки про реальних, а й про тотемічних та міфічних предків людини;
- виступали символом і навіть своєрідною заміною титулу, звання, імені, вказуючи на соціальний статус людини та її місце в рамках роду;
- були регулятивами шлюбних відносин;
- нагадували про повідомлення, важливі для виживання роду, тобто виконували прагматичну функцію тощо [8].

Нині татуїровка є знаком, значення якого важко пояснити. Здебільшого це просто прикраса на тілі або повідомлення про належність до певної молодіжної субкультури.

Висновки. На певному етапі формоутворення костюм стає не просто результатом кравецької діяльності, а витвором мистецтва. Нові модельєри пропонують дуже багато нового, високі стильові трансформації, що пов'язані з високою модою (від кутюр). Потім висока мода «знижується» до прет-а-порте, а потім вже уніфікується у вигляді ділового одягу, який наближається до уніформи. При цьому, уся історія дизайну, моди та костюма ґрунтується не стільки на формах, скільки на розумінні «чоловічого» і «жіночого».

Подальші дослідження пов'язані з новітніми технологіями, які все більше протезують тіло людини, коли «тіло людини розуміється як якийсь універсальний протез, вставлений у велике тіло природи» [5, с. 196]. Визначення місця і ролі костюма у цьому процесі може бути досить плідним.

Література:

1. Юваль-Дэвис Нира. Гендер и нація / Нира Юваль-Дэвис; пер. с англ. И. Новиковой. – М.: ЕІра, 2001. – 236 с.
2. Плаксина Э. Б. История костюма. Стили и направления: учеб. пособие для студ. учрежд. сред. проф. образования / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов; под ред. Э. Б. Плаксиной. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 224 с., [8] л. цв. ил.
3. Дмитриева Н. А. Загадки мира моды: очерки о культуре моды / Н. А. Дмитриева. – Донецк: Сталкер, 1998. – 464 с.: ил.
4. Baudrillard J. Ecstasy of Communication / Jean Baudrillard // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / Ed. Н. Foster. – Port Townsend: Bay Press, 1983. – P. 126-133.
5. Легенький Ю. Г. Метаісторія костюма / Ю. Г. Легенький. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – 284 с.
6. История галстука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.yartstyle.ru/doc/style/20040115_1200/. – Загл. с экрана. 5.06.08
7. Введение в гендерные исследования. Ч. 1: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – 708 с.
8. Мартыненко Н. П. Культура как превращение знаков – «веньхуа» // Вестник Московского университета. – 2006. – № 3. – С. 32-70. – Серия 7. Философия.

Надійшла до редакції 24.09.2008