

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Антоніна Кікоть

**СЕМІОЗИС УКРАЇНСЬКОГО
КОСТЮМА:
ГЕНДЕРНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**

Монографія

Харків, 2010

УДК [646.43-055.1/.2+391-055.1/.2](477)
ББК 85.126.6(4УКР)
К38

Рекомендовано до друку
вченою радою Харківської державної академії культури
(протокол № 7 від 26.02.2010 р.)

Рецензенти:

Білик Я. А., д-р філос. наук, проф. ХНУ ім. В. Н. Каразіна
Шедрін А. Т., д-р культурології, доц. ХДАК
Зборовець І. В., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК
Стародубцева Л. В., д-р філос. наук, проф. ХНУ ім. В. Н. Каразіна

Кікоть А. А.

К38 **Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації** : монографія. — Х., 2010. — 300 с.

ISBN 978-966-8308-25-3

Розглядаються український костюм, традиційний і сучасний, різні підходи щодо визначення поняття костюма, його структури та функцій, костюм у контексті моди, репрезентації взаємовідносин між чоловіками й жінками з метою глибшого розуміння костюма як соціокультурного феномену. Текстуальний аналіз костюма дозволяє дослідити взаємний вплив костюма і тіла людини, а також уточнити зміст естетичного ідеалу. Досліджується феномен обрядового костюма як один з найважливіших символів української культури.

Для вчених, викладачів, студентів ВНЗ гуманітарного профілю та широкого кола читачів.

УДК [646.43-055.1/.2+391-055.1/.2](477)
ББК 85.126.6(4УКР)

ISBN 978-966-8308-25-3

© Кікоть А. А., 2010
© Харківська державна академія культури, 2010

ЗМІСТ

Вступ 4

**РОЗДІЛ I
МЕТОДОЛОГІЧНІ Й ЗМІСТОВНІ СТРАТЕГІЇ
ДОСЛІДЖЕННЯ КОСТЮМА**

1.1. Поняття, структура та функції костюма 7
1.2. Костюм як історична форма буття моди 31
1.3. Костюм як текст: семіотика костюма і його символічні функції 47
1.4. Символіка кольору в костюмі 72
1.5. Костюмна репрезентація чоловічого та жіночого: гендерний аспект костюма 81
1.6. Костюм і тілесність 103

**РОЗДІЛ II
ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ В УКРАЇНСЬКІЙ
НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ**

2.1. Костюм у контексті українського менталітету 116
2.2. Український народний костюм як засіб конструювання національної ідентичності 134
2.3. Символіка українського обрядового костюма 145
2.4. Гендерний аналіз типових жіночих образів в українській традиції 159
2.5. Козацький костюм як маркер маскулінності 174

**РОЗДІЛ III
СУЧАСНИЙ КОСТЮМ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

3.1. Категорії тілесності/оголеності/сексуальності в сучасному костюмі 188
3.2. Костюм як індикатор трансформації гендерних образів у міській моді 211
3.3. Костюм і гендерний контракт літніх людей в Україні ... 230
3.4. Відмінності костюмної символіки молодіжних субкультур і студентської молоді 243
3.5. Чоловічий костюм і криза гендерної ідентичності 249
3.6. Театральність костюма і театральний костюм: ігровий аспект 258

Висновки 280

Список використаної літератури 284

ВСТУП

На сучасному етапі деякі важливі трансформації українського суспільства пов'язані зі зростанням значимості візуального компонента в культурі. У такому контексті набувають актуальності дослідження костюма як візуального знаку епохи; вводиться термін «костюмологія» [202, с. 144], що надає дослідженням костюма статусу окремої науки. Як образно-художня система, костюм пов'язаний із історичними подіями, етнічними звичаями, національними традиціями, соціальними статусами, естетичними смаками, статевими ролями, взагалі, глибинними пластами культури. Вивчення костюма може виявитися пліднішим, ніж традиційна орієнтація на аналіз сфер економіки й політики, тому що костюм пов'язаний з повсякденним проявом цінностей у житті людей. Основою існування культури є єдині цінності, що виявляються в різних сферах громадського життя, тому вивчення повсякденних проявів цінностей у костюмі може виявитися ближче до розуміння культури в цілому.

Поняття костюма є досить складним, оскільки він належить до різних сфер наукового знання. Костюм визначається як маска, рольова гра, мімікрія іміджу в конкретному соціумі, а також як важлива частина культурного тіла людини. Складовими структури костюма є не тільки одяг, а й прикраси, грим, зачіски, аксесуари тощо.

В останніх дослідженнях наголошується, що костюм належить до простору культурних смислів і значень. Костюмові властива ритуальність: він фіксує певні соціокультурні стандарти, демонстрація яких забезпечує акт упізнання їх носіїв. Впливаючи на образ людини, її пластику, жести, події життя, він «створює певний проєкт людини як засіб її самопрезентації» [237, с. 14]. Отже, в костюмі спостерігаються культурна стереоскопічність, а також динаміка антропологічних проєктів моди, які дозволяють візуалізувати основи буття людини.

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 репрезентує соціальні ролі.

Актуальним є питання впливу костюма на статусно-рольові функції статі в контексті гендерної проблематики. Гендерні відносини певною мірою визначають тип культури, її ціннісний код та

тісно пов'язані з культурними функціями. Взаємовідносини між чоловіками й жінками репрезентуються в костюмі, який, у свою чергу, є головним об'єктом такого соціокультурного феномену, як мода. Завдяки дослідженням костюма з урахуванням гендерної диференціації можна надати нову інтерпретацію та реконструювати, здавалося б, непорушні поняття. Але нове/інше прочитування дозволяє відійти від традиційних трактовок тільки за умов розуміння, що такі категорії, як «жіноче» і «чоловіче» є конструктами культури та постійно еволюціонують в історичній перспективі. Цікавими є історичні зміни в гендерних відносинах у національному контексті, які знаходять яскраве втілення в народному костюмі. Тут все має значення: національна символіка, обряди й ритуали, міфологія, народна творчість тощо.

Костюм промовляє довершеною візуалізованою мовою. Особливо актуальною є художня мова костюма у виражальній (експресивній) моделі гендера. Оскільки наділення об'єктів смислами й надання знакової виразності всьому, що суб'єкти усвідомлюють, виявляють та з чим оперують, є необхідною умовою соціокультурного розвитку, то семіозис костюма – хоча певною мірою формальний, але необхідний засіб репрезентації й твердження зразків певної культури.

А. Р. Усманова визначає семіозис як динамічний процес інтерпретації знаку або процес породження значення, єдино можливий засіб його функціонування в культурі [223]. Ідея семіозису втілює саму сутність відносин між знаком і зовнішнім світом – об'єкт репрезентації існує, але він віддалений і недосяжний, будучи нібито «прихованим» у черзі семіотичних медіацій. Однак пізнання цього об'єкта можливе лише через дослідження породжуваних ним знаків.

Дослідження «мови костюма» у взаємодії з соціокультурним середовищем в рамках культурологічного підходу з опорою на метод гендерного аналізу дозволяє визначити важливі тенденції в русі глибинних шарів сучасної української культури. Інакше кажучи, костюм розглядається як своєрідний індикатор загальнокультурної реформації, як зразок характерних змін у відносинах між статтю. Проблематика символів і знаків у костюмі розкривається в контексті гендерної стереотипності. Для мистецтва костюма ключове значення має семантика тіла, таке ж, як і наявна (очевидна чи прихована) бінарна опозиція чоловічого і жіночого.

Автор ставить за мету створити концепцію костюма як візуального знаку трансформації гендерних відносин в Україні й репрезентанта української культури. Специфіка костюма розглядається як

система знаків через висвітлення процесів, що мали вплив на його становлення і розвиток.

Результати даного дослідження збагачують історію і теорію культури, оскільки зосереджуються на творчій сфері людської діяльності, яка сприяє розвитку особистості та створює умови для національного відродження. Актуалізація гендерної проблематики в рамках культурологічного підходу з використанням текстуально-го аналізу виявилася досить плідною у визначенні костюма як соціокультурного явища.

Майже всі розглянуті аспекти костюма можуть стати предметом подальшого самостійного дослідження, а саме, визначення модної особистості та механізмів створення її образу засобами костюма; символічні конотації, зокрема, в театральному костюмі і театральність як важливий аспект вивчення знаково-символічної функції костюма; визначення символічної природи й іконографії костюма на прикладі традиційного українського одягу. Результати роботи дають підстави для подальшого розгляду поняття костюма, його структури та функцій для визначення такого напряму культурних досліджень, як костюмологія.

РОЗДІЛ I МЕТОДОЛОГІЧНІ Й ЗМІСТОВНІ СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ КОСТЮМА

1.1. Поняття, структура та функції костюма

Ж. П. Сартр відзначав: «Людина живе своїм життям, вона створює свою зовнішність, а поза цією зовнішністю нічого немає» [191, с. 333]. Костюм містить у собі культурну пам'ять, тому звертання до костюмів різних епох і народів, різних культур приводить до трансляції протягом сторіч певних структур особистості й типів поведінки. Костюм може бути візуальним знаком цілої культури.

Ю. М. Лотман визначає поняття культури як надзвичайно складно організований механізм, який зберігає інформацію, постійно виробляючи для цього найвигідніші й найкомпактніші засоби, одержує нову, зашифровує і дешифровує повідомлення, перекладає їх з однієї системи знаків у іншу. Водночас сфера культури — сфера постійної боротьби, соціальних, класових та історичних зіткнень і конфліктів. Різні соціальні й історичні групи, виборюючи інформацію, намагаються її монополізувати. Використовувані при цьому засоби коливаються між таємними текстами й кодами («таємні мови» різних вікових і соціальних угруповань, релігійні, політичні та професійні таємниці тощо) і створенням дезінформуючих текстів. «Там, де діє миттєве споживання, — підкреслює Ю. М. Лотман, — неправда не може виникнути. Вона зростає на тій же основі, що й інформація, і є зворотною стороною її соціального функціонування» [148, с. 395]. Костюм в інформаційно-образній царині культури, з одного боку, говорить правду про свого власника навіть у тому разі, коли цей останній бажає її приховати; з іншого — може дезінформувати оточення, особливо малознайоме.

Наприклад, нині в костюмі популярними є етномотиви, тобто елементи традиційного костюма різних культур. Отже, можливість обирати новий тип одягу, який диктує і новий тип поведінки, дозволяє говорити про костюм як полікультурне утворення. Перш за все, він, на думку Н. М. Камінської та С. І. Нікуленко, — «матеріальна культура, оскільки створений з природних матеріалів фізичним трудом людини. Але він і духовна культура, оскільки потребує багато знань, які здобуваються в процесі спеціального навчання. Він і художня культура, оскільки створює образ із художньо-асоціативними якостями. Форма костюма виникає асоціативно, під впливом різних явищ природи, суспільного життя, мистецтва. Вона і сама стає джерелом натхнення художніх образів» [85, с. 8]. Можна додати, що костюм не тільки належить, а й певною мірою визначає культуру

традиційну і сучасну, християнську і світську, гендерну і корпоративну, оформлює різні субкультури тощо.

Важливим для нашого дослідження є визначення поняття костюма в спільній праці Г. Д. Забродіної, Н. А. Романової та О. В. Мариненко. Вони підкреслюють: «Костюм є найближчим людині «шаром» матеріальної культури. Це не тільки зовнішня «оболонка», знак місця людини в суспільстві, а й також її «малий дім», елемент особистого розуміння смислів, частина естетичного досвіду» [76, с. 7]. У такому контексті вестиментарний код, тобто код одягу, поєднується із соціокодом, який розуміється як «сукупність базових соціокультурних умов («реалій»), які знаходять відображення в художньому образі того чи іншого історичного періоду» [там само], і саме костюм створює цей художній образ.

Костюм здебільшого вивчається в історичному контексті. Проблематика історичного розвитку костюма від часів Стародавнього Єгипту до сучасності, окремі ракурси, що відбивають розвиток костюма на конкретних історичних прикладах, розглядаються в працях А. Ю. Андрєєвої, Р. П. Андрєєвої, Н. Ю. Бірюкової, А. І. Блейз, І. В. Блохіної, П. Брига, Г. Вейс, Л. М. Горбачової, Г. С. Горіної, В. П. Даркевич, А. Ю. Демшиної, Г. П. Дудникової, Н. М. Калашникової, Е. А. Кирєєвої, М. Комарової, Ф. Ф. Комісаржевського, Т. Т. Коршунової, К. Куманецького, П. Монте, А. Морана, О. М. Панченко, А. Плужникової, Я. Н. Ріваша, В. А. Ридіна, Т. Н. Соколової, Т. С. Стриженової, Е. Тиль, Д. А. Чалтикян, Г. Шмідта, Л. І. Якуніної, А. Д. Ястребицької та ін. Ці автори досліджують вплив на розвиток костюма політичних, економічних, соціальних і культурних факторів тих країн, які у свій час були центрами розвитку світової культури.

Костюм належить до таких культурних явищ, які, будучи загальновідомими, все ж складно точно визначити. Багатофункціональність і розмаїтість костюма припускають відповідну багатозначність його інтерпретацій. Це означає, що костюмом можна вважати всі предмети, котрі безпосередньо дотичні до фізичного тіла людини й виконують функції оформлення цього тіла. Під таким кутом зору «цілком «некостюмні» речі набувають костюмного змісту (екзотичної породи собачка може стати частиною костюма своєї хазяйки, беручи участь у створенні її зовнішнього вигляду не менше, ніж манто з екзотичного хутра на її плечах)» [80]. Належність тієї або іншої речі до костюма часто визначається контекстуально всередині тієї чи іншої соціальної ситуації, де вони мають певне значення, зрозуміле оточенню.

Традиційне визначення костюма наводить Е. Б. Плаксіна: «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» [176, с. 7]. Отже, автор акцентує увагу на художньо-образному та статусному аспектах костюма.

Н. А. Дмитрієва визначає костюм, посилаючись 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» [67, с. 13].

Зв'язок костюма зі звичаєм підкреслює Е. Р. Джонс: «Костюм як звичай визначає культурний шлях буття», також «має силу сталого ярма, що має відповідати правилам; водночас костюм здатний скидати «рабське клеймо»; костюмні (інновації — А. К.), як привид, то зникають, то виникають знову» [270, с. 6, 4].

Жан Бодрійяр у своїй праці «Система речей», у якій важливе місце відводиться костюмним речам, досліджує їх вплив на формування звичок: «Сама річ безпосередньо складає основу цілої мережі звичок, слугує кристалізації поведінкових стереотипів. І навпаки: немає, мабуть, такої звички, яка не створювалася б біля певної речі. Речі й звички в повсякденному побуті неминуче визначають один одного» [26, с. 105]. Отже, костюм як знак смислу в образній формі не тільки відображає, а й створює звичаї з подальшою їх легітимізацією.

На думку Ж. Дельоза, «позиція речей індивідуалізується. Вона залучає до себе ті чи інші тіла, змішування тіл, якості, кількості та зв'язки» [64, с. 29].

Деякі вчені з'ясовують відносини костюма з тілом людини, наприклад, Л. Є. Зінов'єва визначає костюм як «штучне (культурне) тіло людини» [80], а М. А. Нестерова, з урахуванням думки японського дизайнера Р. Кавакубо, формулює категоричний висновок: на сучасному етапі «тіло стає костюмом, костюм стає тілом» [166].

Цю думку поділяє Ю. Легенький: «Костюм — це не тільки річ, створена людиною субституція людини, яка покриває тіло. Костюм — це і частина тіла» [145, с. 115]. Далі автор визначає, що костюм — «більшою мірою маска, рольова гра, мімікрія іміджу в заданому соціумі» [там само, с. 4], і в такому контексті він «дорівнюється людині» [там само, с. 7]. Водночас костюм існує в атмосфері «досить темперованої реальності, котра мало від нас залежить, а залежить від якоїсь примхи. Від короля, від родових інтенцій, від вибухів, катастроф, від якихось суб'єктивних, досить

інтимних речей, від якихось соціальних, політичних, космічних впливів» [там само, с. 6].

Костюм як результат дизайнерської діяльності та його відносини з художнім образом досліджує О. М. Лагода [140]. Вона встановила, що в сучасній проектній культурі образ, як концептуально значуще явище, є емоційно-чуттєвим уявленням про призначення, якість та оригінальність костюма, слугує категорією його естетичної оцінки як результату дизайн-діяльності. Тому художня образність передбачає художнє моделювання соціально-культурних ситуацій, композиційне формоутворення цілісних ансамблів та смислоутворення, які реалізуються в структурі костюма. Тому естетична свідомість дизайнера, відображена в стилі одягу, генерує стереотипні образи, як видові, так і словові.

Водночас свідомо сформований дизайнером образ костюма характеризується варіативністю, багаторазовим індивідуальним прочитанням у процесі його функціонування. Образи костюма відповідають певним естетичним ідеалам часу, мають властивість еволюціонувати й одночасно існувати в моді.

У сучасному костюмі О. М. Лагода визначила три типові образи: «меланхолійно-романтичний», «емансиповано-провокаційний» та «андрогінно-маргінальний» [140] — останній не набув широкого відображення у творчості українських дизайнерів. Сучасні загальноєвропейські стилі (мікростилі) надають уявлення як про естетичну якість ансамблю костюма, так і про силуетну форму, конструкцію, матеріали, колір, фактуру, аксесуари тощо. Самі назви новоутворених стилів містять виразні асоціації. Наприклад: «циганський» стиль, «клошарний», вінтаж, гламур, панк тощо.

У концепції В. В. Давидової костюм розглядається в контексті особистості: «Костюм тісно пов'язаний із людиною (і не тільки з її тілом), що є істотною відмінністю костюма від інших речей і різко ускладнює його вивчення, оскільки людина — найскладніший об'єкт наукового знання в будь-який час. Пізнаючи костюм, ми почасти пізнаємо людську особистість. Костюм — це «культурна шкіра» людини, це найближча до людини річ із усього предметного світу» [60, с. 288].

Костюм, а точніше те, як його носять, якими деталями доповнюють, є втіленням психологічної, культурної та індивідуальної характеристики людини: доброти, скнарості, чванства, скромності, молодечтва, франтівства, діловитості тощо. Яскравою ілюстрацією може бути уривок з оповідання «Оддавали Катрю» Григора Тютюнника: «Катря притримувала нижче грудей кінці великої квітчастої хустки, — характеризує образ молоді дівчини Григир Тютюнник, — У цій хустці, давній, ще бабиній, бережений на дні скрині як най-

дорожчий скарб, що кожної осені перекладався горіховим листям від молі та задля пахоців, Катря була схожа на гарненьке ображене дитя з великими очима, повними дорослого смутку» [219, с. 478]. Навіть одна невеличка деталь, хустка, може створити довершений образ, розповісти про стать, вік, національність, вади, почуття та настрої людини.

Костюм поступово набуває обрису і характеру людини, яка перестає його помічати, тому що костюм — частина її самої, але саме тому костюм найбільше характеризує свого хазяїна, саме тому в ньому відбивається кожна подія, учасником якої є людина [185]. Як писав М. Сервантес, «Платье облачает и разоблачает человека».

У костюмі панівної верхівки будь-якого часу домінують рисами образу є марнославство, хвалькуватість та прагнення до розкошів. У пристрасній увазі до свого зовнішнього вигляду відбиваються самовтіха і пихатість. Образи дам і кавалерів минулого звичай відзначаються тілесною красою й красою костюма (пишного, з дорогим оздобленням, яскравими фарбами, достатком золота й блиску). Однак естетика цих образів коректується етикою, і естетична переваженість, жіночність чоловічого костюма, виявлена в прикрашанні й колірному виборі, як наслідок, дискредитує образ.

Важливою для нашого дослідження є концепція Енн Розалінд Джонс: «Костюм діє як посередник, за допомогою якого соціальна система маркує тіла відповідно до їхньої належності до певних інститутів. Він має владу давати те, що відзначено субординацією, яка підтверджує соціальну ієрархію: пани вдягають слуг; майстри — підмайстрів; чоловіки вдягають дружин» [270, с. 5]. Таким чином, костюм відображає соціальну ієрархію.

Прикладом взаємодії костюма і соціального статусу людини може слугувати англійське позначення працівників розумової праці як «білих комірців». Таким чином, цілий соціальний прошарок людей визначається характерною частиною костюма.

Ф. М. Пармон наполягає, що костюм — це образно вирішений ансамбль, у центрі уваги якого — людина; ансамбль поєднує одяг, взуття, зачіску, грим, аксесуари й виконує певну утилітарно-естетичну функцію [174, с. 8].

В. В. Давидова доповнює наданий Ф. М. Пармоном перелік елементів костюма, залучаючи до нього головне вбрання і парфуми: «Під костюмом слід розуміти все, що штучно змінює зовнішній вигляд людини, тримаючись на його тілі, сюди належать одяг, головне вбрання, взуття, зачіска, аксесуари, макіяж та парфуми» [59]. Останнє спростовує загальноприйнятту думку про виключно візуальне сприйняття костюма. Насправді костюм має не тільки свій аромат, але й музично-шумовий супровід, сприймається на дотик, отже, ак-

тивує всі людські відчуття, хіба що за винятком смаку, хоча в окремих випадках (наприклад, в еротичному костюмі) можливо і це.

Принципи використання звуку в костюмі як психологічного аспекту створення і рецепції образу досліджує Ю. І. Арутюнян. Ще за стародавніх часів шум, притаманний одягу, сприймався як оберег. Різні прикраси й аксесуари, що дзвенять, є характерними для більшості традиційних культур, бубонці часто супроводжують ритуальний танок. Технічні новинки привносять «звуковий ефект» в костюм, будь то годинник, мобільний телефон або плеєр. Особливе місце в «шумі моди» відводиться орнаментально-декоративним елементам — музичним мотивам у рапорті тканин, ювелірних виробів, як своєрідному маркеру в субкультурах або у формі принту із зображенням кумира [9].

«Мелодія костюма» складається з багатьох звуків: скрип шкіряних виробів (куртки, ремня, чобіт, португії тощо); цокіт підборів (у добу Ренесансу туфлі на високих підборах мали назву «цокколі»). Шелестіння довгої сукні передувало появі жінці. Спочатку роль фіжмів виконували численні спідниці з цупкої тканини, які при ході видавали характерні звуки й мали співзвучну назву «фру-фру». Можна ще згадати шарудіння шлейфів по підлозі, дзвін численних бубонців, якими люблять прикрашати свій костюм у готичний період. За свідченням хронік, на одному з лицарів під час лицарського турніру дзвеніло понад трьохсот золотих і срібних бубонців. Звичай прикрашати свій одяг бубонцями трапляється і пізніше. Навіть нині можна спостерігати браслети з бубонцями, здебільшого в костюмі деяких молодіжних субкультур.

У музично-шумовій формі костюма цікаво відображається де-конструкція як характерна ознака сучасного костюма, а саме тоді, коли до перелічених вище звуків додаються шуми, пов'язані з дією: наприклад, звук тканини, що рветься.

Неабияку роль відіграє аромат. На запитання журналіста, що вона одягає в ліжку, Мерилін Монро відповіла: «П'ять крапель Chanel № 5». Окрім парфумів, значення яких складно переоцінити у створенні іміджу, характерний запах мають майже всі матеріали костюма. У одних він сильніший (шкіра, хутро, бавовна, дерев'яні прикраси), в інших — ледве вловимий (металеві вироби, коштовне каміння), але всі ці аромати, поєднуючись із запахом людського тіла, впливають на сприйняття людини тим сильніше, що відбувається це на підсвідомому рівні.

Костюм має сильний тактильний ефект: прохолода шовку, м'якість оксамиту. Отже, окрему роль відіграють змістовна складова матеріалів і пов'язані з ними асоціації: манірність мережива, ніжність шовку, багатство хутра, небезпечні асоціації, пов'язані зі шкірою то-

що. Деякі тканини, наприклад, латекс або вініл, створюють відчуття «другої шкіри». Якщо людина одягнена в бездоганний костюм, але має неприємний запах, або її костюм неприємний на дотик, усі зусилля виглядати «на сто балів» виявляться марними, і жінка або чоловік ризикують зіткнутися із серйозними ускладненнями сприйняття власного образу оточуючими. Отже, костюм створює образ особистості, використовуючи погляд, звук, дотик та аромат.

Костюм є універсальним засобом пластичної характеристики художніх образів, відіграючи моделюючу роль у культурі. Він стає пластичною формулою людини, виконуючи подвійну роль — екзистенціальну і онтологічну: як продовження тіла людини й відбиття її внутрішнього світу. Наскрізни костюмні символи переплітаються з мотивами оголення, перевдягання, моди, франтізму тощо.

Єдність людини й костюма втілено на семантичному рівні в стійких символічних будовах. Предмет одягу стає невіддільним від людини, супроводжуючи її повсюдно, як невід'ємна частина її самої. Яскраву ілюстрацію цього тезису знаходимо у творчості М. Гоголя: «Істотну роль у гоголівському тексті відіграє фольклорний прийом уподібнення рис обличчя тканинам і елементам одягу (брови Катерини «як німецький оксамит», а Підорки — «немов чорні шнурочки») <...> З елементами одягу або відсутністю його пов'язані характерні імена персонажів (Черевик, Голопупенко)» [58, с. 8].

Ще одне трактування костюма знаходимо у «Візуальному словнику», де він визначається як певний стиль одягу, в якому людина могла б виконувати невластиву їй роль, наприклад, маскарадний костюм чи акторські костюми, але при цьому «одяг традиційно відповідає статі носія одягу. Тому частіше за одягом можна розпізнати чоловіка чи жінку» [39].

Розглядаючи «людину неодеягнену» і, глибше, оголеність як культурологічну проблему, І. С. Кон звертає увагу на те, що «одяг не стільки фізично прикриває тіло, скільки надає йому певного культурного значення і смислу. Розмежування «голого» й «одягненого» найвищою мірою є умовним. Для афганського таліба жінка, що зняла паранджу, уже є неприпустимо голою. Різноманітними є форми одягу. Одягом можуть слугувати не тільки звірина шкіра, маска або шматок тканини, але й будь-яка форма боді-арту — розфарбування, татуювання, скарифікація (нанесення шрамів) та ін.» [126]. Невипадково прадавнім типом одягу називають саме татуювання.

Концепція костюма Н. Б. Кокуашвілі містить дуальність цього поняття: костюм як частина матеріальної культури (предмет, річ) і костюм як компонент духовної культури (культурнозначима інформація). Як артефакт, костюм можна розглянути з трьох позицій: щодо його «вписаності» в певну систему соціальних зв'язків і ви-

конання комунікативної функції (структурний аспект), стосовно вираження в костюмі певних антропологічних спонукань окремої людини (психоаналітичний аспект) і щодо позиції розуміння й інтерпретації костюма (герменевтичний аспект) [122].

У багатьох мовах існує кілька термінів, що позначають цей предмет, два з яких є основними. Один є національним словом, властивим даній мові, подібно українському — «одяг». Інший, як уже відзначалося, запозичений від італійського «costume», що означає «звичай», «навичка», «обряд». Ці терміни вважають загальноновизначеними поняттями, і вони не викликають сумнівів у власному змісті. Найчастіше в побуті й літературі їх ототожнюють, але в науковому дискурсі це різні поняття.

«Одяг» — це покров, що забезпечує тілу прикриття, ізоляцію, захист його від впливу зовнішнього навколишнього середовища. Він має побутове призначення й виконує утилітарну функцію, водночас як костюм являє собою сукупність загальноновизначених звичок, ритуал, традицію, які наслідують певні соціальні групи. Якщо одяг належить до категорії речей, то костюм — це знак, символ, образ» [122].

Костюм містить усе те, що одночасно вдягнуте на людину: плаття (в широкому розумінні цього слова), головні убори, зачіску, макіяж, взуття, прикраси та аксесуари. Коли все це узгоджено із законами композиції і правилами гармонії, можна говорити про костюм як про гармонійний ансамбль, у якому відбивається індивідуальний художній образ, або імідж. Водночас це визначення певним чином розкриває структуру костюма [108].

Найближче до обличчя (центру людської зовнішності, еквіваленту образу власного «я») перебуває головне вбрання, яке надає образу завершеності: на рубежі 20-30-х рр. XX ст. дуже популярною була шапочка-ковпак; вуалетка тривалий час не здавала своїх позицій, оскільки надавала загадковості іміджу будь-якої жінки; універсальність беретта полягає в тому, що він підходить для створення образу будь-якого часу, необхідно тільки правильно підібрати колір, розмір та матеріал.

Важливу роль у створенні образу відіграють зачіска і макіяж. Наприклад, антична зачіска «корімбос», або грецький вузол пережила віки й донині є улюбленою для жінок, які мають довге волосся. На початку XIX ст. обручі, сітки, діадеми, оксамитові й шовкові шарфи зі страусовим пір'ям — підтримували зачіски з грецьким вузлом або короткі кучері й також наслідували античний стиль.

Макіяж XX ст. диктує кіно, зокрема образи кінозірок, утім, як і естетичний ідеал епохи в цілому: акцент на яскраво-червоних вустах у поєднанні з тонко вищипаними бровами нагадує Марлен Дітріх, пишні біляві локони асоціюватимуться з Мерилін Монро.

Бліде загострене обличчя з синіми губами і густо нафарбованими віями відкриє наступну епоху, Твігі, яка заподіяла багато лиха батькам, доньки яких відмовлялися від їжі, доводили себе до анорексії, щоб бути схожими на свій ідеал. Ободок і чубчик створюють атмосферу французьких фільмів з першою секс-бомбою Бріджит Бардо.

Уже в доісторичні часи використовувалося, принаймні, сімнадцять різних фарб для гриму, серед яких найулюбленішими були білила (крейда, мергель, вапно), чорна фарба (деревне вугілля й марганцева руда) і ціла гама відтінків вохри (від яскраво-жовтого до жовтогарячого й червоного). Більшість народів світу надає перевагу червоній фарбі й усім її відтінкам, що пояснюється вітальністю, яка зосереджена у внутрішньому тілі й асоціюється із кров'ю. Винесений на поверхню тіла символ крові підсилює вітальність, і вона діє вже у двох планах: внутрішньому й зовнішньому, наприклад, біле й рум'яне личко сприймається, як світло й тепло сонця [122].

Мистецтво гриму є пластичною процедурою. Вона виносить «знаки життя» на поверхню обличчя, тобто переносить на зовнішнє тіло ресурси вітальності із оточуючого світу. За своєю пластичністю виразні засоби гриму аналогічні виразним засобам одягу. Так само, як за допомогою одягу можна коректувати фігуру, за допомогою гриму можна змінювати обличчя: візуально збільшувати і робити виразнішими очі, брови, губи, змінювати їх форму, зменшувати ніс, змінювати овал обличчя тощо. Символічно-кольорове розфарбування обличчя, тіла, одягу та ритуальних прикрас надійно корелюють з рисами характеру людей в їх диморфізмі з урахуванням відповідних умов життя.

Взуття завжди позначало статус свого власника. Наприклад, у Стародавньому Єгипті всі ходили босоніж, за винятком фараона і невеличкої купки його прибічників, та й ті в присутності фараона взуття знімали. Цікавий факт: на подошвах зображували ворогів, щоб фараон під час ходи топтав їх ногами. За всіх часів взуття на низьких підборах сприяло легкості ходи, а високі підбори створювали зовсім іншу пластику і пов'язану з нею жестикуальність.

Прикраси в загальному ансамблі костюма відіграють роль амулета, талісмана, оберега — у будь-якому разі, роль символічного знаку, який відлякує ворожі сили й захищає людину; навіть коли прадавній смисл прикрас утрачено, їх символічна роль не змінюється.

Особливе значення мають аксесуари. Нині аксесуар (у перекладі з фр. — належність; сторонній, побічний предмет; доповнення) залучає до складу костюма речі, які раніше не вважали «костюмними». І не тільки речі, а й живі істоти. Наприклад, бажаним доповненням до гламурного костюма є екзотична собачка. Раніше костюм геральдичної королеви доповнював кінь обов'язково білої масті.

Візьмемо чи не найважливіший аксесуар — годинник — магичний предмет, заповнений інформацією про відносини між особистістю і такою універсальною категорією, як час. Наприклад, золотий «брегет», який був фамільною реліквією, передавався від батька до сина та ін. Цей невеличкий предмет прекрасно вписується в сучасну тенденцію все більшої мініатюризації та індивідуалізації різноманітних виробів. Окрім того, наручний або кишеньковий годинник — це «найстаріший, найменший, найближчий до нас та найдорожчий з механізмів індивідуального використання. Це інтимний механічний талісман, сильно навантажений психічно, предмет повсякденної співпричетності ...» [26, с. 105].

Зазираючи в модні журнали, можна визначити, що сучасні модні тенденції у сфері годинників такі: рожеві фешн-годинники стали визитними картками кількох провідних брендів одночасно, тому що складно уявити собі більш веселий та життєстверджуючий колір, ніж рожевий. Ще кілька років тому аксесуари рожевого кольору асоціювалися з особою пустотливою і легковажною. Нині вишуканий рожевий годинник став не тільки модним, але й респектабельним аксесуаром. Годинник з циферблатом, який стилізований під сонячні промені рожевого кольору, або з рожевим перламутровим циферблатом і декорованим стразами Swarovski корпусом, або з овальним корпусом, прикрашеним камінням рожевого перламутру і яскраво-рожевим трикутним циферблатом, нарешті, ювелірний наручний годинник преміум-класу знову ж таки з циферблатом рожевого перламутру, прикрашеним 120 діамантами.

Отже, сьогодні годинники майже не асоціюються з часом, вони все більше віддаляються від своєї функціональності і стають витонченою прикрасою. Слід зауважити, що функцію годинника нині виконують мобільні телефони.

Ще один аксесуар костюма, смислове навантаження якого складно переоцінити, — ручне дзеркало; воно використовується для відбиття нашого обличчя в повсякденних ритуалах причепурювання. Значення дзеркала в житті жінки має ритуальну мотивацію, це знак вступу в простір соціальності.

Дзеркала були створені дуже давно й незалежно один від одного в різних куточках планети. Л. А. Штомпель зазначає, що найдавніші дзеркала з обсидіану були знайдені в поселенні кам'яного віку — Чатал Хююк (Центральна Туреччина). Вони перебували в жіночих могилах і вразили англійських археологів майстерністю обробки. Дзеркала використовували й єгиптяни (близько 2900 р. до н. е.) [249].

Вартє уваги те, що дзеркало асоціюється з жіночим началом. Так, у хетів існувала магична процедура відновлення порушених

статевих функцій чоловіка. Хворому давали дзеркало й веретено і, коли він проходив з ними в руках через браму, їх відбирали, а йому вручали лук, говорячи при цьому, що в нього відняли жіночність і повернули йому мужність [там само]. Із дзеркалами пов'язано чи не найбільше табу й прикмет. Усім відомо, що розбити дзеркало — це погана прикмета. У магичних обрядах дзеркало використовували як захисний засіб від зурочення, тому що воно відбиває заздрісні й злісні погляди, повертаючи їх тим, хто їх наслав.

Унікальність дзеркала полягає в тому, що воно надає можливість побачити себе зі сторони (але своїми очима), можливість «роздвоїти» себе на реальну особистість «Я» і уявну «Інший». Удивляючись у себе, людина водночас змінює себе «на своїх очах»: змінює міміку, вираз очей, посмішку, позу, форму зачіски, рухи — і співвідносить цей візуальний образ зі своїм самовідчуттям. Отже, дзеркало є посередником актів обміну між людиною й культурою, між «я» і «іншим», між зовнішнім і внутрішнім, природним і штучним. За посередництвом дзеркала відбувається опозиція реального й уявлюваного.

Цікавою є думка М. Фуко про дзеркало як утопію і водночас гетеротопію: «Дзеркало вешті-решт є утопією, оскільки це місце без місця. У дзеркалі я бачу себе там, де мене немає, в нереальному просторі, який віртуально відкривається за поверхнею; <...> своєрідна тінь надає мені мою власну видимість, яка дозволяє мені дивитися туди, де я відсутній: утопія дзеркала. Але це ще й гетеротопія тою мірою, якою дзеркало реально існує і де воно чинить своєрідний зворотний вплив на місце, яке я займаю <...> Зважаючи на погляд, який нібито атакує мене з глибини віртуального простору іншої сторони дзеркала, я знову повертаюсь до себе <...> дзеркало функціонує як гетеротопія в тому смислі, що передає місце, яке я займаю, в момент, коли я розглядаю себе в дзеркалі, водночас і абсолютно реальному, з усім оточуючим його простором, і цілком нереальному, оскільки, щоб помітити дзеркало, необхідно пройти через віртуальну точку, яка там знаходиться» [228, с. 196-197]. Отже, здатність дзеркала не тільки відбивати, але й бути посередником між реальним і уявлюваним, перетворила його на символ — знак, що містить у собі безліч таємних смислів.

Таким чином, головним структурним елементом костюма є одяг, але не менш значущу роль відіграють головні убори, зачіска та грим, взуття, прикраси й аксесуари, які складають композицію костюма. Важливим є питання значення деталі — одичної речі — елемента костюма — в загальному костюмному ансамблі.

Водночас структура костюмних речей має функціональність, форму і тісно пов'язану з ними жестикуальність, а також персоналізацію як підкорення речей імперативу індивідуальності свого власника.

Як уже зазначалося, костюм належить до матеріальної культури людства, яка містить усі матеріальні артефакти й технології, що були створені людськими спільнотами [134]. Різні речі допомагають людині адаптуватися до соціальних умов життя. Кожен предмет у складі матеріальної культури, особливо такий персоналізований, як костюм, завжди являє собою реалізацію ідеї або, навіть, системи ідей. У дослідженні костюма як сукупності різноманітних речей, які мають певні функції та проживаються людиною згідно зі створюваними нею образами власного «я», ми неодноразово звертатимемося до книги Жана Бодрійяра «Система речей». Розглянемо, яке місце в цій системі відводиться костюмним речам, як вони проживаються, персоналізуються та перетворюються на культурні індекси.

Жан Бодрійяр визначає, що речі за своїми ознаками складають певну систему: «Класифікувати речі можна за розміром, ступенем функціональності (яким чином речі співвідносяться зі своєю об'єктивною функцією), пов'язаною з ними жестиальністю (багата вона чи бідна, традиційна чи ні), за їх формою, довговічністю, відповідно до того, в яку пору дня вони перед нами виникають (наскільки переривисто вони наявні в полі нашого зору та наскільки ми це усвідомлюємо), яку матерію вони трансформують <...>, і за ступенем винятковості або ж усупільненості використання (речі особисті, сімейні, публічні, нейтральні) тощо» [26, с. 7-8]. Але ця класифікація є досить умовною, тому що всі речі «перебувають у стані безперервної мутації й експансії» [там само].

Сказати, що костюмні речі супроводжують нас протягом життя і вдень, і вночі, буде замало, тому що вони є невід'ємними від людини, ніби друга шкіра, і трансформують ні що інше, як людське тіло. Аналізуючи тривкість усіх складових костюма (одягу, взуття, головного вбрання, зачісок і макіяжу, прикрас і аксесуарів), можна простежити еволюцію соціокультурних відносин від тих часів, коли костюм був цінним майном і навіть передавався в спадок, до сучасних миттєвих форм його існування в контексті унікальної комбінації моди.

У царині форми костюм оформлює свою виставу за допомогою природної символіки. Протягом багатьох століть одяг прикрашали численними бантиками, рюшами, воланами, розетками; і не тільки одяг, але й капелюхи, взуття, навіть сумочки та панчохи. Гірлянди штучних і живих троянд прикрашали спідниці, красувалися на жіночих декольте і чоловічих каптанах. Сама спідниця-кринолін нагадувала тюльпан, а трен у стилі модерн — лілею.

Жан Бодрійяр надає природній символіці в царині форми важливого значення. Він зазначає: «У наші дні природні конотації змінили свій регістр. Раніше повсюди панувала буйна флора, вкриваючи всі

речі, навіть машини, знаками земнородності й таким чином натуралізуючи їх, нині ж перед нами намічається систематика плинності, яка запозичує свої конотації вже не із статичних стихій землі й флори, але із плинних стихій повітря і води, а також із тваринної динаміки. Але, навіть звертаючись від органіки до плинності ця новітня природність все одно конотує собою природу» [26, с. 68].

Нині костюм привласнює собі форми, запозичені у тварин — акул, птахів, змії тощо. Плинність води відображається в ефекті мокрого волосся або мокрої тканини, тобто матеріалі, немовби змоченому водою. Ефірність здебільшого актуалізується в сукнях наречених або бальних.

Розмаїтість форм і кольору костюма залежить від того, для якого віку він призначається. І якщо костюми дочки відрізняються різноманітністю і яскравістю, то в костюмах матері, зазвичай, відбиваються елегантність і простота, а в костюмі бабусі — стримана скромність. Ілюстрацією до вищезазначеного може бути опис двох дам Б. Акуніним у романі «Азазель»: «Одна, зовсім юнка (може й не дама зовсім, а панночка) читала книжку в саф'яновій палітурці <...> Друга, значно старша, в добротній темно-синій шерстяній сукні й практичних ботиках на шнурівці, зосереджено в'язала щось ядучо-рожеве, розмірено перебираючи спицями» [2, с. 7]. Отже, у визначенні костюма літньої жінки на першому місці не декоративність, як у її молодій підопічній (визначається однією деталлю — книжкою в «саф'яновій палітурці», яка в цьому контексті є аксесуаром), а міркуванням про практичність і добротність.

Форми й кольори спецодягу мають психологічний вплив, наприклад, чіткий силует і пастельні кольори уніформи медичних працівників благотворно впливають на пацієнтів. Спецодяг має й інший аспект — прагматичну ефективність як інтенцію дії. Більша частина спецодягу, крім ділового костюма, призначена для фізичної праці, тому в багатьох аспектах він сприяє успішному виконанню цієї роботи.

Функції та форми костюма певним чином пов'язані з жестиальністю. Сучасний етап розвитку суспільства характеризується переходом від універсальної жестиальності зусилля до універсальної жестиальності контролю. Стосовно костюма можна говорити про жестиальність гри, коли тіло, загублене в сучасній практичній діяльності і, водночас, вивільнене від своїх оков (від усіх цих картань корсетами, шнурівками, каркасами тощо) набуває реальної можливості самовираження. Особливість ігрового моменту в костюмі визначається тим, що він водночас належить і до матеріальної, і художньої реальності.

Розглянемо, як змінюється жестиальність на прикладах історичного костюма. Античне драпірування підкреслює рухи тіла навіть

у найменших їх проявах. Хода і постава цінуються значно більше, ніж коштовність тканини та прикрас. Через багато століть антична свобода рухів утілиться в костюмних проектах Жака-Луї Давида, які відповідатимуть революційним змінам у Франції кінця XVIII ст. Нова форма жіночого костюма відкине каркас і багатівкову розкіш прикрас. Тонка жіноча сукня зі світлого батисту або мусліну в цей час одягалася на трико або оголене тіло. Роль гіматіїв, пал та іншого античного верхнього одягу виконували витончені кашемірові шалі з Індії яскравих кольорів: червоні, блакитні, бірюзові, яскраво-коричневі з орнаментальною каймою. Ці шалі нагадували величезні крила і потребували гомологічної жестиальності.

В іспанському костюмі доби Ренесансу, навпаки, костюм ув'язнює тіло наче в суцільний панцир. Дуже доречно про це пише М. М. Мерцалова: «Лише в обличчі і кистях рук зосереджується увесь трепет життя. Решта прихована, закована в жорсткий панцир костюма. Звичайна річ, що в такому костюмі жести мають бути виваженими, тому що кожний рух руки на тлі загальної статичності фігури стає особливо помітним, іноді, можливо, навіть надмірно красномовним» [159, 54-55]. Невипадково саме іспанки створили «мову віяла» — обов'язкового аксесуара їх костюма.

З появою кринолінів знову змінюється жестиальність костюма. Необхідно було знати, яким рухом розклати кринолін, як його підібрати, щоб сісти, тобто наново опанувувати оточуючий простір. Жіноча фігура стає подібною до квітки на довгій стебліні, яка опустила свою голівку. Витончений корсет плавно переходить у спідницю, розміри якої збільшувалися щороку, аж доки в 60-ті рр. XIX ст. не досягли 3 м у діаметрі. Величезні спідниці в епоху другого рококо прикрашали пишними воланами, каймою тканого узору, фестонами тощо.

Коли округлі форми криноліна змінилися на турнюр у стилі модерн, а згодом до турнюра додався ще й трен, схожий на риб'ячий хвіст, жінки повинні були мати неабияку вправність, щоб трен не заважав ході. Стягнута довгим корсетом жіноча фігура, струнка і витончена, асоціювалася з образом русалки. Таким чином, жестиальність костюмних речей визначається їх формою, при цьому довершеність форми перетворюється на знак, символ, культурний індекс. Саме в костюмі можна спостерігати символічну узгодженість людини з речами. Слід додати, що моделлю всіх ритмічних жестів є сексуальна ритміка, як це відбувається в костюмі, танцях та обрядах.

Для розуміння природи речей, особливо речей костюма, важливими є також відповіді на поставлені Ж. Бодрійяром запитання: «Яким чином речі проживаються, яким іншим, не функціональним

потребам вони відповідають, які психічні структури переплітаються в них зі структурами функціональними, на якій культурній, інфра- або транскультурній системі ґрунтується їх безпосереднє побутування» [26, с.8]. Отже, важливими для визначення поняття костюма є пов'язані з ним «процеси людських взаємовідносин, систематика людських учинків і зв'язків, які звідси виникають» [там само].

Сучасна людина виявляє стійкий інтерес до речей старовинних, за допомогою яких має змогу зменшити притаманні сучасному життю тривогу і неспокій урівноваженістю минулого. «Імператив, якого відповідають старовинні речі, — це імператив досконалої у собі істоти. Час, в якому існує міфологічний предмет, — перфект; тобто те, що має місце в теперішньому як здійснене раніше і що, завдяки цьому, глибоко вкоренилося в собі самому, тобто є «справжнім» [там само, с. 84]. Таким чином, старовинна річ є також міфологічною річчю. Її ціна зростає, якщо вона раніше належала якійсь важливій особі або є предметом народної творчості, головна вимога — вона має бути унікальною.

Звернемося до стилю ретро, який використовує саме старовинні речі. Цей стиль визначається як досить абстрактний художньо-історичний термін, який застосовують для опису різних категорій старовинних речей, що мають культурну і/або матеріальну цінність та, зазвичай, не часто трапляються в сучасному повсякденному житті з його нарочитою практичністю і прагненням позбавитися зайвих деталей.

У стилі ретро, навпаки, особлива увага приділяється деталі, яка може значною мірою змінювати художній образ у цілому, наприклад, пишний бант на спідниці родом з середини минулого сторіччя, а вишивка з бісеру на шифоновій сукні свідчить про 20-ті рр. цього ж сторіччя. Можна погодитися з Ж. Бодрійяром, що «такий фетишизований предмет слугує таким чином не аксесуаром і не просто культурним знаком серед інших: у ньому символізуються внутрішня трансцендентність, фантазматична зосередженість реальності; в цьому фантазмі, яким живе будь-яка міфологічна і будь-яка індивідуальна свідомість, деталь, що проєціюється, виявляється еквівалентом мого «я» і навколо неї організується весь інший світ» [26, с. 89]. І далі: «у межах власного побуту такі предмети створюють сферу особливо приватну: людина має їх, як має предків — не як власність, а як захисників» [там само].

У костюмі спостерігається суперечливе переплетіння функціональних структур зі структурами психічними, тобто костюмні речі персоналізуються. Дуже доречно порівняння Жаном Бодрійяром речей із дзеркалом [там само, с. 100]. Образи, які в ньому відобра-

жаються, не конфліктують, а просто змінюють один одного. Важливо, що в такому дзеркалі відображається не реальний, а бажаний образ, тому речі — це бездоганне дзеркало.

Ж. Бодрійяр підкреслює, що речі — «це єдина «істота», чії позитивні якості підносять, а не обмежують мою особистість. У своїй множинності речі створюють один тільки ряд існуючих об'єктів, які дійсно можуть співіснувати один з одним <...> сходяться покірно до зосередження на моїй особистості та без зусиль поєднуються в моїй свідомості. Речі краще, ніж будь що інше, піддаються персоналізації» [там само].

З персоналізованими речами людина вступає в суб'єктивні відносини. Водночас, костюмна річ має психічне навантаження, персоналізується та долучається до системи культури на рівні об'єктивної денотації та конотації. Таким чином, персоналізовані речі «водночас підкоряються імперативу індивідуальності і містяться в рамках системи відмінностей, котра, власне, і є системою культури» [там само, с. 152].

Усі складові костюма належать до «вербалізованих» речей, тобто до зв'язної системи значень, які цими речами встановлюються, але в них має місце й інший «невербалізований» рівень, зокрема рівень технології. У широкому загальнотеоретичному смислі категорія «технологія» допомагає зрозуміти саму сутність культури. Ось яке визначення цієї категорії наведено в підручнику з культурології: «Технологічність культури, подання її як засобу діяльності саме і передбачає те, що культура постає як історично мінлива й історично-конкретна сукупність тих прийомів, процедур, норм, які характеризують рівень і спрямованість людської діяльності, всієї діяльності, взятої в усіх її вимірах і відносинах. З цих позицій вона постає як засіб регуляції, збереження, відтворення та розвитку всього людського життя, соціального й індивідуального» [135, с. 81]. Тому Жан Бодрійяр пропонує «із самого початку виділити в речах план їхньої раціональності, тобто їх об'єктивно-технологічну структурність» [26, с. 9].

Одягаючи нову сукню, ніхто не замислюється над тим, як відбувався технологічний процес виготовлення тканини й фурнітури, крою та шиття, але це є найреальнішим у костюмній речі. Ролан Барт називає це «реальним одягом» [15]. Отже, костюм як побутова річ пов'язаний з кількома структурними елементами, при цьому він переходить від технологічної структурності у сферу вторинних значень, від технологічної системи в систему культури.

Розпочинаючи аналіз функцій костюма, слід визначити, що костюм — це складний комплекс функцій, форм та жестів, які оформлює і стилізує енергія людини. Практична функція захисту тіла

в костюмі навіть у сиву давнину не була переважною, вона завжди поєднувалася з декоративною.

Якщо б функціональність костюма обмежувалася лише практичною користю, то як можна було б пояснити існування «некорисних» костюмних речей — які не носяться, але містять у собі потенціал «іншого Я». Цей потенціал, радше, ніколи не розкриється (або розкриється в маскарадному шоу для домашніх), але важливо, що він є, що він набув форму, матеріальний знак-підтвердження. Серед таких речей можна назвати весільну сукню, що дбайливо зберігається і одного разу вдягається жінкою (наприклад, на срібне весілля). Взагалі феномен «некорисних» або курйозних речей може бути перспективним предметом досліджень у царині костюма.

Аналізуючи костюм у художньому світі М. В. Гоголя, Л. А. Давиденко пріоритетними вважає хронотопічну і світомоделюючу функції костюма, коли весь простір і час, у якому триває буття, постає перед людиною «убраним» за допомогою предметів костюма. М. В. Гоголь «одягає» не тільки людей, але і їхні житла, навіть запахи уловлює й матеріалізує пластикою костюма. Зміна часу доби й пори року, світло й п'ятьма, світ рослинний і тваринний — усе надихається за допомогою мотиву одягу.

Характерні природні особливості України візуалізовані як поєднання етнографічних рис національного костюма — плахт і шапок, а річка порівнюється з романтичною красунею, що примхливо змінює прикраси. За допомогою костюма зображується не тільки зриме втілення природного образу, але і його точна сутнісна характеристика. Сирти хліба не тільки за формою нагадують козацькі шапки, цей предмет одягу вказує на верховенство хліба в житті землероба, нагадуючи прислів'я «хліб — усьому голова» [58, с. 10].

В. В. Давидова під час системного аналізу пропонує таку ієрархію функцій костюма. Історично склалася як перша й основна узагальнена функція костюма — інструментально-практична (костюм як інструмент реалізації практичних цілей). Із практичної функції безпосередньо виростає функція приховування тіла. Соціальні функції костюма утворюють дві основні галузі: функції інформування, функції формування. Галузь інформування складається з функцій інформування про людину як про індивіда і представника групи. Друга потужна галузь соціальних функцій — формування зовнішнього й внутрішнього вигляду людини [60, с. 289].

Цікавою є класифікація костюмних функцій, зокрема функцій одягу як складової костюма, в дослідженні Н. Б. Кокушвілі. Посилаючись на Я. В. Чеснова, він визначає, що в контактах людини з навколишнім середовищем одяг виконує роль зовнішнього покриття тіла й виконує всі функції «зовнішнього тіла». Воно перестає бути

метафорою, якщо поставити його в один ряд з «внутрішнім тілом», тобто відчуттям меж свого тіла в цілому, вітальними потребами [122].

Якщо розуміти вітальність як таку якість речі, яка забезпечує життя людини, то одяг виконує роль хоронителя життя, інтимно прихованого у внутрішньому тілі, він збільшує ресурси цього життя, вказуючи на його узгодження з вічною світобудовою. У якому б аспекті ми не розглядали проблему одягу, скрізь залишається непопорушною його вітальна роль. Ця роль не є просто захисною, вона набагато складніша, тому що будь-який елемент одягу є захистом не якогось певного органу, а всього життя, що наповнює це тіло [там само]. Отже, функціональність костюма визначається вітальністю, тобто це функція сховища і захисту життя.

Естетична функція костюма має складну структуру. Прикрашаючи своє тіло, стародавня людина прагнула, з одного боку, зробити себе найпривабливішою для потенційного сексуального партнера, подібно тваринам і птахам, що беруть участь у шлюбних іграх; з іншого боку, в костюмі кодувала певну інформацію (слід пригадати татуювання, шрамування, розфарбування тощо). Одна з етнографічних універсальї стверджує, що людина стає видимою тоді, коли до її тіла прилягають речі. Тілу людини надані речі, які їй слугують.

Аналізуючи процес генезису форм одягу, можна встановити, що декоративне оздоблення шкіри людини було самою ранньою формою одягу. Природний шкірний покрив людини виконував функції «зовнішнього тіла». Фантастичний вигляд стародавньої людини з нанесеними на її шкіру кольоровими візерунками привів до появи бойового значення розфарбування тіла — лякання ворога, тобто «психологічної зброї». Еротична функція цього розфарбування є вторинною.

Н. Б. Кокуашвілі вважає, що естетична функція була не головною, визначальним моментом був символічний або ритуальний зміст знаків, які наносили на тіло. Це стає очевидним при дослідженні генезису й еволюції татуювання, яке має суспільно-символічне значення. На цій підставі Н. Б. Кокуашвілі формулює цікавий висновок, що костюм хронологічно передував одягові, а декоративне прикрашання тіла — не що інше, як прообраз костюма [122].

Н. П. Мартиненко називає татуювання «тілесним письмом» [155, с. 58]. Це один з найархаїчніших і водночас найнадійніших засобів трансляції інформації, тому що татуювання назавжди фіксується на тілі людини, супроводжує її все життя. Воно тісно пов'язане із соціальною організацією, а відтак відбиває різницю рангів, ступінь престижу та різні привілеї.

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

- на шкірі вельможного панства нанесені малюнки, візерунки, орнамент та їх поєднання уособлювали генеалогію роду;
- розповідали не тільки про реальних, а й про тотемічних та міфічних предків людини;
- були символом і навіть своєрідною заміною титулу, звання, імені, вказуючи на соціальний статус людини та її місце в рамках роду;
- відігравали роль регуляторів шлюбних відносин;
- нагадували про повідомлення, важливі для виживання роду, тобто виконували прагматичну функцію тощо [там само].

Боді-арт — стародавнє мистецтво; не випадково його ще називають *personal art* — особисте мистецтво. За визначенням І. С. Кона, «немає іншого тіла, крім розфарбованого тіла, і немає іншого розфарбування, крім розфарбування тіла» [126]. Автор доводить, що перші наскальні зображення розфарбованого або татуйованого людського тіла в Сахарі стосуються п'ятого тисячоліття до н. е, а татуйовані мумії — 1800 р. до н.е. У Японії витончена культура татуювання існувала вже дві тисячі років тому, причому нею прикрашалися як чоловіки, так і жінки. Дуже різноманітні татуювання й розфарбування тіла в Океанії й Африці. Розфарбування, татуювання або скарифікація не тільки доповнюють, але інколи навіть заміняють людям одяг, причому ці прикраси звичайно мають не тільки естетичний, але й цілком певний символічний смисл [там само].

Нині в татуюванні прадавні символи часто втрачають свій первинний смисл. Здебільшого це просто прикраса на тілі або повідомлення про належність до певної субкультури.

Однією з головних костюмних функцій є функція вираження благопристойності, яка пов'язана з поняттям сором'язливості. Проблема сорому — особлива тема етичних і психологічних досліджень. Опозиція скромність/сором мають людську й соціальну природу. Сором як гнів, звернений на самого себе, виявляється перед іншими людьми, тобто коли людина стає об'єктом спостереження. Н. Б. Кокуашвілі підкреслює, посилаючись на М. Кілошенко, що скромність і сором визначаються й глибинами підсвідомості, особливостями архетипової пам'яті, яка сконцентрувала в собі уявлення багатьох поколінь про естетичні канони людського тіла й етичні норми його демонстрування. У них знаходять своє відбиття емоційні переживання людини, пов'язані з усвідомленням свого тіла, насамперед, його дітородних функцій, з рефлексією й засвоєнням реакцій інших людей на тіло в одязі або без нього [122].

Сором тісно пов'язаний з оголенням тіла, але не зводиться до наготи. Перевдягання при сторонній людині може бути приводом для прояву почуття сорому. Носії європейської культури прояв сорому пов'язують із мимовільною демонстрацією оголеного тіла. Відбулося це ще в середньовіччі під впливом християнської проповіді аскетизму, коли оголене тіло стало забороненою темою в мистецтві.

Для первісної людини, яка жила в класово не диференційованому суспільстві, це почуття було не знайоме. Навпаки, первісні люди надавали великого значення відкритості тіла, його декоруванню, милуванню рухами певних його частин. Одяг жінок і чоловіків у племенах мало чим відрізнявся. Це результат синкретизму первісної культури й відсутності в ній строгої соціальної розмежованості стосовно статі. Навіть пояс з'явився на стегнах не як «пояс сором'язливості», а для захисту дітородних органів від ушкоджень. Сучасні спостереження цивілізованою людиною безпосередності й розкритості поведінки оголених людей (наприклад, папуасів Нової Гвінеї) наводять на думку, що «одяг невартий людини» [там само].

Оголення тіла не є обов'язковою парадигмою сорому. Наприклад, раніше ісламська культура не допускала відкритості жіночого обличчя, але стосовно інших частин тіла такої строгої заборони не було. Н. Б. Кокушвілі дійшов припущення, що людина соромиться не стільки зовнішнього тіла, яке має статеві відмінності, а радше внутрішнього тіла. Отже, до появи почуття сорому приводить відчуття ущербності, нанесеної символічному вираженню повноти внутрішнього тіла [там само]. Таким чином, одяг покликаний забезпечувати цілісність тілу, зберігаючи цим його вітальність. Неповнота в одязі ототожнюється з неповнотою вітальних сил людини, а відтак – її психобіологічною неповноцінністю.

Особливо неприпустима неповнота ансамблю традиційного одягу; так, в Україні таке порушення цілісності одягу вважалося ознакою демонічної істоти, наприклад, відьми.

Утилітарна й естетична функції костюма набувають іншого значення в контексті соціокультурного життя людини. Із проявом соціально-символічної функції костюм постає формою суспільної диференціації й одночасно соціального зближення. Ця двоїста опозиція соціального роз'єднання й злиття призводить до подальшого ускладнення діалектичної структури самого поняття костюма і його функцій.

Окрім зазначених, І. Шмерліна пропонує свій комплекс костюмних функцій, а саме: регулювання сексуальних відносин; соціетальна ідентифікація (ідентифікація на рівні спільноти); соціальне маркування; демонстративна функція; функція самовираження (дистанціювання від спільноти, розкриття особистого

потенціалу); семіотичне опанування і примноження світу [246]. Остання функція визначає ігровий аспект костюма, однак, ідеться не про маскарад, а про витончені моменти символічної поведінки.

Костюм дозволяє легко ідентифікувати незнайомця як «свого» чи «чужого». З функцією соціального маркування пов'язаний, на думку Р. Барта, «прадавній мотив перевдягання, головний атрибут богів, поліцейських та бандитів» [15, с. 291].

Пропонуючи себе спільноті, людина не тільки підкреслює свій статус, але часто імітує чужий. У такому разі говорять про компенсаторну функцію одягу. Яскравим проявом компенсаторної функції є використання незможними людьми атрибутів костюма заможних (ратинове пальто, пижикова шапка, шкіряний плащ, малиновий піджак тощо). До речі, цей одяг свого часу виконував символічну функцію заможності.

У ракурсі особистого вибору маркіруюча функція постає як демонстративна. Ідеться про навмисне використання особистістю тих маркерів, що свідчать про її соціальну, гендерну, вікову, матримоніальну, майнову, статусну, професійну належність. Демонстративна функція, яка реалізується в соціокультурному просторі, – це вторинна гра зі статусними маркерами, які, у свою чергу, є ознаками соціального статусу (акцентованого або імітаційного), що легко розпізнається.

Функція самовираження має відношення до прояву особистісних, не пов'язаних зі статусом, ознак: характерологічних особливостей, психологічного стану, естетичних уподобань. Знакова гра, до якої вдається при цьому людина, може бути по-справжньому творчою. Функція самовираження тісно пов'язана з базовою людською потребою в новизні.

Сучасний костюм не стільки диференціює, скільки розвиває ознаки майнового статусу, віку та навіть статевої належності. Уніфікуючи всі зовнішні, формально-статусні ознаки, костюм все більше набуває значення засобу особистого самовираження. Саме ті характеристики костюма, які визначаються рівнем культури, освіченості людини, нині превалюють, сприяючи або, навпаки, заважаючи повсякденній комунікації. Вибір костюма певного стилю примушує людину використовувати консистентні семіотичні засоби в інших сферах – мові, манерах поведінки, навіть у вчинках.

Найважливішою соціокультурною функцією костюма, особливо модного, на думку Д. Д. Родіонової, є функція знаку: адже він несе на собі відбиток статусної позиції людини. Часто це відбиток, що створюється незалежно від волі його власника. Часом він хотів би його позбутися, але це не завжди вдається, тому що знак – мимовільний слід статусу і читається незалежно від бажання власника

костюма. Костюмний текст може розкрити неприємні риси характеру і рівень здобутої освіти, загальну культуру людини. Всупереч бажанню людини, її костюм може свідчити про наявність таких якостей, як снобізм, егоїзм, неосвіченість, хвастощі тощо. Свою особистість складно приховати, і вона проривається всупереч нашій волі в знаках костюма.

Поряд з мимовільними знаками існують знаки, що конструюються свідомо (символи). Людина відбирає речі, які символізують щось таке, що вона хотіла б сказати про себе: про свою статеву належність, вік, прибутки, професію, смаки, настрої тощо. Отже, якщо знаки — це довільні, тобто, правдиві сліди, то про символи цього не скажеш. Вони говорять тільки те, про що хоче сказати сама людина [185].

Знаковість у костюмі має за мету, з одного боку, виразити індивідуальні риси особистості, її належність до тієї або іншої групи суспільства, наприклад: костюм — знак станovo-класової диференціації; костюм — знак багатства (економічної престижності); костюм — знак суспільної інтеграції (уніформність); костюм — знак належності до певної соціальної групи; костюм — знак респектабельності; костюм — знак статевої відмінності; костюм — знак індивідуального смаку людини; костюм — знак культури.

З іншого боку, мета знаковості — підкреслити окремі функції частин костюма або фігури. Власне, спочатку знаковість і виникла як позначення основних частин людського тіла та їхніх функцій. Пізніше вона стала виявлятися в типі костюма, матеріалах, формі, кольорах, розміщенні й характері деталей, манері носіння, прикрасах та ін. Ієрархічні настанови суспільства історично виражалися в складній регламентації сполучень елементів костюма. Одним періодам у розвитку костюма була властива більша знаковість, іншим — менша.

Відбиваючи певні ідеї, одяг, як важлива складова костюма, може бути вільним, тісним, твердим, стриманим або, навпаки, зухвало провокаційним. Він може свідчити про непохитність характеру, твердість моральних настанов, чистоту моральних спонукань, відбиваючи етичний символізм, що відіграє значну роль, наприклад, у сучасному чоловічому діловому костюмі, строгому й офіційному. Товщиною матеріалу, добротністю свого костюма, глибокою й спокійною чорнотою черевиків, бездоганною білизною комірців і манжетів чоловік демонструє навколишньому світу свою потенційну силу, твердість духу, неохильність до легковажних спокус. Таким чином, цей вид чоловічого одягу виражає серйозний і діловий настрій, асоціюється з різними формами професійної й комерційної роботи [185].

На сучасному етапі функціональності костюма все більше відводиться другорядна роль. Хутром, яке має зігрівати, оздоблюють

легкі оксамитові сукні, зимові чобітки перетворюються на літні з гіпюру або мережива, камуфляжна форма доповнюється сяючими стразами, а піджак, що асоціюється з діловим стилем, виготовляється з прозорої тканини тощо. На думку Жана Бодрійяра, «реальна функція залишається лише в якості алібі, а форма лише позначає собою ідею функції, тобто вона стає алегоричною» [26, с. 69]. Отже, в костюмі відбувається трансформація знакової визначеності. Усе це сприяє побудові гострих ігрових моментів у костюмному сценарії, який розгортається в соціокультурному просторі.

До останнього часу історія костюма була переважно історією речей і відповідала на запитання: що люди носили, із чого вони шили одяг і як їх одяг змінювався під впливом моди. В останні роки вона стає історією людських взаємин, у контексті яких речі набувають певного соціокультурного смислу. Це безпосередньо стосується історії тіла. Тому можна погодитися з І. С. Коном, що історія костюма невіддільна від історії тіла і має, принаймні, три аспекти: предметний, технологічний та функціональний. Перший відповідає на запитання, яка саме частина тіла закривається. Одяг може прикривати весь тулуб і ноги, тільки верхню частину тулуба, до пояса або до середини стегон, тільки живіт, стегна та ноги до колін або нижче, тільки сідниці, стегна і геніталії, спереди та ззаду тощо.

Технологічне питання зводиться до того, із чого (шкіра, тканина, листя, гілки, пташине пір'я, мушлі, просто фарба та ін.), як побудований та чим підтримується (просто накинута, зав'язана або спеціально зшитий) одяг. Нарешті, функціональне питання засвідчує, чим слугує одяг — фізичним захистом від несприятливих зовнішніх впливів, символічним захистом від ворожого погляду («пристріт»), прикрасою, демонстрацією соціального статусу тощо. Співвідношення цих моментів може бути різним, залежно від клімату, способу життя й символічної культури певного народу або суспільства [124, с. 65].

Цикл життя костюма складається з декількох великих етапів: виготовлення, споживання й обслуговування, але все це належить, так чи інакше, до сфери формування. Але в історичній площині, на думку В. В. Давидової, існують ще «три складові цикли костюма: навчання, оцінювання й осмислення. Осмислення — вищий щабель у житті костюма й саме на ньому ми нині і перебуваємо, намагаючись не просто оцінити, а зрозуміти костюм, проникнути в його суть» [60, с. 290].

Костюм є візуальним знаком, у якому, як у краплі води або в дзеркалі, відображаються всі сторони життя людини (вік, стать, професія, статус та ін.) і людства в цілому: соціальні, культурні, економічні, політичні, філософсько-релігійні, науково-технічні тощо. Як

візуальний знак костюм потребує погляду. З цього приводу доречно процитувати К. Келі: «Ми знаємо, що очі — більшою мірою мозок, ніж фотокамера. Очне яблуко має таку ж велику обчислювальну могутність, як і суперкомп'ютер» [88, с. 105]. У сучасній культурі спостерігається особливий стан свідомості — «думати очима». Тож значення візуального компонента в культурі значно зростає.

Костюм являє собою різносторонню і багатоаспектну цілісність, суть якої визначається її структурною складністю, а структура — її основними функціями. Відбиваючи зміст тієї історичної епохи, в яку він виник та існував, костюм є водночас оригінальним феноменом, що має значення як для вивчення світоглядного тла епохи, так і розуміння феноменів людини й культури в цілому.

Можна підсумувати, що костюм безперечно належить до предметів матеріальної культури і в такій якості наділяється функцією, формою та жестуальністю. Він має свій технологічний рівень. Окрім того, костюм — це персоналізована річ, яка має певне психічне навантаження і проживається людиною в соціокультурному просторі. Водночас костюм — це полікультурне утворення: в аспекті дизайнерської діяльності він створює певний художній образ; трансформує тіло і сам є культурним тілом людини; передбачає культурний шлях буття. Костюм є втіленням психологічної, культурної та індивідуальної характеристики людини; пізнаючи костюм, ми пізнаємо людську особистість.

Сучасний костюмудовольняє потреби людини у швидкій зміні вражень, свідчить про статеvu належність, підкреслює індивідуальність, посилює сексуальну привабливість, сповіщає про належність до тієї чи іншої соціальної групи, виявляє або приховує комплекси неповноцінності, репрезентує соціальний статус.

Костюм у процесі свого розвитку пройшов багато етапів від знакової визначеності до семіотичної гри. Колись одяг людини був показником її статусу, а вестиментарні (від лат. *vestimentum* — плаття, одяг) девіації жорстоко каралися. Поступово соціально маркіруюче значення костюма відійшло на другий план, а набула значення уніфікуюча тенденція. Найголовніша функція сучасного костюма полягає в тому, що він дозволяє людині не тільки відобразити свою індивідуальність, а й виходити за межі свого звичного «Я», приміряти інші образи, відігравати різні ролі. Гра з костюмними речами перетворюється на гру із самим собою.

Склад елементів системи костюма дуже великий і різноманітний, тож хочеться сподіватися, що коли-небудь виникне можливість детально проаналізувати кожен підсистему костюма. Знайти її специфічні закономірності формування й функціонування, ретельно системно дослідити багатофакторний історичний аспект,

що, безумовно, приведе до нових важливих висновків, необхідних для збагнення сутності костюма, культури, людини та життя взагалі, що і є метою культурологічного пошуку.

1.2. Костюм як історична форма буття моди

Поняття «костюм» і «мода», безперечно, відрізняються за своєю сутністю: костюм відчувається і легко денотується (його корелятом насправді є речі); мода ефемерна і невловима. Однак у реальному житті вони настільки тісно переплітаються, що проблематизувати тему костюма простіше за допомогою моди. На думку Р. Барта, «знання Моди ніколи не буває безкорисливим — тих, хто його позбавлений, вона карає ганебним клеймом» [15, с. 48]. Нині модо пов'язують з еволюцією, прогресом, сучасним способом життя, символом якого є «безперервне шоу».

Історичний розвиток костюма нерозривно пов'язаний із модою, яка транслює зовнішні форми культури. Розглядаються поняття, структура, функції моди, її зв'язок із соціальною ієрархією, модні об'єкти й модні стандарти, образ модної особистості й особливості сучасної постмодерної моди.

Костюм є тим об'єктом, у якому людина безпосередньо виражає свій художній світогляд. Автори «Ілюстрованої енциклопедії моди» відзначають: «Вираз «таємничий світ моди» ми можемо спокійно замінити формулюванням «жива мова одягу» й особливо стосовно історичних епох, тому що вбрання людини понині залишається засобом візуального вираження певних уявлень про сам костюм і про весь світ у цілому» [89, с. 12].

За часів виникнення моди різні філософи намагалися зрозуміти і пояснити це явище. Деякі з них вважали моду химерою. На думку І. Канта, мода належала до «рубрики марнославства», він не знаходив у ній внутрішньої цінності і додавав: «Будь-яка мода вже як така являє собою непостійний спосіб життя» [170, с. 9]. Інші науковці відзначали сприятливий вплив моди на звичаї.

Водночас швидкоплинність моди, її мінливість свідчили про властивий людині потяг до новизни та відновлення. Але всі одноставно виділяли одну її головну властивість: мода відбивала свій час і, звичайно, різні соціальні та культурні процеси. І нині модний костюм є візуальним зразком певної країни на певному етапі її розвитку. У цьому полягає актуальність дослідження моди в костюмному контексті.

«На відміну від економіки й політики, рішення про те, як сьогодні одягнутися і виглядати, ми приймаємо зранку особисто і до того ж кожного дня. Основа існування культури — єдині цінності, які впливають на різні сфери суспільного життя, тому вивчення

повсякденних проявів цінностей моди може бути ближчим до розуміння культури в цілому» [186].

Модою в широкому розумінні слова називають існуюче в певний період загально визнане ставлення до будь-яких зовнішніх форм культури: від творів мистецтва до побутової техніки, від стилю життя до звичаїв сервірування та поведінки за столом. Це постійне і, з позицій розуму, недостатньо з'ясовне прагнення до зміни всіх форм прояву культури. Проте при застосуванні слова «мода» в першу чергу мають на увазі одяг. «Історичний розвиток одягу людини нерозривно пов'язаний із модою і між ними тому, звичайно, ставиться знак рівності» [89, с. 11]. Таким чином, мода, як і костюм, транслює зовнішні форми культури, тісно пов'язана з культурними умовами і належить до візуальної культури.

Е. Вільсон визначає моду як «одяг, ключовими особливостями якого є швидка безупинна зміна стилів. Власне, мода і є мінливість, <...> мода визначає терміни дії для всього кравецького мистецтва» [283, с. 3].

Квінтесенцію багатьох досліджень у царині моди можна знайти в енциклопедіях. Наприклад, в енциклопедії з культурології ХХ ст. зазначається, що в останні роки переважного значення набув підхід до вивчення моди як соціокультурного явища, механізму соціальної, культурної та психічної регуляції, який тісно пов'язаний з основними цінностями й тенденціями розвитку сучасного суспільства. Мода в певному сенсі є звичаєм, але, на відміну від нього, вона орієнтована на сучасність, хоча й традиція залишається важливим джерелом модних інновацій [134].

В енциклопедії з постмодернізму співвідношення традиційного й інноваційного трактується таким чином: «Мода доповнює традиційні форми культури через їх відбиття в сучасності й конструює на цій основі нове оточення людини та її саму. «Космополітична» функція сучасної моди полягає в її тенденції до зближення і розмивання національних стилів на основі масової культури й універсального стилю» [179].

Відповідь на запитання про природу моди, її основні функції та механізми поширення можна також знайти в постмодерній енциклопедії. Так, у цій ґрунтовній і докладній праці природа моди визначається в таких категоріях: релятивізм (швидка зміна модних форм), циклічність (періодичне звернення до минулого, до традицій), ірраціональність (мода звертається до емоцій людини, її пропозиції не завжди зважають на логіку або здоровий глузд), універсальність (сфера діяльності сучасної моди є практично не обмеженою; мода звертається водночас до всіх і до кожного окремо).

Мода показує зовнішнє оформлення внутрішнього окремого суспільного життя, відбиває рівень та особливості масового смаку суспільства в певний час. Функції моди визначаються її можливістю конструювати, прогнозувати, поширювати й упроваджувати певні цінності й зразки поведінки, формувати смаки суб'єкта і керувати ними. Специфіку механізмів поширення моди більшість дослідників пов'язує з психологічними факторами: наслідування (Г. Лебон), прагнення до власної величі (З. Фрейд), «бажання бути поважним» (Д. Дьюї), отримання соціальної опори (Г. Зіммель) [179].

Ю. В. Максаєва, аналізуючи книгу Г. Зіммеля «Споглядання життя», наводить таке визначення: «Мода є ні що інше, як одна з багатьох форм життя, за допомогою якої тенденція до соціально-вирівнювання поєднується з тенденцією до індивідуалізації та зміни в єдиній діяльності» [150]. При цьому головне призначення моди, на її думку, полягає саме в тому, щоб внутрішньо об'єднати певне соціальне коло і, водночас, відокремити його від інших.

Капіталістичному суспільству в історії більшості народів передувало суспільство, яке називають традиційним. У ньому костюм вважався багатством. Його можна вважати рухомим майном, а іноді через численні коштовності у вигляді прикрас і орнаменту костюм ставав солідним капіталовкладенням, який передавався в спадщину від покоління до покоління. Одним із найважливіших регуляторів споживання в традиційному суспільстві був звичай. Коли його змінило індустріальне суспільство, звичай здебільшого замінила мода, яка виникла на основі звичаю. При цьому звичай не відмирає, але втрачає роль головного регулятора споживчої поведінки.

Численні праці з історії костюма і моди не дають відповіді на деякі важливі питання, тим більше, що згідно з ідеями Крьобера (на якого посилається Ролан Барт), «історія не впливає на процес Моди, хіба що дещо прискорює деякі зміни у випадках великих історичних потрясінь; про всяк випадок історія не створює нових форм» [15, с. 330].

Ролан Барт у своїх працях з теорії знакових систем (найвідомішою є його праця «Система Моди») визначає Моду (як і Ролан Барт писатимемо це слово з великої літери) як ейфоричну систему, тобто таку, котра надає своїм користувачам приємні відчуття і часто робить це через замовчування неприємних сторін реальності.

Першим об'єктом знакових процесів є соціальна діяльність. Але не менш важливий соціалізований комунікативний об'єкт — образ, який перебуває не стільки в соціальній дії, скільки в суто суб'єктивному уявленні. Пізніше Ролан Барт розширив це поняття. Не втрачаючи первинного смислу, воно почало означати також і внутрішнє індивідуальне самоуявлення людини. Власне кажучи,

не існує як суто позазнакової практики, так і суто індивідуального образу, — це граничні, ідеальні точки [97].

Великим досягненням Ролана Барта є запропонована ним концепція трійстої опозиції «образ – знак – дія», яка допомагає зрозуміти розміщення знаку. Знак уподобляється ділу своєю дискретністю, тому що практика завжди здійснюється за конкретним проектом у реальному світі, але відрізняється від нього своєю нетранзитивністю. Знак також має образну складову (особливо це стосується візуальних знаків, до яких належить і костюм), але вона слугує лише для містифікації, натуралізації його соціальних смислів.

У такому контексті мода постає як неординарний і багатий семіологічний об'єкт, як містифікована система відношень між одягом і життям, між образом, знаком та дією. Ця трійста опозиція набуває цікавого відображення в конкретній системі моди, де втілюється через опозицію трьох видів повідомлення (які має одяг) на сторінках модного журналу: 1) одяг-образ (фотографія або малюнок); 2) одяг-опис (текст, який коментує і експлікує образ); 3) реальний одяг (опис технологічних операцій у «вказівках для шиття», тобто практично-транзитивний текст моди).

У модній фотографії зовнішній світ означається як декорація або сцена, як щось театральне. Театр Моди, як і театр узагалі, розкриває певну тему, його дійство, присвячене певній ідеї. Модна ідея завжди є варіативною, вона проходить через безліч прикладів і аналогій. Наприклад, декорації на тему «Афродіта» являють собою варіації в античному стилі: білі високі канелюровані колони, кущ магнолій, мармурові сходи до моря, блакитні хвилі, золотий пісок, рожева мушля — усе це легка літня сукня, що нагадує туніку. А хутряне манто — це купола собору, ялинки під снігом, захід сонця, ранні присмерки. Тут використовується засіб асоціації ідей: хвилі притягують мушлю, хутро — сніг, змія — пісок, а пісок — оазис, і ось ми бачимо напівоголену жінку, яка вигнулася на піску в оточенні тропічних рослин з коштовною прикрасою на руці — браслетом у вигляді змії.

Особливе значення має одяг-опис, котрий насичений конотаціями і розміщується між речами й словами, пов'язує моду із зовнішнім світом, але водночас деформує цей світ. Модний журнал прямо висловлює співвідношення між тим чи іншим одягом та життєвими ситуаціями, подіями, цінностями, котрі він відбиває (праця і свято, вікові й соціо професійні моделі тощо). Одяг не завжди несе якість повідомлення, іноді він маскується під просту функціональну річ.

Опис одягу може бути місцем риторичної конотації. Специфіка цієї риторики зумовлена матеріальною природою описуваного об'єкта, тобто одягу. Вона характеризується своєрідною зустріччю

матерії й мови. Таку ситуацію Ролан Барт називає поетикою: «Перетворення в поетику відбувається в тому разі, коли реальна функція підмінюється видовищем, навіть коли це видовище прикривається видимістю функції» [15, с. 269]. Дійсно, презентація конкретного костюма — завжди видовище, навіть коли він захищає від негоди (плащ, пальто, шуба) або від пекучого сонця (капелюх, парасолька, віяло).

Реальний одяг складається з речей, які у свою чергу мають технологічні конотації. Такі речі характеризуються як «дещо зроблене; це матеріал, якому додали завершеності, стандартності, оформленості і впорядкованості, тобто узгодили його з певними нормами виробництва і якості» [там само, с. 418]. У такому разі речі визначаються перш за все як предмет споживання. Та ж сама ідея речей тиражується в мільйонах екземплярів по всьому світові: мобільний телефон, авторучка, кейс, окуляри, предмети одягу. У цьому разі річ прагне не «безкінечної суб'єктивності», а «безкінечної соціальності».

Концепція Д. Д. Родіонової узгоджується з трійстою опозицією системи моди Ролана Барта: «Ідея художника-модельєра також спочатку «записується» як короткий символ, що є «ключем» або кодом, який визначає простір і набір образів, елементів, у межах яких розвиваються всі форми костюмів певної моди. Важливо також і те, що демонстраційні покази модних моделей та їхня реклама на телебаченні й у журналах завжди супроводжуються деяким вербальним поясненням, текстом коментатора, що розкриває зміст символіки костюма» [185]. У цьому контексті йдеться про одяг-образ і одяг-опис.

«Новизна модної форми, — продовжує Д. Д. Родіонова, — визначається тими «інформативними» точками, по яких відбувається трансляція нової моди. Параметрами трансляції можуть бути силует, членування лінії, орнамент, кольори, які характеризують структуру форми костюма. Так, від дизайнера (відправник) повідомлення (ідея) потрапляє до носія костюма (одержувач) через модель костюма (канал зв'язку). Повідомлення (естетична мета) закодоване (застосування певного силуету форми, кольору тощо) і співвіднесене з певним контекстом (модний напрям). При цьому код виконує опосередковану функцію в процесі комунікації творця моди та її споживача» [185]. Отже, наявний досить структурований процес розвитку модного костюма як семіологічного об'єкта.

Можна погодитися з Роланом Бартом, що в історії моди мають місце дві темпоральності: час власне історії і час пам'яті, оскільки для моди важливо, що пам'ятає людина про моду минулого. Тому важливою функцією риторики моди є «плутати спогади про минулі моди, тим самим цензуруючи кількість модних форм та їх повторність; для цього вона постійно додає модному знаку функціональне

алібі, дискредитує терміни минулої моди й ейфоризує терміни Мо-ди нинішньої» [15, с. 335].

На перший погляд, мода діє досить хаотично, але ця хаотичність зумовлена не її статусом, а межами нашої пам'яті. Насправді запас модних ознак є не безмежним і випадковим, а повністю структурованим. При цьому «Мода структурується на рівні своєї історії — й деформується лише на тому рівні, на якому ми її сприймаємо: на рівні сьогодення» [там само, с. 335]. Таким чином, відсутність системи в моді є міфом. Міф про моду відкидає її структурованість, тобто згідно з міфом мода являє собою безладдя. На міфічному рівні «комбінаторна структура моди перетворюється в щось безцільне, в інтуїтивну творчість, у невичерпно-вігальне роїння нових форм» [там само].

Соціолог Дж. Лавер у середині 1940-х рр. запропонував таблицю, в якій описується реакція на одяг, який змінюється протягом часу. Її називають законом Лавера. Згідно з цим законом один і той же костюм буде: непристойним — за 10 років до свого часу; безсоромним — за 5 років; сміливим — за 1 рік; ошатним — у свій час; таким, що вийшов з моди, — роком пізніше; бридким — через 10 років; смішним — через 20 років; потішним — через 30; вигадливим — через 50; чарівничо-романтичним — через 70; красивим — через 100 [185]. Закон Лавера демонструє відносність оцінок модного. В епоху постмодерну костюмні моделі йдуть по колу і протягом 10-15 років проходять увесь цикл від непристойного до модного, та від модного до смішного.

У моді певною мірою актуалізується неоманія, яка виникла в нашій цивілізації водночас із зародженням капіталізму; тоді новизна стала ринковою цінністю. Але модна новизна виконує в нашому суспільстві певну «антропологічну функцію, котра зумовлена її двоїстістю: одночасно непередбачувана і систематична, регулярна і невідома, випадкова і структурована, ця новизна фантазматично поєднує в собі інтелігібельність, без якої люди не змогли б жити, й непередбачуваність, пов'язану з міфом про життя» [15, с. 336].

І. М. Дзюба вкрай негативно ставиться до неоманії, зосереджуючись на її негативному впливові на сучасне суспільство: «Моральна деградація і розкультурення грізно прозирають крізь нескінченно розгалужені та вдосконалені формальні демократичні процедури, які як такі не здатні замінити тріумфально скасовану систему вищих устремлінь, що забезпечують сублімацію біологічної енергії в культурні канали самоствердження. Людство стає інформаційним наркоманом, посадило себе «на голку» новин < > основною цінністю стала новизна, тобто скороминущість, доля якої — прогрімівши сьогодні, завтра опинитися на звалищі відпрацьованого матеріалу»

[66, с. 11]. Але не будемо такими категоричними. Інновації, особливо в царині модного костюма, є необхідними, інакше всі ходили б в уніформі.

Така невід'ємна якість моди, як прагнення до інновацій, відображає також саму сутність капіталістичного виробництва, тобто масовість. Масове виробництво може нормально розвиватися лише за умови його доповнення масовим споживанням. Тільки масове виробництво дає справжній прибуток. Там, де люди використовують речі до їх повного фізичного зношення, виробництво не має стимулів до розвитку. Тому мода створює штучне підвищення попиту, оскільки викидаються не фізично зношені речі, а ті, що вийшли з моди; це може відбуватися щороку, а то й частіше. Бізнесмен і мейнджер зацікавлені як у спробі творців моди втекти від мас, так і в прагненні мас їх наздогнати. Ця гонка по колу є невичерпним джерелом прибутку. Тому капіталістичне виробництво за своєю природою прагне поєднати елітизм із демократизмом.

Починаючи з ХІХ ст. модний костюм став сприйматися як товар, при цьому значних метаморфоз зазнала така суттєва характеристика костюмних речей, як їх якість. До цього часу якість речей вимірювалася їх фізичною витривалістю. Л. Кибалова, О. Гербенкова та М. Ломарова звертають нашу увагу на те, що в умовах індустріалізації «поняття якості змінилося — нині вже ніхто серйозно не думає про те, щоб передавати одяг у спадщину від батьків до дітей. Якість уже не розуміється як довговічність; підсвідомо модні зміни беруться до уваги. У нинішній час набагато більше значення надається споживчим якостям: еластичності, незім'ятості, можливості відштовхувати воду і бруд, тобто властивостям до здатності зберігати форму, відсутності необхідності прасувати — це саме ті вимоги, котрі покупець висуває до матеріалу та з якими він порівнює своє сучасне розуміння якості. Усе більше розширюється асортимент нових волокон і тканин, що сприяє зростанню інтересу споживача» [89, с. 30]. Отже, витривалість речей, яка є ворогом будь-яких модних інновацій, змінює зручність у споживанні.

Складно не погодитися з Д. Д. Родіоною, що сучасна мода є індустрією. «Мода як індустрія — це організоване на принципах раціональності спеціалізоване виробництво сучасних і оригінальних моделей. Істотним стає розуміння того, що виробляється радше не власне модель, а «модність» — сучасність і оригінальність. Вони виражають, відповідно, прагнення до несхожості, індивідуальності, з одного боку, і наслідування загального для всіх «духу часу» — з іншого. Мода відіграє нині роль не тільки найважливішого детермінуючого фактора виробництва й споживання (економіки); вона також перетворилася в найважливіший фактор політики,

ідеології, реклами, роботи засобів масової інформації й усієї системи влади» [186, с. 4].

Економічний вплив не може пояснити моду повною мірою, хоча і є очевидним. Процес моди підтримують фірми-виробники для того, щоб прискорити оновлення одягу. На наш погляд, цікавою є ідея Ролана Барта про співвідношення двох ритмів у моді: «ритму зношування (u), який визначається природним часом оновлення речі або цілого гардеробу, виключно з точки зору матеріальних потреб; і ритму покупок (a), який визначається часом між двома покупками речі або гардеробу того ж самого типу. Мода (реальна) — це a/u . Якщо $u=a$, тобто одяг купується в міру зношування, то Моди не існує; якщо $u>a$, тобто одяг зношується швидше, ніж купується, то це пауперизація; якщо ж $a > u$, тобто люди купують більше, ніж зношують, то має місце Мода, і чим більше ритм купівлі перебільшує ритм зношення, тим сильнішою є влада Моди» [15, с. 330].

Іноді зношеність стає модною ознакою. Нині криком моди став вінтаж, тобто костюмний антикваріат. Одяг повинен не виглядати, а бути старим: 80-х, 70-х, 60-х, 50-х років, чим старіший, тим кращий. Дірочки на одязі не камуфлюються, а гордо виставляються напоказ.

На думку А. Б. Гофмана, структура моди містить модні стандарти й модні об'єкти. «Модні стандарти — це різновид культурних зразків, тобто певні засоби або правила поведінки чи дії, зафіксовані в культурі особливими засобами, відмінними від самої цієї поведінки та її біопсихічних елементів» [24]. Модні стандарти можуть бути як актами суто поведінки, так і моделями поведінки, що припускають використання модних об'єктів (манера носіння модного одягу).

Цікавий приклад наводить Р. М. Кірсанова, в якому манера носіння звичайних рукавичок може сказати про свого власника більше, ніж уся його родовідна: «Високошляхетні дворяни, замовляючи свої портрети для сімейної галереї, звичайно просили зобразити їх з рукавичкою на правій руці, демонструючи нащадкам своє розуміння станової честі: схилиємося лише перед королівським престолом. Дійсно, праву рукавичку дозволялося знімати лише при зустрічі з високопоставленою й знатною особою. Мовою жестів це означало чистоту помислів: у рукавичці не заховано ні каменя, ні ножа» [111, с. 36].

Модні об'єкти — це будь-які об'єкти, що стають модними. Серед них: одяг, їжа, алкогольні напої, тютюнові вироби, твори музики, живопису, літератури, архітектурні моделі, стиль життя, види спорту та інше. Одні предмети частіше стають модними об'єктами, інші — рідше. Елементи костюма (як модні об'єкти) схильні до модних змін найбільшою мірою [95].

Важливим є тезис Д. Д. Родіонової про домінуючість моди: «У моді завжди можна виділити якусь ідею, трансльовану на рівні візуальної комунікації. Вона слугує центром, навколо якого вибудовуються численні варіації модних стандартів і поводження» [186, с. 4].

Мода виконує в суспільстві важливі функції. Можна погодитися з Ю. В. Максаєвою, що результат різноманітних трактувань соціальних функцій моди підсумував відомий американський соціолог і соціальний психолог Г. Блумер у «Міжнародній енциклопедії соціальних наук» ще наприкінці 60-х рр. минулого століття. Відтоді у вивченні цього питання не відбулося радикальних змін. Г. Блумер визначає такі функції моди.

1. Функція формування та підтримання однаковості й різноманітності в культурних зразках. Однаковість виявляється в тому, що завдяки моді той же культурний зразок засвоюється і приймається як свій більшістю індивідів, різноманітними соціальними групами і глобальними суспільствами. Саме за зумовлену модою однаковість її часто критикують, звинувачуючи в тотальній стандартизації і впровадженні однакових смаків. Але без певної однаковості в культурних зразках, у способі життя, в повсякденній поведінці соціального життя взагалі було б неможливим.

2. Інноваційна функція. Оскільки вплив моди поширюється на різноманітні сфери соціально-економічного і культурного життя, вона збільшує інноваційний потенціал суспільства, готовність до впровадження і прийняття нововведень у відповідних сферах. Мода — джерело, результат і показник високого ступеня інноваційності, — сприяє адаптації суспільства до умов, які постійно змінюються.

3. Комунікативна функція. Усі знакові системи, що функціонують у суспільстві, слугують засобом комунікації між людьми; мода належить до однієї з таких систем. Модна комунікація складається з того, що від одних людей до інших передаються модні стандарти, тобто певні культурні зразки, наділені модними значеннями. Разом із цими стандартами відбувається передача і цінностей моди.

4. Функція соціальної диференціації і нівелювання. Мода охоплює суспільство в цілому, а це означає, що її не можна вважати привілеєм ні еліти, ні окремих соціальних класів і прошарків, демографічних груп та ін. Усі вони, так чи інакше, наслідують її, хоча форми та ступінь активності, зрозуміло, неоднакові.

5. Функція соціалізації. Мода — один із засобів долучення індивіда до соціального та культурного досвіду. Участь у моді пов'язана із засвоєнням певних соціальних норм і цінностей.

6. Функція престижу. Мода — один із чинників підвищення або зниження престижу тих чи інших явищ, цінностей, культурних зразків тощо.

7. Функція психофізіологічної розрядки. У сучасних умовах ця функція моди є особливо важливою. Стомлюваність нервової системи і психіки людини в сучасному індустріальному й урбанізованому суспільстві є надзвичайно високою. Одноманітність повсякденного життя збільшується тим, що житель сучасного міста, значною мірою відчужений від природи, по суті, не піддається впливу розмаїтості природного середовища. Мода дає відповідь на необхідність психофізіологічної розрядки. У цьому сенсі функціональне навантаження моди дуже велике [150]. Слід визнати, що наведені функції повною мірою притаманні костюму, але костюм є функціональнішим, тобто його функції не вичерпуються функціями моди.

Модний процес має декілька фаз: «виникнення оригіналу, моделі; визнання її модної актуальності у вузькому колі; поширення пристосованого до інтересів широких мас варіанта в здешевленому серійному виробництві; перенасичення; згасання інтересу або повне вилучення товару» [89, с. 19].

Модні цикли предметів одягу бувають дуже різними. Наприклад, цикли буденних літніх суконь або капелюхів змінюються дуже швидко, від сезону до сезону. Така сезонна зумовленість основними фазами весна-літо й осінь-зима є ознакою процесу розвитку моди. Однак деякі модні новинки після того, як їх визнали широкі маси споживачів, переходять у категорію стандарту.

«Тільки після того, як мода буде визнана і прийнята певними колами, вона може стати модою. Крива підіймається зі зростанням популярності, збільшується кількість тих, хто отримує від неї задоволення. Коли взагалі наслідування досягне найвищої точки, іншими словами, коли виникне загроза перетворення модного одягу на одноманітне формене обмундирування і мода перестане бути модою, цикл різко обривається або поступово згасає. Це також є одним із численних парадоксів будь-якої моди: її мета — всеосяжне панування — таїть у собі і її знищення» [там само, с. 18-19].

На перший погляд, здається, що творцями моди є модельєри. Одна з концепцій інтерпретує моду як змову модельєрів і виробників, які, використовуючи рекламу, прагнуть задовольнити свої комерційні інтереси. Дійсно, змінюється мода в інтересах тих, хто її впроваджує. Проте історія свідчить, що зусилля модельєрів виявляються марними, якщо вони не ґрунтуються на відповідних змінах у настроях і потребах широкої публіки.

Мода задовольняє потребу більшості походити на тих, кого вони вважають еталоном. Творці моди — це та група людей, що є ета-

лонною для більшої частини населення. Маса людей сприймає не пропозиції модельєрів, а свою еталонну групу, яка, у свою чергу, робить свій вибір із запропонованих зразків і реалізує їх у формі еталонних моделей споживання. Творцями моди є впливові публічні люди: популярні актори, співаки, тележурналісти, політики, зірки спорту та ін. Саме вони реалізують задуми модельєрів у моделі модної поведінки.

Автори «Ілюстрованої енциклопедії моди» визначають: «В англomовному регіоні вузьке коло людей, що мають достатньо коштів, часу і смаку для активної участі у створенні моди, нині називають «віз-ітс» (with its). Це ті, хто має право голосу, хто притягує погляди оточення. Справа в тому, що за характером і зовнішністю не всі «віз-ітс» витончені й елегантні і, навпаки, незліченних безіменних фронтів та чепурунів в усьому світі в жодному разі не можна вважати «віз-ітс». Ідеалом і зразком з позицій моди можуть бути лише ті, що одночасно і елегантні, і «віз-ітс», а таких обмаль» [89, с. 29-30].

Часто творцями моди є політичні діячі та їх дружини. Таким чином виявляються політичні симпатії. Наприклад, у СРСР з 1920-х і до початку 1950-х рр. усі керманічі, починаючи зі Сталіна, носили напіввійськові костюми, що зумовило чиновницьку моду того часу. Іншим прикладом є «перша леді» Раїса Горбачова, котра була справжнім творцем моди на теренах СНД.

Справжньої моди не буває без дихотомії «від кутюр» (висока мода) і «прет-а-порте» (придатні для носіння). Висока мода (Haute Couture) — це моделі кращих модельєрів для еліти суспільства. Кутюр'є створюють унікальні моделі, що виконуються в єдиному екземплярі, при виготовленні не застосовуються ані викройки, ані швацькі машинки, майже немає швів. Для цих моделей використовуються дуже якісні тканини. «Індивідуальність виявляється у виборі та комбінації окремих компонентів одягу. Підкреслена індивідуальність, зрозуміло, припускає ручну роботу на замовлення і ексклюзивні матеріали. Своєрідний «Understatement» — норка як підкладка до дощовика — також є віянням найвишуканішої моди» [там само, с. 30-31].

Значення високої моди, на думку А. Богаткіної, має два аспекти.

По-перше, це чисте «мистецтво для мистецтва». Багато моделей призначені лише для показу, навіть не передбачається, що їх носитимуть широкі маси або взагалі хтось вийде в таких сукнях на вулицю.

По-друге, висока мода — це лабораторні екземпляри, що за наявності сприятливих умов можуть з певними корективами виготовлятися серійно, це джерело натхнення для модельєрів, котрі працюють у серійному виробництві [24].

Висока мода і мода масова співвідносяться, як мистецтво і реальне життя. Критерієм художника є новизна, новаторство, повтори в мистецтві неможливі. Мистецтво будується на прагненні до винятковості та неповторності, тому часто воно значно віддаляється від пануючої культури.

Культура ж — це стійкі форми поведінки, споживання, що передаються з покоління в покоління. Мода як частина культури населення певної країни задовольняє потребу бути не як усі, а як кращі (еталонні групи) зазначеного суспільства. Вона залежить від традицій, моралі, адміністративних обмежень та соціально-психологічних регуляторів. Модельєри, що пропонують моделі *pret-a-porter* для консервативної масової культури, працюють уже не для мистецтва, а для виробництва одягу. Отже, моделі високої моди мають лише опосередковане відношення до моди. Мода починається там, де починається масовість моделей.

Важливою для дослідження костюма, зокрема одягу, в контексті моди є думка, що одяг являє собою «... найіндивідуальніший витвір людської культури, і водночас поруч із модою, що, як гінь, слідує за одягом, шестує могутній інстинкт наслідування. <...> Людина наслідує інших і водночас намагається в цій формі наслідування здійснити свою власну самостилізацію, своє уявлення про саму себе» [89, с. 12].

Ознакою високої моди є екзотичність і екстравагантність. Модна людина може дозволити собі це лише в дуже обмеженій мірі, оскільки ніхто не хоче бути «білою вороною». Тому моделі для подіуму і вулиці подібні лише частково і мають різні завдання: перші діють як витвір мистецтва, демонструються професійними манекенницями і не мають таких обмежувачів, як сором, традиції тощо; інші — призначені шанованим людям для відвідування офіційних прийомів, банкетів, театрів та ін. Ролі манекенниць і творців моди є цілком різними. Те, що може дозволити собі слуга мистецтва, не може дозволити слуга суспільства, який живе суспільним визнанням (кінозірка, політик або його дружина). Таким чином, мистецтво майже вільне, культура ж — це форма обмеження свободи (норми), висока мода — це жанр мистецтва, а масова мода — це форма культури. Аналіз високої моди дає нам розуміння, що це — чисте «мистецтво для мистецтва».

Мода задовольняє дві протилежні потреби: відрізнятись від інших і бути схожими на інших. Розглянемо це докладніше. Як відзначає А. Богаткіна: «Процес розвитку моди — це одвічна гонитва: еталонні групи втікають від мас, а маси намагаються наздогнати їх. До того ж це біг по колу: ледь маса придбала чобітки на товстих підборах, як піонери моди взувають шпильки; маса женеться за ни-

ми на межі можливостей своїх гаманців, але не встигла вона зрадіти новинці, а еталонні групи знову взувають туфлі на товстих підборах, які маси модниць уже викинули тощо» [24].

Намагання відірватися від маси, але не радикально (це перетворить їх з еталонної групи на посміховище) є рушійним мотивом творців моди. Вони втікають від юрби, котра намагається їх наздогнати. Оскільки матеріальні ресурси творців моди набагато вищі, ніж у маси, то їм вдається відірватися. Проте минає рік, їх моделі (не ідентичні, а подібні) стають масовими. Творці знову рвуться вперед, а маса, що намагається бути модною, — за ними.

Визначення моди, особливо стосовно костюма, буде неповним без розуміння образу модної особистості, який є досить складним і водночас досить актуальним у контексті сучасних культурних процесів. Термін «модна особистість» до наукового дискурсу ввів відомий французький культуролог Ролан Барт [15].

Він визначає, що модна особистість — це «кількісне поняття; на противагу іншим сферам, вона тут визначається необсесивною силою певної риси — це перш за все оригінальна комбінація розхожих елементів, перелік яких завжди заданий раніше; особистість тут не складна, а складова [там само, с. 289]. Характерологічна сутність «модної особистості» створюється на трьох рівнях: особистісному, тілесному та речовому. Важливу роль у створенні цього образу, звичайно, відіграє костюм.

Особистість узагалі відрізняється здатністю продукувати зміни. Основою цієї здатності є ставлення людини до себе, як до діяча, тобто як до першопричини власних дій. Індивідуалізація особистості в моді залежить від кількості використаних рис характеру, що суперечать одна одній: модна жінка може бути м'якою і гордою, суворою і ніжною тощо (сучасна мода відстежує перш за все жіночий костюм, тому, коли кажуть «модна особистість», розуміють — «модна жінка») [103].

«Такі психологічні парадокси, — на думку Ролана Барта, — мають ностальгічний смисл, у них висловлюється мета про тотальність, де людина могла б бути усім зразу і не повинна була б вибирати — а отже, і відкидати — яку-небудь окрему рису (як відомо, мода не любить вибирати й таким чином когось засмучувати); при цьому парадоксальним є збереження узагальнених характеристик (котрі єдині і сумісні з Модою як інституцією) в суто аналітичному стані — як узагальненість накопичення, а не синтезу; таким чином модна особистість одночасно і неможлива, і всім відома» [15, с. 289].

Мода пропонує жінці дві мрії: мотив ідентичності й мотив гри. Мотив ідентичності (бути собою і таким чином досягти визнання) трапляється в усіх витворах масової культури, а також у поведінці

людей, які до неї причетні, навіть коли це компенсаторні вчинки, реакція на «знеособленість» масового суспільства.

Мотив ідентичності виражається у ствердженні імені, немов воно магічно уособлює особистість. «Ім'я — неперевершена структурна модель, оскільки його можна розглядати то міфічно, як субстанцію, то формально, як відзнаку: нав'язлива турбота про ім'я відсилає то до мотиву ідентичності, то до мотиву інаковості; тобто модна жінка мріє водночас бути і самою собою, і якоюсь іншою» [15, с. 290-291]. У моді ім'я не заявляється напряду, оскільки читачка модного журналу є безіменною, але предмет її мрій — мати власне ім'я. Таким чином вона переносить свою ідентичність на умовні особистості моди, до яких, наприклад, належать носії модного одягу.

Цей міф про багатолікість досить часто використовується в риторичі моди, за словами Ролана Барта, «помноження особистостей в одній людині завжди розглядається нею як ознака могутності» [там само, с. 291]. Міфічна рефлексія про одяг знаходить підтвердження не тільки в моді, а й у народній творчості, наприклад, у казках: Попелюшка перетворюється в принцесу, принц — у жебрака, а жебрак — у принца, сестра плете з кропиви сорочки, щоб перетворити лебедів у своїх братів, Василиса Прекрасна грає з жаб'ячою шкірою, перетворюючись то в красуню, то знову в жабу. Таких прикладів багато.

Гра в модну особистість, що відбувається в Театрі Моди, є типовою для сучасної культури. Наприклад, сучасний модний дизайнер Жан Поль Готьє у своїх колекціях вивів назовні атласний корсет з агресивно загостреним бюстом і, таким чином, започаткував відверту демонстрацію нижньої білизни, зокрема бретельок бюстгальтера у вирізі футболки чи жакета або смужки трусів над краєм джинсів. Як пише О. Л. Шевнюк, «... саме йому вдалося остаточно подолати розрив між фемінним і маскуліним у моді та ввести в гардероб чоловіків, принаймні богеми та інтелектуалів, спідницю-кілт» [237, с. 344].

Образ модної жінки також визначає, які тіла модні нині, і трансформує реальне тіло людини, надаючи йому значення ідеального тіла моди (подовжуючи або скорочуючи, роблячи його стрункішим або товстішим тощо). У процесі створення образу модної жінки мають значення як природне, так і соціальне тіло, але пріоритет надається саме культурному тілу людини.

Зі зрушеннями в моді суттєво змінюються й правила інтерпретації тіла як семіотичного об'єкта моди. Важливу роль у цьому процесі відіграє костюм, однією з численних функцій якого є корекція фігури: за допомогою крою, кольору, орнаменту, фактури матеріалу можна досягти ефекту повноти або стрункості фігури; високі підбо-

ри збільшать зріст; певним чином підібрані макіяж, зачіска, головні убори здатні кардинально змінити зовнішність людини.

О. В. Нестеренко пропонує оригінальну теоретичну модель моди, що відбиває реальне співвідношення моди й іміджу. При цьому імідж трактується як публічний символічний образ суб'єкта, створюваний в інтерсуб'єктній взаємодії, а мода — як спосіб символічного вираження в іміджі соціальної компетентності суб'єкта [165].

Якщо весь вигляд людини від фасону комірця до шнурків на черевиках відбивають її смак, фінансові можливості, виховання та погляди, тоді, мабуть, не зважати на цю безцінну інформацію було б необачно не тільки для Шерлока Холмса, який умів лише як капелюхом дати повний перелік схильностей клієнта. Костюм як особлива сфера смислу здавна привертав увагу не тільки аматорів дедуктивних умовиводів, але й усіх небайдужих до моди людей. Ансамбль зовнішності, відчутий як особистісне висловлювання, — це і є, власне, стиль [185].

Сучасне мистецтво костюма перебуває під впливом постмодернізму, характерними ознаками якого стали, на думку О. Л. Шевнюк, «деканонізація традиційних цінностей, стильовий синкретизм, цитатність та історичні ремінісценції, фрагментарність і принцип монтажу, іронічність, пародійність, гедонізм, естетизація потворного, змішування високого та низького, театралізація, реконструкція форм, репродуктивність і тиражування, орієнтація на споживачку ідеологію, запозичення принципів інформаційних технологій. Візуальний імідж людини останніх десятиліть остаточно замінив «style» — як те, якою вона є насправді, на «look» — як те, якою вона прагне виглядати та що можна міняти залежно від ситуації. Презентований костюмом імідж базується на перекомбінуванні традиційних дрес-кодів за принципами реклами, конструюванні дизайнерського продукту як новомодної новинки, перетворюючи людину на об'єкт споживання» [237, с. 344].

Д. Д. Родіонова, досліджуючи функції моди в репрезентації гендерної трансформації культури епохи постмодерну, простежує також вражаючі паралелі між симулятивністю й іншими властивостями сучасної моди (полістилізмом, фрагментарністю, гетерономією форм і змістів, демократизмом, мозаїчністю, індивідуалізацією, іронічністю) та іманентно симулятивною природою сучасної культури, як і її плюралізмом, демократизмом, децентрованістю, фрагментарністю, іронічністю та мультикультурністю [186]. У цьому контексті зростає значення фетиша в моді, як предмета, який наділений магічною силою і може помінювати життя людини, сприяти досягненню бажаної мети. Фетишу, як і моді, сліпо вклоняються;

власне мода тільки те й робить, що конструює фетиші з подальшою їх легітимізацією.

Сучасний модний костюм відрізняє, з одного боку, відсутність обмежень у виборі модних зразків, а з іншого — усе більша стандартизація. Виникає враження, що, на відміну від моди 20-х, 30-х, 40-х, 50-х, не говорячи вже про 60-ті рр. ХХ ст., які створювали цілісні жіночі образи, мода останнього десятиліття нібито втрачає обличчя і безладно кидається від стилю до стилю. Сезонні модні зміни, з одного боку, надто радикальні (від міні до максі, від вузького до широкого, від гострого до тупого і навпаки); з іншого боку, не мають принципової новизни. Усе запропоноване модельєрами — суть лише аліази, відсилання до мод давнього або недавнього минулого.

Можливо, така різноманітність — природна властивість культури на рубежі тисячоліть; мода на рубежі ХІХ-ХХ ст. теж дивувала сучасників ремінісценціями до стилів минулого. Отже, доля моди третього тисячоліття є невизначеною. Її підстерігає небезпека провалу у всюдозволеність: мода, яка завжди конституює себе на тлі «немодного», тобто такого, що вийшло з моди або ще не стало модним, попросту припинить своє існування.

Не менша небезпека підстерігає моду й з іншого боку. Якщо представники різних національностей, одягнені вдень у стандартні «офісні» костюми й відprasовані за допомогою преса сорочки, а ввечері — у джинси й куртки, що культивують цілковиту байдужість до зовнішнього вигляду людини, то це призводить до нівелювання не тільки зовнішнього вигляду, а й більш глибоких процесів людської цивілізації.

Можна погодитися з Н. Ю. Резановою, яка припускає, «... якщо мода припинить свої безперервні пошуки нових форм для людського тіла, людський дух також закатостеніє. Віхи духовного життя суспільства потаємні, а зміна широкого і вузького, короткого і довгого — ось вона, у всіх на очах. Ретроспектива легковажної дамської білизни відбиває психологію людей минулих століть не менше, ніж томи державних архівів» [181, с. 99].

Таким чином, можна дійти висновку, що мода виникає лише в суспільстві, яке має істотну соціальну нерівність, але відкрите для культурної конкуренції: тут двірник має право наслідувати костюм президента, якщо, звичайно, у нього на це вистачить коштів. Але на цьому ґрунтується капіталізм: рівність прав при нерівності можливостей.

Мода діє переважно в товариствах і групах, де є хоча б якийсь достаток, надмірність благ, матеріальних та духовних. Вона орієнтується на людські потреби, стимулює нововведення, підтримує контакти з іншими товариствами, виконує важливі соціальні функції,

сприяє відродженню традицій: адже багато традицій повертаються нині як інновації.

Розглянувши моду як короточасну форму стандартизованої масової поведінки, ми з'ясували, що виникає вона переважно стихійно, під впливом домінуючих у певний період у суспільстві настроїв, смаків, захоплень. У процесі спілкування люди впливають один на одного. Мода виникає як певний тип поведінки і стилю життя людини, хоча походження її, зазвичай, відзначається сприйняттям і наслідуванням речей, предметів, манер. Як регулятор людського спілкування, мода є своєрідним доповненням до традицій і звичаїв, неофіційно узаконюється владою масової навички й охороняється силою суспільної думки.

Про моду можна говорити годинами, про неї написано безліч сторінок, але її загадки й понині залишаються нерозгаданими. Можливо, в цьому і полягає феномен моди. Найчастіше моду пов'язують із одягом, а відтак і з костюмом, структура якого містить, зокрема, одяг. К. С. Шароєв у своєму дослідженні гендерного аспекту знакової природи моди дійшов висновку, що «... однією із серйозних помилок семіотики моди є те, що вона не приділяє, очевидно, достатньої уваги співвідношенню структури моди і різних статусно-рольових соціальних функцій статі. Розуміння моди у відриві від однієї з основних характеристик людини — гендера — втрачає весь свій сенс і упорядкованість. Вона й існує тільки завдяки наявності гендера» [236, с. 51].

Отже, мода забезпечує можливість задовольняти потреби індивіда в новизні; свідчити про статеvu належність; демонструє, виставляє напоказ своє «Я»; підкреслює, підсилює сексуальну привабливість; сповіщає про належність до певної соціальної групи; приховує комплекси неповноцінності; створює видимість високого статусу. За флуктуаціями моди — зрушення в уявленнях про жіночу і чоловічу красу. Мода виконує функцію соціального маркування, ідентифікації та базується на гендерних стереотипах маскуліності й фемінінності.

1.3. Костюм як текст: семіотика костюма і його символічні функції

Й. Мандельштам писав: «Троянда киває на дівчину, дівчина — на троянду. Ніхто не хоче бути самим собою» [153, с. 65].

Фахівці у сфері спілкування давно помітили: наша мова є лише малою частиною того, що традиційно розуміється мовою, інакше як можна пояснити існування мови глухонімих, нотних записів і мови математичних формул, мови жестів спортивного судді і мови тіла («body language»), язика моди і костюма.

Загальновідомо, що перш ніж людина встигає що-небудь довести до відома інших вербально, близько 85% людей формують про неї свої уявлення на основі її зовнішнього вигляду. А. А. Романов наводить доречне висловлювання іспанського ченця Бальтасара Грасіана: «Про речі судять не по суті, а по виду; мало хто дивиться в глибину, частіше задовольняються зовнішністю. Немає сенсу в тому, що ти правий, коли на обличчі твоєму лукавство. Гарна зовнішність — краща рекомендація достоїнств внутрішніх» [187]. Навіть якщо особистість відкривається тільки в бесіді, то важлива інформація про співрозмовника, його поведінку, невербальні компоненти взаємодії можуть передаватися за допомогою візуального каналу як особливі знаки зовнішнього вигляду — візуальні знаки і сигнали.

Костюму як зразку декоративно-ужиткового мистецтва відводиться певне місце в класифікації мистецтв, яку надає Г. Д. Забродіна: «Найпоширенішою є класифікація на часові (література, музика), просторові або пластичні (архітектура, дизайн, прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, фотомистецтво) і просторово-часові (танець, кіно, театр). В інші групи поєднуються мистецтва, якщо їх ділити за ознакою використання художніх засобів — на прямі (міміка, література, частково музика) й опосередковані (пластичні мистецтва). Крім того, розрізняють зображальні й незображальні види мистецтва» [78, с. 14-15].

Характерно, що всі види пластичних мистецтв, одні більшою мірою, інші — меншою, впливають на костюм; наприклад, костюм і дизайн повністю ототожнюються в сучасній риторичній моді: «дизайн одягу», «модний дизайнер», «дизайнерський проект костюма» тощо. Енциклопедичне визначення дизайну (анг. design — проектувати, креслити, задумати, а також проект, план, малюнок) — термін, який позначає новий вид діяльності по проектуванню предметного світу [164].

Усі види мистецтв об'єднані загальними характеристиками, властивими культурі певної епохи, але часові рамки і якісні ознаки для кожної групи можуть істотно відрізнятися. На результат творчого процесу (витвір мистецтва) впливають як особистий потенціал художника, так і загальнокультурні явища, але втілення задуму в художньому образі залежить від способів реалізації конкретного виду мистецтва. «Так, — зауважує Г. Д. Забродіна, — науково-технічний прогрес вплинув на розвиток незображувальних мистецтв, завдяки виникненню нових матеріалів, конструкцій, методів, у той час як зображувальні види мистецтв не зазнали настільки значних змін. Ще менш підлягає змінам група прямих мистецтв, де художник обходиться без особливих інструментів і матеріалів, одним лише тілом і голосом» [78, с. 14-15].

Отже, існуючий поділ мистецтв на певні групи є невизначеним, тому що класифікувати мистецтва можна, з урахуванням різних точок зору. Наприклад, костюм водночас належить до просторово-пластичних (які є основою матеріального середовища), непрямих та незображувальних мистецтв [77, с. 12]. Він наділений образністю, що завжди має соціально значущий зміст, і специфікою ансамблю, яка дозволяє створювати образ епохи, стиль життя різних країн, національних та соціальних спільнот.

Отже, невизначеність костюма в соціокультурному процесі робить необхідним звертання до семіотики, здатної відіграти інтегруючу роль у цьому процесові. Найважливішими категоріями семіотики культури є семіозис і семіосфера (термін уведено Ю. М. Лотманом). Можна погодитися з Л. А. Меншиковим, що семіосфера — це протяжна система, яка існує над усіма іншими семіотичними утвореннями й водночас об'єднує їх. Це «деякий семіотичний континуум», котрий залучає до себе всі створені культурою тексти. Але при цьому семіосфера має одну особливість, яка протиставляє її решті семіотичних явищ — вона є не однорідною, а радше «антикварною лавкою», в котрій зібрано всі семіотичні явища і всіх їхніх учасників. Семіозис — зваженіше поняття. Семіосфера охоплює собою весь семіотичний простір, який утворено засобом семіозису.

Однією з фундаментальних категорій, які дозволяють розкрити сутність семіосфери й семіозису, є категорія межі. Семіосфера як певний простір повинна мати межі, які, перш за все, розділяють семантизовані й несемантизовані предмети й явища, відокремлює сакральну, упорядковану частину світу від профанної й хаотичної, олюднені смисли від природних, постаючи своєрідною гранню між своїм і чужим. Саме по цій межі відбувається процес семіозису, спрямований у центр семіосфери; можна сказати, що сама ця межа і є семіозисом — деяким фільтром, який перекладає незрозумілі іншомовні смисли на мову своєї семіосфери, робить їх значимими для суб'єктів та переводить їх у розряд культурних.

Ще однією стороною, яка протиставляє семіозис семіосфері, є їх протяжність у часі. Семіосфера — це набір смислів, що вже існували колись, знакових засобів, явищ та моделей духовного досвіду, які колись були актуальними, які вже пішли зі сцени сучасності, але не забуті довічно; семіозис же — це процес утворення нових культурних смислів, процес постійного виробництва знакових засобів і знакових систем. Тому предметна сторона семіосфери адекватна так званій класичній культурі, а предметна сторона семіозису — культурі, яка тільки-но встановлюється, сучасній, «живій», яка породжує нові й нові смисли [158].

Костюм промовляє довершеною візуалізованою мовою, мовою образів і символів. Ця мова з моменту виникнення одягу і донині має надзвичайно багатовимірний, евристичний, комунікативний та інформаційний потенціал, що в певних соціокультурних контекстах виявляється абсолютно нічим не замінним.

Мистецтво костюма як процес відбиття дійсності має у своєму розпорядженні певну систему знаків – форм, ліній, пропорцій, кольорів, орнаментальних елементів тощо. Завдяки ланцюгу асоціацій вони перетворюються на символи, викликають у людській уяві певні художні образи. У теорії костюма символи особливо важливі, тому що вони характеризують структуру костюма, його зміст, сутність. Д. Д. Родіонова підкреслює, що «мета символічної системи костюма – передати інформацію від його власника до оточення. У зв'язку з цим костюм є способом установаження комунікації між кодами й джерелом інформації» [185]. Отже, костюм є своєрідною знаково-символічною структурою, одним із базових кодів культури. У костюмному сценарії будь-яка культура усвідомлює і відображає себе.

Костюмна мова, як і мова взагалі, здатна моделювати дійсність. «Оскільки людина «приречена бути вільною», то вона приречена на власний внесок до семіозу навіть лише на правах свого тілесного перебування у світі; вона покликана змінювати успадковану дійсність засобами власного розуміння і пізнання з елементарної потреби жити власним життям і власним задоволенням від нього» [87, с. 28]. У царині костюма сучасна людина одержала свободу і тягар вибору, право самопрезентації та індивідуального причитування знаків.

Сучасні соціокультурні утворення пронизані знаками, які складаються в коди, стають символами, відбиваються в іконографії, створюють міфи, містять певну інформацію в якості повідомлення. Костюм – це теж знак, візуальний символ певної країни, епохи й образу особистості, узагальненої і, водночас, конкретної.

Культурний процес є динамічним. Тут у результаті творчості безупинно народжується нове, яке тиражується, транслюється та споживається. З іншого боку, культура – це традиції, пам'ять, спадщина, звичка – у широкому розумінні цього слова. З позицій динаміки найважливіше значення має саме ця опозиція «звичне-нове». Використання динамічного принципу сприяє розумінню образів, значень та їх поєднань, що і є предметом дослідження сфери знань, яка має назву «семіотика».

Соссюр сформулював визначення семіотики, що понині вважається найпростішим: семіотика – це наука про життя знаків у суспільстві і про те, як вони формують наше сприйняття світу.

Важливий внесок у розвиток семіотики, особливо в поняття семіозису (або семіозу), зробив Ч. Пірс. Можна погодитися з А. Карасем, що «... саме в працях Пірса семіотика набуває визначення, що не зводиться до лінгвістичних проблем і претендує на статус загального вчення про дію знаків – семіоз, а також пропонує принципово новий підхід замість класичної епістемологічної парадигми з її центральною опозицією «об'єктивне – суб'єктивне». [87, с. 17]. Завдяки концепції Ч. Пірса визначені взаємозв'язок і суперечність між текстуально-теоретичним знанням, осяжним з текстів і книг, написаних попередниками, і знанням, одержаним безпосередньо з досвіду.

Вважають, що ключовим у семіотиці є поняття інтерпретанта, під яким розуміють продуктивність семіозису, тобто знакових дій та викликаних ними ефектів. Суттєвою рисою інтерпретанта є його здатність опосередковування дійсності. На рівні опосередковування виникає те, що зазвичай називають розрізненням, або відмінністю, яка торкається всіх сфер буття, зокрема відмінність чоловічого і жіночого. На думку А. Караса, «... інтерпретація є постійно поновлюваною репрезентацією знакових відносин між об'єктами дійсності, на основі семіотично встановлених абстрактних конструктів, схем і фреймів» [87, с. 27].

Динамічний процес розвитку культури як системи знаків, які складаються в коди та репрезентуються в образах, поділяється на три етапи:

- 1) творчість («виробництво» образів);
- 2) поширення, репрезентація образів;
- 3) засвоєння («споживання») образів індивідом.

Закономірності засвоєння культури багато в чому визначають і процес її виробництва, тобто творчість. Перетворення інформації в колективний досвід – ідеали, норми, цілі та цінності, вироблені культурою, – стають детермінантою людської поведінки. Успіх художника по костюму визначається споживачем. «Саме в середовищі споживачів відбувається «природний добір» вироблених культурних цінностей. Крім того, будь-який творець є водночас і першим споживачем виробленої інформації, першим її критиком і «фільтром» у системі відбору, а тому закономірності сприйняття впливають і на процес творчості» [78, с. 12-13].

Коли для пояснення різних речей використовують семіотику, то говорять, що застосовують текстуальний підхід, який надає можливість об'єднати відомі закономірності людської поведінки й творчості в єдину логічну структуру.

Текстуальний підхід в аналізі костюма потребує долучити його до загального контексту еволюції знакових систем, тобто в культу-

ру, основними засобами передачі інформації якої стають знаки (а в розвиненішій формі — системи знаків). При цьому найважливішу роль відіграє «форма» як структура взаємодіючих систем, яку можна розглядати як інформацію, невіддільну від її матеріального носія.

У проблемній царині культурологічних досліджень текстуальний аналіз трактує смисл речей як такий, що виникає в контексті розповіді про речі й іманентно пов'язаний з інтерпретацією, тож його слід розглядати як конденсований звід правил, які успішно діють у рамках певної культури.

Текстуальний підхід у дослідженні костюма як соціокультурного феномену дозволяє зробити науковий аналіз більш випуклим. З точки зору семіотики, текст — це відтворення дійсності в знаках, які можна, так би мовити, прочитати. Візуальний текст, зрозуміло, використовує сполучення візуальних знаків.

Текстуальний аналіз костюма дозволяє зрозуміти його соціокультурну природу; дослідити взаємний вплив костюма й тіла людини; розглянути його символічну побудову, яка найяскравіше втілюється в кольорах; а також охарактеризувати різні художні образи, які втілює костюм [96].

У теоретичній праці «Відсутня структура» Умберто Еко, описуючи структуру тексту, яку читач перетворює на структуру інтерпретації, зводить її до рухомої моделі, яка змінює свою будову під впливом багатьох чинників, серед яких простір і час, а також доводить тимчасовість цієї моделі, яка здатна до саморуйнації [255, с. 377]. Час тривалості цієї структури дорівнює часові її творення.

Умберто Еко зазначає: «Сам текст — це щось більше, ніж параметр, що використовується для підтвердження інтерпретації: текст є предметом, що вибудовується через інтерпретацію» [254, с. 662]. Кількість таких інтерпретацій є нескінченною, оскільки нескінченні перебудови складників моделі з множинності знаків, кодів, символів, образів, які вміщує текст.

Нескінченність змін усередині структурної моделі інтерпретацій доводить, що «текст — це нездетермінований усесвіт, в якому інтерпретатор може віднайти нескінченну кількість взаємовідношень» [там само, с. 646].

Характерною особливістю текстів популярної культури, до якої певною мірою належить костюм, є їх одночасне продукування в різних модусах. Так, текст може водночас існувати як роман, фільм, телесеріал, комікс, його елементи використовуються в рекламі, костюмі, що, у свою чергу, приводить до появи нових текстів. Наприклад, сага про «Горця» існує одночасно у формі кінороману, телесеріалу, мультсеріалу та відеогри. На цьому тлі в чоловічому

костюмі популярним стає довге чорне пальто прямого крою і довге, укладене назад, волосся. Ця зачіска робить усе обличчя відкритим, створюючи суворий і водночас шляхетний, сповнений високих прагнень, образ. Таких прикладів безліч, вони наочно демонструють рухливість масових текстів у просторі популярної культури. Отже, в костюмі популярні тексти стають ресурсом і банком потенційних значень, які можуть змінюватися, відповідно до їх прочитання різними соціальними групами.

«Здатність тексту містити в собі кілька значень, які зчитуються різними реципієнтами, називається полісемією або багатозначністю. Ступінь полісемії тексту визначається його відкритістю. Закритий текст — це текст, що дозволяє витягти із себе тільки одне, зумовлене виробником, значення» [238]. У цьому смислі костюм є здебільшого відкритим текстом. Наприклад, біле плаття в Європі сприймається як весільне вбрання нареченої, а в Індії — як жалобний костюм. Однак прийнятий сьогодні в жалобному костюмі чорний колір в Італії епохи Ренесансу є знаком вірності, й італійки шили весільні плаття із чорного оксамиту.

Костюм розуміємо не як одиничний текст, зафіксований однократно, а комплекс можливих виразів і функціональних проявів у ситуаціях певної структурно-семантичної моделі. Розглянемо костюмні сценарії, які можна охарактеризувати як картини, де костюм виконує численні ролі. Наприклад, статусну роль у костюмах фараонів, імператорів, королів та інших правителів, «володарів світу» або розважальну роль в обрядово-святкових комплексах у різних народів.

Умберто Еко демонструє, наскільки розмаїтою і багатогранною може бути інтерпретація будь-якого тексту, навіть коли горизонт обмежує простір. Це обмеження не є визначенням меж простору тексту. Тому кожен текст для читача є безмежним, а відтак, допомагає подолати нашу «метафізичну обмеженість» [257, с. 216]. Якщо зрозуміти текст як будь-яке знакове відтворення дійсності, з якого можна зчитувати значення, то костюм — це текст, що використовує сполучення візуальних знаків.

«Позначування речей багато в чому залежать не від відправника, а від одержувача повідомлення, тобто від читача речей» [15, с. 424]. Речі, з яких складається костюм, є полісемічними, тобто легко піддаються різним смисловим прочитуванням. Одна і та сама річ може бути прочитана по-різному не тільки різними читачами, але й у свідомості одного і того ж читача. Як відзначає Ролан Барт, «... у кожної людини є кілька внутрішніх словників, кілька резервів прочитаного, залежно від того, скільки типів знання вона здобула, скільки рівнів культури опанувала» [там само, с. 424].

Костюм є своєрідним посередником між тілом і речами, а речі, у свою чергу, «посередником між людиною і дією» [там само, с. 418]. На перший погляд, головною функцією речей є доцільність їх використання, а тому речі наділені транзитивністю, тобто слугують людині для впливу на зовнішній світ, для його зміни, для активної присутності в ньому. Водночас речі, особливо належні костюму, наділені смислом.

У суспільстві споживання речі мають самостійне життя, навіть створюють свої світи. Як пише А. Канєв, «... слід тільки вдивитися в назви спеціалізованих магазинів: «Світ кахлю», «Світ кріплення», «Світ взуття». Це якісь «зіркові війни», де речі почали організовувати свої галактики й усесвіти. І в цих світах і всесвітах людина — лише користувач. Ми програли цю війну і давно потрапили в полон, тому що вже не речі слугують людині, а людина стає часткою світу речей. І в цьому сутність міфології й ідеології суспільства споживання» [86, с. 58].

Це перетворення речей говорить про втрату їх єдності з людиною й «знелюднення» («расчеловечивание») останньої. Граничний ступінь уречевлення людини пророкував М. В. Гоголь устами свого персонажа Шпоньки про те, що «дружина зовсім не людина, а якась вовняна матерія». [58, с. 13].

Парадокс полягає в тому, що речі мають функцію, корисне призначення і використання, сприймаються, як чисте знаряддя, і ті ж самі речі мають смисл. Вони мають корисне призначення і водночас містять повідомлення; «у речей завжди є смисл, який не вичерпується їх використанням» [15, с. 418]. Наприклад, дамська сумочка не тільки слугує для перенесення різних предметів, які потрібні бути під рукою, але й має смисл, незалежний від її функції. Сумочка, розшита перлами, передає ідею розкошів, маленька вишукана — ідею жіночності, велика торбина — хазяйновитості, сумка-портфель — діловитості.

Семантизація речей відбувається в разі, коли вони починають вироблятися і використовуватися суспільством, коли вони стають нормалізованим виробом. Цьому є численні приклади в історії костюма. У стародавні часи люди загорталися в шматки тканини від негоди; на цей момент даний одяг ще не можна назвати річчю, тому що він не мав назви і не мав смислу, а лише одне використання. Але відтоді, коли із шматка тканини зробили дві половинки, додали пазок, почали виробляти їх серійно, додавати стандартну форму, і чоловіки почали носити їх, називаючи штанами, — у цей момент цей одяг став носієм смислу «мужності». Отже, всі речі, які належать суспільству і окремій людині, мають смисл. Смисл — це завжди культурний факт. Як продукт культури, він є «вже завершеним,

ним постулюється якість знання, якість минуле, якість пам'ять — сукупність зіставлених між собою фактів, ідей, рішень» [14, с. 242].

Ролан Барт підкреслює, що «річ завжди є знаком, який описується двома координатами — символічною в глибину і класифікаційною в ширину» [15, с. 419]. При цьому символічна характеристика речей визначає наступне: оскільки кожна річ має своєрідну метафоричну глибину, вона посилає хоча б до одного позначуваного. Позначуване (сигніфікат) і позначувальне (сигніфікант) — це складові частини знаку. Позначувальне є матеріальною формою знаку, тобто фарбами, формами, атрибутами й аксесуарами; а позначуване — об'єктом або ідеєю, на яку посилається знак. Таким чином, знак — це психологічний взаємозв'язок ментального позначуваного і матеріального позначувального. Мода взагалі навряд чи зацікавила б Ролана Барта, якщо її речі відсилали б тільки до одного мізерного позначуваного «модність».

Багато дослідників указують, що у візуальних мистецтвах, до яких належить костюм, зв'язок позначуване-позначувальне дуже короткий, тобто орнаментальне зображення троянди й уявлення про троянду фактично ідентичні одне одному в момент сприйняття. Читачеві костюма, на відміну від читача книги, не потрібно уявляти собі образ, але обидва вони повинні інтерпретувати його.

На думку Умберто Еко, «вивчення знакових систем може і повинно здійснюватися в універсумі культурних конвенцій, які регулюють комунікативний обмін. Семіологія вивчає коди як феномени культури, <...> покликана досліджувати те, як усередині деякого соціального організму встановлюються правила відповідності позначуваних позначувальним (і тут ніяк не обійтися без інтерпретанта, який їх позначає за допомогою інших позначуваних» [255, с. 246]. Отже, текст і читача зв'язує код.

Визначення коду як системи знаків, що мають «договірне» значення і поєднуються за «договірними» правилами, формулює П. Шевчук. Водночас код — це засіб передачі значення. «Коди використовуються для вибору нашої власної поведінки й інтерпретації поведінки інших (така собі спільна валюта спілкування). Код — це географічна мапа для знаходження значення [238]. Знак віддає своє значення тільки через певний код; більше того, кочуючи з одного коду в інший, він може (і часто це робить) змінювати своє значення. Наприклад, код жіночності в українському національному костюмі пропонує приховувати волосся під головним убором, у мусульманському — закривати обличчя непроникною чадрою, в індійському — оголювати лінію талії тощо.

Важливим для розуміння соціокультурного коду і семіотики культури взагалі є наступна гіпотеза авторів статті «Візуалізація

соціокоду: структурно-динамічний аспект»: якщо «культура має «тіло», «форму», «конфігурацію», то закономірна наявність у цій формі центру, внутрішнього простору, зовнішнього контуру, внутрішніх векторів розвитку, осей тощо, тобто всіх структурних елементів, притаманних геометричним тілам.

З урахуванням цього, підсистеми культури представлені таким чином: центр системи, «тіло» культури — людина, образ «справжньої» людини; внутрішній простір — духовно-практичне засвоєння дійсності; вектори й осі — форми й засоби діяльності, традиції, звичаї та обряди. Кількість, спрямованість та якісні характеристики цих осей формують характер конфігурації й динаміки «тіла» культури» [76, с. 8]. Іншими словами, образ людини в культурі має безліч смислів, тобто наділений полісемією.

Коли людина дорослішає, вона соціалізується в систему узагальнених з іншими людьми кодів, тобто в культуру. Усі представники однієї культури ознайомлені з домовленостями загальних кодів. Культуру називають макрокодом, тому що вона складається з величезної кількості різних кодів.

Візуальні знаки костюма складаються в код, оскільки вони емоційно й семантично впливають на глядача не тільки самі по собі, а доповнюються культурними конотаціями й уявою. Код одягу тісно переплітається з кодом тіла. Унікальність костюмного коду — в його синкретизмі. Він бере коди з різних мистецтв: архітектури, скульптури, графіки, живопису, навіть музики (музично-шумовий супровід костюма), але насамперед костюм використовує візуальний код. Одним з перших про візуальний код згадає Умберто Еко [255].

Зображення за допомогою кодів елементів реальності в семіотичі називається репрезентацією. У костюмі репрезентуються здебільшого гендер, вік, статус, національність тощо. Таким чином, усі явища культури з точки зору семіології є системами знаків і однією зі сфер, де можна застосувати її інструментарій, може бути костюм як важливий засіб соціальної ідентифікації та адаптації в суспільстві. Невипадково дослідники з історії костюма називають його візуальним знаком епохи. Кожна країна, народ, окрема людина мають свою візуальну сферу, яка складається з певних знаків. Тож моделювання всіх складових костюма можна визначити як організацію певних контекстів, які мають певне соціальне значення і наділені символічними конотаціями.

Нині в неймовірно складному культурному середовищі, штучно створеному людством упродовж усієї історії, побудованому на кодах, звичною є «боротьба за знаки». Яскравим прикладом такої боротьби є незвична зачіска прем'єр-міністра Юлії Тимошенко —

коса, викладена короною на голові. Ця її відзнака є кодом жіночності, національної належності та своєрідним політичним кредо водночас. Залежно від реакції прихильників або супротивників політики Тимошенко коса викликає захоплення або обурення чи навіть сарказм, таким чином здійснюється непомітний ідеологічний вплив, створюється суспільна думка, що, врешті-решт, впливає на сприйняття реальності.

Повідомлення — це також набір знаків, але (як зауважує П. Шевчук разом зі Стефаном Хізом), на відміну від коду, який відрізняється однорідністю і систематичністю, повідомлення — «неоднорідне і найчастіше має декілька кодів» [238].

Будь-яка інформація незалежно від форми вираження містить певне повідомлення, під яким звичайно розуміють «кінцеву впорядковану безліч елементів сприйняття, узятих з деякого «набору» і об'єднаних у деяку значеннєву структуру» [185]. Під повідомленням у костюмі слід розуміти складність і своєрідність пластичного й просторового розміщення елементів, ступінь їх якісних і кількісних змін, особливість їхніх відношень і новизну (матеріалів, кольорів, візерунків та ін.).

Естетичне повідомлення мовою костюма є багатозначним стосовно системи очікувань, яка і є кодом. Воно має вражати, перевершувати загальні очікування та, певним чином, суперечити загальній думці. Це повідомлення діє на різних рівнях реальності: фізичному (на рівні речей), ментальному (на рівні особистості) тощо.

Костюмне повідомлення відрізняється також лаконічністю, наприклад: «Не чіпайте мене» (ніякої оголеності, капюшон, темні кольори) або «Фліртуйте зі мною» (декольте і міні-спідниця). Діловий костюм транслює код зайнятості, не дарма діловій жінці в офісі радять носити обручку, навіть якщо вона незаміжня, тому що обручка повідомляє «Тут я займаюсь тільки справами».

Відомо, що костюм і його структурні компоненти (одяг, головні убори, зачіска, макіяж, прикраси, взуття, аксесуари) мають маніфестаційну форму прояву своїх значень. Інтерпретуючи візуальні знаки костюма з його стильовими й колірними значеннями й характеристиками, читач сприймає спрямоване на нього повідомлення ініціатора, яке маніфестується. У цьому разі мова костюма в поєднанні з мовами тіла, жестів, кольору, моди створюють певний семіотичний простір, у якому співіснують паралельно різні системи обробки знакової інформації, хоча вони якось і конкурують у принципі, але не накладаються одна на одну, а являють собою складніше співвідношення.

Тому візуальні знаки, долучаючись до системи невербальної комунікації й у такий спосіб розміщуючись у комунікативному

просторі учасників семіотичної інтеракції, здатні відбивати сферу невербального поводження особистості, що В. А. Лабунська, Ю. А. Менджерницька та Е. Д. Бреус визначають як «... соціально й біологічно зумовлений спосіб організації засвоєних індивідом невербальних засобів спілкування, перетворених в індивідуальну, конкретно діючу форму дій і вчинків» [139]. Отже, у візуальній комунікації система знаків костюма: стилю одягу, прикрас, аксесуарів, моди — перехреснується зі знаками поведінки в оптичній репрезентації виразних рухів і мімічних маркерів, тобто експресивної складової особистості.

Перехресна множинність даних знакових систем створює в остаточному підсумку єдиний комплексний візуальний знак зовнішності, який стосується певної сфери семіотичних фактів, стає її «знаком-текстом» або «знаком-дискурсом», тобто своєрідним візуальним інтерактивним повідомленням, і «прочитується» (інтерпретується) на візуальному рівні адресатом [187]. Семантичний обсяг такого комплексного знаку може містити в собі й фізичні параметри (зовнішнє тіло, габітус), і соціальне оформлення зовнішності, що охоплює функціонально-рольові, іміджеві сигнали особистості (одяг, його колір і стиль, прикраси, аксесуари та ін.) і експресивно-імпресивні рухи (пози, жестикуляція, міміка), тобто всі комунікативні форми візуальної об'єктивації тілесності.

Розуміння візуального знака зовнішнього вигляду людини як семіотичного об'єкта не відповідає у своїх загальних властивостях розумінню знака в семіотиці й трактується як матеріальний предмет (явище, дія, «реальність»), що чуттєво сприймається, відіграє роль у процесі пізнання й спілкування як навмисний або «симптоматичний» представник (заступник, референт) іншого предмета або явища й використовується для прийняття, зберігання, перетворення та передачі інформації про цей предмет або явище, які він заміщає [там само].

Яскравий приклад інтерпретації костюма в стилі бароко як системи знаків наводить Ж. Дельоз, який характерну ознаку бароко вбачає в оперативній функції, зокрема в складках. Використовуючи все різноманіття вже існуючих складок: східних, древньогрецьких, римських, романських, готичних, бароко їх викривляє і загинає, скеровуючи у безкінечність. «Основна ознака бароко — спрямована в безкінечність складка. І, перш за все, бароко їх диференціює відповідно до двох напрямів, двох безкінечностей, — немов у безкінечності було два поверхи: складки матерії й згини в душі. Насподі — матерія, оскільки її частини створюють «органи по-різному складені та більш-менш розгорнуті, — накопичується згідно з першим типом складок, а потім організується згідно з другим. Звер-

ху — душа співає славу Господу, пробігаючи по власних складках, при тому, що їй не вдається повністю розгорнути їх, «оскільки вони сягають безкінечності» [65, с. 6-7]. Отже, навіть така невеличка деталь одягу, як складка, постає не тільки характерною ознакою чи оперативною функцією, а й набуває символічного значення безкінечності й водночас лабіринту, де зустрічається з нерозгорнутими складками душі.

Етимологічно «лабіринт» означає «багатоскладовий», тому що в ньому багато складок. «Багатоскладове — це не тільки те, що має багато частин, але ще й те, що складається безліччю засобів. Саме лабіринт і відповідає кожному поверху, лабіринт безперервності в матерії та її частинах, і лабіринт свободи в душі та її предикатах» [там само].

В епоху бароко в умовах абсолютизму знаковою стає центральна фігура правителя. «Сам король — «король-сонце» — умів відігравати роль володаря цивілізованого світу з таким достоїнством і тактом, що його власні смаки й смаки його двору в питаннях мистецтва, літературної мови та моди повсюдно сприймалися як зразок» [28, с. 25]. Знаком чоловічої краси стають добірність, величність постави, галантні відносини з дамами; жіночої — парадність і манірність.

Костюм у стилі бароко позначає декоративність, парадність та пишномовність. Модні тканини (оксамит, парча, атлас, муар, ратин, сукно) відрізнялися яскравими, світлими та чистими кольорами й використовувалися як у жіночому, так і в чоловічому костюмах. Тканини мали крупний декоративний орнамент — квіти, завитки, листя. І чоловіки, і жінки носили корсети й взуття на високих підборах. У 50-60 рр. XVII ст. у Франції в чоловічу моду ввійшли дивні штани-ренграви, які більше нагадували коротку і широку жіночу спідницю в складку, прикрашену бантами й стрічками. Ренграви шили зі смужок різних тканин — оксамиту, шовку із золотою вишивкою. Штани мали кольорову підкладку й надівалися поверх панталон або панчіх. Велике значення у створенні виразної зовнішності відігравали пишні перуки. Усе це свідчило про розкіш, знатність та багатство, марнославство і пихатість, але водночас про значні зміни коду мужності, який упритул наблизився до коду жіночності.

У суспільстві XIX ст. відбуваються значні гендерні зрушення. Ось що пише з цього приводу Р. В. Захаржевська: «В усі попередні епохи чоловік скоряв своїм зовнішнім виглядом жінок: у нього, як у фазана, було «помітне оперення», і його костюм часто створювався з розрахунком на найефектніше демонстрування його чоловічого достоїнства, імползантність екстер'єру та блиск декорації. Інша справа в XIX ст. Чоловік став хазяїном. Він заможний і за відповідну суму «купує» собі дружину, як купив би дорогу річ, що сподобалася,

в магазині» [79, с. 147]. Отже, текст, що пише чоловік засобами свого костюма, читається «Я — хазяїн життя».

У такому сценарії головне завдання жінки — звернути на себе увагу. «І вона, зневажаючи своє достоїнство, всіма правдами й неправдами прагне стати вартою уваги. Скільки енергії, вигадки, обманів, спритності, сил духовних і фізичних розтрачувалося на те, щоб бути прекрасною, єдиною, щоб бути обраною (чоловіком — А. К.)» [там само, с. 148].

Справжньою революцією в жіночому костюмі початку ХХ ст. є скасування корсета. Уже із середини ХІХ ст. ідеї емансипації проникають у суспільство і під впливом цих ідей створюють сукню «реформ» — перший жіночий одяг без корсета. Довжина спідниці коротшає спочатку до кісточок, а потім і до середини ікр. Розмаїтість взуття класифікується за призначенням: для повсякденного носіння (черевики на шнурівці й гудзиках, закриті й відкриті туфлі на невисоких стійких підборах) і для врочистих випадків — на тонких, високих та вигнутих підборах. Але найважливіше повідомлення містять ділові костюми й виробничий одяг, які вперше починають використовуватися в жіночому гардеробі. Це повідомлення про зміну статусу жінки, життя якої більше не обмежується домом і родиною, яка поринає в суспільне життя.

Початок ідеалізації в Європі й Північній Америці тендітних жінок датують періодом після закінчення Першої світової війни. Новий образ жіночої краси — жінка-підліток, тонка й довгонога, з маленькими грудьми й вузькими стегнами, без підкресленої талії, із хлоп'ячою стрижкою. Жіночність підкреслюється ніжною шкірою, тонко підведеними очима й бровами, яскраво нафарбованими губами.

У30-40-ві рр. ХХ ст. у жіночому одязі розширюються плечі. Уводиться в крій рукав реглан із кокеткою. У моді два силуети: що облягає фігуру і вільний або розширений до низу. Одночасне існування двох, а потім і більше стилів було великою новиною.

Значна роль у поширенні моди в цей період належить «кінозіркам». Відомий французький культуролог Ролан Барт у своїй «Міфології» дуже тонко вловлює характерні ознаки зовнішнього вигляду однієї з таких зірок. Обличчя Грети Гарбо «під гримом здається сніжною маскою; це вже не фарба, а справжня штукатурка, що закриває обличчя не окремими мазками, а суцільним шаром; серед цієї тендітної, але щільної білосніжної маси дивно чорніють цятки очей, які лише ледве тремтять, абсолютно невиразні, немов м'якоть якого-небудь плода. При всій своїй винятковій красі це обличчя не стільки намальоване, скільки виліплене із гладко-пухкого, ідеально нестійкого матеріалу; воно походить на набілене обличчя Чарлі Чапліна — обличчя тотема з рослинно-темними очима» [14, с. 113].

Інтерпретація костюма як тексту має соціальні наслідки. По костюму роблять висновки про важливі якості особистості, і результати такого прочитання впливають на форми соціальної взаємодії, у які залучена дана особистість. Людина, одягнена в костюм, що відповідає існуючому в цьому соціокультурному просторі еталону, приваблює, викликає симпатію, замилювання, стимулює зближення. І навпаки, костюм, що суперечить цим еталонам, викликає реакцію відчуження й відштовхування.

Важливо не тільки й не стільки те, чим і як прикрите тіло, скільки те, кому адресований відповідний образ (імідж) і як саме він сприймається. «Нагота античного атлета, середньовічного юродивого, блазня, сучасного хіпі тощо — способи вираження різних ідей. У першому випадку може йтися про естетичний ідеал, у другому — про презирство до плоті, у третьому — про прагнення епатувати оточення» [126].

Усі предмети костюма містять певне повідомлення. Окреме значення має матеріал, з якого виготовляються одяг, взуття, прикраси й інші структурні елементи костюма: льон-оксамит, бавовна-шовк, бронза-золото, натуральна шкіра-дермантин — ці опозиції свідчать не тільки про бідність/заможність, але й про нижній/верхній одяг, а відтак про сором'язливість/розпусту, жіночність/мужність, еротичність/унісекс аж до визначення певного культурного коду та його місця в системі кодів певної культури.

Багатозначність матеріалу — це тільки один рівень повідомлення мовою костюма, а існують значення способу виготовлення, технології крою, ім'я майстра, бренда тощо. Тільки символіка кольору, яка здавна використовувалася як потужний засіб впливу на формування особистості, має безліч значень.

Слід зазначити, що і символ, і образ — перш за все знаки. У символі зв'язок між позначуваним і позначувальним устанавлюється штучно, і про нього слід спеціально дізнаватися в представників певної культури, тобто до символу ми ставимось так, нібито це щось інше. Наприклад, обручка — це не просто каблучка, а символ подружнього життя. Якщо загубилася каблучка — це неприємність; а втрата обручки віщує руйнацію родини.

Б. А. Успенський у своєму визначенні символу пов'язує його з образом: «Знаки-символи — це щось конкретне (предмет, образ), те, що має свій особистий зміст і, разом з тим, відображає дещо загальне, абстрактне (поняття, ідею, гіпотезу, концепцію)» [224]. У мистецтві той чи інший образ реальних або вигаданих істот часто постає як символ певних властивостей, наприклад, Березина в українській культурі символізує охоронну силу.

Різноманіття колірної гами й особливості асоціативних вражень, які кольори викликають у різних людей, що належать до різних культур, створюють додаткові умови для формування костюмного образу. Л. А. Давиденко вважає, що домінантою образу є кольори, значення яких відрізняється складністю і амбівалентністю. Використовуючи спостереження психолога М. Люшера й художника В. Кандинського, а також християнської колірної символіки, вона підсумовує, що чисті локальні кольори в характеристиці образу відіграють емоційно-психологічну роль, указуючи на темперамент і поведінкові особливості, а також містять символіко-метафізичні смисли [58, с. 8].

Мовленнєвими одиницями в костюмі, крім кольору, є: матеріал, конструкція, яка виражає загальну ідею і статеvu належність, лінія, форма, фасон, стиль, розміщення й характер деталей одягу, манера носіння, прикраси, аксесуари тощо. Їхнє сполучення утворює системне ціле, що виражає сутність повідомлення, яке містить у собі костюм.

Код використовується для вибору власної поведінки та інтерпретації поведінки інших. Таким чином, знак набуває свого значення лише через певний код, більше того, в різних кодах він може мати різне значення. Наприклад, код жіночності в різних культурах і різних епохах складається з різних знаків, часто протилежних один одному. Він виникає ще в Середньовіччі як еталон жіночої краси разом з кодом мужності як зразком краси чоловічої. У той період жіночність визначалася такими знаками, як слухняність, покірність та сором'язливість, що немає нічого спільного із сучасним значенням жіночності в Європі й не тільки там. Нині код жіночності містить навіть таку якість як мужність (слід відрізнити від чоловікоподібності), почуття власної гідності, впевненості в собі тощо.

Будь-яка інформація, незалежно від її складності, може кодуватися (виробництво повідомлення, тексту) і перекодуватися (інтерпретація). Отже, для передачі інформації завжди має бути код, який Д. Д. Родіонова визначає як «... правило, що описує відображення одного набору знаків в іншому наборі знаків (або слів). Кодом називають і безліч образів при цьому відображенні» [185]. Наприклад, у сучасному європейському костюмі сексуальність буде виражена через яскраві кольорові контрасти, переважно чорно-червоні, підкреслення жіночих або чоловічих принад, часткового оголення та ін., які й слугуватимуть кодом.

У костюмі відбувається кодифікація інформації з використанням різних кодів, а саме: архітектурного, геометричного, антропологічного, кінокоду тощо [101].

Між костюмом й архітектурою є дуже глибокі структурні взаємозв'язки. Вони основані не тільки на візуально-психологічному сприйнятті, не тільки на близькості утилітарного призначення (захист від впливів середовища, як кліматичних, так і психологічних), але й на подібності принципів побудови об'ємно-просторових структур. Так, конструктивна сторона костюма визначається основною архітектурною формою епохи: форма піраміди в деталях одягу Стародавнього Єгипту; форма високої могутньої канелюрованої колони в античних драпуваннях; примхлива орнаментальність форм у костюмах бароко і рококо тощо.

Здійснений Г. Д. Забродіною аналіз співвідношень зовнішніх і внутрішніх обсягів форм архітектури й костюма за останні 200 років дозволив виявити:

а) очевидну кореляцію в динаміці формоутворення в архітектурі й костюмі, що свідчить про загальні закономірності — синергію — в організації об'ємно-просторових структур об'єктів архітектури й костюма;

б) синхронну циклічність у процесі формоутворення в архітектурі й костюмі, що свідчить про сталу динаміку архітектури й костюма як складних відкритих систем;

в) скорочення тривалості стильових періодів і убування їхньої амплітуди, що свідчить про тенденції динаміки формоутворення в архітектурі й костюмі до стану нестійкості, про наближення процесів, що відбуваються у відкритій системі «людина — середовище», до критичної точки біфуркації, що може викликати непередбачувані наслідки не тільки в процесі формування стилю, але й в існуванні всієї системи [78, с. 10]. Слід додати, що стиль сам по собі є системою кодування інформації.

Не торкаючись історичних, тільки перелік сучасних стилів у костюмі вражає: кантрі, романтичний стиль, джинсовий, спортивний, діловий, фольклорний, сафарі, вінтаж, гламур, диско тощо. Нині популярні, як ніколи, етностилі, які оперують певними образами: ковбоя, індіанця, шамана, тореро, самурая. Останній, як відзначає В. А. Лебедев, належить до образів, які найчастіше репрезентує сучасна масова культура. У коміксах, відеоіграх («Samurai Spirits», «Onimusha»), мультфільмах, кінофільмах («Горець», «Вбити Біла»), художній літературі (Борис Акунін) самурай постає як поборник зла, захисник ідеалів добра і справедливості, непереможний воїн, який досконало опанував унікальні види зброї та техніки бою [142].

Популяризація цього образу в Європі створює, по-перше, уявлення про Японію як загадкову і екзотичну країну, таку собі цитадель бойових мистецтв; а по-друге, певний збіг образу самурая

з ідеалізованим образом середньовічного лицаря з його кодексом шляхетності, відданості та честі, зведення його до добре відомого шаблону супергероя. В. А. Лебедев формулює висновок, що вивчення механізмів запозичення цього образу сприяє висвітленню культурних процесів комунікації між східною і західною культурами й визначає шляхи полегшення та збагачення цієї комунікації [там само]. Отже, стиль у семіотичному процесі інтерпретує образ, використовуючи різні коди.

Архітектурний код у костюмі тісно пов'язаний з геометричним: будь-який костюм — це досить складне поєднання елементарних геометричних фігур, наприклад, циліндрична форма візантійського костюма, готична сукня має форму трапеції або двох трикутників, які тягнуться один до одного своїми вершинами. Найпоширенішим орнаментом в оздобленні українського народного костюма, спільним для всіх східнослов'янських народів, був саме геометричний орнамент, головними елементами якого були ромбики з кривульками. Вони, за давніми слов'янськими повір'ями, уособлювали богиню землі, а тому сприймалися за охоронно-доброзичливий символ, що приносить щастя та сприяє дітонародженню. Цим пояснюється особливе поширення цього орнаменту в обрядовому одязі й, насамперед, жіночому. Різноманітні кружальця, трикутники, лінії, хрести символічно відображали уявлення українців про світобудову, тож мали відповідне значення.

Пригадаємо визначення коду Умбертом Еко: «Код — це структура, а структура — це система відносин, яка виявляється через послідовні спрощення, що проводяться з певною метою і з певної точки зору» [255, с. 253]. Це визначення допоможе зрозуміти механізм дії антропологічного коду в костюмі. Антропологія взагалі вивчає не тільки код мови того чи іншого суспільства, яке перебуває на ранньому етапі розвитку, не тільки структуру поселення, але й відносини спорідненості, які належать до загального коду родинних зв'язків і відносин. Тож антропологічний код складається з фактів, що відбуваються в царині родинних зв'язків, які вже кодифіковані і, відповідно, є феноменами культури. Звернемося за прикладами до українського національного костюма, який яскраво втілює родинні відносини, при цьому костюмний сценарій набуває різного смислу залежно від соціокультурного контексту.

Формування стосунків між молодим подружжям починалося задалегідь; про це свідчать елементи костюма для весільних обрядів. Наречена спеціально ткала для себе білий з червоними смугами пояс-рушник, а для молодого — значно ширший пояс червоного кольору — «від нещастя» або з рясною вишивкою, що мала примножувати чоловічу силу.

Якщо дівчатка носили невелику кількість різнокольорових стрічок, дівчата — більшу кількість, дівчата «на порі» влітали велику стрічку — бинду, то наречена мала певні відмінності: у косу влітали широку стрічку, а до хустини прикріплювали квітку. З цього моменту вона мала особливий статус засватаної, який змінював її поведінку і ставлення до неї не тільки членів родини, а й усього оточення.

Символом нареченого парубка були вишивані хусточки, котрі дівчина прикріпляла своєму обранцеві до пояса під час заручин, червона стрічка, що кріпилася до шапки, або навіть вінок, виготовлений під час барвінкових обрядів з барвінку.

Візуальний образ українки у світовій культурі асоціюється з двома найголовнішими ознаками: намистом і барвистою вишивкою, які також визначають родинні відносини. Мати готувала намисто для доньки майже з першого дня її народження. Воно передавалося у спадок від матерів і бабусь, і чим давнішим було, то більше цінувалося. Хрещений батько, зазвичай, мав дарувати намисто своїй хрещениці. Намисто також могло бути дарунком закоханого парубка тощо.

Заміжня жінка за будь-яких обставин обов'язково прикривала волосся, особливо коли виходила на люди. «Рогата» форма пов'язування намітки, окрім відлякування ворожих сил, утілювала ідею плодючості. Недаремно жінки носили рогату намітку або кичку лише в дітородному віці; після 45 років це вважалося непристойним — жінка надавала перевагу хустині, або лише очіпку, або убрусу, не зав'язуючи його ріжками. Важливу роль у родинних стосунках відігравав колір жіночого головного убору. Молодиці надавали перевагу білому кольору, літні жінки носили чорні очіпки, а удовиці, котрі бажали вийти заміж — червоні.

Штани означали соціально-вікову зрілість, їх одягали, коли вже починали прокльовуватися вуса, а до цього ходили в довгих полотняних сорочках. Вважалося, якщо мати починала вперше шити штани своєму синові, то годилося це зробити за один раз, щоб хлопець згодом знайшов собі наречену, а не залишився одинаком [200].

Чоботи були своєрідною візитною карткою. За їхнім виглядом складалося враження і про людину. Недаремно зять на весняні свята повинен був подарувати тещі гарні чоботи. Фактів родинного життя, про які повідомляє костюм, безліч, тож використання антропологічного коду в дослідженні костюма, особливо костюма національного, є логічним.

Костюм не претендує на засіб перебудови історії чи суспільства, але він визначає сукупність норм, які дозволяють людині комфортно почувати себе в суспільстві, адаптуватися в ньому, тобто це засіб формування ідентичності. На думку Ю. М. Лотмана, «... один з початкових семіотичних механізмів, притаманних

людині, починається з можливості бути «тільки собою», річчю (власним ім'ям) і водночас – представником групи, одним з багатьох (загальне ім'я). Крім того, людина має можливість грати роль іншого, замінити когось або щось, тобто «не бути тим, ким ти є» [148, с. 38]. За допомогою костюма людина без зайвих душевних витрат може виконувати будь-яку роль.

Костюмний дискурс не потребує заглибленого зосередження, його споживання подібне до сприйняття детективу або кінофільму. Взагалі між дискурсом засобами костюма і кінодискурсом є багато спільного, отже, наступний код, який застосовує костюм, є кінокодом. Як і в кінокадрі, повідомлення, яке містить костюм, не кричить щодоуху, його вплив непомітний, але в якийсь момент адресат усвідомлює його як власну суттєву якість. Т. В. Постнікова у своєму дослідженні комунікації кінематографа в сім'ютиці Ю. М. Лотмана звертає увагу, що в художній комунікації «засіб передачі інформації має більшу значимість, ніж сама інформація» [180, с. 17]. Повідомлення, яке передається засобом костюма, містить безліч підтекстів, тобто воно здатне показати «невидиме» його візуальної мови.

Оскільки костюм не може користуватися загальноновизнаною мовою або мовами інших видів мистецтва (музики, живопису, архітектури, скульптури, театру), хоча певною мірою елементи цих мов запозичені костюмом, він змушений формувати свою знакову систему. Інакше кажучи, костюм має власний код (дрес-код), але спирається на інші коди, які дозволяють не просто надіслати повідомлення засобами костюма, але й зробити це повідомлення зрозумілішим.

Дрес-код складається з різних знаків, які, у свою чергу, мають візуальну форму, вказують на певний об'єкт, утілюють певну ідею та мають «договірне» значення і поєднуються за «договірними» правилами. Все це впливає на механізми сприйняття дрес-коду. Значення набуває як конструктивне, так і декоративне рішення костюма, різні прикраси, аксесуари, навіть колір. В одному з харківських нічних клубів на новорічне свято договірним значенням дрес-коду став білий колір одягу, який дозволяв цікаво грати зі світловим оформленням свята і створити фантастичний художній образ.

Іншим прикладом може бути дрес-код тележурналістів. Коли керівництво Інтеру запропонувало своїм журналістам діловий стиль костюма (сорочка, піджак, штани, краватка, пальто з натуральної вовни, туфлі на тонкій підошві тощо), це викликало їх обурення, тому що в такому костюмі можна добре почуватися в офісі, але тележурналіст там майже не буває. Його місце роботи – це вулиця, площа в будь-яку негоду, «гарячі точки» тощо.

Дрес-код забезпечує всім учасникам соціального дійства почуття безпеки. Відповідність костюма дрес-коду означає, що одягнена

в цей костюм людина знає правила гри й готова їх дотримувати, її поведінка в межах гри передбачувана, її погляди на саму гру збігаються з поглядами решти гравців. Порушення дрес-коду може мати певні переваги, але водночас наражає на значні ризики. Отже, дрес-код – це засіб уникнути або знизити рівень небезпеки в малознайомому товаристві, забезпечити людині упевненість в неосудності її особистості хоча б на підставі обраного костюма.

Дрес-код припускає граничну стереотипність костюма в межах наданого контексту. Власне, англійське слово «code», яке є частиною терміна дрес-код, за змістом наближається до українського слова «кодекс», що означає неухильне дотримання певного зведення правил. Наприклад, важливим елементом дрес-коду в чоловічому костюмі є краватка, яка слугує маркером соціальної значимості її носія. У жіночому костюмі краватка не прижилася, проте піджак, штани, сорочка чоловічого крою стали обов'язковими елементами, особливо в діловому костюмі.

Важливо, що дрес-код утілює певну ідею, має «договірне» значення і впливає на власну поведінку людини й інтерпретацію нею поведінки інших. Творчий процес дизайнера-художника по костюму охоплює різні дисципліни, тому дизайнер повинен формулювати власні означаючі, з урахуванням систем значень, властивих певному суспільству, і надавати їм виразного смислу. У такому разі дизайнер аналізує різні існуючі коди і відмовляється від тих, що вичерпали себе і тому нездатні породжувати нові ідеї. Таким чином, художник по костюму перетворює знаки однієї мови в знаки іншої і встановлює новий код, у якому адресату або читачеві належить орієнтуватися.

Розглянемо, як код впливає на форму костюма і його функціональність. Форма визначає функцію на основі системи очікувань і навичок, що склалися в суспільстві, тобто на основі коду. Слід підкреслити, що символічні конотації є також функціональними: повідомляють про можливість користування річчю, яка виходить за рамки вузького призначення. Корона – це не просто головний убір або прикраса до зачіски, це, перш за все, символ влади. Корона має різні значення залежно від суб'єкта: корона цариці, королеви краси, нареченої тощо.

Порівняно з повсякденним одягом, який здебільшого прикриває тіло, жіноче вечірне вбрання не стільки прикриває, скільки оголює, але цей костюм свідчить, що жінка підтверджує і повідомляє про свій соціальний статус, що вона погоджується з прийнятими нормами, тобто її костюм дозволяє підтримувати певні соціальні зв'язки.

З плином часу деякі первинні функції втрачають свою реальну значимість в очах адресата, який не має відповідного коду, і пере-

стають що-небудь значити. Умберто Еко наводить приклад стосовно дикуна, який повісив собі на шию будильник, оскільки вважав його прикрасою, таким собі кінетичним кулоном, оскільки не розумів, що це – хронометр. Ідея виміру часу, як і саме поняття часу, є продуктами кодифікації й поза певним кодом не мають сенсу [255].

Утрата значимості первинних функцій постійно відбувається в царині високої моди, чії моделі унікальні, виконуються тільки в одному екземплярі, шиються руками без викрійок з найякісніших тканин. Здебільшого ці моделі існують лише для показу, тобто дизайнер навіть не передбачає, що хтось ризикне одягти цей костюм на вулицю, тому характерними ознаками високої моди є екзотичність і екстравагантність. Відомі кутюр'є у своїх колекційних моделях пропонують споживачеві те, чого останній від нього не очікує.

Вторинні функції використовуються легше, ніж первинні. Це випадок зі старим пальто, яке має прекрасний стан, але його силует, матеріал, оздоблення вийшли з моди і вже не конотують престижність, необхідні нові конотації. Якщо це пальто зберігати років 15-20, воно знову стане актуальним. Нині такі речі з бабусиних скринь дуже популярні в стилі вінтаж.

Розглянемо бінарну опозицію модель/серія в костюмі. На думку Жана Бодрійяра, «... модель наділена гармонією, єдністю, однорідністю, в ній взаємопов'язані простір, форма, речовина, функція – вони створюють розвинутий синтаксис. Серійна річ виготовляється за принципом примикання, випадкового комбінування елементів, її дискурс є нечленороздільним» [26, с. 160].

Коли модель переходить у серію, погіршуються не тільки технічні характеристики речі, але й втрачаються її безпосередньо чуттєві якості, пов'язані з персоналізацією костюма. Наприклад, якість матеріалу: плаття з якісної бавовни або шовку диких шовкопрядів у процесі тиражування вже виготовляється зі змішаних тканин або зі штучного шовку. Разом з матеріалом річ утрачає значимість, пружність, «теплоту» і такою втратою в різних пропорціях позначаються диференціальні відмінності. Модель зовсім по-іншому сприймається на дотик, що визначає її глибинні якості. Візуальні якості (колір і форма) мають тенденцію простіше переходити в серію, тому що вони значно легше включаються в гру маргінальних відмінностей.

О. Л. Шевнюк наводить приклади тканин для моделей у стилі «мінімалізм», які відбивають дух високих технологій, оскільки були винайдені в рамках космічних програм. Це тканини з керамічними та антибактеріальними волокнами, які мають високий коефіцієнт захисту від ультрафіолетових променів і запаху тіла. Тканини з тефлоновим покриттям, для якого характерний низький коефі-

цієнт поверхневого тертя, надійно відштовхують бруд. Покриття з високоякісної сталі захищає від несприятливих погодних умов й електромагнітного випромінювання. Ще один технологічний засіб – мікрокапсуляція – дозволяє наповнювати пустотні волокна вітамінами, ароматами, морськими водоростями, надаючи тканинам профілактичних та лікувальних якостей» [237, с. 335]. Звісно, ці тканини використовувалися лише в моделях з колекцій Донни Каран і Кельвіна Кляйна.

Слід звернутися до славнозвісного костюма Шанель із букльованої вовни, який понині не втрачає своєї актуальності: жакет без коміра по краю оздоблювався золотою тасьмою, гудзики виробляли з коштовного каменя, колір, зазвичай, чорний. Зайве говорити, що в серійному костюмі не тільки не було коштовного оздоблення, але й форма та колір також змінилися, їм не вистачало завершеності й самотності. Навіть коли форма і колір перенесені з бездоганною точністю, вони непомітно втрачають свою оригінальність. Таким чином, дефіцит серійних речей виявляється не стільки в матеріалі, скільки в певному взаємозв'язку між матеріалом і формою, які визначають завершеність моделі. Цей взаємозв'язок як комплекс закономірних відносин порушується заради гри відмінностей у формах, кольорах та аксесуарах.

Місце стилю в серійних речах займають комбінаторика або стереотип, який не має жодних нюансів. «Річ у тому, – підкреслює Жан Бодрійяр, – що нюанс (у рамках цілого) визначає належність лише самих моделей, тоді як у серії бувають відмінності (в рамках однорідності)» [26, с. 161]. Таким чином, модель відрізняється не стільки взаємозв'язком між матеріалом і формою, скільки нюансами.

Це спростовує думку, що модель узагальнює в собі сутність, потім ця сутність поширюється, перетворюючись на поняття масовості. У такому разі модель мала б містити конкретніший і щільніший стан речей, щоб тиражуватися у створеній за її образом серії. Насправді модель і серія містять різні сутності, а відтак, містять різні повідомлення.

Слід зауважити, що на створений образ переважно впливає мода: зазвичай, річ навмисно виводиться з моди, втрачає привабливість, хоча її функціональні якості зберігаються. «Річ не повинна вислизати від моди й ефемерності. Такою є основоположна характеристика серії – у ній річ приречена на організовану немічність. У світі достатку (відносного) фактором нестачі слугує не рідкісність речей, а їх нетривкість. Серійні речі вимушено замкнені в рамки короткострокової синхронії. Річ не повинна уникнути смерті» [26, с. 158]. Можна сказати, що серійний одяг є зразком масової культури, а відтак, підлягає ринковим впливам значно більше, ніж будь-який

інший вид художньої діяльності, швидко застаріває морально й змінює свої значення.

Особливості розвитку костюма пов'язані з поняттям симулякра. Термін уведено Жаном Бодрійяром, на думку якого «в наше постмодерністичне медіа-століття половина означаючих — симулякри» [238]. Симулякр — це позначуване, котре спирається на інше позначуване й у якого власне позначувальне відсутнє. «Це дзеркальний коридор образів, за яким криється відсутність дійсності. Точна копія неіснуючого оригіналу» [там само]. Таким чином, симулякр — це знак або символ, що існує сам по собі. Він не означає реальність, він її симулює. Так, у 80-ті рр. ХХ ст. в Україні, як і на всьому радянському просторі, шик у костюмі визначався наявністю так званої «лейби» — фірмового знака. Відразу знайшлися заповзятливі люди, які налагодили виробництво ярликів відомих зарубіжних фірм. Ці ярлики потім нашивали на одяг кустарного виробництва, і модники носили цей одяг «лейбою» зовні.

Т. С. Лапіна вважає симулякризацію складовою антикультури. Вона визначає симулякризацію як «неадекватність позначень смислу позначувального» [141, с. 32] і наводить такі приклади: «низьке, чорне видається за високе і гідне за допомогою використання знаків звеличування або ж естетизації, і навпаки — позитивне може видаватися за щось негідне і злодійське, будучи маркованим знаками дискредитації. Симулякризація в будь-якому разі притягує фальсифікацію реальності й потребує розвінчання вже з гносеологічних позицій. Але в особливо складних, із соціальної точки зору, випадках симулякризація слугує встановленню реакційних політичних режимів, упровадженню інфернальних практик та криміналізації суспільства, що мають усвідомлювати соціально здорові сили як об'єкт безкомпромісної боротьби [там само, с. 32]. Симулякризація в царині костюма не має таких фатальних наслідків, але дослідження цього явища дозволяє ліпше зрозуміти його соціокультурну природу.

Певною мірою симулякром є манекен, недарма це слово перекладається з нідерландської (*mannekin*) як «людина» і означає фігуру у формі людського тулуба для примірювання або показу одягу (в ательє й магазинах). Манекени в усій своїй розмаїтості — від пластмасових бовдурів до найсучасніших гнучких ляльок — майже нічим не відрізняються від живих людей: їх використовують в ательє, магазинах, на ринках, виставках і презентаціях, у парках розваг, для *crash*-тестів та ін.

Де б їх не застосовували, головне покликання манекенів — замінити людське тіло, надати йому правдоподібного двійника. Манекен можна навіть вибрати в супутники життя — він зроблений настільки «природно», що може мати будь-які людські пози. Звичайно, є недо-

ліки — він не говорить, не їсть і не п'є, але в сучасному житті з його темпом, нервозністю й дорожнечею це радше достоїнства.

На виставках і презентаціях, навіть у вітринах магазинів все частіше можна зустріти людей, які працюють манекенами. Такі актори сусідять із пластиковими ляльками та їхній раптовий рух у момент, коли відвідувачі розглядають або торкаються їх, завжди лякає. Людина не очікує рухів від штучної речі, на яку просто одягнений для демонстрування костюм.

У Європі в місцях скупчення туристів можна зустріти так званих «*living statue*» — також своєрідних живих манекенів. Вони нерухомі, стоять на невеликому постаменті, їхні обличчя і одяг покриті сріблитою або золотавою фарбою. Звичайно вони одягнені в «тематичний» костюм: у Дрездені це посріблений старий з ліхтарем, у Парижі, на набережній Сени, позолочений фараон, що нагадує Бельфегора — примари Лувра. Туристи кидають у тарілку або ящик перед таким мімом монети, щоб статуя ожила й виконала кілька механічних рухів їм на забаву [154].

У сучасному суспільстві, таким чином, спостерігається цікава інверсія, коли не тільки манекен з'являється як тіло, але ідеальним тілом починає бути манекен. Перелічуючи моделі тіла в праці «Символічний обмін і смерть», Жан Бодрійяр останньою — четвертою — моделлю (поряд з роботом) називає манекен: «Для системи політичної економії базовою моделлю тіла є манекен (у всіх значеннях цього слова)» [25, с. 216]. Складається двоїста ситуація: з одного боку, люди прагнуть зробити своє тіло максимально гладеньким, без шерехатостей, позбутися зазорів, волосся, неприємного запаху з рота, надмірного потовиділення тощо; тіло настільки об'єктивується, що вподібноється манекену або ляльці. З іншого боку, дизайнери прагнуть олюднити манекен, зробити його пористим і гнучким, надати властиві людському тілу запахи; вже існує навіть манекен, що пітніє. Так манекен стає одним із знаків епохи споживання, коли людина виявляється річчю, створеною для інших речей.

Незважаючи на те, що текстуальний аналіз виник і розвивався в літературній, художній та музичній критиці, його можна успішно застосовувати в костюмі. Саме «демократична» семіотика, яка не вважає одну мову важливішою за іншу (міміка або жест для неї такі ж цікаві об'єкти аналізу, як театральна вистава або мода), допомогла серйозно підійти до теоретичного вивчення костюма.

Певна річ, мову костюма не можна вважати суто семіологічним утворенням, цілком зводити до граматики знаків. Але цілісність у поясненні предмета досягається не відмовою від певного

підходу, а діалектичною координацією різних наук, які досліджують цей предмет. Уся структура костюма пронизана знаковістю, тому семіологічний аспект у його дослідженні є доречним. За словами Ролана Барта, «... постулювати знаковість — це і значить звертатися до семіології» [14, с. 418].

Сучасна костюмна мова не тільки виразно свідчить про відомі істини, важливіше, що вона слугує засобом відкриття невідомого. За допомогою знаків костюмної мови можна зрозуміти тенденції соціокультурного розвитку будь-якого суспільства.

Костюм як складне соціокультурне утворення акумулює певну інформацію, що є важливою для суспільства. Деякі його якості унікальні й не притаманні іншим засобам збереження і передачі інформації. Семіотика звертає нашу увагу на композицію одягу і кольори, прикраси й аксесуари, грим, зачіску та головні убори. Вона повідомляє про зв'язок костюма із соматичним буттям людини; про конотації символів і образів, про їх репрезентації, значення та ідеологію.

Проблематика знаків, символів та образів у костюмі розкривається в контексті гендерної стереотипності.

1.4. Символіка кольору в костюмі

«Біле пір'я в дам — білий прапор, піднятий як знак капітуляції» [146, с. 233].

Звичайно, семіотичний процес кольорової символіки — це дуже великий пласт знання і у всій своїй повноті потребує самостійного наукового дослідження; тому зосередимося на висвітленні найцікавіших його аспектів у костюмному контексті.

Антична кольорова естетика стала базою для європейського мистецтва, Основою цієї естетики є гармонія як універсальний принцип існування всесвіту. В. Железняков досліджує основні ознаки античної кольорової гармонії, які й донині є актуальними [72].

1. Гармонія є сполучним началом і узгоджує окремі елементи системи один з одним. У колористичному рішенні античного костюма це відображається єдністю кольорового тону. Невипадково стародавні греки для свого одягу використовували здебільшого однотонні тканини, за винятком грецької архаїки з її візерунчатим одягом (наприклад, тканина «в горошок», яка впродовж усієї історії костюма час від часу входила в моду, була винайдена саме в цей період).

2. Гармонія — це єдність протилежностей; у монохроміях спостерігається контраст світлого і темного, хроматичного і безкольорового, насичених кольорів з малонасиченими; або це зіставлення червоного і зеленого, жовтого і синього, тобто кольорів, які не по-

глинають один одного, а, навпаки, стають яскравішими від такого сусідства. Кольорова гама античного одягу налічувала багато відтінків: «яблучний», аметистовий, шафрановий, гіацинтовий, блакитний тощо.

3. Гармонія пов'язана з відчуттям міри. Яскравість кольору не повинна бути занадто сильною або слабкою. Яскравий колір, різкі контрасти вважали варварством. Цивілізовані греки значно більше цінували красу, ніж багатство, дорожня тканина не могла компенсувати відсутність граційної поведінки й легкої ходи.

4. Поняття міри відносно, містить такі визначення, як узгодженість, пропорцію та відношення. У Стародавній Греції жіночий хітон мав диплоїду (вилога верхнього краю) різної довжини (до талії, стегон або навіть до колін). Його виготовляли з тканини іншого кольору, ніж сам хітон. Гра з довжиною і кольором диплоїди впливала на пропорційність усієї фігури жінки. Те ж саме спостерігається в жіночому одязі Стародавнього Риму. Жіноча стола мала інститу — плісировану оборку, яку пришивали до нижнього краю столи. Узагалі колористичне рішення одягу римських матрон відрізнялося вишуканістю. Одночасно носили туніку, столу, паллу з напівпрозорих тканин. Кольори цих тканин, накладаючись один на одного, створювали неперевершену гру відтінків. Особливо популярними були поєднання, які відтворювали відтінки ранкової зорі (рожевий, блакитний, бузковий та фіалковий), або поєднання білого з салатом та перваншевим кольорами.

5. Гармонійна система є усталеною, оскільки вона врівноважена. Завдяки такій пропорційній системі досягається загальна зрівноваженість кольорової композиції: міцні, але короткі імпульси яскравих і чистих кольорів урівноважуються тривалими, але слабкими полями темних і змішаних. Білий колір античного одягу, який символічно вказує на аристократію, прикрашався пурпуровою орнаментальною каймою, яка засвідчувала соціальний статус людини. Наприклад, широка пурпурова смуга різнила сенаторів Стародавнього Риму. Слід пригадати туніку імператора з пурпурового шовку, оздоблену золотою пальметою (стилізованим зображенням листя пальми). Таку ж туніку мав право носити полководець-тріумфатор, щоправда, будь-де, окрім Риму.

6. Ознаками гармонії є ясність, очевидність її будови, простота і логічність як цілого, так і окремих частин. Класична кольорова композиція легко сприймається глядачем; домінують близькі або протилежні кольори і майже ніколи — зіставлення в середньому інтервалі кольорового кола, тому що в ньому немає ані очевидного зв'язку, ані протиставлення.

7. Гармонія завжди відображає піднесеність. «У античній культурі, — на думку авторів «Ілюстрованої енциклопедії моди», — тіло людини вперше почали розглядати як дзеркало, в якому втілюються єдність і досконалість світу» [89, с. 57].

Античний одяг не кроїли й не зшивали, його драпірували на тілі, відповідно до природних ліній, розміщуючи тканину легко і невимушено за законами гармонії й краси. Р. В. Захаржевська зазначає, що «у своєму мистецтві розміщення тканини греки досягли ефекту зміни пластичного руху тканини разом із рухом людини, знайшли можливість надати мертвій тканині експресії і надихнути її» [79, с. 40]. При цьому важливого значення набувають кольори орнаментальної кайми: критської хвилі, меандру, пальмети тощо. Римський орнамент містить багато блиску, його розміщують на золотому тлі в круги чи овали. Слід додати, що античне мистецтво є реалістичним за своєю природою, тобто відображає дійсність у формах самої дійсності. Воно наслідує природу, але при цьому уникає відтворення потворного й огидного.

8. Гармонія — це відповідність і доцільність, а також порядок. Антична естетика визначає мету культурної діяльності людини як перетворення безформного і потворного хаосу в чудовий і підпорядкований космос. Будь-яка гармонійна кольорова композиція організована таким чином, що легко сприймається людським розумом і піддається логічному тлумаченню.

Дослідження кольорової гами будь-якої епохи дозволяє зрозуміти особливості історичного розвитку цивілізації. Символіка кольору впливає на людину сильніше за форму одягу. Р. М. Кірсанова підкреслює, що «пов'язані з символікою кольору традиції є дуже стійкими, майже не руйнуються, тому що із кольором асоціюються добрі бажання або погані прикмети» [114, с. 6].

Важливого значення символіка кольору набуває в середньовіччі. Колір костюма в цей період відрізняється яскравістю і строкатістю. Тіло людини, приховане під великою кількістю різних видів одягу, все більше нівелюється. Виникає враження, що під нагромадженням важких тканин тіло взагалі відсутнє. Різнокольорові тканини з великими плескатими візерунками прикрашають людину, але не створюють її образ, на відміну від сучасного моделювання костюма, де створення оригінального образу є головною метою.

І. В. Блохіна у своєму дослідженні середньовічного костюма зазначає: «В одязі орнамент сильно контрастує з фоном за кольором і розподіляється по всій поверхні тканини, поступово витісняючи обмежену кайму візантійського стилю. У романський період кольорова гама є яскравою і насиченою, поширені яскраво-червоний, небесно-блакитний або зелений кольори, котрі в подальшому, в го-

тичний період, стають менш яскравими й виникають своєрідні темні відтінки бурого, рудого або сірого» [21, с. 59].

Блакитний і рожевий кольори символізували ніжність, тому вони здебільшого використовувалися в одязі юнок, білий колір символізував чистоту і віру, чорний — не тільки скорботу, але й вірність. Можна припустити, що саме тому пізніше, в добу Ренесансу, сукню нареченої виготовляли з чорного оксамиту. Суцільний червоний одяг, кольору крові, носили кати. Жовтий колір символізував зраду і ненависть, тому засуджених до страти вдягали в жовтуваті балахони. Невипадково Алла Чернова, досліджуючи цей період в історії костюма, назвала свою книгу «Усі кольори світу, окрім жовтого...» [234].

Візерунчаті тканини прикрашалися золотими й срібними нитками із зображенням хрестів, геральдичних тварин, яких поміщали в кола, квадрати та ромби. Одним з головних символів готичного періоду була троянда з сімома пелюстками, із зубчатим листям і стеблом, яке перепліталось з іншими рослинами: гвоздику, тюльпаном, гранатом або ананасом. Така троянда символізувала любов і мовчання.

Гра з кольором зумовлює особливості чоловічого і жіночого костюмів [104]. Наприклад, у XVIII ст. збігалися не тільки кольори, але й орнамент і тканини для чоловічого та жіночого одягу. Чоловік, одягнений у рожевий або блакитний шовк зі сріблястою чи золотою вишивкою, прикрашений мереживом, бантами, рюшами та коштовностями, виглядав навіть декоративніше, ніж жінка. У XIX ст. ситуація різко змінилася. Яскраві кольори стають прерогативою жіночого вбрання, водночас у чоловічому костюмі все більше превалюють темні кольори аж до чорного. Винятком були аксесуари, але й вони мали здебільшого білий колір. Таким чином, у XIX ст. за допомогою кольору позначалася різниця між чоловічим і жіночим убранням.

Символіка кольору підсилюється відповідними назвами, які часто є екзотичними, наприклад, у XIX ст. трапляються такі назви, як «череве жирафи», «райська пташка», «останній подих Жако», «лондонський дим», «нільська вода», «англійська зелень», існував «кульгавий» колір і навіть колір під назвою «німфа під час зорі» чи «стежно наляканої німфи». Цілком імовірно, що відтінки кольору, які містилися в назві згадку про німфу, наближалися до рожевого. Колір «німфи під час зорі» знайшов в архівах С. С. Алексєєв під час реставраційних робіт у палаці Шереметьєвих. Це золотисто-рожевий колір, який одержували, змішуючи цеглу з білим вапном. А колір «стежно наляканої німфи» можна було спостерігати на підкладці російських військових мундирів [114].

Образ німфи відсилає до античності, яка була вельми популярною в той час, особливо в костюмах для маскарадів й інших театралізованих дій. Однак захоплення античністю мало своєрідне спрямування. Костюм панівної верхівки не уподібнювався античним зразкам, використовувалися лише окремі деталі. Пудрені парики прикрашали мальовничими композиціями з пір'я на античні теми. На плечі накидали коротенький плащ, який не приховував розкішного шиття парадних суконь на китовому вусі й символізував римську тогу [там само, с. 8].

Доведено, що ставлення людини до кольорів має досить виражену гендерну спрямованість. Н. В. Серов наводить дані про залежність кольорового сприйняття від фізіологічних особливостей зорових органів чоловіків і жінок, так само як і від роботи правої або лівої півкулі мозку. Статеворольовий диморфізм виявляється й у наданні переваги певному кольору [194, с. 139].

Автор стверджує, що колір одягу впливав на людину. По-перше, існують рецептори шкіри, які передають підсвідомості необхідну інформацію і специфічну енергію кольору. Другий шлях — це зір, завдяки якому колір сприймається як на рівні підсвідомості, так і свідомості. І, нарешті, третій шлях — це оточуючі нас люди, які сприймають кольори й поводять себе з нами відповідно до цього сприйняття [там само, с. 52]. Це свідчить, що колір володіє певними інформаційними якостями, смисл яких недоступний нашій свідомості, але зрозумілий на рівні підсвідомості.

Кожен колір має свій смисл, тобто самостійне значення, яке не залежить від форми. Змістовність кольору відображається в символах, алегоріях, образах, знаках. Характерними особливостями кольорової семантики є багатозначність і амбівалентність, тобто кожен колір у різних культурах протягом сторіч мав безліч значень. Наприклад, червоний колір символізував красу, життя, вогонь, мужність. У стародавніх суспільствах перед полованням чоловіки малювали червоною фарбою символічні знаки на тілі, щоб додати своєму духові енергії, активності й хоробрості. У Стародавньому Єгипті в цей колір фарбували зображення богів і чоловіків, червоні кольори прикрашали одяг іудейських первосвящеників, у масонських товариствах він — колір боротьби. У Стародавньому Римі червоний колір був символом бога війни Марса, а його пурпуровий відтінок підкреслював владу імператора і визначав полководця-тріумфатора.

У стародавніх суспільствах червоний колір використовували чарівники й шамани для здійснення обрядів. Цікаво, що червоними кольорами наділяли й шаманок. Саме ці кольори визначають екстремальний стан жінки при менструації й родах, який вважався

ганебним. Це надає можливість припустити, що патріархатне суспільство наділяло жінок чоловічими червоними кольорами як ознакою сорому за привласнення жінкою чоловічого символу.

У Європі червоні кольори костюма відповідають горінню, дії, пристрастності, бажанню й волі до перемоги. Звідси асоціації з пристрастним коханням. Існує думка, що жінку в червоному легко спокусити, тому що цим кольором вона сама немовби висловлює бажання бути спокушеною. Чоловіки вважають своїм улюбленим червоний колір значно частіше, ніж жінки, хоча він однаково збуджує обидві статі. Однак це збудження суто чоловіче, фізичне, мускульне [там само, с. 72].

Червоний понині асоціюється із чоловічим активним началом, кров'ю та вогнем. В Україні червоний колір здебільшого пов'язується з радянською символікою: червона зірка, червоний прапор, червона гвездика — це символи відваги й заслуг перед Вітчизною. Водночас загальна символіка червоного кольору пов'язана з народженням життя, пологами, тому він визначає узи спорідненості й зв'язок поколінь. Червоному кольору надавали цілющих властивостей. І досі при головному болю зав'язують голову червоною хустиною.

Перехідним кольором від червоного до жовтого є жовтогарячий, котрий поєднує в собі сонячне сяйво жовтого й життєву силу червоного кольорів. Цими кольорами в Стародавній Індії позначали «еротичний настрій обох статей». Єдність червоного й жовтого в жовтогарячому кольорі сублимує єдність чоловічого й жіночого несвідомого, акцентує загальнолюдські якості та означає повну гармонію. Можливо, цим пояснюється вибір означеного кольору юнаками, що тільки-но досягли статевої зрілості; на думку М. Люшера, вони найчастіше вибирають саме червоно-жовтогарячі кольори [149, с. 45].

Золотий колір асоціюється з коштовними прикрасами на жіночому тілі. У християнському трактуванні золото символізує божественну чистоту непорочного саява, тобто жіночого несвідомого. Чоловіки, хоча й носять золоті прикраси, але не для «освячення свого тіла», а як знак добробуту й додатковий стимулятор для привертання жіночої уваги.

Темно-жовтий колір викликає асоціації з чимось брудним, гниючим, тому він викликає протилежний асоціативний ряд: зрада, жадібність, скнарність, недовірливість та ненависть. С. М. Ейзенштейн визначає жовтий як колір обманутих чоловіків, жовтий бал — це бал рогоносців, вислів «дружина фарбувала його з голови до ніг у жовті кольори» означає, що дружина йому зраджувала [252].

Цей кольоровий перехід з жіночої статі на чоловічу становить значний інтерес. На думку Н. В. Серова, перетворення заміжньої

жінки в коханку перефарбовує кольори її несвідомого в червоний, а чоловік у її очах набуває жовтого кольору, що створює рівновагу в родині. У цьому разі чоловік займає нішу жінки, що чекає свого активного партнера. Однак у чоловіка несвідоме радше сірих кольорів, у результаті чого виникає жовто-сіре поєднання під назвою «жовте чудовисько» чи «жовте око заздрості» [194, с. 83].

Слід зауважити, що в багатьох культурах червоний колір символізує образ чоловіка з його енергійністю, активністю, яка доходить до прямої агресії. Невипадково цей колір використовують для позначення небезпеки або заборони, а також для підкреслення сексуальності. А ось життєдайна сила жінки пов'язується з чорним кольором. Психологи стверджують: якщо людина надає перевагу чорному кольору у своєму костюмі, вона характеризується здатністю терпіти злигодні, вмінні обмежувати свої потреби, бути готовою до компромісів, тобто всіма тими рисами, які традиційно позначають жіночий характер. Чорний колір також є символом гріха, смерті, ночі, тиші та безодні. У афоризмах Н. В. Хамітова можна прочитати: «Чоловік відрізняється від жінки своєю здатністю проникати в безодню. Жінка відрізняється від чоловіка тим, що носить безодню в собі» [231, с. 23].

Кольорові символи в різних культурах інколи мають протилежне значення, наприклад, у європейців чорний колір символізує горе, а в Японії — це символ радості й краси; у стародавні часи японські гейші навіть покривали свої зуби чорним лаком. Водночас чорний колір — це колір мороку, ночі, трауру. Є в ньому щось таємниче, навіть зловісне. Його вважають кольором смутку.

Білий колір споконвічно трактувався як символ породження життя і його завершення, смерті [235, с. 35]. У древніх суспільствах він міг персоналізувати союз чоловіка й жінки (колір сперми) і союз матері й дитини (колір молока). Білизна була й незмінним символом жіночих якостей.

Місяць уособлював образ парубка і вважався першим космічним партнером дівчини на виданні, а дівчина одержувала колір свого партнера, тобто білий [там само, с. 305]. Отже, білий колір символізує чистоту, невинність, добродесність, радість, добро, перемогу над злими духами. Він асоціюється з верхніми потойбічними силами, небом, світлом і водою, тому білий колір в українській культурі пов'язується з божественним і духовним.

Сучасне сприйняття білих кольорів мало відрізняється від стародавнього. На думку сучасних психологів, жінкам у білому властиві безкомпромісність, деяка холодність серця й відсутність кокетства [194, с. 63]. Білий колір звичайно вважають стверджуючим — на протигагу заперечливому чорному. Жінка, одягнена в біле, викли-

кає в чоловіків більше поваги, тому що білий колір відганяє недобрі й грішні думки, тобто розганяє темряву.

У сучасному українському суспільстві загальновідома традиція позначати новонародженого хлопчика блакитною чи синьою стрічкою, а дівчинку — рожевою чи червоною. Таким чином, ці кольори є детермінантами належності до чоловічої та жіночої статей.

Отже, існує безліч кольорових символів — білий голуб, білий прапор, синя птиця, червоний ліхтар, рожеві окуляри; алегорій — чорна душа, сірі будні, блакитна мрія, помаранчева революція; знаків — білі халати, сині берети, білі комірки тощо. Але ця класифікація є досить умовною, тому що і символи, і алегорії належать до знаків, які, на думку Ю. М. Лотмана, «заміняють сутності, явища і речі і дозволяють людям обмінюватися інформацією» [148, с. 9].

Люди об'єднуються за семіотичним принципом кольорової взаємодії. Цей тезис ґрунтується на кольорових кодах (як характерних ознаках архетипових уявлень про зовнішній світ), котрі не тільки автоматично зчитувалися, а й зберігалися незмінними протягом тисячоліть. Канонізація кольорів у традиційних культурах унеможливила будь-яке маніпулювання ними з історичного моменту виникнення [194, с. 141].

Стосовно амбівалентності кольорової символіки доречним є висловлювання Умберто Еко: «Істина — це таємниця, і жодне розшифрування символів та загадок не виявить остаточної істини, а лише пересуне істину в інше місце» [Еко У. Інтерпретація с. 644]. Отже, людина не може віднайти в кольорі остаточної істини, не може пізнати всього, що міститься в кольоровому просторі костюма, оскільки «спроба пошуків остаточної значення приводить до висновку, що значення без кінця вислизає і втікає» [253, с. 642].

Мають значення не тільки колір тканини, орнаменту, прикрас, але й колір волосся та гримувальних засобів. Наприклад, росіянки за часів Стародавньої Русі надмірно користувалися білилами й рум'янами. В. О. Ключевський з урахуванням цього факту дійшов неочікуваного висновку: «Можливо, цей звичай мав свій сенс: він робив вродливих менш вродливими, а непоказних наближав до вродливих і таким чином згладжував сваволю долі в нерівномірному розподілові дарів природи. Якщо так, то звичай мав освітньо-благочинну мету, змушуючи щасливо обдарованих поступатися часткою одержаних дарів на користь знедолених» [116, с. 35].

Уніфікована естетика радянської доби у вітчизняній історії оснований на нормативних уявленнях про красу, що відбивається в кольоровій символіці. О. Вайнштайн зазначає, що загальна кольорова гама одягу в цей період виключає яскраві кольори, відповідаючи вимогам «скромності». Серед яскравих кольорів схвалювався

тільки червоний, який мав офіційний статус. Жовтий практично був відсутній, тому що асоціювався із Заходом. Символ «жовта преса» визначав вороже ставлення до всього радянського, перекручення інформації про життя в країні.

Естетичний смак виховувався на непохитних максимумах: «блондинкам личить рожеве», «брюнеткам — червоне». Існували певні правила кольорових поєднань: «Червоне не поєднується із зеленим, синє — із помаранчевим». У костюмному ансамблі має діяти закон «трьох кольорів», додатковий четвертий колір вважався непристойним і натякав на поганий смак. Найкращим рішенням вважали однотонну гамму, коли і одяг, і аксесуари підібрано за одним кольором. Найпотворніше поєднання — це чорні туфлі й коричнева сумка. Не рекомендувалися контрастні поєднання, за винятком чорного з білим. Узагалі в костюмі домінували пастельні й брунатні тони: синій, сірий, коричневий, вишневий, сурик.

У добу, яка в історії нашої країни дістала назву «перебудови», модними стають «оригінальні» кольори одягу, за якими починається справжнє полювання. Наприклад, у 1986-1987 рр. більшість жінок захоплювалася фіалковим кольором, який вважали витонченим, особливо в поєднанні з насиченим зеленим. Імовірно, «перебудова» змінила традиційну тьмяну палітру, яка склалася в попередні роки [33, с. 31]. Отже, колір позначає важливі зміни в будь-якому суспільстві.

Колір як знак стає конденсатором інформації. Можна погодитися з В. Железняковим, що «біля джерел культури колір був рівноцінним слову, оскільки слугував символом різноманітних речей і понять, та найстійкішими кольоровими символами виявлялися найпростіші або основні кольори. Зазначено, що роль кольорової символіки в суспільстві пропорційна частині міфологізму в його мисленні. Зі зростанням ролі раціоналізму зменшується і роль символіки» [72].

Слід зауважити, що для сучасної України в умовах кризи з подальшою соціальною біфуркацією актуалізується саме міфопоетичне світосприйняття дійсності. Це підкреслює Д. П. Козолупенко: «... все, що могло б здаватися усталеним, ставиться під сумнів і таким чином утрачає свою усталеність. У результаті людина і суспільство в цілому опиняються в тій же ситуації «зустрічі зі всемогутнім світом», яку і передбачає міфопоетичне світосприйняття» [121, с. 82].

У таких умовах колір набуває особливого символічного значення. Він визначає правила сприйняття навколишнього середовища і норми поведінки в ньому; надає формі емоційності, створюючи певну атмосферу: святкову, урочисту, ділову тощо. Нині кольорова символіка зберігає свої позиції на виробництві, у побутових ритуальних діях та, звичайно ж, у костюмі.

1.5. Костюмна репрезентація чоловічого та жіночого: гендерний аспект костюма

У сучасному дискурсі гендер визначається як міждисциплінарна інтрига, в основі якої «переплітається безліч наук про людину, про її не тільки біологічну, а й соціально та культурно зумовлену специфіку, інтригу як сукупність обставин, подій та вчинків, центром яких є людина, особистість» [230, с. 10].

Цікаве визначення гендера формують К. Уест і Д. Зіммерман: гендер не є сукупністю особистісних психологічних рис чи ролей, він — продукт особливого соціального утворення [225, с. 197]. Цей тезис розвиває Н. Козлова: «У гендерних проявах водночас об'єднуються соціальна необхідність, як вона була інкорпорована з раннього дитинства, соціальні умови існування «тут і зараз», відтворюються соціальний простір і час так само, як і «біологічне примушування» [118, с. 28].

Важливим аспектом конструювання гендерних відносин є позначування, тобто те, що людські відносини виражаються за допомогою широкого класу знакових засобів, які в сукупності становлять так званий «гендерний дисплей» (термін уведено Ірвіном Гофманом [267, с. 1]), тобто спосіб самопрезентації себе як істоти певної гендерної групи.

Гендерний дисплей забезпечує дані про розміщення сил у певних групах людей, про те, яке місце цей суб'єкт готовий посісти в певній соціальній ситуації [16]. Наприклад, високі тонкі каблукі в поєднанні з довгою вузькою спідницею в щоденному жіночому костюмі можна «прочитати» як соціальну норму, яка, по-перше, ставить жінку у свідомо вразливе й залежне становище (вона менш динамічна, менш мобільна, більше скована у своїх рухах, потребує підтримки); а по-друге, — як прихований наказ при будь-яких обставинах (навіть завдаючи шкоди власному комфорту й здоров'ю) — виглядати сексуально привабливою, що зобов'язує її завжди бути об'єктом уваги й впливу, а не суб'єктом своєї поведінки.

Гендерна асиметрія визначається як неоднаковість у соціальному стані статі, нерівність шансів чоловіків і жінок у різних соціальних сферах, зумовлена традиційними уявленнями про їхнє призначення. Скільки існує соціокультурних типів суспільств, стільки ж і форм прояву гендерної асиметрії в різних соціальних і культурних сферах.

Будь-які випадки інверсії асиметричних дискримінаційних практик є досить небезпечними; вони сприяють укоріненню повсякденних уявлень про те, що фемінізм базується на трьох тезах: «1) жінка в усьому дорівнює чоловікові; 2) жінка набагато краща за чоловіка; 3) з якої сторони не подивися, але чоловік значно гірший,

ніж жінка» [169, с. 42.] — і таким чином перешкоджають розумінню справжнього смислу фемінізму і гендерних досліджень.

На відміну від асиметрії, гендерна рівність сприяє такій системі відносин, у рамках якої забезпечуються рівноправний соціальний стан, незалежність, всеосяжна участь жінок і чоловіків у житті суспільства. Технології гендерної рівності гарантують людині кожної статі рівний доступ до економічних ресурсів, освіти, участь у політиці, контролюванні доходів.

До факторів, що перешкоджають досягненню гендерної рівності в суспільствах як соціокультурних системах, належать: культурна відсталість, бідність, система поглядів на відносини між статтями, гендерна стереотипізація масової свідомості, тип політичного режиму, незбалансований розподіл оплачуваної й неоплачуваної праці між чоловіками й жінками, слабка представленість жінок у сфері політики тощо.

Соціологічні й феміністські дослідження з усією очевидністю свідчать про зростаючий вплив жінок у сучасному соціумі. Це дозволяє говорити про гендерну трансформацію культури, яка визначається переходом від патерцентристського суспільства до біархату, тобто суспільства реальної й усебічної соціальної рівності статі.

Є. І. Трофимова наполягає на культурно-символічному визначенні гендера, що дозволяє відійти від біологічних проблем статі й перейти у сферу її соціокультурної інтерпретації. Деякі дослідники гендера іноді пропонують замінити другий визначальний його компонент — «символічне» — на «знакове». Не погоджуючись із цим, Є. І. Трофимова визначає, що існують різні уявлення про сутність і співвідношення символу й знака. Одні дослідники наполягають на їхній генетичній спорідненості (Г. Гегель, Ч. Пірс, Е. Касирер). Інші вбачають різницю й стверджують, що знак тільки «означає», дає назву явищу, а символ виражає, презентує його (К. Леві-Строс, Л. Вітгенштейн) [218]. Звичайно ж, поняття «гендер» саме по собі є знаком, брендом, що відсилає до певних реалій. Але ці реалії, відбиваючи гендерні стереотипи суспільства, являють собою символічні дії, висловлювання, факти, що надають об'єктивізацію в просторі й часі поняттям «жіночність» і «мужність».

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» є своєрідною культурною матрицею, встановленням ієрархій і оцінок. Джоан Скотт визначає гендер як повсякденний світ взаємодії чоловічого та жіночого, втілений у практиках і уявленнях; як системну характеристику соціального ладу, від якої неможливо відмовити-

ся, тому що вона постійно відтворюється в структурах свідомості й структурах дії [198].

Костюм чітко диктується гендерною роллю. Він працює як код, повідомляє про цілий спектр якостей людини, відносини особистості з іншими, вимоги людини до інших і їхні вимоги до неї, статусні й владні позиції, і вдягання в костюм вищого статусу сприяє підвищенню й самого статусу. Крім рангу, роду професійної діяльності, особливих життєвих обставин та настрою, костюм так само повідомляє про гендер.

Очевидним прикладом культурно-символічної маніфестації статі є костюм. Ольга Тогоєва, використовуючи записи Ейнхарда і Светонія, пропонує два костюмні сценарії: про Карла Великого і Гая Калігулу, де перший є зразком маскулітності, а другий дискредитує це поняття.

Карл носив традиційний франкський одяг. Тіло він облачав у полотняну сорочку й штани, а зверху вдягав облямовану шовком туніку, обернувши гомілки тканиною. На ногах його були онучі й взуття, а взимку він захищав плечі й груди, закривши їх шкірами видр або куніць. Зверху він накидав синьо-зелений плащ і завжди підперізувався мечем, рукоять і перев'яз якого були із золота або зі срібла. Іноді він брав меч, прикрашений дорогоцінними каменями, однак, це траплялося тільки під час особливих урочистостей або ж якщо перебували чужоземні послі. Іноземний же одяг, навіть найкрасивіший, він нехтував і ніколи не погоджувався одягати його.

Лише одного разу, у Римі, на прохання папи Адріана і потім ще на прохання його спадкоємця Лева, він облачився в довгу до колін туніку й грецьку хламиду, а також узув зроблені за римським звичаєм черевики. Лише на урочистостях він виступав у витканому золотом одязі, прикрашеному дорогоцінним камінням взутті, застебнутому на золоту пряжку плащі й у короні із золота й самоцвітів. В інші дні його одяг мало чим відрізнявся від того, що носять прості люди [214]. Отже, основними характеристиками костюма Карла Великого є скромність і простота. Найдорогоціннішою річчю в цьому костюмі є зброя. Ейнхард формулює висновок, що такий одяг гідний чоловіка і короля.

Зовсім іншу картину описує Светоній. Про манеру цього імператора в одязі вподібнюватися жінці римський історик писав з презирством: «Одяг, взуття й інше його звичайне вбрання були негідними не тільки римлянина й не тільки громадянина, але й просто чоловіка й навіть людини. Часто він виходив до народу в кольорових, шитих перлами накидках, з рукавами й зап'ястями, іноді в шовках і жіночих покривалах, узутий чи то в сандалії або котурни, чи то в солдатські чоботи, а то й у жіночі туфлі...» [там

само]. Очевидно, що найприкріше дорікання Калігулі стосується саме його уподібнення жінці в бажанні прикрашати себе коштовними тканинами, перлами та яскравими кольорами, яке є несумісним з кодом мужності того часу.

Цей тезис підтверджує і В. Аристов, на думку якого, «жінку в чоловічому одязі значно легше сприймають у суспільстві, ніж чоловіка — у жіночому. <...> Пояснення цьому факту вбачається в тому, що чоловік, одягнувши жіночий одяг, зразу знижує статус влади «всіх чоловіків». При домінуванні чоловічого начала відхилення від цього статусу розглядається як «крок вниз». <...> чоловік себе «виставляє», робить себе видимішим, об'єктом, а не суб'єктом погляду. Він приймає на себе функцію віртуальної, «видимої» влади у протилежність «справжній» постійній владі «невидимих» відносин» [8, с. 14].

Костюм завжди балансує між відповідністю і невідповідністю гендерним установам. Дрес-код зафіксував той момент в історії костюма, коли його гендерні ознаки були абсолютно однозначні, відокремлюючи маскулінне від фемінінного. Але навіть тоді існували різні пролазки як в одну, так і в іншу сторони, здебільшого в обрядовій культурі.

В усіх патріархальних культурах зазвичай батько, а після його смерті старший син очолює, несе відповідальність та піклується про всю родину. Але якщо в родині народжуються самі доньки? Неординарне рішення знайшли індіанці приполяр'я племені каска, яких досліджував Вільямс. Він так описує один зі звичаїв цього народу, який символізував перемену статі: якщо в подружжя народжуються самі доньки і немає сина, який, дорослішаючи, зміг би полювати, вони просто обирають одну з доньок, «щоб була за чоловіка».

Коли молодшій донці виповнюється п'ять років і стає зрозуміло, що матері не вдасться народити сина, батьки вирішують здійснити ритуал трансформації. Вони прив'язують висушені яєчники ведмедиці до паска, який вона завжди носила. За повір'ям, це повинно було вберегти її від місячних і вагітності та принести вдачу на полюванні. За свідченням інформантів племені каска, її одягали в чоловічий одяг і навчали чоловічої роботи, більше того, вона повинна мати інтимні стосунки тільки з жінками [43]. Характерно, що процес перетворення жінки на чоловіка починається з моменту одягання сакрального пояса. Саме цей костюмний атрибут, а також чоловічий одяг є знаком виконання жінкою чоловічої ролі.

Традиційне розуміння жіночності відмовляло жінці в енергійності й силі, недарма її називали «слабка стать». Відомий дослідник історичного і театрального костюма Р. М. Кірсанова так пов'язує костюм і «жіноче питання»: «Щоб одягтися відповідно до настав-

лянь модних журналів, була необхідна допомога сторонніх: дівчина не могла самотужки затягнути корсет, одягти одну за другою важкі спідниці. <...> Надзвичайно широкі спідниці слугували своєрідним символом жіночої слабкості й залежності від сильної статі [113, с. 166]. Невипадково жінки боротьбу за свої права розпочинали зі змін зовнішнього вигляду (відмова від корсетів, величезних спідниць тощо).

Прагнення жінок до простого і зручного одягу розглядалося як злочин проти моралі. Наприклад, генерал-губернатор Нижнього Новгороду в 1866 р. закликав не тільки ганьбити, але й переслідувати жінок без криноліна, вбачаючи в цьому замах на державні устої. Для жінок XIX ст. свобода у виборі одягу «була рівнозначною боротьбі за право на освіту, свободу від примусових шлюбів та ін. Для того, щоб жінка могла зовні позначити свої духовні пошуки, була необхідна набагато більша сміливість, ніж для молодих чоловіків тієї ж епохи — з однієї простої причини: велика (практично абсолютна) фінансова та соціальна залежність дівчини від родини (наприклад, жінка нікуди не могла поїхати без дозволу батька, а після заміжжя — чоловіка)» [там само, с. 202-206].

Корсети, криноліни, довгі спідниці, складні зачіски стали ознаками жіночої несвободи. «Дівчата, які прагнули освіти, були людьми особливого складу, і це не могло не відбитися на їхньому зовнішньому вигляді»: стрижене волосся, сині окуляри, що заміняли віяло й укорочені плаття темних кольорів. «Зовнішня переміна залежала, по суті, від внутрішньої, значнішої й радикальнішої» [там само].

Було б доречно нагадати слова С. де Бовуар про те, що «... драма жінки — це конфлікт між нагальною потребою особистості ствердити свою самоцінність і її становищем, основою якого є уявлення про ущербність» [22, с. 161]. З точки зору чоловічої/маскулінної культурної норми, жінку звинувачують у дефектності, і вона потрапляє в становище «другої статі» (саме так назвала свою книгу Симона де Бовуар).

Незважаючи на це, історія знає багато прикладів жінок-правительок і жінок-воїнів. О. Тогоєва серед перших називає зокрема, імператрицю Ірину, яка, наскільки можна судити по візантійських золотих монетах, наказувала зображувати себе на них у церемоніальному одязі василевса, тобто чоловіка — в імператорському лорумі, зі сферою в одній руці й хрестом-скіпетром — у другій. Урочисте вбрання василевса було основним знаком влади, а хрест-скіпетр свідчив про військову міць того, хто тримав його в руці, його здатність завжди здобувати перемогу над ворогами — насамперед, над невірними. Отже, Ірина, як одноосібна правителька Візантії, і не могла виглядати інакше. Узурпувавши владу, вона

зобов'язана була привласнити собі й символічні знаки цієї влади, а отже, певною мірою, перетворитися на чоловіка.

Образ жінки-воїна втілює Брюнхильда, героїня «Пісні про Нібелунгів», яка мала репутацію не тільки красуні, але й могутнього непереможного воїна. Окрім чоловічого обладунку, войовничість цього образу підкреслювала зброя — спис і щит: «Хоч щит її широкий із золота і сталі / Чотири сильні чоловіки з натугою підіймали / І був він посередині в три п'яді товщиною / Справлялася з ним граючи вона рукою одною» [214].

Іншим прикладом є знаменита кавалер-дівця Н. А. Дурова. У своїх спогадах вона характеризує своє перетворення на чоловіка, тобто обрання не тільки чоловічого одягу, а й чоловічої долі, як визволення: «Відтак, я на волі! Вільна! Незалежна! Я взяла те, що мені належить, мою свободу: свободу! Дорогоцінний дар неба, невід'ємно належний кожній людині! Я зуміла взяти її, зберегти від усіх домагань на майбутнє, і віднині вона буде і долею моєю, і нагородою!» [148, с. 83]. В українській історії відоме ім'я Олени Завісної, яка після загибелі чоловіка, переодягнувшись у чоловічий костюм, брала участь у битвах доби Руїни.

Обмін знаковими функціями одягу спостерігається в російських політичних переворотях XVIII ст., які очолювали жінки. Ця політична подія «супроводжувалася ритуальним перевдяганням претендентки на престол у костюм, який був, по-перше, чоловічим, по-друге, гвардійським, а по-третє, саме того полку, який відігравав провідну роль у перевороті. Чоловічий одяг та їзда верхи ставали обов'язковим аксесуаром ритуалу перетворення претендентки на імператрицю» [148, с. 81-82]. Крім чоловічого плаття, наприклад, Катерина II привласнила собі ще один атрибут своєї нової влади — Андріївську стрічку, яку мав право носити тільки імператор. Отже, «чоловіча» справа зумовлювала відповідну поведінку, використання належних — насамперед зовнішніх, легко прочитуваних — знаків нового статусу.

Звичайно, таким знаком ставав чоловічий костюм, але не менш важливими для сприйняття жінки в ролі справжнього володаря виявлялися й деякі інсигнії, що привласнювалися нею. О. Тогоєва, окрім згадуваної Андріївської стрічки Катерини II, називає хрест-скіпетр імператриці Ірини, меч і прапор Жанни д'Арк, маршальський жезл Єлизавети I. У цьому контексті, мабуть, варто пригадати й такий важливий, із символічної точки зору, знак — наявність у правительки білого коня — ознаки імператорської, папської або королівської влади. З «Хроніки» Феофана нам, наприклад, відомо, що на Великдень 799 р., викривши спрямовану проти неї змову і наказавши осліпити змовників, імператриця Ірина продемонструвала свою

міць і силу, з'явившись на публіці в золотій колісниці, запряженій четвіркою білих коней. Білий кінь нібито слугував відмітним знаком і Жанни д'Арк: на ньому вона зробила врочистий в'їзд в обложений англійцями Орлеан, а потім звільнила місто. Королева Єлизавета, ймовірно, взагалі їздила тільки на білих конях [214].

Окрім знаків, що візуально перетворюють їхню власницю в чоловіка-правителя, існувала ще така важлива сфера як офіційна титулатура, що надавала жінці можливість не тільки здаватися, але й називатися чоловіком. Відомо, що імператриця Ірина використовувала до себе титул «василевс», «імператор» і навіть «вірний імператор» (а не «василиса», «імператриця»). «Королем і королевою водночас», «леді-сувереном» і навіть «великим касиком півночі» називали Єлизавету Тюдор її сучасники. І, звичайно, Жанна д'Арк, очоливши королівські війська, набула статусу «воєначальника», «капітана» і «доблесного воїна», тобто також іменувалася в чоловічому роді [там само].

Сутність жіночої емансипації XIX ст. виявлялася у привласненні чоловічого одягу і репрезентувалася у чоловічому костюмі. Відомі жінки того часу епатували товариство, з'являючись на людях у чоловічому костюмі. Доречним є приклад Жорж Санд, яка не тільки перевдягалася в чоловічий костюм, а й мала чоловічий псевдонім.

Культурні ролі вторинних статевих функцій, коли жінка в певних культурних контекстах приписує собі чоловічу роль або, навпаки, ще витонченіші ситуації, коли жінка підкреслено грає роль жінки, розглядає Ю. М. Лотман. У першому випадку перевдягання жінки в чоловічий костюм супроводжується войовничою поведінкою. Ю. М. Лотман наводить з цього приводу приклад Жанни Д'Арк: «Перевдягання в чоловічий одяг, до чого Жанна була примушена силою і обманом, стало основним доказом у звинувачувальному процесі, оскільки було оцінено як блюзнірське порушення розподілу ролей, даних від Бога» [148, с. 81].

Очевидно, серед зовнішніх ознак присвоєння собі чужої ролі варто назвати й зміни в зовнішності самої жінки. Так, пострижене волосся Жанни д'Арк на тлі чоловічого костюма перетворювало її в чоловіка. Важливо, що головним аргументом на захист Жанни д'Арк була її «асексуальність» як жінки-virago [214], святість якої обґрунтовувалася такими характеристиками, як *militia spiritualis*, аскетичність та незайманість, які повністю заперечували жіночність і відсилали до образу чоловіка.

Внесок Жанни Д'Арк у завершення Сторічної війни або королеви Єлизавети I Тюдор — у розвиток Англії не викликають сумнівів, але їх досягнення пов'язані з частковою або повною, зовнішньою або справжньою відмовою від «фемінінності» й ризикованим на-

ближенням до «маскулінності». Про це свідчать перевдягання Жанни в чоловічий костюм і культ «Незайманої королеви» при Єлизаветі. До речі, Роджер Ешам, вихователь Єлизавети, писав, що «... її розум позбавлений жіночої слабкості», а Роберт Сесіл вважав Єлизавету «більше, ніж чоловіком» [там само].

Особлива ситуація склалася в Росії в епоху революції 1917 р. і громадянської війни, коли спостерігалось «скасування статі», тобто «людське» фактично ототожнювалось з «чоловічим». Жінка нібито дорівнювала чоловікові. Так, наприклад, «революційний одяг» реалізовувався як перетворення чоловічого одягу в одяг загальний для чоловіків та жінок» [148, с. 79-80]. Складна політична ситуація потребувала від жінки мужності, щоб нарівні з чоловіками боротися за «праве діло».

Іконою кінця 30-х рр. XX ст. стає льотчиця Марина Раскова, яка разом з Гризодубовою і Осипенко здійснила безпосадочний переліт Москва – Далекий Схід у вересні 1938 р. «Марина Раскова – нова жінка. <...> вона здається, радше, нашою сучасницею. Куртка-пілот, штани, заправлені в чобітки, шапочка-шлем. Тоді вона нагадувала Аеліту, яка прилетіла з космічної далечини. Тільки довга коса, зібрана в пучок, нагадує про земне походження і «вічно жіноче» [118, с. 21]. Жінка, яка не тільки опанувала суто чоловічу професію, але й поставила в ній рекорд, пройшла випробування, які складають ступені ініціації та ідентифікації чоловіка.

У воєнний період жінки здебільшого доношували цивільний одяг своїх чоловіків. Так модним стає мілітаристський чоловічий типаж, для якого характерні відсутність пластичності, геометричність форм, використання «чоловічих» тканин (твід, драп, сукно), оливково-захисного кольору. Відсутність яскравих кольорів в одязі й чоловікоподібність силуету жінки компенсували яскравим макіяжем. Губи починають фарбувати червоною фарбою, використовують лак для нігтів того ж кольору, дуже підводять очі, вищипують брови й малюють заново вище природної лінії росту. Вплив воєнного часу спостерігається в надзвичайній худорлявості жіночого образу. Працюючи в тилу, воюючи на фронті, жінки відчували, що можуть замінити чоловіків у будь-якій діяльності.

В. Арістов, аналізуючи візуальний образ післявоєнного часу в СРСР, підкреслює «жіночі силуети з прямокутними чоловічими плечима піджаків (по моді того часу) на фоні вечірніх вікон, за якими виднілися в далечині висотні будови <...> Ці силуети контурно збігалися з монументальними плечима висотних будов, начебто повторюючи їх, тягнучись у височину і сягаючи важкістю вниз» [8, с. 7]. Отже, зовнішні риси створеного образу мають чітко визначену матриархальну спрямованість. Це було пов'язано з трагічними

воєнними подіями, коли загинула більшість чоловіків і жінки змушені були посилити свою значимість, а відтак стати «видимими».

Абсолютним імперативом зовнішності радянської жінки епохи перебудови була скромність, а найхарактернішим одягом – домашній халат і непоказне, але зручне пальто. О. Вайнштейн називає цей продукт тривалого відбору «пальто для черг», «бронею», яку одягала жінка, виходячи на пошук продуктів. Така броня мала захищати її володарку від негоди, поштовхів, від зайвої цікавості. У останнє десятиріччя найпопулярніший варіант – темне непромокаюче пальто з плащової тканини типу болоньї або нейлону, яке щільно облягало силует. У комплект також входили в'язана шапка або мохеровий берет (який періодично начісували для краси) і полотняна авоська з міцними ручками [33, с. 32]. У такому контексті костюм характеризує жінку як добувачку і годувальницю родини, тобто наділяє жіночий образ рисами, які завжди визначали маскулінність.

Загальною для всього світу за всіх часів є тенденція візуалізувати інтимне, особливо жіноче. Проблема перевдягання жінки або дівчини в чоловічий костюм має два аспекти, які детально аналізує О. Тогоєва [214]. Згідно з першим – перевдягання в чоловічий костюм розглядається як захист жінки від зазіхань чоловіків, що дозволяло їй зберегти цнотливість і статус *virgo*, незайманої, яка присвятила себе – і свою цнотливість – Богові. Середньовічна література особливо охоче використовувала цей мотив, розвиваючи тему постійної загрози дефлорації й спроб цю загрозу відвернути. Однак істотною складовою всіх цих спроб був стан таємниці, у якому вони здійснювалися. Навіть опиняючись у чоловічому монастирі й там будучи звинуваченою у згвалтуванні й навіть батьківстві, ця дівчина ніколи не зізнавалася в тому, що є особою жіночої статі. Це відбувалося лише наприкінці життя в присутності досить обмеженого кола осіб, або правда ставала відомою вже після смерті тієї або іншої страждальниці за допомогою її прощального листа або останньої сповіді.

Жінка, яка узурпує владу і привласнює собі її знаки, не приховує свого справжнього «Я», навіть демонструє сам факт узурпації – це другий аспект порушеної проблеми. Різниця між жінкою-*virgo*, яка приховує тіло, а разом з ним і власну статеву ідентичність, і жінкою, котра презентує владну модель поведінки, величезна. У другому випадку оточення прекрасно знає, що перед ними – жінка, і вона не робить із цього таємниці. Вона дійсно привласнює собі атрибути влади чоловіка, символічно стає ним. У цьому смислі декларована нею цнотливість – такий же символ чоловічої по суті влади, як і чоловічий костюм, титул та інсигнії. Такими були Орлеанська Діва і Єлизавета I, яка говорила про себе, що їй буде досить,

якщо на її «мармуровому надгробку буде написано, що королева... жила і померла незайманою» [там само]. Відсутність дітей, відмова від материнства являє собою пониження жіночої сутності, перехід до якоїсь андрогінності. Втрата ж цнотливості призводить до втрати влади, чоловічої по суті.

Перед нами, таким чином, зовсім інший тип жінки, ніж *virgo* — незаймана. Це — *virago*, жінка-чоловік — образ, якому дає розгорнуте пояснення, зокрема, Ратхер Веронський: «*Virago*, тобто мужньою, жінка була названа так уперше, щоб мужньо боротися проти гріхів і не перечити словам Господа. Чоловік у душі, але жінка в плоті, намагається подолати свої гріховні бажання, використовуючи силу своєї мужності» [там само]. Отже, *virago* втілювала ідеальний образ жінки.

Пізніше активна життєва позиція жінки-*virago* лякала середньовічних письменників-чоловіків. Так, наприклад, автор «Книги дружніх бесід про інтимні стосунки коханців» Самуо аль ібн Яхья попереджає своїх читачів: «Існує певна категорія жінок, які перевершують інших у розумі й тонкості обходження. У їхній природі багато чоловічих рис, як, утім, і в їхніх рухах, у звуці їхнього голосу. Вони взагалі дещо схожі на чоловіків і також люблять займати активну позицію в житті. Подібна жінка здатна здолати чоловіка, якщо він їй це дозволить...Шукати таких жінок необхідно серед знатних, що вміють писати й читати, освічених осіб» [там само]. Прикладом такої небезпечної жінки може бути дружина Едуарда II Ізабелла Французька (1292-1358), що домоглася скинення короля, призначення себе регентшею при малолітньому Едуарді III і мала прізвисько «Вовчиця».

Наведені вище приклади свідчать, що образ жінки-*virago* не можна вважати маргінальним для середньовічної європейської культури. Не зникає він і згодом, виявляючись надзвичайно живучим — саме тому, що слугує легітимації влади, легітимації нового положення в суспільстві, яке *virago* постійно прагне зайняти. Легалізація жінки — будь то в мистецтві, науці або політиці відбувається через відсилання до образу чоловіка, причому конкретної людини: родича, чоловіка, коханця або друга.

Так само поводиться в XIX ст. Аврора Дюпен, більше відома як Жорж Санд (1804-1876), яка використовує як псевдонім ім'я коханця, разом з яким пише свій перший роман. Марія Склодовська-Кюрі (1867-1934) стала першою жінкою-професором Сорбони тільки тому, що зайняла місце свого померлого чоловіка, і навіть у відомості заробітної плати фігурує спочатку під його, а не під своїм ім'ям.

Використовуючи ім'я чоловіка, входить у політику Сірімаво Бандаранайке (1916-2000), перша у світі жінка — прем'єр-міністр,

що тричі стає главою уряду Шрі-Ланки після вбивства чоловіка — Соломона Бандаранайке, засновника Партії волі Шрі-Ланки. Ця остання обставина завжди вказується у всіх офіційних біографіях Сірімаво як знак того, що домагання конкретно цією жінкою вищої влади є законними й гарантуються ім'ям її покійного чоловіка. У тій же символічній системі, з тим же відсиланням до авторитету родича-чоловіка вибудовує свої відносини з владою й народом Індіра Ганді (1917-1984), що прийшла в політику після смерті свого батька, Джавахарлала Неру, першого Прем'єр-міністра Індії. Можна також пригадати Крістіну Фернандес де Кіршнер, яка замінила на посту Президента Аргентини власного чоловіка, Нестора Кіршнера.

Утім, останній приклад свідчить і про деякі зміни, що відбуваються з *virago* буквально на наших очах. О. Тогоєва [там само] формулює висновок, що відтепер не тільки смерть батька або чоловіка може привести в політику жінку — її власних амбіцій, як у випадку з Хіларі Клінтон, буває нині цілком достатньо. Для самоствердження в цьому раніше сторонньому для неї світі жінці вже не потрібно докладати стільки зусиль, як її попередницям. Вона не чеканить золотих солідів із власним зображенням, не їздить верхи на білих конях і не очолює військо в момент національної небезпеки в повному бойовому обладунку. І хоча брючний костюм, як і раніше, залишається улюбленою формою одягу сучасної жінки-політика, це, мабуть, єдине, що ще впродовж тривалого часу нагадуватиме нам про те, що колись вона узурпувала свою владу в чоловіків.

Ситуація, коли чоловіки перетворюють стать у роль, тобто чоловіча гра в жінку (імперсонація) в соціальній свідомості вважається майже нормою. Це почалося ще за тих часів, коли жінок не допускали на театральні підмостки, й жіночі ролі виконували чоловіки. Але не тільки в театрі, а й у реальному житті відомі історії, коли чоловіки грали роль жінки, виконуючи певну місію. Наприклад, шевальє д'Еон — шпигун Людовика XV, постійно змінював свою сутність, з'являючись публічно то в жіночій, то в чоловічій іпостасях. Постійно змінюючи образ чоловіка й жінки, наприкінці життя д'Еон, «заплутавшись у питаннях власної статі чи бажаючи втілити в собі обидві крайнощі, він, неперевершено володіючи шпагою, у Лондоні, втративши всі можливі авантюристичні джерела прибутку, став учителем фехтування, проводячи, однак, ці войовничі уроки в жіночому одязі» [148, с. 81].

Якщо перевдягання жінки в чоловічий одяг можна вважати ознакою емансипації, то перевдягання чоловіка в жіночий одяг припинувало його, перетворюючи на комічного героя. Тому є безліч прикладів. Можна пригадати М. Керенського, який нібито тікав від революційного повстання, перевдягнувшись у жіночий костюм.

Цікаво, що пізніше він спростовував цей факт, вважаючи його найобразливішим з усього, що з ним трапилося в ті небезпечні часи.

Окрім перевдягання в костюм протилежної статі, існує багато історичних фактів перевдягання з метою зміни рольової поведінки. Загальновідома статусна роль костюма в середньовічному суспільстві. Будь-яка зміна в костюмі могла призвести до тимчасової або остаточної втрати соціального або суспільного статусів, і це стосувалося всіх — від злочинців до королів. Ці останні за всіх часів любили гратися в перевдягання, щоб перепочити від обов'язків царювання. Іноді такі ігри мали досить серйозні наслідки. «Ірландський король Лугайд, названий власним блазнем, перед боєм «безсумнівно приреченим на смерть», помінявся з ним одягом і таким чином урятував своє життя» [214].

Ближчим до нас є приклад Павла Скоропадського, який 14 грудня 1918 року залишив Україну разом з німецькими військами, одягнувши мундир німецького офіцера. Майстром перевдягання був Устим Кармалюк. Отже, можна погодитися з В. Арістовим, який визначає гендерні відносини як «ще одну найважливішу силу напруженої структури соціуму» [8, с. 15].

У спадок від радянських часів сучасним українським жінкам дістався звичай пишно вдягатися на роботу. Заміжня жінка середніх років має обмаль місць, де б вона могла вражати своїм неперевершеним зовнішнім виглядом, тому своє бажання виглядати красиво вона реалізує на роботі. Слід додати, що зберігається тенденція вдягати «на люди» найкращий одяг, а вдома «і так згодиться». На роботі в офісах, навчальних закладах, магазинах, навіть у лікарнях більшість жінок використовує складний макіяж, безліч прикрас, яскраві кольори, нарядні сукні й обов'язково взуття на високих підборах. Нарядний костюм на роботі порушує правила розмежування роботи й дому, ранку і вечора у вестиментарному кодї, а також викликає сумніви в ділових якостях жінки та припускає думку про її сексуальну доступність.

Нарядний костюм жінки на робочому місці О. Вайнштейн називає «навороченим стилем» [33, с. 35], у якому відсутні фігури змовчування і заперечення, відчуються форс і напруженість на відміну від стилю «understatement» з його розкутістю, свободою та розслабленістю, варіантами альтернативної моди та нонконформізму. На думку О. Вайнштейн, «у різних модифікаціях «наворочений стиль» — стабільний ідіолект в історії радянського одягу, що не пояснюється тільки в рамках компенсаторних механізмів і жіночої субверсії нав'язаних принципів аскетичної скромності. <...> і соціальний, і психологічний генезис «навороченого стилю» складніший, адже цей одяг найчастіше демонструє не реальне багатство,

а «згущений» образ багатства» [там само, с. 35]. Особливо важливим стає костюм для малозабезпечених людей, саме через нього вони втілюють свої соціальні очікування, намагаються привласнити статусну символіку забезпечених людей.

У 90-ті роки в Україні, як і на всьому пострадянському просторі, виходять із підпілля і з'являються нові багатії, відкриваються дорогі магазини шикарного одягу, взуття, аксесуарів. Шкіряний плащ стає символом високого статусу. О. Вайнштейн вважає, що в цей період «жінка перетворюється на виставку не пов'язаних між собою речей, і жіноче тіло виявляється зовсім захищеним під ними. Починає превалювати самоцінність предметів туалету» [там само, с. 36].

Гардероб сучасної жінки наповнений речами, які традиційно вважають чоловічими: штани, краватки, піджаки, чоловічі сорочки, шкіряні реміні, капелюхи — цей перелік може бути досить довгим. Нині особливою популярністю користується образ стильної жінки в брючному костюмі, гангстерському капелюсі, краватці, підтяжках та чоботях на плоскій підшві, але всі ці речі зроблені з урахуванням форм жіночої фігури, а відтак підкреслюють гендерну належність своєї хазяйки. Спільно з макіяжем, прикрасами, дамськими аксесуарами такий костюм належить до культурного коду жіночності, яка яскраво виділяється на агресивному фоні чоловічих речей, працює майже на рівні інтуїції.

На сучасному етапі відмінності між чоловічим і жіночим сприймаються або на біологічному, або на соціальному рівні. Водночас для формування граничної людської індивідуальності слід звернутися до складніших і вишуканіших відмінностей. Розглянути цю проблему можна в процесі візуального діалогу між чоловічим і жіночим у костюмі. Саме поєднання, комбінації та синтез чоловічого і жіночого здатні створити новий ефект у дослідженні сучасних жіночих образів, які захоплюють минуле і розгортаються в майбутнє.

У візуальному просторі культури гендерні смисли виконують приховану, але від того не менш важливу роль. «Візуально фігура жінки здатна бути «попереду» і навіть заслонити чоловічу фігуру. Слід відзначити, що в повсякденності, яка, здавалося б, не має відношення до «влади», але впливає на всю поведінку людей, чоловік є менш «помітним», порівняно з жінкою, він «злитий» зі своєю діяльністю, замаскований, у камуфляжі свого різкого, вузького та досить визначеного долучення до життя. Жінка виразніше демонструє належність явленій зовнішній стороні життя. Жіноче прагнення до зовнішньої привабливості сконструйоване здебільшого патріархальним соціумом» [8, с. 6].

В. Арістов у своєму дослідженні поступової трансформації візуального жіночого образу в нашому суспільстві зазначає, що від

50-х до 90-х рр. відбувся перехід від могутньої архаїки до «ювенільності», омолодження, «невідповідності» образу. Це омолодження витіснило стійкий і дочасний образ жінки середніх років. Процес визнання статі з давнини з її системами табу швидко вийшов у зону із розвинутою гендерною структурою суспільства. Отже, архаїчність/ювенільність — це одна із опозицій, яка визначає взаємодію минулих і сучасних жіночих образів [там само, с. 13].

М. М. Саяпін, порівнюючи вечірнє вбрання для урочистих подій і діловий жіночий костюм, підсумовує, що останній значною мірою позбавляє жінку гендерної залежності. Жіноче вечірнє вбрання (М. М. Саяпін визначає його як «буржуазне» [192], маючи на увазі не політекономічну категорію, а певний стиль життя, який остаточно сформувався наприкінці ХІХ ст.), орієнтоване на молодий вік, а чоловіче — на похилий; складається з враження, що вік досконалості жінки — юність, а чоловіка — зрілість.

Такий традиційний протокол костюма постійно нагадує жінці, що вона має короткий термін часу, коли нею всі захоплюються, щоб встигнути знайти собі покровителя. Ця гендерна костюмна сегрегація є могутньою зброєю для підкорення жінок. «У зв'язку з цим, — продовжує М. М. Саяпін, — стає зрозумілішою по-справжньому революційна роль такого винаходу 20-го сторіччя, як жіночий діловий костюм. Костюм, який було розроблено для жінок не тільки за зразком чоловічого, але й який відбиває філософію гідності, понині монополізованою чоловічим костюмом. У ньому молода жінка набуває солідності, зріла — молоджавості; навіть жінка похилого віку може спокійно одягнути його, не побоюючись глузування» [там само]. Сучасний жіночий офіційний костюм підкреслює елегантність, загальну привабливість своєї хазяйки, але заважає занадто прискіпливому розгляданню (не говорячи вже про жіночий брючний костюм — з його ухваленням чоловічий та жіночий офіційний одяг стають просто варіантами одного стилю.

Цікавим з цього приводу є дослідження А. П. Огурцовим [168, с. 49] особливостей чоловічого і жіночого менталітету в царині корпоративної культури. Так, для чоловічого менталітету характерними є орієнтація на високу заробітну плату, швидке просування по службі, підвищення кваліфікації; для жіночого — дружня атмосфера в організації, можливість якнайдовше працювати на одному місці, наявність гарних умов праці, добрі відносини як із керівництвом, так і з колегами.

А. П. Огурцов робить важливий висновок, що в корпоративній культурі домінує жіночий менталітет із такими цінностями, як збереження добрих відносин із колегами, допомога слабким, пошук компромісів у конфліктах, висока оцінка якості життя, орієнтація

на рівність і солідарність, на інтуїтивне рішення, співчуття невдахам. І хоча наведене соціологічне дослідження проводилося на базі російських корпорацій, зроблені висновки навіть більшою мірою стосуються українських фірм.

Отже, починаючи з ХХ ст. діловий костюм став знаком належності жінки до світу чоловіків. Ризиковані дами, незважаючи на одування суспільства, створювали новий образ — образ ділової жінки.

Патріархальне суспільство зробило жіночий костюм підкреслено жіночним, незручним для роботи та здатним лише привертати увагу: корсети, вузьке взуття та складні зачіски. Лише наприкінці ХІХ ст. жінки почали брати участь у суспільному виробництві, а відтак виникла необхідність у зручному діловому одязі. Його створювали, комбінуючи елементи класичного костюма. Незважаючи на те, що перший жіночий діловий костюм був досить консервативним (блузка, жакет і довга спідниця), він сприймався як виклик моралі й традиційному устрою.

Велике значення в розвитку стилю ділової жінки мала Перша світова війна, коли збіглися емансипація, феміністський рух, революційні ідеї та недостатність кадрів, продиктовані війною. Діловий костюм перестає визначатися тільки функціональністю і стає часткою іміджу. Чоловіки, повернувшись з війни додому, не впізнали своїх подруг, які з тендітних панянок у довгих сукнях і корсетах перетворилися на жінку-підлітка, жінку-шибеника а ля гарсон. Відрізавши довге волосся та вкоротивши спідницю, вони опановували багато професій, які традиційно вважалися суто чоловічими. Шокуючий образ жінки, завдяки якому похитнулися традиційні уявлення про жіночі ролі, створила Марлен Дітріх, жіночність якої підкреслювалася чоловічим костюмом (штанами, піджаком та краваткою).

Для ділових людей стриманість в одязі є важливим фактором успішної кар'єри. Нудний, передбачуваний та бездоганий — це головні ознаки костюма ділової жінки. Використовуються класичні фасони одягу і взуття, характерна відсутність яскравих, екзотичних кольорів, невелика кількість прикрас та непомітний макіяж, який ще називають «скульптурним», тому що він робить виразнішими привабливі риси обличчя і приховує дефекти шкіри.

Водночас діловий костюм відрізняється провокаційністю; він демонструє не тільки фінансові можливості ділової жінки, а й її виховання, смак, знання ділового етикету, світосприйняття в цілому.

Упродовж тривалого часу в Україні існував стереотип «радянської жінки» — це «баба грім» у чорному строгому костюмі; або тип «ластівки» — молоді дівчини в короткій спідниці й на високих підборах; або бабуся в чоботах та хустині. Зламала цей стереотип Юлія

Тимошенко. Наприклад, в одному із своїх інтерв'ю вона заявила, що сприймає світ контрастно, тому в одязі надає перевагу чорному і білому кольорам. Поява Юлії Володимирівни в парламенті в день її призначення на посаду прем'єр-міністра у твидовій сукні, наглухо закритій спереду, але з чималим чорним мереживним клином на спині, започаткувала новий образ жінки-політика в українському суспільстві.

Теоретично жінка в костюмі й краватці вторгається на чоловічу територію, загроза міститься не стільки в її одязі, скільки в її потенційній здатності захопити владу. І нині більшість роботодавців рекомендують жінкам носити спідницю і туфлі на каблуках, що символічно нагадують про її жіночий статус, навіть, коли вона займається справами, які традиційно визначаються як чоловічі.

Сьогодні жінка в брючному костюмі — досить звична. Чоловік же, який у повсякденному житті носить спідницю, навпаки, сприймається як щось украй неприйнятне. Його визначають як трансвестита, тобто навісять ярлик, що містить еротичні ноти, припускає сексуальну досвідченість і пересиченість. Однак це не свідчить про його гендерну ідентичність і сексуальну орієнтацію: трансвестит насправді може виявитися гетеросексуальним чоловіком, який просто надає перевагу предметам жіночого гардероба.

Крос-дресинг може найменше містити еротичну складову, можливо, людина обрала такий костюм через його зручність (крос-дресинг (англ. cross-dressing) — перевдягання (з будь-яких причин та через будь-які мотиви) в одяг, взуття, білизну тощо, які вважаються доречними для іншої статі, а не тієї, до якої належить особа, що перевдягається [204]. Уже досить давно стало цілком прийнятним, що жінка носить штани й інші предмети чоловічого гардеробу, і визначити жіночий крос-дресинг стало дуже складно. Навпаки, як доводять багато спостережень, поки жінка поводить себе «по-жіночому», в чоловічому одязі вона сприймається сексуальніше.

Крос-дресинг як такий не є достовірним показником ні гендерної ідентичності, ні сексуальної орієнтації. Церемоніальні традиції пропонують чоловікові носити деякі «жіночі» елементи (наприклад, застібка на жіночу сторону в сутані Папи Римського), так само як робочі обов'язки жінки можуть сприяти тому, що вона одягнеться в чоловічий одяг. Чоловік або жінка, які носять одяг протилежної статі, тому що ідентифікують себе з цією статтю, визначаються як трансгендери, на відміну від тих, котрі вживають штучних заходів для зміни своєї статевої належності, які називаються транссексуалами.

Обмін костюмами між чоловіком і жінкою завжди мав різні наслідки. Якщо чоловік одягав жіночий одяг, то заради сміху, в іншому разі це сприймалося як психопатологія. Навпаки, для жінки

перевдягання в чоловічий костюм відкривало нові можливості, створювало інший образ, вона опинялася в іншій сфері, розширюючи межі свого життєвого простору.

Відмінності в чоловічому і жіночому одязі виконують подвійну функцію. З одного боку, вони приховують ознаки нецивілізованої «дикої» сексуальності, з іншого — «друга шкіра» слугує самопрезентацією. При цьому жіночий одяг має інші функції, ніж чоловічий, і оцінюється за іншими критеріями. Естетичні критерії в одязі тісно пов'язані з тілесним ідеалом (зріст, форма, вага). У них маніфестуються колективні потреби й вимоги, які епоха, культура і суспільство висувають до чоловіка й жінки. Від природи вони не часто відповідають ідеалу, але соціальні шанси кожної статі відчутно відрізняються в розумінні того, що означає бути вродливим/вродливою.

Відчуття самоцінності й задоволеності своєю зовнішністю легше і простіше досягається чоловіками. Жінки ж у своїх намаганнях досягти ідеалу краси мають потребу в чоловічому замилюванні, отже, принципово недосяжний ідеал стає ідеальним дисциплінуючим засобом. Звичайна річ, що жінки, орієнтовані на ідеальні норми, завжди незадоволені, і не модним стандартом, а собою.

Різні уявлення про ідеал краси в сучасній культурі особливо наочно демонструє формоутворюючий костюм високої моди останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. Такі художники костюма, як Ж.-П. Готьє, В. Вествуд, К. Лакруа, Дж. Гальяно, котрі працюють у стилі ретро, створюють сучасні образи засобом поєднання різних історичних, національних та художніх напрямів у моді. Використовуючи різноманітні костюми різних часів і народів, ці кутюр'є немов «грають» з образами й формою костюма, комбінуючи й пересмислюючи їх. На думку М. А. Нестерової, створені в рамках цієї тенденції, образи сучасного формоутворюючого костюма можна умовно поділити на три типи.

1. Соціально-історичні, що припускають комбінування форм європейського костюма різних епох, з метою додання історичним образам іншого, сучасного «звучання». Таке повернення до формоутворюючих костюмів, які вже існували в попередні епохи, та їхня інтерпретація є відмітною ознакою естетики й культури останньої третини ХХ ст. У пошуках нових форм і образів автори звертаються до історичної спадщини європейського костюма, як джерела натхнення, основи для творчого експерименту та стилізації.

2. Етнічні, основані на сумісництві специфічної образності різних культур, народного костюма з європейською традицією тілоподібного крою. У 1970-ті рр. завдяки так званій «японській революції» в моді художники Х. Морі й Т. Кензо успішно об'єднали європейські й східні традиції костюма, продемонструвавши

«абсолютну майстерність західного крою і японського духу». У таких «етнічних» колекціях традиційний для європейської культури криволінійний крій поєднується з геометричним, що дозволяє створювати нові форми одягу. Наприклад, у колекції Ж.-П. Готьє «Леді з Шанхаю» наявні граціозні драпіровані орігами, крилаті рукави й кімоно, що приховують контури фігури, а також «європейські» спідниці, штани та корсети, котрі щільно окреслюють тіло.

3. Гендерні, виражені в підкресленні характерних ознак маскулінності/фемінінності в костюмі або, навпаки, стилі унісекс, що нівелює статеві відмінності. Гендерні образи в костюмі є результатом характерного для сучасної культури інтересу до людського тіла й тілесності. З одного боку, чоловічі й жіночі образи, символіка чоловічого і жіночого, опозиція чоловіче/жіноче у візуальних стереотипах, створюваних костюмом на початку ХХІ ст., трансформувалися в унісексуальний стереотип. З іншого – все більше дизайнерів починають пропагувати у своїх моделях «героїчний» образ сучасної жінки – міської амазонки – вольової, активної та рішучої [166].

Відмінності в чоловічому та жіночому костюмах виявляються в усьому, навіть на рівні аксесуарів. Наприклад, починаючи з ХІХ ст. чоловічі й жіночі аксесуари досить чітко відрізнялися за формою й дизайном. Так, у каталозі американської компанії Монтгомері Уорд за 1895 р. були представлені розкладні ножі для чоловіків і жінок, хлопчиків і «чоловічі мисливські», всього 131 вид ножів. Жіночі розкладні ножі мали мініатюрніші обриси, тонку ручку з перламутру або білої кістки, а чоловічі були масивнішими, з роговими ручками. Валізи для чоловіків виготовляли зі свинячої шкіри, а для жінок – із сап'яну. Жіночі туалетні щітки робили з ручкою й маленьким дзеркальцем на зворотній стороні, а чоловічі – овальної форми, без ручок і без дзеркал. Жіночі годинники були витонченішими, з металевим браслетом і мали арабський циферблат, а чоловічі – широкий шкіряний ремінець і римські цифри [32, с. 360]. Отже, жіночі аксесуари були витонченішими й декоративнішими, порівняно з чоловічими.

У костюмі фемінінність формується за допомогою речей, які не виконують утилітарної функції. На думку К. С. Шарова, «саме в цілковитій відсутності призначення і полягає привабливість цього знаку жіночої моди, який виводить структуру образу жінки на семантичний рівень повідомлення. Це повідомлення персонам, які її оточують, про її виняткове місце у сфері прекрасного» [236, с. 58]. К. С. Шаров має на увазі шнурівку, яка ще в добу Ренесансу виконувала утилітарну функцію, а в сучасному костюмі – суто есте-

тичну функцію, пробуджує фантазію та надає цілісності жіночому вбранню, створюючи певний художній образ.

Зміст гендерних ролей визначається в історичному і культурному контексті. Так, характерною для культур багатьох народів є дихотомія «чоловічого» і «жіночого». І. В. Головнінова, занурюючись в історію питання і аналізуючи філософські трактати Арістотеля, О. Вейнінгера та К. Юнга, формулює висновок, що в працях цих філософів традиційно «жіноче» в культурі співвідноситься з темною, стихійною, недосконалою першоосновою, на відміну від зрозумілого, підпорядкованого логіці, досконалого та завершеного «чоловічого» світу» [50, с. 17]. Чоловік – це творець, що уособлює активну першооснову буття, духовна істота, а жінка, відповідно, – пасивна матерія, яка не має власного внутрішнього руху, суто тілесне творіння. Духовне втілюється в архетипових образах Пророка, Мудрого старця, Мага тощо, а матеріальне – в образах Великої Матері, Матері-Землі, Чаклунки й інших [там само, с. 14-17].

Сучасна жінка, яка звичайно визначається риторикою моди, – це, перш за все, незалежна особистість, наділена сильною ідентичністю, тобто вона знає відповідь на запитання «Хто я?». Наступна її важлива риса – успішність. Це ні в якому разі не домогосподарка (хоча цей образ був модним упродовж тривалого часу), а ділова жінка, освічена, матеріально забезпечена, яка обов'язково досягає успіху у вибраній нею діяльності, при цьому робить це легко. Вона молода, дуже активна, веде динамічний спосіб життя, багато подорожує і займається спортом.

Мода свідчить і про працю, і про неробство. Право бути модною потребує постійної наполегливої роботи жінки. «Існує і особливий статус, який утілює в чистому вигляді цю чудову діалектику пороженості, яка піднесена в ранг найвищого призначення, де є і дуже важка праця, і безкінечна відпустка, – таким є статус «зірки» (часто використовується в риторичі Моди): зірка – це зразок (це не може бути роллю), тому їй відведене місце у світі моди лише в рамках цілого пантеону, кожне божество якого виявляється одночасно і досить пустим, і дуже зайнятим» [15, с. 288]. Ані Лорак, Таїсія Повалій, Ольга Сумська – до сучасного українського пантеону зірок належать жінки різних професій, різного віку, але всіх їх об'єднує слава, популярність, матеріальна незалежність та приваблива зовнішність, що дозволяє носити одяг «від кутюр». Таких людей ще називають творцями моди. Як у всьому світі, так і в Україні тон задають голлівудські зірки – Мадонна, Гвінет Пелтроу, Скарлет Йохансен та ін. Слід відзначити, що нині зірковий пантеон в Україні значно поповнився жінками-політиками: Юлія Тимошенко, Ганна Герман, Інна Богословська, Раїса Богатирьова та ін.

Загальновідомо, що жінки змінюють свою зовнішність набагато частіше, ніж чоловіки, більше часу й зусиль витрачають на покупку одягу, прикрас, косметики, а також більше значення надають схвальним або негативним оцінкам.

У образі модної жінки відбивається постійний компроміс у відносинах масової культури зі своїми читачками. Модна жінка — це «водночас і сама читачка, і та, ким вона мріє бути; її психологічний портрет приблизно такий, як і в усіх знаменитостей, про яких день у день «розказує» масова культура, бо своїм риторичним позначуванням Мода глибоко проникла в цю культуру» [там само, с. 295].

Образ модної жінки містить також уявлення про ідеальне тіло. Відповідь на запитання, чому більшість сучасних жінок невдоволені своїм тілом, знаходимо в розумінні жіночності виключно у зв'язку з тілом. Усі дієти, голодування, пластичні операції свідчать про сприйняття свого власного тіла, як чужого. Кожна корекція фігури або обличчя, татування або пірсинг роблять тіло об'єктом мистецтва, тобто штучним об'єктом. Слід підкреслити, що катування тіла для відповідності ідеалам краси пов'язане з самооцінкою: чим вона вища, тим менших змін зазнає тіло. Звичайно, це не стосується актрис або моделей, для яких тіло стає найважливішим інструментом професії.

«Театр» гендерних відносин і стратегій насамперед має еротичну спрямованість, зводячи все до техніки «загравання», при цьому негласно відводячи жінці традиційну роль об'єкта чоловічого бажання, а чоловікові — роль невтомного сексуального мисливця. Насправді ж аспект гендерних відносин є значно складнішим і багатограннішим.

Як відзначає Ж. Батай, теоретично чоловік може бути об'єктом бажання жінки, як і жінка є об'єктом бажання чоловіка. Не можна сказати, що жінки прекрасніші або бажаніші за чоловіків, однак, у більшості випадків жінки відкритіші для того, щоб бути бажаними. Незважаючи на радикальні зміни в соціальному житті, жінка, як і раніше, дивиться на себе «очима чоловіка», уявляючи себе об'єктом його бажання [17].

Доречно навести історію парфумів «Шанель № 5», тому що: по-перше, Коко Шанель постійно порушувала гендерні умовності (вона однією з перших почала носити в публічних місцях штани; шокувала всіх, з'явившись в опері з короткою стрижкою); по-друге, семіотика парфумів має велике значення у формуванні костюма, а «Шанель № 5» по праву визнані найзнаменитішим ароматом ХХ ст.; по-третє, цей парфум змінив код жіночності. Відповіді майже на всі питання стосовно цих знакових парфумів знаходимо

в книзі О. Б. Вайнштейн «Семіотика Шанель № 5. Аромати й запахи в культурі» [32, с. 352–366].

Назва парфумів була пов'язана з новою колекцією суконь Шанель, демонстрація якої мала відбутися п'ятого числа п'ятого місяця, тобто в травні, тож дизайнер залишила парфумам цей номер.

Коко Шанель не подобалися квіткові запахи, вона вважала їх ознакою буржуазного стилю. Образ жінки-квітки не влаштував реформатора моди. Шанель мала упереджене ставлення до парфумів як денді, прихильник гігієни, який ратує за особисту охайність. Вона була проти тих, хто використовував парфуми, щоб заглушити запах немитого тіла. Крім того, їй не подобалася манера занадто пахнутися, типова для початку ХХ ст.

Ця ситуація була багато в чому вимушеною: «До 1920 р. жінкам пропонувалося вибирати для себе легко пізнаваний запах однієї або декількох квіток. Розкіш полягала в тому, щоб пахнути геліотропом, гарденією, жасмином або трояндою, тому що будь-яка суміш, хоча й була дуже різкою, швидко видихалася. Звідси необхідність надмірно пахнутися на початку вечора, щоб через кілька годин запах ще зберігався» [там само, с. 352]. Надмірне використання парфумів суперечило мінімалістським настановам Шанель, і вона почала думати, як змінити ситуацію й стиль їхнього використання.

Не тільки запах, але й форма флакона «Шанель № 5» перекреслювали всі загально визнані уявлення про жіночність. Відсутність декоративних елементів, лаконічний прямокутний контур скляного флакона, строга біла етикетка, подовжена прозора кришка — все в ньому виражало любов до геометрії й функціональності. Цей флакон змушував уяву пристосовуватися до нової знакової системи.

Для сучасників подібна форма флакона для дамських парфумів була незвичною, оскільки прямокутник однозначно асоціювався із чоловічими одеколони: жіночі флакончики традиційно виготовляли в більш фантазійному стилі. Особливо відрізнялися фігурними формами дамські флакони в стилі модерн з його рослинними мотивами, плавними лініями та вигнутими рельєфами.

«Узурпація» чоловічої форми флакона повністю відповідала іншим дизайнерським розробкам Шанель: сукням з джерсі, змодельованим за зразком англійських чоловічих пуловерів, зручним комплектам з трикотажу в спортивному стилі. Її парфуми призначалися для сучасної жінки, що їздить на автомобілі, грає в теніс, не боїться загоряти. Можна сказати, що «Шанель №5» — парфумерний аналог маленької чорної сукні: такі самі універсальний мінімалізм, абстрактність смислу й чистий контур форми, що забезпечують постійну затребуваність у культурі.

Нині в парфумів «Шанель №5», як і раніше, багато шанувальниць. Вони заслужено вважаються класикою ХХ ст. З іншого боку, нинішні російські аматорки нових ароматів, що орієнтуються, наприклад, на радикальні парфуми «Odeur 71», уже не сприймають первісний авангардизм «Шанель № 5», і їхню логіку можна зрозуміти. Вони цей аромат вважають консервативним і несхожим на сучасні парфуми, у яких переважають озонові або фруктові ноти.

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 уже уніфікується як діловий одяг, який наближається до уніформи. При цьому вся історія дизайну, моди та костюма ґрунтується не стільки на формах, скільки на розумінні «чоловічого» і «жіночого».

Характерною ознакою сучасного модного костюма є деконструкція, яка базується на співвідношенні цілого і частини, коли частина збільшується і приховує ціле або, навпаки, ціле поглинає частину. Наприклад, так званий «туземний» ефект, коли напівоголене тіло прикрашають великою кількістю об'ємних прикрас або коли весь пляжний костюм зводиться до майже не існуючих трусиків «то-плес».

Костюм стає дуже складною системою формоутворення. Спочатку дизайнер по костюму створює гармонійний проект на основі певного коду культури і традиції, а потім порушує традиційну гармонію, використовуючи ефект випадковості. Ця випадковість є результатом гри, в якій гендерним чоловічим та жіночим ролям відводиться центральне місце.

Гендерні дослідження — це галузь знання, за допомогою якої вивчається, яким чином той або інший соціум визначає, формує, закріплює та розподіляє в суспільній свідомості й у свідомості кожної окремої особистості соціальні ролі жінки й чоловіка, а також які наслідки цей розподіл для них має. Гендерний аналіз дозволяє вивчати сучасне суспільство в його сьогоденні, з огляду на процес оформлення нової соціальної структури й нових соціальних мотивацій.

Розглядаючи гендерний аспект костюма і культури взагалі, слід мати на увазі, що його наукове осмислення перебуває на початку свого розвитку. «Поняття «мужність» і «жіночість» досить рухливі, вони не тільки мають істотні відмінності в певних культурах, але й еволюціонують відповідно до плину історії, змін у політичній, економічній і соціальній сферах суспільства. Чимале значення має й те, що людина як така — незалежно від статі — наділена гнучкою

внутрішньою системою пристосованості до змін у навколишньому середовищі, здатністю засвоювати, осмислювати й розвивати нові інтелектуальні й поведінкові навички» [218].

Жіночість і мужність у певному смислі — попередники й споконвічні категорії вираження сутності людини, яку можна ментально передати в будь-якій соціальній ситуації. Порівняно із належністю до певного класу або соціальної групи, стать спільно з віком надає глибшого розуміння того, якою повинна бути наша первинна природа і в яких ситуаціях вона може й має демонструватися.

1.6. Костюм і тілесність

Костюм тісно пов'язаний з людиною, її тілесністю і особистісними характеристиками. Створюючи візуальний образ особистості, костюм не тільки змінює соціальні ролі, а й відображає культурний і соціальний стан суспільства. Людське тіло і костюм можуть бути представлені як матеріал, з якого кожна людина й культура в цілому «ліпить» індивідуальність.

Людське тіло стає головною інтригою в найцікавіших сюжетах сучасної культурології та гуманітарних наук. Наприклад, Л. М. Газнюк вважає, що тіло є «безпосередньою найближчою реальністю для індивіда». Поєднання його внутрішньої реальності з матеріально-речовою дійсністю зовнішнього світу утворює «соматичне буття, котре проживається як дія і проживається як явище» [46, с. 18]. Незважаючи на те, що в науковому дискурсі частіше використовується термін «тіло», а не «сома», насправді йдеться саме про соматичне буття, що є «онтологічною основою самореалізації людини в амбівалентності відчутих і пережитих екзистенційних ситуацій» [там само, с. 19]. Костюм уловлює найменші нюанси соматичного буття людини, за допомогою найдрібнішої деталі актуалізуючи її образи.

Поняття «костюм», «тіло», «зовнішність» дуже близькі за своїм значенням, тому що костюм — це комплекс речей і засобів, які трансформують тіло людини, створюючи певний образ (зовнішність). Л. М. Газнюк дійшла безумовного висновку, що «тіло і дух, який у ньому живе, можуть і повинні складати єдине ціле. Адже насамперед, враження про людину складається в першу чергу за її зовнішнім проявом, за візуальними рисами людина вбачає дещо, що, як нам уявляється, становить характер, ціннісні настанови, певне духовне начало, яке керує людиною в житті. Можливо, щось подібне мала на увазі А. Ахматова, говорячи про відповідальність людини за власну зовнішність. Це може видатися дивним, якщо зважити на те, що тіло дається людині в дар. Звичайно, і його індивід може змінити певною мірою, а не лише душу, прагнучи досягти ста-

ну, який у давні часи позначався як «калокагатія» [там само, с. 59]. Останній термін уперше трапляється у визначенні естетичного ідеалу Стародавньої Греції.

Стародавні греки визначали поняттям «калокагатія» поєднання краси зовнішньої й краси внутрішньої. При цьому зовнішня краса була представлена атлетично розвинутим тілом, гармонійним пропорціям якого приділялася велика увага. Красивим вважалося жіноче обличчя з великими очима, які підкреслювалися округлою лінією брів, з прямою лінією чола і носа. Цікаво, що за античним ідеалом краси, високе чоло вважалося потворним, тому стародавні греки ховали його під волоссям: чоловіки старанно начісували волосся наперед, а жінки робили зачіску під назвою «корімбос», опускаючи хвилясте волосся низько на лоба (відстань між лінією волосся і брів вимірювалася двома пальцями). Зачіска «корімбос», або «грецький вузол», пережила сторіччя, вона була популярною в добу Ренесансу, ампіру, модерну і нині жінки із задоволенням роблять цю зачіску.

Друга складова калокатії — духовна краса — це розвинутий кругозір та висока моральність. Стародавні греки вважали, що підла людина, злодій або дурень не можуть бути прекрасними. Варто уваги те, що внутрішня краса обов'язково передбачала наявність почуття патріотизму. Відданістю своїй батьківщині наділені майже всі герої античного епосу, наприклад, загальновідомий Одисей, незважаючи на спокуси цариць і навіть богинь, через важкі випробування прямував до своєї Ітаки, оскільки тільки там він міг бути щасливим.

Естетичний ідеал завжди посилається на жінку як першоджерело краси. В античному світі жінці належить особливе місце. Свідченням цього є численні зразки мистецтва, які відтворюють красу жіночого тіла. Чоловіки вклонялися жінці не як особистості, а її божественним формам, якими наділили жінку олімпійські боги. У реальному житті жінки були затворницями, їх утримували вдома як дорогоцінну річ. Н. Дубинський, посилаючись на Лікурга, зазначає, що подружні відносини перетворюються на «раціонально побудоване виробництво, де плодяться люди» [68, с. 10].

Говорячи про античну жінку як вільну представницю суспільства, в першу чергу мають на увазі гетеру. Саме вона задовольняла потребу чоловіків у жіночому товаристві і була носієм вищого начала, перед яким вклонялися і грек, і римлянин, а саме: краси в її довершеній формі. Гетер увічнювали в статуях, їм присвячували вірші найвідоміші поети, споруджували мавзолеї та курили фіміам не тільки в переносному, але й у прямому смислі в храмах любові й пристрасті. Красномовним є такий історичний факт: коли адвокат

Фріни, вичерпавши останні аргументи, зірвав з неї одяг, безпощадні судді були засліплені красою цієї гетери, змінили гнів на милість та замість звинувачувального винесли виправдальний вирок [там само, с. 10]. Краса тіла переважила тяжкий злочин на терезах правосуддя.

Зупинимося докладніше на питанні, що являє собою людське тіло. Як пише К. Келі: «Тіла і розуми — не те, що відрізняється одне від іншого. Вони обидва складаються з роїв речей попереднього рівня» [88, с. 80] — і далі зазначає, посилаючись на Брукса, — «тіла роз'ясняють, спрощують. Інтелекти без тіл та істоти без форми — спектральні привиди, які гарантовано вводять в оману» [там само, с. 105]. Провідною думкою при цьому є та, що тіло не дуже відрізняється від розуму, але воно спрощує, роз'ясняє та говорить правду.

На думку Фуко, «історичний момент дисциплін — це момент, коли народжується мистецтво володіння людським тілом, спрямоване не тільки на збільшення його спритності й вправності, не тільки на посилення його підпорядкування, але й на формування відносин, що в самому механізмі робить тіло тим слухнянішим, чим кориснішим воно стає, і навпаки» [263, с. 28].

Джудіт Батлер указала на те, що «тіло» Фуко як місце опору є нічим іншим як «psyche» Фрейда: парадоксально те, що «тіло» є для Фуко назвою психічного апарата остільки, оскільки воно чинить опір пануванню душі. У його добре відомому визначенні душі як «в'язниці тіла» Фуко змінює погляди типового платонівсько-християнського визначення тіла як «в'язниці душі». Те, що він називає тілом — це «не просто біологічне тіло, але вже дійсно зрозуміле як якийсь вид до-суб'єктивного психічного апарата» [там само, с. 29].

Ставлення до тіла — одна з найважливіших ціннісних орієнтацій будь-якої культури, оскільки тіло є не простою природною даністю, а складним соціокультурним конструктом. Однак тривале існування дуалістичного протиставлення «тіла» і «духу» та вимога безумовного підпорядкування першого другому неминуче перетворювали тілесність на явище приватне і маргінальне. Історію «реабілітації» тілесності у світовій філософії й культурології добре показано в дослідженнях І. М. Биховської. Вона відзначає: «Вбудоване в багатовимірний простір буття, функціонуючи середині різних його підсистем, затребуване на різних його «поверхах», тіло людини також знаходить різні рівні буття. На кожному з них, «підкоряючись» відповідним законам (природи, суспільства, культури), перебуваючи у взаємозв'язку і взаємодії з іншими елементами відповідної системи (природними факторами, соціальними інститутами, культурними нормами), тіло щоразу

модифікується і існує не в одній, а в трьох своїх іпостасях, які можуть бути позначені як «природне тіло», «соціальне тіло» та «культурне тіло» [29, с. 53–54].

Під «природним тілом» розуміється біологічне тіло індивіда, що підкоряється законам існування, функціонування та розвитку живого організму.

«Соціальне тіло» — результат взаємодії людського організму (природного тіла) із соціальним середовищем: з одного боку, це прояв його об'єктивних, спонтанних впливів, що стимулюють реактивні й адаптивні «відповіді» тіла; з іншого, воно похідне від цілеспрямованих впливів на нього, від свідомої адаптації до цілей соціального функціонування, інструмент використання в різних видах діяльності.

«Культурне тіло» — продукт культурного формування й використання тілесного начала людини. «Культурне тіло» немов «знімає» характеристики двох інших рівнів тілесного буття; воно є своєрідною квінтесенцією, завершенням процесу переходу від «безособових», природно-тілесних передумов до власне людського, не тільки соціально-функціонального, але й особистісного буття тілесності.

Змінене під впливом соціальних і культурних факторів тіло людини набуває соціокультурного значення й виконує певні соціокультурні функції. Таким чином, долучення «людини тілесної» до соціокультурного простору спричиняє істотні наслідки для її тіла, що перетворюється із суто біологічного феномену в соціокультурне явище. У процесі такого перетворення тіло, окрім своїх природних властивостей, набуває характеристик, породжених соціальними й культурними впливами.

Сучасна мода наголошує на створенні одягу і взуття, комфортного для людини й людського тіла, але відносини між тілом і модою в процесі розвитку цивілізації склалися неоднозначно. Поступово з пасивного об'єкта, який розмальовували, захищали від спеки й холоду, тіло перетворилося в активне явище, здатне «говорити» про свої відчуття.

«Тіло — явлене життя душі. Душа — сприймане життя тіла» [161], — відзначив Карл Густав Юнг. Тіло нібито шукає найоптимальнішу форму вираження душі, відкидаючи те, що викликає фізичний дискомфорт, руйнує біоенергетичний потенціал людини. Постійні підказки душі тілу й навпаки є не що інше, як один з адекватних способів пристосування до умов зовнішнього середовища, що постійно змінюються. Іноді тіло протестує, іноді підкоряється, іноді погоджується із душевними переживаннями.

Ролан Барт описує три способи трансформації абстрактного тіла в реальне тіло модниць і модників. Перший полягає в тому, щоб

пропонувати ідеальне тіло — манекенниці, фотомоделі. Другий — у виданні щорічних сезонних декретів, які тіла є модними, а які — ні. Третє рішення, на думку дослідника, полягає в такому упорядженні одягу, щоб він трансформував реальне тіло, надаючи йому значення ідеального тіла моди (подовжуючи або скорочуючи, роблячи його стрункішим або товстішим). Але в усіх цих випадках відбувається «... структурне обмеження тіла, його охоплення інтелегібельною системою знаків, розчинність чуттєвого в значимому» [15, с. 295], тому що «Мода має здатність перетворювати будь-яку почуттєву даність у вибраний нею знак, її здатність до сигніфікації безмежна» [там само, с. 294]. Отже, захоплення тіла знаками є основою його існування в культурі.

Різні за своїм характером системи соціальних відносин, культурних цінностей, субкультурних орієнтацій мають на людське тіло певний вплив. Позначення тіла, його оцінка й використання, характер його контролю соціумом, особливості відбиття «людини тілесної» в різних філософських і релігійних ученнях, у мистецтві — усе це своєрідні «похідні» від особливостей соціокультурних структур, від динаміки й спрямованості їхніх змін.

«Залучена в соціокультурний простір «людина тілесна» опиняється під впливом безлічі соціальних факторів, що об'єктивно впливають на її тіло, на всю його природно дану основу (часто всупереч його волі й бажанню), робить вибір свого «тілесного поведіння», усвідомлює характер різноманітних соціальних впливів на тіло, вибирає системи «захисту» від них або, навпаки, їхнє культивування, завершуючи цілеспрямованим формуванням свого фізичного іміджу згідно зі сформованими нормами, традиціями або ж усупереч їм» [29, с. 61]. Таким чином формується образ «людини тілесної» в структурі повсякденних уявлень і спеціалізованого знання.

У традиційній російській культурі, як справедливо відзначив І. С. Кон, вододіл між «духом» і «плоттю», так само як і між тілесним «верхом» і «низом», був особливо високим і непроникним. Радянська влада посилила ці символічні заборони твердою поліцейською однаковістю й священними табу. Справа — не в соромливості. Просто людина, позбавлена конкретної індивідуальності й принижена (філософи щиро вважали, що підвищена) до своєї «соціальної сутності», в матеріальному тілі взагалі не мала потреби, воно їй тільки заважало [124, с. 63]. Принципи колективізму в масштабах радянської держави сприяли нівелюванню особистості, яка, відмовляючись від власного тіла, одержувала як винагороду узагальнене соціальне тіло.

Слід зазначити, що костюм має важливу функцію корекції тіла: за допомогою крою, кольору, орнаменту, фактури матеріалу

можна досягти ефекту повноти або стрункості фігури, високі каблучки збільшать зріст, а правильно підібраний макіяж, зачіска, головний убір здатні кардинально змінити зовнішність людини.

В історії костюма тривалий час панувала тенденція перебільшувати справжні розміри фігури. Наприклад, дами в Європі оптично збільшували свою нижню частину тіла криноліном, таким чином підкреслюючи достоїнство й свій суспільний стан. Довжина одягу (приміром, довжина шлейфа) або кількість витраченого матеріалу були показниками належності власника до певного стану.

Зі зміною структури суспільного виробництва, в якому істотно зменшується роль важкої фізичної праці, поступово змінюються й правила інтерпретації людського тіла, оскільки належність до нижчих суспільних станів вже не пов'язана з таким характером праці. Фізично розвинене тіло в новому суспільстві стає найчастіше результатом занять фізкультурою або спортом, тобто діяльністю, що припускає істотні вольові зусилля, характер, самодисципліну. У результаті зніжене, жирне тіло найчастіше читається як знак лінощів, слабого характеру та неорганізованості.

Нині повні люди стикаються з більшою кількістю негативних стереотипів, ніж стрункі. Фігура відіграє велику роль не тільки в пошуках сексуальних і шлюбних партнерів, але й у вирішенні проблем, які, здавалося б, зовсім не пов'язані з вагою людини (наприклад, при працевлаштуванні).

Можна погодитися із думкою В. І. Ільїна, що «... далеко не всі люди можуть вписатися в тілесні норми свого суспільства. В одних не вистачає для цього характеру, в інших відхилення зумовлене глибшими фізіологічними причинами. Реакцією на усвідомлення цієї проблеми бувають різні стратегії. Одна з них — спроба знайти або створити такий жаргон у мові, на якому б аномалія звучала як «класно!» або «сексуально!» І такі спроби іноді бувають успішними. Формуються, наприклад, субкультурні ніші людей з надлишковою по мірках пануючої культури вагою і своїми власними правилами інтерпретації. Людина, що потрапила в цю нішу, відчуває себе комфортно серед таких же, як вона, або цінителів таких форм» [81]. Особливо розвинений процес формування субкультури повних людей з визначеним жаргоном у США. Але існують спроби рухатися в цьому напрямі і в Україні. Ця субкультура та її жаргон поки майже не прориваються на сторінки глянцевого журналу, на подіуми, де домінують субтильні стандарти. У результаті мільйони людей безсилі намагаються вписатися в пануючу культуру й бути позитивно інтерпретованими її мовою.

Окрему самостійну тенденцію в дизайні сучасного формоутворюючого костюма являє собою концепція «альтернативного тіла»,

про яку згадує М. А. Нестерова [166]. Інтерес до надреальних конструкцій і образів, який можна спостерігати в сучасній культурі й образотворчому мистецтві, виявляється у вигадливих екстравагантних костюмах, дизайнерами яких здебільшого є представники японського авангарду. Ідеологія «альтернативного тіла» ґрунтується на принципі рівності всіх фізичних форм існування людини — здорового, гармонічного тіла і хворого, знівеченого, травмованого, занадто гладкого чи, навпаки, хирлявого. При цьому стверджується право недосконалого тіла на визнання і естетичне осмислення.

Запропоновані Й. Ямамото, І. Ю. Ватанабе та А. Мак Куїном жіночі образи являють собою «красу болісну, приховану, розбиту, скинуту та знову короновану» [там само]. Дизайнери в цьому разі «грають» із природним людським тілом, виступаючи за визнання некрасивого, асиметричного тіла як естетичної основи для створення сучасного костюма, найяскравішою характеристикою якого є театральність. Вони прагнуть створити новий жіночий образ, заперечуючи типову в європейському розумінні жіночність як химерність і нудно-солодкість.

Одним із головних символів у міфології споживання є жіноче тіло, що стає інструментом створення певного образу. Наприклад, у рекламі на жінці, зазвичай, значно менше одягу, ніж на чоловікові. Жінка в більшості рекламної продукції тільки напіводягнена, а якщо й одягнена, то за рекламним сюжетом обов'язково роздягається, тобто знімає які-небудь елементи одягу. А рекламно-тілесна соціалізація перетворює мову тіла в «третинну статеву ознаку».

Розуміння тілесності як соціокультурного явища в сучасному аспекті орієнтується на конструювання завжди молодого, привабливого тіла за допомогою використання останніх досліджень біотехнологій, медицини, косметології, а також інших важливих засобів забезпечення необхідних йому характеристик, серед яких чи не найважливіше місце посідає костюм.

У процесі модифікації людського тіла відбувається виокремлення знаків, якими сам об'єкт не володіє, ці знаки надає йому суспільство (наприклад, символізація за допомогою тіла). Соціокультурна залежність тіла наочно виявляється при порівнянні таких суттєвих нормативів, як розуміння сорому і розкутості, припустимого і неприпустимого, вродливого і потворного тощо.

На думку В. І. Ільїна, «... тіло людини, що привернуло увагу оточуючих, перетворюється в знак або комплекс знаків, які інтерпретуються ними з тією або іншою обґрунтованістю й глибиною. Інакше кажучи, тіло людини, будучи поміченим, викликавши чийсь інтерес, перетворюється в текст, що читається, інтерпретується за нормами невербальної мови цієї культури або субкультури.

Природним наслідком цього є прагнення людей писати тексти, використовуючи матеріал свого тіла» [81]. При цьому варто зауважити, що додаткового значення тілу надає костюм, за допомогою якого тіло культурно і соціально оформлюється.

Правила інтерпретації тіла як тексту розвиваються, зміст тих самих форм змінюється. Тіло, як і будь-який інший об'єкт, залежить від примх моди. Гарне від потворного часто відокремлює тільки час. Як уже зазначалося, в античні часи високе чоло вважалося потворним, а в Середньовічній Європі, навпаки, голили волосся над чолом на відстані двох пальців, щоб зробити його вищим, тому що прекрасним вважали високе чоло, що додавало одухотворенності обличчю. Якщо звернутися до сучасного естетичного ідеалу довгоногих жінок, то ця вимога в античні часи сприймалася б як потворна, тому що занадто довгі ноги порушували головну вимогу античної краси — пропорційність.

Зміст знаків трансформується разом із суспільною практикою, узагальнення якої й породжує інтерпретації. Так, у суспільстві, де більшість населення зайнята важкою фізичною працею, міцна мускуліста фігура читається як один з основних знаків належності до цієї маси. Водночас зніжене тіло — це знак належності до панівної верхівки, яка, звичайно, звільнена від обов'язку виконувати важку фізичну працю.

Більше п'яти тисячоліть віддаляють нас від часу, коли були створені перші скульптурні образи Стародавнього Єгипту. Для них характерні груба сила й тілесна міць. Фараони й знать древнього царства були воїнами, завойовниками і фізична сила була їм необхідна. Втілюючи естетичний ідеал єгипетської культури, костюм не стільки закриває, скільки відкриває тіло [271, с. 39–40].

У давньогрецькій скульптурі відображені зразки статури переможців Олімпійських ігор і військових бойовищ. Гармонічно розвинені, мускулісті тіла свідчать про міцне здоров'я й фізичну міць. Стародавні греки вірили в те, що боги Олімпу протегують тим людям, які розвивають своє тіло, роблячи його сильним і витонченим. Уявлення про фізичну досконалість як найважливіше достоїнство людини відповідало й умовам життя в ту епоху: громадяни Стародавньої Греції були мореплавцями, воїнами, мисливцями та орачами.

У античному мистецтві в цілому відбивається доцільність пропорцій жіночого тіла для продовження роду. Ця якість злилася з еротичним сприйняттям подруги, яка є сильною, може виносити дитину та не буде покалічена при перших же пологах. Порівняно тонка талія — анатомічна компенсація широких стегон, що забезпечує рухливість і гнучкість тіла. Але ця талія (так званий пояс Ве-

нери) не така вже й тонка. Люди античності вважали, щоб народити здорове немовля, жіноча талія повинна бути не менше 78 см.

Римляни відмовлялися носити штани, що ввійшли в моду зі Сходу, тому що цей одяг здавався їм грубим і безглуздим. Але штани мали ще один суттєвий недолік — вони не окреслювали міцне чоловіче тіло, як драпірування туніки й, особливо, тоги. Остання була не просто одягом, а символом вільного громадянина Риму. Недарма Вергілій написав: «Володарі світу, народ, одягнений у тогу!». Самі римляни настільки захоплювалися цим одягом, що називали себе «тогатос», асоціюючи себе з ним. Тога була по-справжньому грандіозною спорудою. Вона драпірувалася із прямокутного, еліпсоподібного або напівкруглого шматка вовняної тканини розміром 6х1,8 м. Великі розміри тоги, білосніжна дорога тканина, пурпурна смуга по краю мали підкреслити високий соціальний стан римського патриція. Утім, краса постави й ходи в античному світі цінувалися набагато вище, ніж дорожнеча тканини.

У Візантії античний костюм, який підкреслював красу і гармонію тіла, змінює новий тип краси — духовний. Тіло прикривається, маскується. Костюм перекидає природні пропорції людської фігури. Виникає нова форма одягу, що нагадує футляр.

В епоху середньовіччя турботу про тілесну досконалість вважали справою гріховною. Релігія проповідувала аскетизм і вмертвіння плоті. Відповідно до нових естетичних поглядів і всупереч церковним заборонам, уперше мужність, як основна риса чоловічої краси, протиставляється жіночності, що втілює ідеал жіночої краси. Це спричинило поділ форм чоловічого й жіночого одягу. Змінилися пропорції, необхідним був чіткий крій облягаючого одягу, тож виникла нова спеціальність ремісників — закрійники.

Новий тілесний канон спостерігаємо в епоху, яка справедливо дістала назву «Відродження». Його вимоги: високий зріст, широкі плечі, тонка талія, статна фігура, червоні губи, волосся кольору темного меду. На думку Р. В. Захаржевської, людині Ренесансу — «енергійній, сповненій пристрасті тісно і незручно в середньовічному одязі, вона не соромиться свого тіла, вона пишається і любить ним. Вона сильна і могутня, ця людина, любить поїсти й попити, швидко ходу і скажену їзду верхи, вона не проти посперечатися і при нагоді пустити в хід кулаки, а якщо необхідно, то й кинджал. Вона — людина з усіма притаманними їй пристрастями й якостями...» [79, с. 75]. І костюм підлаштовується під новий естетичний ідеал.

Справжню революцію в сприйнятті жіночого тіла зробив відомий французький модельєр Поль Пуаре, який звільнив жінок від корсета, вкоротив довжину сукні та сприяв кардинальним змі-

нам у її формі. Пряма сукня подовженого силуету, сукня-сорочка, штани-шаровари й вузькі спідниці, жіночі блейзери зобов'язані своєю появою на «модній сцені» саме Полю Пуаре. Це була нечувана сміливість. Пропозиція Поля Пуаре відмовитися від корсетів у жіночому одязі стала своєрідним маніфестом, що проголосив пожвавлення й розквіт жіночого тіла. Цю пропозицію підхопили модельєри ХХ ст., яке стало часом детального розшифрування мови тіла в костюмі.

Наприклад, у 40-і рр. вважають модною жінку-дощечку, яку згодом заміняє жінка-лінія. У 50-і рр. модними стають дещо округліші жіночі тіла. Ідеалом жіночої краси стають пишні груди, тонка талія, округлі стегна. Текст костюма має очевидну сексуальну спрямованість. Досконалість і різноманіття крою, безліч варіантів модних суконь: цілнокроєні, зі спідницею, прикрашеною поперечними смугами, зі спідницею, що складається з оборок. У моді жіночність і чуттєвість.

Однак мода на тендітність зберігалася й у наступні десятиліття. Так, у 60-ті рр. знову в моду входить фігура жінки із плоскими грудьми. Тоді еталоном стала модель Твігі. Цю моду називають смертельною, тому що багато хто з юних фанаток Твігі доводив себе до повного виснаження, прагнучи бути схожими на цей ідеал. Мода на худих високих жінок збереглася й донині.

У 60-ті рр. у костюмі спостерігається динаміка, одяг не заважає вільним рухам. Наприкінці 60 – початку 70-х рр. вимоги до тіла диктує субкультура хіпі, чий протест закінчується втечею від реальності в ілюзорний світ. Хіпі називали себе «дітьми квітів», тому природно, що їх символом була квітка. Під впливом хіпі моделі, одягнені в широкі бабусині квітчасті плаття із квіткою соняшника у волоссі, являють собою символ мрії про єднання людини з природою. Враження підсилюють етнічні мотиви в одязі. На рубежі цих десятиліть динаміка посилюється й на подіум виходить жінка-підліток, тендітна, як квітка, і рухлива, як дитина.

Початок 70-х рр. ознаменувався сексуальною революцією, щоновила відчуття людиною свого тіла. Тіло стає об'єктом посиленої уваги, в модних журналах все частіше майорить оголена натура. Нові форми відносин між статтю відбилися в моді унісекс. 70-ті – 80-ті рр. – це час спортивного й функціонального одягу. Моделі демонструють природність абсолютно розкутою ходою. Тіло нічим не стиснене. Головними вимогами в костюмі є практичність і зручність. Виникає враження повної незалежності від будь-яких соціальних норм і цінностей.

У 80-і рр. тільки-но винайдену природність заміняють штучність, театральність, нагадуючи про 50-і рр. Тіло активно викорис-

товується у формуванні необхідного іміджу. О. Л. Шевнюк називає цей час «десятиліттям жадібності, грошей, влади та успіху» [237, с. 328]. Шикарний костюм з неприхованим викликом окреслює абрис сильного і чуттєвого тіла. У моді демонстративний еротизм.

У 90-і рр. модним стає стиль «мінімалізм», шик якого виявлявся в дорогих тканинах, які «гарантували комфорт і свободу рухів, оскільки були гігієнічними, теплоактивними, дихаючими, антистресовими та не потребували прання й прасування» [там само, с. 335]. О. Л. Шевнюк доречно зауважує, що «... мінімалізм у костюмі потребував адекватного непомітного макіяжу, який став своєрідною тонкою плівкою, що захищала від ворожого доквілля, водночас підкреслюючи виразність обличчя. Дев'яності викликали зменшення попиту на декоративну косметику натомість підвищення його на засоби догляду за тілом з фактором захисту від агресивного урбаністичного середовища» [там само, с. 336].

При всіх коливаннях у поглядах на ідеальне жіноче тіло завжди залишається образ ніжної, стрункої, мініатюрної, позбавленої волосся на тілі, зі слабкими мускулами жіночої фігури, чиї форми округлі, а шкіра м'яка й гладка. Це тіло не повинне свідчити про силу, міць та самостійність, тобто про владні повноваження, притаманні мужності.

Символом модних змін у костюмі є уявлення про красу тіла і ступінь його відкритості. Показовою з цього приводу є довжина спідниць. Були часи, коли вважалося непристойним показати навіть кінчик туфлі з-під сукні. Особливість сучасної моди виявляється в тому, що вона дозволяє носити одяг різної довжини, але при цьому розрізняє його за призначенням. Наприклад, святковоритуальний одяг повинен бути довгим (сукня нареченої, наряд для випускного балу); в діловому костюмі спідниця прикриває коліна. Мають місце вікові відмінності: дівчата надають перевагу спідницям значно вище коліна, літні жінки – до середини литок. Отже, довжина спідниці перестала бути мірою модності речей, а влада модельєрів більше не є абсолютною. У моді – полістилізм, тобто кожен – сам собі стиліст і модель в одній особі. Кожний звертається до свого тіла й душі як основних експертів створення соціальної маски й способу життя.

У ХХІ ст. взаємовплив тіла, костюма та моди стає ще специфічнішим. Наприклад, дуже популярний нині японський дизайн, дотримуючи естетики закутування, створює не антропоцентричний костюм, тобто не відштовхується від форми тіла, а космоцентричний, оскільки він перетворює тіло під впливом доквілля. Тканина огортає тіло, приховуючи його, замість відвертого демонстрування.

«В японських конструкціях завжди збережено ма — традиційне поняття для позначення простору між тілом і тканиною, який є унікальним, подібно до неповторності самого тіла, і потребує індивідуальної форми» [237, с. 340].

Відома японська дизайнер Рєя Кавакубо взагалі ігнорує фігуру у своїх екстравагантних платтях з ушитими подушками, завдяки яким на поверхні утворюються рельєфи неправильної форми.

Осмислення форми костюма щодо його відносин з людським тілом переконує в тому, що європейський костюм протягом усієї своєї історії розвивався за двома основними напрямками: підкреслював форми тіла людини або приховував їх. Ці напрями стали основою для двох типів костюма, які М. А. Нестерова умовно визначає як криволінійний (подібний до тіла) та прямокутний (контрастуючий з реальним тілом) [166]. Особливий інтерес становить криволінійний костюм, що своїм специфічним кроєм здатний підкреслювати (тілоподібний костюм) або деформувати (формоутворюючий костюм) природну фігуру людини.

Історично склалося так, що саме «формоутворюючий» костюм, який деформував тіло людини, надаючи йому ознак пануючого ідеалу краси, набув у європейській культурі найбільшого поширення. Головна ідея формоутворюючого костюма – відповідність людського образу з естетичним ідеалом своєї епохи.

Щоб досягти цієї мети, допускалася досить значна деформація людського тіла. З цього приводу А. В. Бабаєва пише: «Зовнішній вигляд людини, її тілесність змінюються разом зі змінами, які відбуваються в навколишньому світі <...> ідучи за ідеальним образом, тілом-еталоном, людина дисциплінує себе...» [11]. На нашу думку, костюм, який змінює природні пропорції людського тіла, не стільки дисциплінує, скільки карає свого носія. Формоутворюючий костюм пропонував безперервну зміну уявлень про ідеальне тіло. Отож, формоутворюючий костюм виник унаслідок неприйняття людиною свого фізичного вигляду, прагнення до абстрагування від власного тіла та спроби перетворення його на зразок існуючого еталона.

У той час як європейці прагнуть перетворити людське тіло на зразок мистецтва, японці створюють нові пропорції костюма, які змінюють тіло. Результатом є складне й суперечливе поєднання андрогінності й жіночності. З одного боку, модельєри не підкреслюють характерних особливостей жіночої фігури, зосереджуючись на патологіях і трансформаціях форм тіла, з іншого — створювані жіночі образи відрізняються загадковістю й крихітністю, майже незахищеністю перед жорстоким світом. Ці образи дивним чином інтригують глядача.

Природні лінії й форми людського тіла приховані костюмом так, що фігура перетворюється на якусь протилежність не тільки ідеалу краси, але й природності. Костюм демонструє нові ідеали, далекі від традиційних для європейської культури уявлень про прекрасне гармонійне тіло, основані на естетизації потворного (краси інвалідів, горбанів, кривизни тіла, неправильності пропорцій).

Японські дизайнери немов «зрівнюють» у правах ідеал краси й медичні патології, обстоюючи ідею «асиметричного» тіла і доводячи, що «... тіло прекрасне, незважаючи на те, як воно виглядає». Своєю творчістю вони стверджують, що дизайн костюма ґрунтується не на пожвавленні або акцентуванні контурів людського тіла, — його мета полягає в тому, щоб дозволити особистості бути тим, ким вона є насправді. Ці ідеї спочатку сприймалися як ексцентричні, але згодом стали «класикою» сучасної високої моди. Нині багато хто із західних дизайнерів активно запозичає і трансформує інноваційні ідеї японських модельєрів. Сучасна висока мода вже не «диктує» свої стандарти й ідеали, а пропонує людині самій обирати й приміряти різні образи.

Можна підсумувати, що костюм тісно пов'язаний з поняттям тілесного канону, який відповідає загальноприйнятому в даний період часу в даному співтоваристві уявленню про прекрасне. Відповідно до цього історично зумовленого уявленого ідеалу, тренується, оформляється, культивується та інвестується тіло людини. Таким чином, тілесний канон висуває певні вимоги до тіла людини, що, у свою чергу, оформляється за допомогою костюма.

Залучаючи костюм, зокрема одяг, у семантичний процес моди, Ролан Барт, посилаючись на Сартра, пропонує три такі концепції: 1) народнопоетична концепція: одяг створює (магічно) особистість; 2) емпірична концепція: особистість створює одяг, самовиражається через нього; 3) діалектична концепція: особистість і одяг безперестанно підміняють один одного [15, с. 291]. У наступному розділі, аналізуючи український народний костюм, ми розглянемо саме народнопоетичну концепцію, а дослідження сучасного костюма в останньому розділі ґрунтується на емпіричній та діалектичній концепціях Р. Барта.

РОЗДІЛ II ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

2.1. Костюм у контексті українського менталітету

Український національний костюм — це не тільки мистецтво і народне надбання, перш за все він символізує націю і соборну Україну. У ньому закарбована пам'ять предків, їх висока майстерність, що пережила віки. Костюм відображає основні риси ментального комплексу і, відповідно, зумовлює специфіку національно-культурного простору. Ментальність визначається як особливий феномен колективної психіки, наповнений культурно-історичним, онтологічним, сімейним, логічним та психологічним змістом. Домінанти національної ментальності відображені в рисах характеру, сфері емоцій і почуттів, комплексах.

Поняття «українська ментальність» трактується як узагальнення найпоширенішого соціально-психологічного типу, що існує в Україні. Іншими словами — це певна сукупність етнічно-психічних ознак, яка властива народові, що став історичною спільнотою. На думку О. Покальчук, «це характер надзвичайно впертий, що шанує традиції навіть у тому разі, коли їх первісний зміст утрачено, стійкий до будь-яких негараздів» [177]. Цю характеристику підтверджує й Є. Маланюк: «Українській душі бракує почуття трагічного, незважаючи на всю трагічність української історії» [151].

Т. В. Цимбал зазначає, що головними особливостями української ментальності є інтроверсивність вищих психічних функцій у сприйнятті світу, зосередженість людини на фактах і проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу; кордоцентричність, що виявляється в сентименталізмі, чутливості, любові до природи, естетизмі народного життя, культуротворчості, перевазі емоційного, чуттєвого над волею та інтелектом, морального над інтелектуальним. Однак українцям бракує визначених цілей, достатньої стійкості, дисципліни й організованості.

Важливими є й такі риси ментальності українців, як індивідуалізм, повага до людини та її свободи, демократичність, рівність у відносинах, шанобливе ставлення до землі, природи, працелюбність, антеїзм, екзистенційна емоційність, толерантність, життєлюбність, пісенність, ліричність, поетичність світосприйняття і світопереживання та кордоцентризм як пріоритет «серця» порівняно з розумом [233, с. 73–74]. Крім того, представник української діаспори В. Янів зазначає, що українцям притаманне «міцне почуття Божої всеприсутності, душевна скрута, внутрішня розмова з Богом, тайне думан-

ня про Божу волю над собою, сердечний порив у світ невідомого, таємничого, радісного» [261, с. 12].

Г. Токаюк підкреслює, що «... попри все, українець, хоч і вкрай денаціоналізований, утримав свій менталітет відмінним від способу мислення, який вогнем і мечем нав'язувала йому московська опричина» [215]. Українську ментальність досліджує й Н. Железняк, яка вважає, оскільки українці протягом тривалого історичного періоду були поневоленим народом, то відповідно у них виробилися певні комплекси. У сферу української ментальності потрапляють такі комплекси, як малоросійство, меншовартість, провінційність [71]. Отже, українці, незважаючи на свої комплекси, все ж народ легкої вдачі, доброзичливий, з добрим почуттям гумору, який іде до своєї мети попри всі негаразди.

Сучасні українські філософи А. Бичко та І. Бичко вважають: «На світоглядно-ментальному рівні український національний характер виявляється у домінуванні в ньому екзистенціальних <...> мотивів, у плюралістичному баченні навколишнього світу, в діалогічному спілкуванні з природним і людським оточенням» [31, с. 36].

Слід також звернути увагу на українську інтровертність, спрямованість психічної активності на власний світ свого «Я», що завершується, як вважає О. Кульчицький, своєрідним «кордоцентричним персоналізмом, націленим на експансію особистості не у світ, а у власне єство» [136, с. 160]. Тобто український національний характер є своєрідним персоналістично-кордоцентричним феноменом, що зумовлює способи вкорінення українця в буття.

Розглянувши особливості української ментальності, ми, як і Т. В. Цимбал, поділяємо думку: «Українська людина — це не занадто «раціональна» західна людина, не тиран або вічний раб зі Сходу, а Людина віруюча, духовно багата, добра, суверенна і толерантна, тобто гуманна» [233, с. 74].

Однією із засад формування української ментальності були кобзарська пісня та дума, а кобзарство відіграло визначну роль у творенні української ментальності [226]. Починаючи як військові співці слави українського козацтва, кобзарі з часом перетворилися на співців усього українського народу — це своєрідно втілювалося в середині XIX ст. у творчості Великого Кобзаря — Тараса Шевченка.

Особливістю розвитку української культури є те, що вона з відомих історичних причин не мала безперервної лінії розвитку, багато разів мусила починати майже все спочатку; хоча неабиякий творчий потенціал був наявний завжди. Це зумовило величезні втрати, проминання цілих етапів і стилів європейської культури. Але водночас це парадоксальним чином сприяло оригінальній контамінації

різних стилів і породжувало самобутні синкретичні явища, наприклад, українське бароко XVII-XVIII ст.

На думку С. Кримського, формування української культури «потребувало не лише створення Києво-Руської держави. Не менш істотною була потреба символізації етнічної території, надання символічного статусу рідному краю, семіотичне перетворення його у святе докільля буття» [132, с. 69]. Втрата будь-якого компонента структури соціальної ідентичності, зокрема сакральності, яка втілює особливість і неповторність культури, призводить до втрати особистісних атрибутів, а відтак, збіднює особистість кожної людини. Це сталося після приєднання України до Росії, а особливо після невдалих спроб від'єднання, після руйнування Запорізької Січі й остаточної ліквідації Гетьманщини, коли в ситуації безвиході сформувалася особлива ідентичність — малоросійство.

Усталеність форм українського національного костюма доводиться на XVIII ст. На думку Тимоті Снайдера, «XVIII сторіччя, як вважають українці, — це час великого українського повстання проти польського гноблення; на думку ж росіян, — це момент, коли заблукалий український струмок знайшов свій шлях до великої російської ріки» [281, с. 117].

Можна погодитися з думкою І. М. Дзюби, що малоросійство стало означати комплекс редукованого патріотизму, намагання зберегти деякі місцеві особливості ціною заповзятого вірнопідданства імперії. «Імперія підтримувала вірнопідданство як запоруку провінціалізму політичного і культурного, поступово вихолощуючи з нього рештки національних спогадів і сентиментів. І хоч у межах малоросійства деяким громадським і культурним діячам удавалося обстоювати окремі елементи національних цінностей, все ж у цілому історично малоросійство було ідеологічною, культурною і психологічною перешкодою на всіх етапах боротьби за державну незалежність [66, с. 19]. Слід додати, що і в сучасних умовах малоросійство ще відчутно себе виявляє, особливо в культурному та психологічному аспектах.

На думку П. Рікера: «Обговорювати минуле, означає продовжувати його в теперішньому» [184, с. 78]. Неповторність української національної культури втілюється в образах дівчини-калини, Березині, самовідданої матері, відважного козака, кобзаря тощо. «Інші» є присутніми, навіть коли вони відсутні, оскільки символізують, згідно з французьким філософом Ж. Деррідою, соціальні відносини. Тих, кого вже немає, ми зберігаємо в нашому соціальному контексті. Це і є їх наявність» [55, с. 5]. Минуле наших предків закодоване в народному костюмі, його вишивках, орнаменті, прикрасах та

конструктивних особливостях. Прочитання та інтерпретація тексту костюма відбувається не в одному, а в декількох часопросторах, які поєднані невлотимим зв'язком.

В умовах глобалізації саме національна культура, засоби ідентифікації особистості зі своєю культурою, мовою, цінностями культури, ціннісними настановами й орієнтаціями особистості чинять опір як виникненню, так і проникненню транснаціональних корпоративних цінностей і установок. «Можна сказати, що саме універсалії, специфічні в кожній національній культурі, заломлюють вектор глобалізації, завдяки чому і самі процеси глобалізації постають як один із спектрів складної дифракційної картини взаємодії культур» [168, с. 37].

Українське національне відродження ознаменувалося репрезентацією споконвічних національних символів, зокрема жіночого образу Березині. Цей процес завжди супроводжує демократичні зміни в суспільстві, коли чоловічий образ вождя, який символізує тоталітарний режим, змінює жіночий образ свободи та рівноправ'я нової соціальної побудови (наприклад: жінка як символ французької буржуазної революції, жіночий символ США — статуя Свободи). Сучасний образ української Березині втілює образ материнства, підноситься до ролі хоронительки нації і, водночас, є метасимволом жіночності.

Перебування образу жінки на центральному місці в національних проєктах пояснюється не стільки біологічною репродукцією, скільки репродукцією символічних національних меж. Саме жінка як носій і вчителька рідної мови, традиції і культури в цілому окреслює символічні межі нації. Ірина Новикова називає жінок «опорою нації» [279, с. 178], а Жаклін Роуз відзначає: «...жінка повністю відповідала за соціальне благополуччя націй» [280, с. 46].

У процесі конструювання нової національної історії першим кроком є пошук певних національних традицій. Для досягнення цієї мети інтелектуали в першу чергу звертаються до побуту селян-хліборобів, оскільки, 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 виключно жінки.

Для розуміння українського комплексу народного костюма важливою є народнопоетична концепція Ролана Барта, за якою костюм магічно створює особистість [15, с. 291]. У основі поетики, функціонування та значеннєвого наповнення українського традиційного

костюма — світоглядні уявлення народу, які впливають на архаїчну семантику костюма. Народний костюм є творчою лабораторією створення костюмних образів, які набувають остаточного втілення як у сучасних побутових костюмах, так і в художній творчості. Вектор еволюції костюмних образів спрямований від «хаосу» до «космосу», від дисгармонії до гармонії.

У народному костюмі закладаються гармонічні, пропорційні відношення, які відповідають природній будові постаті людини. Підтвердження цій думці знаходимо в Н. М. Каменської та С. І. Нікулєнко, які наводять приклад «золотого перетину», тобто коли ціле відноситься до більшої частини так, як більша частина до меншої. «Звертаючись до народного одягу як символу, художник ніби утверджує ідеї стабільності і міцності життя» [85, с. 10]. У сучасному мистецтві народний костюм використовується на рівні філософії як аналізу зв'язку ідеї та форми; образу або символу; структури як прояву загальних психологічних законів людського сприйняття; деталі або декору як збагачення форми [там само, с. 8].

Значною мірою висвітлює проблему української ментальності дослідження Л. А. Давиденко костюма в художньому світі Н. В. Гоголя: «Український народний костюм у гоголівському тексті покликаний відтворити для читача північної столиці пластику екзотичних для нього образів, представити в плоті парубків і дівчат, засідателів і підкоморіїв, козаків і чортів, що населяють простір повістей. Гоголь уникає опису побуту, інакше опис наміток і кобеняків перетворився б в етнографічний коментар. Усі зображувані деталі костюма ретельно відбираються відповідно до характеристики образу. Етнографічна точність поєднується з високим ступенем узагальнення, що досягає рівня символу» [58, с. 6].

Структура костюмного образу нерозривно поєднує предметний символ з його деталями й властивими йому ознаками — кольорами, розміром, матеріалом тощо. В українському традиційному костюмі семіотично важливими є опозиційні ознаки дорогого-дешевого, нового-старого, брудного-чистого, цілісного-недостатнього [там само, с. 9]. У деяких бінарних тандемах активно виявляється саме перша частина опозиції, що містить звичайно позитивну оцінку, на відміну від другої, негативної.

Чисте і нове імпліцитно наявні в яскравих і чистих кольорах одягу, невіддільних від сповнених сил парубків і дівчат, залишаючи відчуття молодості й свіжості. Нечистота в одязі завжди позначає нечистоту внутрішню, гріховність, викликану вторгненням Зла, що узгоджується з народними релігійними уявленнями. Тому відзначені нечистотою образи звичайно пов'язані з демонічним світом. Зі

старим одягом пов'язана семантика руйнування, тому він може слугувати прикметою прихованого демонізму.

Опозиція старого-нового одягу в деяких випадках набуває семантичного відтінку колишнього-іншого і поєднується з мотивами перевдягання й франтівства. «У функціонуванні мотиву перевдягання знайшли відбиття народні уявлення про перевертнів і ряджених, а також християнське розуміння перетворення. У християнському розумінні «старий одяг» — це одяг гріха, «новий» же одяг — одіяння духовного очищення, перетворення» [там само, с. 9]. Отже, перевдягаючись у новий костюм, людина набуває можливості перетворення, зміни на краще себе й свого життя.

Особливе значення має опозиція дорогого-дешевого. Дорогі матеріали: смушка, оксамит, срібло, парча, золотий галун — підкреслюють особливу цінність символічних предметів костюма — чоловічих і жіночих головних уборів, чоловічих поясів, взуття. Дорогоцінний костюм утілює народну ідею про людину як найкраще, найулюбленіше Боже творіння. Дешевий одяг асоціюється з неробством, злидарством та незначністю особистості.

В українському традиційному костюмі, який візуалізує ментальність народу, активно виявляється семантична опозиція цілісного-недостатнього. Ознака цілого є надзвичайно актуальною в народній культурі й, безумовно, має позитивний смисл. На тлі гармонійних костюмів більшості співтовариства безладдя в костюмі окремих селян є знаком неблагополуччя соціального, матеріального та морального.

Поняття українського народного костюма потребує конкретизації. По-перше, як і будь-який костюм, він має складну структуру. Основою костюма є одяг — різноманітні види покривів людського тіла: білизна, сукня, панчішно-шкарпеточні вироби, взуття, головні убори. Пов'язані єдністю призначення і використання, доповнені аксесуарами, прикрасами, зачіскою та гримом, ці предмети складають саме костюм. Цілковито зливаючись з фізичною подобою людини, костюм формує її відповідно до суспільної моралі й естетичного ідеалу.

Форми і конструкція, композиційне та естетичне вирішення українського народного одягу залежать від «матеріалу, його пластичний якостей, кольору, малюнка, фактури. Оздоблення розміщується по краях, по лініях швів, щоб з'єднати окремі частини одягу в єдине ціле. Будова конструкції ґрунтується на поєднанні метричних форм крою прямокутника, трапеції, квадрата. Це надає можливість безвідходного крою цілими полотнищами» [85, с. 10].

Народний костюм, порівняно з костюмом панівної верхівки, є самобутнім. Від глибокої давнини і протягом усього існування він відповідає 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 відображають світосприйняття, естетику та психологію українського народу. Це самобутнє явище посідає значне місце не тільки в національній, але й у європейській і, взагалі, світовій культурі [105].

У костюмі українського панства XIV-XV ст. (саме в цей період відбувається інтенсивне становлення української народності і, відповідно, остаточне оформлення національного костюма) чітко простежуються ознаки західноєвропейського костюма: багаточаровість, значне подовження одягу, що сковував усі рухи. У поєднанні з великою кількістю масивних коштовних прикрас цей костюм демонструє повну зневагу до праці. У такому костюмі було неможливо виконувати навіть елементарні дії (наприклад, самостійно вдягнутися). Костюм замовляли в модного кравця з імпортного кольорового оксамиту або тонкого сукна.

Український національний костюм мав простий зручний крій. Матеріалом слугувало полотно з льону або конопель, яке виготовляли ручним способом, а потім ретельно вибілювали.

Порівняння українського національного костюма з костюмом українського панства дозволяє дійти висновку, що традиція створюється незалежно від еліти. Ідеологія, яка здійснюється зверху, стосується цієї галузі лише опосередковано. Такий підхід може спростувати думку конструктивістів, котрі стверджують, що національна культура рухається зверху.

У контексті вищесказаного особливий інтерес становить саме процес виготовлення українського народного костюма, в якому брали участь майже виключно жінки. Збираючись довгими зимовими вечорами, жінки пряли, шили одяг і собі, і дітям, і своїм чоловікам, вишивали складні орнаментальні візерунки, які мали символічне значення. Прядіння і вишивання певною мірою актуалізували роль жінки в гармонізації й творчому облаштуванні світу.

Слід звернути увагу на те, що у своїй творчості людина створює не просто нові речі, а саме цінності. «За буттям творчого продукту розгортається цілий глибинний пласт смислів, які забезпечуються душею художника, його позицією, рівнем мотивації, специфікою індивідуального бачення світу, в якому відбулося заломлення всієї сукупності культурного досвіду — і особистого, і сукупного людського, опанованого кожним індивідом» [190, с. 58].

Техніка вишивання була різною: вишивка мережкою («вирізування» з наскрізним узором), гладь (настилання) і, починаючи з XVII ст., вишивання хрестиком. Узори вишивок містили безліч смислів. Орнамент — слово латинське, в буквальному перекладі «прикраса, що позначає». Під змістовністю орнаменту розуміють певний код культури: в ньому закарбована тисячолітня мудрість народу, джерела його світогляду та перші спроби людини впливати на таємничі сили природи засобами мистецтва, що відбивалися в народному орнаменті, як у древніх письменах. Наші далекі предки використовували мову орнаменту задовго до виникнення писемності.

Люди тривалий час пам'ятали мову орнаменту, що передавала магічне значення ритмічними плавними завивками, кружками-розетками, квітками, травою, листям, канавками, зображенням фантастичних тварин, птахів, мешканців підводного царства. Поступово символічний смисл трикутників, зірок, кругів забувався, але значення багатьох найрозуміліших зображень упродовж тривалого часу залишалося в пам'яті.

Процес формування костюма, на думку Г. Д. Забродіної і Н. А. Романової, має два рівні: по-перше, базові символи у формі набору геометричних фігур, які є основою семантичного значення будь-якої художньо-образної структури; по-друге, рольові образи. Візуальні фігури формують безпосереднім чином морфологію культурного простору, а рольові образи — його соціологію [77, с. 12].

Орнамент національного одягу майже в усьому світі містить найпростіші геометричні фігури — круг, квадрат, трикутник та їх похідні, «асоціативні значення, закріплені в підсвідомості за означеними фігурами, впливають на сприйняття будь-якого об'єкта оточуючого середовища. І від того, яким буде характер їх використання в побудові форми, залежатиме характер художнього образу створюваного об'єкта матеріальної культури» [там само, с. 13]. Стосовно костюма це означає, що як у цілому, так і в окремих своїх структурних елементах костюм наділяється об'ємно-просторовими й структурно-динамічними характеристиками, які створюють образ власного Я людини та впливають на її ментальність.

З точки зору К. К. Стамерова: «Узори вишивок XV-XVII ст. були майже виключно геометричними (ромби, квадрати, трикутники, зірки, розетки). Лише з XVII ст., з поширенням вишивок хрестиком, виникли геометризовані рослинні мотиви: хміль, сонка, вербові листочки, мальви, гвоздика тощо. Оздоблювали одяг тасьмою або кантом, а також аплікаціями з кольорової шкіри, дуже характерними, насамперед, для західних земель» [208, с. 160]. Ці дії супроводжувалися особливим ритуалом: українськими народними піснями, переказами, легендами, прислів'ями, загадками,

небилицями, заговорами на любов та тривале подружнє життя. Таким чином жінки не тільки зберігали традиції свого народу, але й створювали їх. Наприклад, у одній із незліченних українських пісень є такі слова: З вечора тривожного аж до ранку / Вишивала дівчина вишиванку, / Вишивала дівчина, вишивала, / Чорну та червону ниточку слала. / Що та чорна ниточка — то ж страждання, / А червона ниточка — то ж кохання. / Щоб та чорна ниточка часто рвалася, / А червона ниточка легко слалася. Закінчувалася ця пісня словами: Сердся, мій соколику, чи не сердся, а будеш носити її біля серця. При цьому брали найдовшу нитку, оскільки «яка довга нитка — таке довге життя».

Українка сама обирала собі судженого, такого чоловіка, який їй до вподоби, добивалася його за допомогою магічних дій, до яких належало і вишивання символічних знаків, і потім усе життя тримала над ним «круг оберіг». Чоловіки могли успішно виконувати свої чоловічі обов'язки годувальника і захисника тільки в тому разі, коли вірили, що над ними є той обережний круг, котрий тримає жінка. Виникає враження, що жінка захищала захисника (свого чоловіка). Навіть такі надмужні чоловіки, як запорізькі козаки, носили на шії, ніколи не знімаючи, «обереги», що їх наділа мати своєю дбайливою рукою, оскільки вірили, що тільки вони в змозі захистити їх у кривавій січі. Отже, українська жінка навіть у давнину мала досить активну позицію в родині, на відміну від західноєвропейської жінки, котра майже не мала ніякого права голосу.

Українцям властиве добре почуття гумору; це відбилося в сороміцьких піснях та особливому типі жартівливих народних оповідань, відомих під назвою небилиці. Починалася небилиця, наприклад, так: «... Слухайте, дівчата! Я вам розкажу, що колись зо мною було, та тільки цур — не перебивати і «брешеш» не казати, а то покину розказувати. Було це ще тоді, як мого батька й на світі не було, а ми з дідом удвох на печі жили, на комині хліб сіяли, та було в нас п'ять курок дійних, сім півнів їджалих» [220, с. 125].

Провідною темою під час прядіння, шиття та вишивання була родина. Українці знали свій родовід від п'ятого до сьомого коліна не тільки поіменно, а й у повчальних розповідях. Триматися свого родоводу, оберігаючи в такий спосіб сімейні реліквії й традиції та передаючи їх у спадок наступним поколінням, було природною потребою. Той, хто забуває звичаї своїх батьків, карається людьми і Богом. Він блукає по світу, як блудний син, і ніде не може знайти собі притулку та пристанища, оскільки він загублений для свого народу. За українським народним повір'ям, від тих батьків, які не дотримують звичаїв, народжуються діти, що стають вовкулаками.

Олекса Воропай так описує цю демонічну істоту: «Вовкулака — це завжди понурий, завжди чимось незадоволений чоловік; у день святого Юрія він перетворюється на вовка, бігає разом з іншими звірми по лісу і має лише опасок на своїй довгій кудлатій шії, а в день зимового Миколи він знову перетворюється на чоловіка. Вовкулака, будши в людській подобі, до церкви не ходить, з людьми не вітається і звичаїв людських не знає» [42, с. 95]. Уникнути страшної долі — стати вовкулаком — можна тільки дотримуючи традицій свого народу, тобто прислухаючись до жінки, яка ці традиції створює і зберігає.

Образ жінки-Берегині досить яскраво відбивається в українському національному жіночому одязі, який, на відміну від чоловічого, зберігає дуже давні примітивні, архаїчні риси. Це, насамперед, обгортка, що являла собою пілку — прямокутний шматок переважно шерстяної тканини, завширшки близько 1 м, — якою обгортали тіло нижче пояса поверх сорочки. При цьому обгортка своєю довжиною не досягала подолу сорочки приблизно на 10 см. Пілку накладали горизонтально, створюючи досить глибокий захід (завичай, наліво), оскільки поли заходили одна на одну, переважно спереду, з правого боку.

У такому вигляді обгортку підперезували окремим поясом. Для зручності в ходінні нижній кут верхньої правої поли обгортки загортали догори й підтикали під пояс. Колір обгортки переважно був чорним або червоним [208, с. 174].

Універсальним одягом була запаска — звичайний фартушок зі звичайного шматка тканини розміром 70-50 см, угорі мав пришиті до кутів шнурки, якими його підв'язували по талії. Запаску виготовляли з чорної, синьої та червоної шерстяної тканини і декорували різнокольоровими поперечними смугами. Запаску одягали теж на сорочку здебільшого спереду, а на західній частині українських земель — і спереду, і ззаду.

Для центральних і східних регіонів України характернішою була плахта — відносно складний тип одягу, який мав ретельно розроблену орнаментацию, що свідчить про тривалість його розвитку. Орнаментация в поєднанні з кольором визначала назву плахти, наприклад: «крижева», «хрещата», «зірчатка», «червонятка», «синятка», «слив'янка», «рожевого цвіту» тощо.

Кольорова гама залежала від призначення, а також від віку жінки. Святкові плахти, ткані червоними і малиновими нитками, носили здебільшого дівчата. Плахти стриманіших кольорів одягали молодіці й літні жінки. Попередниця при плахті була однаково обов'язковою як для старих, так і для молодих.

Плахту шили з двох пілок спеціально витканої шерстяної тканини з характерним узором — у клітинку, що нагадувала шахову дошку: орнаментально заповнені квадрати переважно червоного і синього кольорів. Ці дві пілки, кожна завдовжки 2 м, зшивали вздовж лише до половини, а потім перегинали навпіл упоперек шва, перекидаючи тканину через пояс. Таким чином утворювалася незшита подвійна спідниця, яку підв'язували навколо талії поясом так, що розхили плахти по центру спереду і ззаду створювали щось подібне до «крил». Іноді одну з пілок плахти відгортали переднім кутом до гори, підтикаючи його під пояс ззаду, як і обгортку. Але на відміну від обгортки плахта сягала низько, майже самої пелени сорочки.

Споконвіку українці шанували одяг, а особливо вишиту сорочку: оскільки вона прилягає до тіла, то є провідником магійної сили людини й захищає свого власника від усього злого. Українська сорочка була одягом, який носили як жінки, так і чоловіки. Сорочка-вишиванка (прозвана так за рясність і красу вишивок), відома всьому світові і певною мірою є візуальним знаком України. Це одяг з рясними зборками спереду і з боків біля коміра з широкими вишитими рукавами. М'яку похилу форму плеча надавали сорочці суцільні рукава, взагалі це «пом'якшення» плеча є суто українським і надає костюмові особливої жіночності.

Характерною ознакою українського верхнього плечового одягу є його універсальність, а також подібність жіночого і чоловічого типів одягу. Цьому може бути два пояснення: 1) чоловіки переймали кольоровість жіночого одягу, його об'єм та крій; 2) жінки одягали чоловіків за своїм смаком. Ця тенденція зберігається понині: не часто в Україні чоловік сам вибирає собі одяг, частіше він цілком довіряє цю функцію своїй дружині або обов'язково радиться з нею під час придбання тієї чи іншої деталі свого костюма.

В українському національному костюмі спостерігається гендерний зсув у напрямі фемінінності. Гендер розуміється як соціальна і культурологічна характеристика статевої різниці. Крім того, можна зробити припущення, що українським жінкам за їх характером імпував чоловічий одяг. Таким чином, гендерна ідентичність українців оснований не на взаємному виключенні (як у переважній більшості патріархальних культур), а на взаємній подібності та взаємній доповнюваності. І це позитивний момент у побудові суспільства в цілому.

Адже оснований на взаємному виключенні гендерна ідентичність, на думку Гейл Рубін, «... не тільки не відображає природної різниці, але й пригнічує будь-яку природну схожість статей. Вона потребує стримування в чоловіків будь-якого локального прояву фемінінних рис, а в жінок — маскулінних. Розділення статей призводить до пригноблення особистісних рис кожної людини: і чоловіка, і жін-

ки» [7, с. 109]. Можна припустити, що подібність чоловічого та жіночого національних костюмів в Україні сприяла або відображала більш рівноважний статус українки і як наслідок викристалізувала жіночу особистість — Берегиню [90].

Варто звернути увагу на універсальний жіночий верхній одяг — свиту, яка нічим не відрізнялася від чоловічої, хіба що була довшою, аж до ступней. Свиту шили без коміра або з невеликою стійкою, із заходом наліво (як типовим в українському костюмі), з домотканого сукна білого або темних кольорів (залежно від віку) і підперезували широким поясом, краї якого заправляли. Подібним до свити був жупан з «вусами». Додатковий жіночий одяг, який носили взимку — це овчиний некритий, прямого крою кожух.

При загальній подібності чоловічого та жіночого одягу, особливо верхнього, в українському костюмі існував важливий елемент, який яскраво підкреслював саме жіночу красу. Ідеться про жіночі головні убори, які виконували функцію завершення, увінчання всього ансамблю. Ця функція зародилася ще в часи формування архаїчного світогляду людини, що складався на основі поняття про тричленну будову світу. Це три «поверхи» світобудови: верхній світ — богів, світ надприродного; середній — світ людей; нижній — світ підземний, потойбічний. За такою схемою архаїчного світогляду до верхнього світу належать голова, розум, особистість, бачення, розуміння, і головний убір є ніби посередником між людиною і верхнім, надприродним, світом [209, с. 115].

Функція увінчання забезпечує зовнішній зв'язок окремої частини (головного убору) з цілим (увесь костюм) і внутрішній зв'язок з духовним світом жінки. Недарма найяскравіший головний убір українки — це вінок. Назва «вінок» асоціюється зі словом «вінець», яке для наших пращурів було символом сонця. За давньою міфологією, форма кола-вінця безпосередньо ототожнювалася з життям, а відтак символізувала вічність і безперервність родоводу. Таким чином, вінок підкреслює найголовніше і виняткове призначення жінки — бути матір'ю, тобто творити нове життя. Народжуючи дитину, жінка стає уособленням вічного і постійно оновленого життя.

Згодом символ вінця перейшов на обрядову атрибутику. «Стати під вінець» означає вийти заміж. Весільний вінок був для дівчини ознакою закінчення дівування. Відтепер вона переходила до жіноцтва. Плетіння весільного вінка супроводжувалося багатьма урочисто-поетичними діями. Напередодні подружки молодої рвали барвінок, руту-м'яту, калину, як символ ніжності та шляхетності.

Українські дівчата славилися по всьому світові своєю красою. Визначним в українській культурі є образ дівчини-калини. Здавна дівчина і калина поєднувалися в піснях і переказах. Існує красива

легенда про походження калини. Колись на Україну нападали турки й татари, усе винищуючи на своєму шляху, а молодь забираючи в полон. І ось одного разу хотіли схопити першу красуню села. Вона кинулася втікати, і була б утекла, та на лихо зачепилася за дерево своїм намистом. Намисто розірвалося, посипалися на землю червоні намистинки. Забрали вороги дівчину-красуню, і згинула вона в неволі. А червоні намистинки проросли красивими кущами з червоними ягідками. Назвали їх люди калиною. З того часу і росте калина на землі. А молоду вродливу щиру дівчину стали називати Калиною або Килиною.

Якщо калина є символом краси, дівочої вроди («ламати калину — нівечити дівочу красу»), то дуб позначає осіб чоловічої статі. Ця рослина символізує чоловічу силу, красу та міць. У одній з численних українських народних пісень це звучить так: «Ходили дівочки коло Мариночки / Зелені два дубочки — парубочки / Червоная калинонька — то дівочки» [222].

Образ українського парубка втілюється в таких словах: «У нього носочок / Як огірочок; / Його брівочки / Так як шнурочок; / Його борідка золотенькая» [там само, с. 328].

Візуально образ дівчини-калини створював дуже сильне враження. Юнка в розквіті дівочої краси — струнка, мов тополя, яка мала біле личко, чорні брови, карі оченятка — у барвисто вишитій сорочці, яку в народі називали «другою душею». Особливе вбрання — плахта, тканина червоними і малиновими нитками. Необхідним додатком до плахти була попередниця з барвистої вовняної тканини. Долішня частина попередниці оздоблювалася вишивкою або стрічками, які нашивалися поперек. Колір підбирався під колір плахти, отже, був червоним, синім, зеленим та білим. У прохолодну погоду дівчина одягала ще й безрукавку (корсетку), яка підкреслювала гнучкий дівочий стан, і свитку з білого сукна.

Дівчина без довгої, нижче пояса, коси не мала ні щастя, ні краси. Коса — честь і гордість молоді красуні, символ дівування, високих і натхненних почуттів юності. Наприклад, у купальських піснях є такі слова: «Що в мене коса до пояса / Да в мене личко білявее / Да в мене слівце ласкавее / В мене брівочки чорнесенькі» [там само, с. 337]. В іншій пісні цього ж циклу дівоча краса порівнюється з яблучком: «У мене личко, як яблучко» [там само, с. 310].

Волосся заплітали в одну або дві коси, подекуди — у дрібушки — дрібні кіски. Коси могли просто спускатися по спині або укладатися навколо голови, закріплюючись над чолом і на потилиці. Їх прикрашали кольоровими стрічками, бантами, гребінцями та гудзиками. Корона з волосся «закосичувалася» живими квітами і нагадувала вінок. Українські дівчата ходили з непокритою головою — символом

дівочої честі. Невипадково дівчину, яка народжувала немовля поза шлюбом, називали «покритою», і це було дуже ганебне слово.

Дівчина-калина додавала собі яскравості численними прикрасами, використовуючи все, що пропонувала оточуюча природа (зерна, кісточка ягід, овочеві коробочки). У свята одягала червоні корали зі срібними намистинками — дорогоцінний подарунок батька або нареченого. Суто дівочим взуттям вважали черевички або червоні чобітки, так звані «чорнобривці». Отже, червона калина — це узагальнений образ української краси та дівочої честі.

Особливою мальовничості дівочій красі додавав вінок. Дівчина одягала вінок перший раз, досягнувши повноліття. Про це йдеться в народній пісні: «А ще моя дівчина молода / Бо вона ще на гулянці не була / Бо ще вона віночка не мала». Віковий ценз носіння вінка на Україні — від 15 років і до весілля. Ніколи потім жінка вже не одягала вінок, але часто зберігала його серед дорогих її речей.

Вінок ніколи не виконував практичної функції. Це єдиний головний убір, який з давньої давнини був тільки символічною ознакою і оберегом. Вінки з живих квітів: барвінку, волошок, рожевої конюшини, марун, чорнобривців, жоржин, півоній носили дівчата по всій Україні.

Вінок, як й інші жіночі головні убори в Україні — це складний комплекс із нашаруванням різноманітних форм, кожна з яких мала своє функціональне навантаження. У весільному вінку поєднувалися такі елементи дівочого головного вбрання, як начільна пов'язка, обруч, сам вінок та стрічки.

Основою весільного вінка був обруч, який виготовляли з пасма льону або соломки, сплетених у косу. На цей каркас наклеювали (медом, щоб подружнє життя було солодким) складені один на другий листочки барвінку і золотили їх. Барвінок обов'язково входив до складу весільного вінка: його вічнозелені листочки символізували вічність кохання та шлюбу. Під вінок одягали начільну пов'язку з оксамитової червоної стрічки з нашитими маленькими вовняними кульками — «квіточками» і намистинками.

До вінка додавали трави-зілля: м'яту, руту, волошки, маки. За допомогою деяких квітів можна було причарувати парубка або чоловіка. Додавали декілька зубчиків часнику, що мало вберегти молодих від усього злого, китиці вівса, щоб молоде подружжя жило в достатку. На Київщині застосовували вінок із квітів, покритих воском. Квіти на вінку розподіляли навколо голови таким чином, щоб верх голови був уквітчаний великою кількістю квітів. Зелене листя гармоніювало з червоними та білими квітами.

У Чернівецькій області між квітами на дротиках прикріплювали малі дзеркальця і блискучі намистинки. Коли молода повертала

голову, все це рухалося, блищало, переливалось кольорами. Узагалі весільний вінок був справжнім витвором народного мистецтва.

Додатковий декоративний і символічний ефект створювала велика кількість різнокольорових стрічок, які кріпилися до вінка. Щоб посилити декоративність, стрічки робили хвилястими. Для цього наречена накручувала стрічки на невеличкі палички і спала на них декілька днів перед весіллям.

Стрічки позначали знакову атрибутику головних уборів. Вони вказували на стан дівчини: на виданні, засватана, наречена. Наприклад, дівчині на виданні в косу вплітали червону стрічку, яка у весільному обряді мала означати, що дівчина «чесна». Під час весілля існувало багато ритуалів, пов'язаних зі стрічками. Наприклад, на Київщині в Богуславському районі найменша дружечка, зазвичай, маленька дівчинка, яка ще не має свого вінка, тобто не дівує, виконує танок просто на столі поряд з молодятами і повинна «вкрасти» з голови молодого шапку, за якою пильно стежить «боярин» — найближчий товариш нареченого. Під час танцю співають:

Наша дружка маленька, як жабка рябенька.

По столу скакає — дружечок лякає.

Якщо «боярин» прогавив шапку, він відкуповував її в маленької дружечки стрічками. Наприкінці цього жартівливого обряду дружечка двічі відмовлялася від викупу і тільки на третій раз віддавала шапку і забирала стрічки.

Стрічки з весільного вінка роздавали, по-перше, молодшим сестрам, а потім незаміжнім дівчатам. Магічна сила стрічок повинна була допомогти дівчатам щасливо вийти заміж. Тісно з головним убранням пов'язані зачіски. Типовою зачіскою української дівчини була коса — найголовніша ознака дівочої краси і дівочої честі. За волоссям ретельно доглядали змалечку. Коли дівчинці виповнювалося 5 років, спеціально запрошувана жінка брала чотири пасми волосся спереду, з потилиці, від правого та лівого вуха, «щоб з усіх чотирьох сторін світу до дівчини залицялися парубки», і зав'язувала їх на тім'ї. Цей обряд мав назву «заплітання коси в хрест».

На перший погляд, цей обряд й інші обряди, пов'язані із зовнішністю, свідчать про те, що головною постаттю в жіночому житті є чоловік. Саме для нього жінка прикрашає себе. Але, з іншого боку, важливою є відповідь на запитання: «Для чого потрібен чоловік?». Для створення сім'ї, для забезпечення кращих умов виховання майбутніх дітей. Таким чином, жінка шукала не просто чоловіка, а співробітника й однодумця. Чим більше «хлопців залицятиметься», тим більший вибір, тим більша вірогідність знайти людину, з якою можна створити сім'ю, розкрити свій творчий потенціал. Це умови формування жінки-Берегині в Україні.

Догляд за волоссям теж супроводжувався особливим ритуалом. Наприклад, відрізати волосся можна було тільки у встановлений традицією час (зазвичай, на молодий місяць, щоб, як місяць повниться, так би повнилося і волосся). Не можна було відрізати волосся собі самій. Це повинен робити хтось із родичів, обов'язково по чоловічій лінії. Підрізати косу краще стоячи, «щоб коси росли». Зрізане волосся необхідно було закопати в землю: якщо залишити на підлозі, то, як вийде заміж, по ній «топтатиметься» свекруха. Слід підкреслити, що саме свекрухи стежили за дотриманням традицій, їх поважали і навіть побоювалися, отже вони мали високий соціальний статус. Цікаво, що молоді жінки остерігалися не свого чоловіка, не свекра, а саме свекруху, що відображається в описаному звичаї.

У воду для миття волосся додавали любисток, щоб хлопці любили, і пелюстки півонії (обов'язково тієї, що розквітла першою), щоб цвісти, як квітка. Помивши голову, воду не виносили до ранку, а зранку виливали в садку, бажано, під родюче дерево. Жінці не можна було в понеділок чесатися, «щоб вдовою не остатися», а в п'ятницю не годилося мити голову, «бо долю втопиш».

Вельми поетичним в Україні був обряд розплітання коси напередодні або в день весілля, а після — обряд «втинання коси». Староста з ножем і палицею нахилився через стіл до молодої, дружка клала косу молодої на палицю, а староста цокав ножем тричі по косі. Цей обряд означав остаточний перехід дівчини до нового стану — жіноцтва.

Важливу роль відігравали головні убори в обряді єднання наречених. Так, шапку нареченого накладали на голову нареченої, а вінок нареченої — на шапку нареченого. Це дуже символічно і підкреслює рівнозначність стосунків між жінкою та її чоловіком. Слід додати, що весільний чоловічий головний убір теж декорувался квітками та стрічками. Найхарактернішою відзнакою шапки жениха була квітка. Її робила молода із червоної вовняної нитки. На Київщині до денця шапки пришивали червону стрічку, що звисала на плече. У багатьох місцевостях України нареченому до шапки навіть пришивали малесенький віночок.

Жіночі головні убори виявляються найменш змінною частиною костюма. У їх різноманітних формах та способах носити найповніше збереглися архаїчні риси та давні традиції. Обов'язковим головним убором заміжньої жінки був очіпок у вигляді шапочки з твердим околицем. Святковий очіпок був червоного кольору з денцем із ажурної плетінки. Його також декорували вишивкою, складочками, кольоровими швами, мереживом, бантиками. Вдова на знак, що вона бажає знову одружитися, носила червоний очіпок не тільки на свято, а і в будень.

Не менш поширеним головним убором була намітка, яка мала форму довгого рушника, орнаментованого червоними смужками на вузьких кінцях, виконаних технікою перебірної ткани або вишивкою. Намітку не носили як самостійний головний убір, а поєднували з очіпком, хусткою. Усе це разом являло собою надзвичайно складне вбрання для голови. Здебільшого намітку складали по довжині в 5 разів, обкручували навколо голови і зав'язували на потилиці вузлом. Вільні кінці спадали вниз по плечах, сягаючи іноді стегон. Намітку наділяли силою оберега, оскільки на ній були виткані язичницькі символи, які згодом почали сприймати як орнамент.

Після одруження жінка вже ніколи не з'являлася на людях без головного убору, тому що, за народним звичаєм, це вважалося гріхом. Розпущені коси були ознакою розпусти або того, що жінка несповна розуму. Прадавні українці наділяли жіноче волосся магичною силою, яка з віком зростала. Тому, звичайно, коси ховали від людського погляду під головні убори.

Якщо зачіска й, особливо, головний убір виконували функцію завершення всього ансамблю, а останній був посередником між жінкою та верхнім надприродним світом, символом і оберегом, то взуття радше стосувалося нижнього підземного світу. Влітку жінки ходили здебільшого босоніж, лише на свято взували чобітки, переважно червоного кольору. У різних регіонах України таке взуття часто мало назву «чорнобривці». Взутому не можна було ходити по хаті, а ввечері слід обов'язково ретельно вимити ноги, щоб скинути підземних, потойбічних істот, що начіплялися до них за день.

За часів Київської Русі комплекс жіночих прикрас, де «вловлювалося відбиття макрокосмосу», мав такий символічний зміст: «Князівсько-боярський жіночий головний убір представляв небо. Земля відображалася прикрасами на шії: міфічними істотами, такими як русалки, берегині, а також русаліями — сценами весняних язичеських свят. Підземний світ показувався двома ящерами — хоронителями царства смерті. Довгі прикраси, що звисали із головного убору, символізували зв'язок неба із землею» [156].

Саме прикраси перебували в безпосередньому зв'язку з людиною, оберігаючи її, вселяючи впевненість у її центральному місці у світобудові, слугуючи постійним нагадуванням про вписаність людини в природний світ. До нашого часу дійшло багато окремих прикрас із символічною орнаментикою. Наприклад, значення зображення сонця, як найпоширенішого символу, часто збагачувалося завдяки зображенню схеми обр'ю у формі різних арок, що містили символи дощу, землі, води, рослин тощо. Із начіпних прикрас українки носили сережки у формі півмісяця та корали — намісто із червоних коралів з бляшанками та золотими дукатами.

Костюмна орнаментация в традиційній культурі надає речам обрядових і ритуальних властивостей і таким чином передає інформацію. Відоме використання символічного орнаменту в битві; від орнаменту, зображеного на одязі воїнів, залежала перемога або поразка. А. Канєв наводить яскравий приклад із дослідження А. М. Сязі: «У багатьох казках і легендах трапляються мотиви, коли жінка на виробі завдяки орнаменту дає знати про майбутню небезпеку своїм далеким родичам, або дозволяє зрозуміти про те, що її життя закінчується цим виробом, або вона наклікала прокляття на весь рід, порушивши якісь заборони до даного орнаменту» [86, с. 57].

Дослідження української ментальності засобами костюма буде неповним без вивчення навколишнього інтер'єру, що становить декоративне оточення українця — повновладного господаря у своїй хаті. Центральне місце в хаті посідає українська піч, на якій готували їжу, біля якої грілися в прохолодну пору року і на якій навіть відпочивали після денної праці. Піч повсякденно підмазували, підбілювали, підводили кольоровою глиною. «По діагоналі від печі влаштовували парадний кут, де розміщували ікони, прикрашені тканими або вишиваними рушниками, обтикани цілющим зіллям та квітами; перед ними вішали лампадку» [220, с. 53].

Рушник в українській культурі — це символ добробуту, злагоди та любові. Коли хочуть побажати щастя, українці кажуть: «Хай стелиться вам доля рушниками». Їх часто порівнюють з піснею, витканою чи вишитою на полотні. Без рушника, як і без пісні, не обходилася жодна урочиста подія. Уявлення про рушник поєднується з образом хліба, який усьому голова. Хлібом-сіллям зустрічали дорогих гостей. Ця традиція існує й понині.

«Під іконами уздовж бічної стіни ставили стіл. Біля столу попід тильною стіною розміщували довгу дерев'яну лаву, а із зовнішнього боку — маленький переносний ослінчик. Збоку від столу знаходилася скриня. Уздовж стін встановлювали лави, які на свята прикрашали саморобними ряднами, а в заможних родинах — килимами. В кутку, протилежному печі, біля дверей і над ними розміщували дерев'яні полички або невеличку шафу для посуду. Біля вікна проти печі встановлювали посвіт» [там само, с. 53]. Стіни та стелю вибілювали, а на стінах (біля вікна та дверей) ще й робили декоративний поліхромний розпис. Традиційна українська хата мала не менше трьох вікон, які прикрашали білими «вбитими» фіранками. Дуже красивою була постільна білизна, яку вишивали по краю волшками, барвінком і оздоблювали мереживом.

Таким чином, народний костюм є засобом формування і розвитку української ментальності як своєрідного персоналістично-кордоцентричного феномену з такими характерними рисами, як

працелюбність, весела вдача, чуттєвість, толерантність, життєлюбність, пісенність, ліричність, естетизм, культуротворчість тощо. Цей характер презентується яскравістю і вишуканістю одягу, мальовничістю головних уборів, символікою орнаментальних вишивок, кольорів, прикрас. Через дослідження українського національного костюма виокремлюється унікальна особистість — Берегиня, в образі якої поєднується зовнішня краса з високою духовністю та внутрішньою силою. Унікальність українського народного костюма полягає в тому, що він забезпечує безпосередній зв'язок поколінь і є своєрідним ретранслятором духовних надбань українського народу.

2.2. Український народний костюм як засіб конструювання національної ідентичності

Останні роки 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.

У соціологічному енциклопедичному словникові ідентичність розуміється як «... збереження своєї сутності, найістотнішої за всіх часових змін, що завжди й скрізь є підставою, проявом сенсу життя і самоідентифікацією особистості чи соціальної спільноти. Ідентичність — це стан відповідності самому собі, раціональне усвідомлення індивідом самого себе як особистості, яка відрізняється від інших» [206, с. 94]. Ідентичність визначається локалізацією в часі та просторі, підкресленням власної індивідуальності та ідентифікацією себе з певною спільнотою.

У науковому дискурсі розглядаються різні види ідентичностей, найважливішими з яких є індивідуальна, гендерна та національна. Важливу роль у створенні різних видів ідентичності відіграє костюм, за допомогою якого людина «входить в образ» і демонструє цей образ своєму оточенню. Перевдягаючись в інший костюм, людина змінює один соціально прийнятий, відносно комфортний, внутрішньо структурований образ на інший, при цьому деякі образи приміряються з більшим задоволенням, деякі — з меншим. Конструювання ідентичності й власне сприйняття своєї ідентичності через одягання костюма — рід абсолютно очевидна.

Будь-який перехід до нової соціальної спільноти (від переїзду до іншої країни до знайомства з новим трудовим чи приятельським колективом) потребує делікатного коректування мови костюма.

Процес привласнювання нового костюмного «акценту» нагадує процес опанування нового мовного діалекту, вивчення нових слів та інтонацій. Ступінь опанування нового «діалекту» залежить від багатьох факторів, головними з яких є ригідність до нового досвіду і наявність яскравої індивідуальності.

Особливо складно опанувати новий костюмний діалект або навіть цілий пласт мови в тому разі, коли мова вивчається поза «мовним оточенням», тобто уявлення про костюм конкретної соціальної групи формується виключно на основі існуючих стереотипів. Нова костюмна мова може виявитися комічною або штучно правильною, а її висловлювання й інтонації будуть незрозумілими для оточуючих.

Індивідуальна ідентичність базується на створенні образу власного «я». Звернемося до праці Т. Гавриліва, який досліджує особливості конструювання індивідуальної ідентичності в художній діяльності. Він виділяє такі ідентичнісні функції:

- самоінтерпретація «я» через історію свого становлення;
- актуалізація себе і своєї творчості;
- інтерпретація власної творчості;
- самоінтерпретація «я» в просторі культури [45, с. 436].

Важливим, на думку цього автора, є те, що ідентичність «я» потребує неповторності й оригінальності, тобто тих рис, які притаманні творчій особистості. Він пише: «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 ємність. Говорячи про ідентичність «я», мислимо його неповторність, відмінність, в той час як «ідентичність» уже per se воліє подібності. У полі напруги між подібністю й відмінністю з'являється «я», ідентичність якого означає тотожність з собою, автентичність щодо себе й адекватність щодо «іншого» [там само, с. 15]. Отже, в основі ідентичності спільнот (культурної, національної, релігійної, гендерної тощо) — ідентичність «я».

Ідентичність має процесуальну природу, вона постійно змінюється і конструюється як особистістю, так і соціумом, залежно від історичних і соціальних зрушень. Як слушно зауважує С. Куцєпал, ідентичність «... ніколи не може бути чимось сталим та завершеним, це процес утворення нового простору для буття особистості, яка завжди існує в умовах недостатнього рівня самоусвідомлення та самореалізація, а тому прагне до все нових вчинків, які вважає уреалізацією особистої ідентичності» [138, с. 14].

До ознак, необхідних для національної ідентифікації, окрім особистої ідентичності, належить і категорія гендера. Адже нація

поєднує не тільки різні групи людей, чия історична, територіальна, мовна або інша єдність перевищує соціальні відмінності, насамперед нація поєднує дві протилежні статі, без аналізу взаємодії яких неможливе розуміння багатьох національних особливостей того або іншого народу.

Поняття «мужності» і «жіночності» в різних історичних і національних контекстах наповнюються різним змістом, їхнє протистояння і взаємодія є важливою рушійною силою національного процесу і взагалі еволюції того чи іншого етносу. Історія націй, таким чином, інтерпретується як історична форма розвитку людського суспільства, основою якого є статеві, соціальні, економічні, культурні протиріччя, без яких цей процес неможливий.

Невипадково гендер уперше почали розглядати саме в контексті національного питання, що відразу змусило виявляти його зв'язки з економікою, політикою й культурою. Ідеться не просто про різний внесок чоловіків і жінок у зазначені сфери життя суспільства, а про їхнє різне ставлення до них, що визначається соціальним і ментальним рівнем їхньої участі в житті нації. Отже, гендерні механізми актуалізують практики долучення індивіда до тієї чи іншої системи соціальної організації. Система маскулінності і фемінінності є системою мікропрактик конструювання суб'єкта і відношень домінування та субординації між суб'єктами в контексті національного засобу організації суспільства. У костюмі відбувається репрезентація чоловіка і жінки в їх належності до конкретних соціальних груп, певної культури, тобто як соціальних і культурних суб'єктів.

Слід підкреслити, що тіло людини не є нейтральним об'єктом впливу культурних технологій, а завжди сприймається як чоловіче або жіноче. Залежно від маскулінності або фемінінності 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 та Андреа Дворкін визначають гендер як соціокультурну стать і механізм конструювання жіночого і чоловічого. У працях цих авторів проблематизується розуміння жіночого як Іншого, яке вимушене підкорятися в системі монолітного чоловічого володарювання [22, 23, 7, 198, 63].

Структура гендерної ідентичності містить різноманітні компоненти, але найвпливовішими є два: 1) біологічна стать (чоловік/жінка); 2) маскулінність/фемінінність як інтеріоризовані психологічні риси й культурні конструкти. Концепція конструкта потребує уточнення. Здебільшого конструкт визначається як особливий суб'єктивний засіб, який конструюється самою людиною і валіди-

зується нею через власний досвід. За допомогою конструкта людина виділяє, оцінює та прогнозує події, організує свою поведінку, «розуміє» інших людей, реконструює систему взаємовідносин та формує образ власного «я».

Багато конструктів у різних людей подібні 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 параметри відносин та оцінок.

Теоретики парадигми соціального конструктивізму (Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Хобсбаум) стверджують, що усвідомлення індивідом своєї національної належності є результатом процесу модернізації, тобто розвитку сучасних засобів комунікації, масового ринку, урбанізації тощо [3, 266, 268]. Бенедикт Андерсен у своїй книзі «Уявні спільноти» звертає увагу на те, що національна спільнота як новий тип соціальної організації в першу чергу є уявною спільнотою. «Вона уявна, оскільки члени навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості своїх товаришів по нації, не зустрічатимуться з ними або навіть не чути будуть про них, водночас у розумі кожного з них живе образ їхньої спільноти» [3, с. 22]. Далі автор наголошує на тому, що це «уявне співтовариство» слід розуміти як систему культурних репрезентацій і практик, які виробляють та відтворюють значення нації [там само, с. 43].

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

На думку М. Козловця, «... будь-яка ідентичність — особистісна, національна чи культурна — є насамперед соціально-просторовою і задана не державними кордонами, а життєвою ситуацією, в якій формуються уявлення про своє та чуже» [120, с. 142]. Отже, 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), та «з ким Я?» (ідентифікація себе з якоюсь групою і водночас підкреслення власної індивідуальності). У зв'язку з цим особливого значення набуває той факт, що члени національного співтовариства

репрезентуються не тільки як земляки, а як родичі, що мають спільних предків і захищають одну Неньку-Вітчизну.

Невід'ємним елементом формування ідентичності є сакралізація. На думку М. Козловця, «поняття «сакралізація» (від лат. *sacrum* — священне) в буквальному розумінні означає наділення будь-якого об'єкта (речі, явища, тварини, людини) священним змістом, унікальною, незвичайною властивістю, спроможною впливати на людей» [120, с. 138]. Отже, «... категорія сакральне позначає властивість, володіння якою ставить об'єкт у ситуацію виняткової значущості, одвічної цінності, і на підставі цього потребує особливо трепетного до нього ставлення» [там само, с. 139]. Такі об'єкти притаманні насамперед традиційній культурі з її здатністю за повсякденністю вбачати реальність вищого порядку, яка набувала національного досвіду впродовж багатьох сторіч існування певної національної спільноти.

Поняття «сакралізація» є амбівалентним: поряд зі «священним» воно має й інше значення — «заборонене» або «табуйоване». Цей інакший зміст сакрального позначає певне коло застережень щодо поведінки окремих осіб і соціальних груп, долучених до означеного культурного простору. Часто знаком табу є костюм або його елемент. Наприклад, у традиційній культурі України оголеність тіла, особливо жіночого, була під суворою заборонаю, за винятком деяких обрядів. Заміжнім жінкам категорично заборонялося навіть показувати волосся: «жінки не могли «світити волоссям». Для них то було найбільшим гріхом, і навіть наприкінці XIX ст. мандрівники свідчили, що жінка легше могла показати коліно, ніж пасмо волосся. Жінка могла позиватися до суду і сподіватися на задоволення позову (!) — якщо її «розчипчив» навіть рідний чоловік» [10, с. 56].

Костюм належить до найвідоміших ідентифікаційних засобів. Формування національної ідентичності засобами костюма розглянемо на прикладі Слобожанщини, до складу якої, згідно із сучасним адміністративним поділом, входять Харківська, частини Сумської, Донецької та Луганської областей, а також південні райони Курської, Белгородської та Воронезької областей Росії. Як зазначає О. В. Астахова, «Слобожанщина була «перехрестям» Сходу й Заходу, Півдня й Півночі. Народи, які заселяли її землі, взаємозбагачували один одного тонкощами національної кухні, прикрасами та вбранням, піснями й казками» [там само, с. 124]. Зазвичай, українці і росіяни жили разом, іноді в одному селі. Уніфікованість життя визначала особливості слобожанської культури.

Проблематика культурних досліджень Слобідської України від часів її виникнення до сучасності містить безліч питань з історії, краєзнавства, соціології, мистецтвознавства тощо. Нас цікавить

проблема української ідентичності. Новим аспектом вирішення цієї проблеми є дослідження слобідського костюма як зразка культури Слобожанщини. Конструювання української ідентичності засобами костюма відбувається завдяки візуальним репрезентаціям [98].

Д. І. Багалій відзначає, що слобожани — це ті ж українці, тільки у своїй мові вони більше наближаються до росіян, але за характером від них дуже далекі. Великоросіянин трудолюбивіший, услужливіший, а слобожанин поштивіший і сердешно привітливіший. Змовчить, але не гнутиметься навіть перед тим, від кого залежить. Українець щедріший від великоросіянина, він більше здібний до мистецтва, а великоросіянин — до ремесла. Україна дає багато музиків, півчих, малярів, різників і таке інше, але сама приймає заохочує ремісників з Великої Росії (каменщиків, плотників). Українець утікає від тяжкої праці, хоча й дотепний до роботи [12, с.174].

«Слобожанин, — зазначає Д. І. Багалій, — почитає за гріх обдурити кого-небудь, чесно виконує обіцянки й умови. Скоріше його одурять, ніж він кого одурить. Слобожанин, як тільки є спромога, перше навчити сина ремеслу, навчає його грамоті, а потім уже вибирає йому заняття по його охоті. Українець любить музику і до неї здатний і на голос, без нот виучується грати на скрипці. Три таких музиканта складають зі себе троїсту музику, яка грає на весіллях. Дуже гарно співають по церковних хорах. Українці завжди славилися гарними голосами, із них набирали півчих до царського двора. Є і самоучки малярі, котрі малюють образи для церков, різники іконостасів» [там само, с.174–175].

У своєму порівняльному аналізові Д. І. Багалій надає перевагу слобожанам, які люблять чистоту і живуть чистіше, ніж великоросіяни. Багата природа була ласкава до українця, і це зробило його безпешним, лінивим і через це він не ходив на заробітки, як великоросіянин; зимою він лежить у запічку та курить люльку. До майстерства він дуже здатний і охоче переймає усе нове. Він тихомирний і розсудливий, не схильний до крадіжок і розбещеності. Особливо не люблять лайки на старих. Хазяйства знищуються через постійні сімейні розділи; жонатий син звичайно одділяється од батьків, і це робиться здебільшого для того, щоб не було сварки та лайки між старою хазяйкою — свекрухою — та її невістками [там само, с. 175]. Таким є портрет слобожанина, як його пристрасно змалював видатний історик, закоханий у Харківщину, — Д. І. Багалій.

Здібності слобожан до мистецтва відобразилися в традиційному костюмі, який є одним із масових видів народної художньої творчості. У ньому презентується вміння народних майстрів за допомогою простих, логічних засобів органічно поєднувати практичність

і красу. Для українського костюма взагалі характерна підпорядкованість окремих локальних видів одягу й оздоблення єдиному художньому ансамблю. До художнього ансамблю, у свою чергу, належать мистецтво крою, ткацтво, аплікація, вишивка, плетіння, обробка шкіри, металу тощо.

Костюм — це своєрідна візитка регіону походження людини. Основою слобожанського костюма, як і українського взагалі, була сорочка. Спочатку сорочки вишивали білим по білому. Зображене дерево на рукавах символізувало родючість, до вишивки додавалася мережка (ажурна техніка), що в поєднанні з вишивкою біллю забезпечувала витонченість та елегантність виробу.

На Слобожанщині, Харківщині зокрема, жіночі сорочки називали «українками» або «малоросками». Відмітними особливостями цих сорочок був високий стоячий вишитий комір, накладна вишивка на грудях та вишита манжета. Пізніше виникли сорочки на кокетці, з великим вирізом горловини і рукавами, пришитими безпосередньо до кокетки. Характерною особливістю Слобожанщини була також мережана, а не вишита пелена сорочки.

У цій сорочці, як і в усьому костюмі слобожанок, простежуються російські мотиви. Наприклад, за російським звичаєм, на рукава жіночих сорочок нашивали червоні стрічки або робили кумачеві вставки. Наприкінці ХІХ ст. жінки Слобожанщини носили так звані шарафани — спідниці, обшиті по пелені в кілька рядів позументом. Підв'язували шарафан широким червоним поясом. І назвою, і зовнішнім виглядом шарафан був подібний до російського шарафана. У східних районах Харківщини носили також спідниці-саяни на лямках, зшиті переважно із синьої китайки. Оздоблення ставало центром композиції, зрівноважуючи й поєднуючи різні компоненти ансамблю.

В українському одязі поєднувалися різні способи формоутворення, наприклад, за допомогою прадавніх незшитих форм. Це поясне вбрання у вигляді прямокутних шматків саморобної тканини, що трималися на стані за допомогою зав'язок чи поясів. Такою була плахта з незшитими кінцями (крилами), до яких пришивали різнокольорові китиці. Колір плаhti визначав сімейний стан та вік жінки — дівчата та молоді жінки до народження першої дитини носили червоні або малинові плаhti, потім переходили на червоно-сині. З віком плаhti темнішали. Бабусі носили чорні дерги. Невипадково, що прадавні форми збереглися саме в жіночому вбранні, оскільки жінка завжди оберігає традиції.

Приклад Слобожанського жіночого костюма свідчить, наскільки відбивається в костюмі соціальне і національне, процес культурної асиміляції (української і російської).

У чоловічому одязі спостерігаються східні мотиви. Чоловіки носили жупан — убрання, подібне до татарського. Східний вплив простежується і в чоловічих зачісках. Як татари й турки, чоловіки мали довгі вуса, а підборіддя голили.

На Слобожанщині верхній одяг відрізнявся багатством прикрас. Восени та взимку і чоловіки, і жінки носили опанчу (довгий дорожній одяг з капюшоном, прикрашений кольоровими шнурами), кобеняки (прообраз плаща з щільного грубого сукна, який носився поверх одягу), кожухи, які часто покривали сукном. На Харківщині високо цінувалися богодухівські кожухи. Особлива техніка дозволяла робити їх майже білими з ніжними кремовими відтінками. Особливо вишуканості кожухам надавала вишивка кольоровим гарусом. Вишивали пишні букети з півоній, троянд, мальв на рукавах, спині та пелені.

Слобожанки носили також куртки, куртини, купини. Для оздоблення використовували вишивки, шиття золотою ниткою, позументом і галуном, гаптування шнуром, аплікації. Декором неодмінно підкреслювали перехват у талії як уздовж лінії підрізу, так і по верху складок, створених вставленими клинами. Низ рукавів обшивали червоним сап'яном. Носили також довгі кофти з талією, кирасірські халати, прикрашені плісом та стеклярусом у вигляді квітів. Отже, верхній осінньо-весняний одяг слобожанок був досить різноманітним, навіть різноманітнішим, ніж в інших регіонах України.

Корали вважали не тільки прикрасою, а ще й сильним оберегом від темних сил. Їх колір свідчив про стан здоров'я жінки: якщо вони зберігали яскраво-червоний колір, то все було гаразд, якщо темнішали — то перед недугою.

Про витончений смак та вишуканість слобожанки свідчить також взуття: так звані чорнобривці — чоботи з кольоровою халявою і чорним передком. Такі чорнобривці виготовляли «на замовлення» в майстра, і коштували вони дуже дорого. Пізніше дівчата і жінки носили високі шнуровані черевички.

Мальовничість слобожанського костюма відобразилася в головному уборі, особливо весільному. У ХІХ ст. жінки носили вузьку і довгу білу хустку, барвисті хустки, підшальники з торочками та бахромою. За два дні до весілля на Харківщині дівчина одягала вінок із квітів з пир'ям павича, а коси прикрашала двадцятьма стрічками різного кольору — дарунок жениха. Нареченому до шапки також прив'язували розетки з червоної та синьої стрічок.

Форма вінка, вибір і колір квітів та стрічок завжди відповідали світогляду жителів певної місцевості і в такий спосіб окреслювали межі регіону. Дівчата Харківщини також носили вузький віночок з гусячого пир'я, котрий одягали зверху білої хустини.

У структурі української національної ідентичності важливе місце посідає слобожанське козацтво, яке вільно почувало себе на території колишнього дикого поля. М. Грушевський відзначає: «Народ повірив у козацьку силу. Козаки зробилися його героями, про них складали пісні, вони виростали в легендах у надлюдські образи. І разом з тим, як населення переймалося вірою в непереможну силу козацтва, у козацькі лави ринулося все більше народу, все збільшувалася кількість людей, що ставали козаками на все життя, і тільки козаками. Зростав і відокремлювався окремий козацький стан. І зовсім того не бажаючи, сприяв цьому саме уряд своїми заборонами козацьких походів і різних спроб зупинити їх» [54, с.189].

Француз Боплан, що служив у польського гетьмана Конецьпольського, дуже прихильно описує характерні риси особистості козаків: «дотепні і проникливі, заповзятливі і великодушні, не жадібні до багатства, але надзвичайно цінують свою свободу, сильні тілом, вони легко переносять жар і холод, голод і спрагу. На війні витривалі, відважні, хоробрі і навіть легковажні — тому що не цінують свого життя. Рослі, моторні, сильні, вони мають гарне здоров'я і навіть мало схильні до хвороб; дуже рідко вмирають від хвороб, хіба тільки в глибокій старості; здебільшого закінчують життя своє на ложі слави — на війні» [там само, с. 256]. Важливим для нашого дослідження є той факт, що вже з другої половини XVII ст. костюм козацтва є символом усього українства.

Керували козаками полковники, які, хоча й мали необмежену владу, все ж таки свої дії узгоджували з великоросійським урядом. Про це свідчить Д. І. Багалій: «Кожний полковник керував цілою країною, входив в стосунки з великоросійським урядом, отже, повинен був добре знати російську мову, бо усі зносини, а навіть місцеве діловодство велися на сій мові; мусив їздити й до Москви і до Белгорода, мусив мати діло з великоросійським начальством і приказними людьми, поводитися з ними і у Слобожанщині, і у баталіях; траплялося старшині й видавати своїх дочок заміж за російських дворян. Усе те спонукало старшину переймати поведження й культурні потреби та звичаї російського дворянства» [12, с. 162]. Усі ці перипетії цікаво відобразилися в костюмі козацьких старшин та їхніх дружин.

Представники козацької старшини носили чудові жупани з широкими золотом гаптованими поясами й широкі жовті шаровари, найчастіше заправлені в сап'янові чоботи. Зверху надівалася черкеска з одкидними рукавами яскравих кольорів: синього, зеленого та червоного. Вона обшивалася золотим галуном та підбивалася хутром. Висока смушкова шапка із суконним кольоровим верхом або шапка, облямована хутряним околишом і прикрашена страусиним пір'ям; за

поясом на ланцюжку — ніж. У великий парад полковник одягав суконну керею або мантію з пряжкою із самоцвітного каміння.

Символом влади був бунчук — «древко з головою немов яблуком, з котрого виходив кінський хвіст; сей хвіст був прив'язаний до яблука з китицею й шовковою бахромою; китичка була з червоного китайського шовку; древко бунчука було мідяне, прорізне, позолочене» [там само, с. 165].

Жінки старшин носили кунтуш зі штофу, парчі та інших дебелих тканин. З-під нього було видно спідницю із запаскою. Дома ходили у вишитій сорочці, керсетці без рукавів та спідниці із запаскою. Плахти шили з шовку й оздоблювали їх гарусом. Важливою складовою цього костюма були пиші прикраси: намисто, вінці, корали.

«Вражає своєю розкішню, — пише Н. М. Камінська, — костюм на портреті Марії Магдалини Мазепи, матері гетьмана Івана Мазепи. Вона вдягнена в шовкову сорочку, шнурівку, спідницю з французького матеріалу. Жупан з розкішної парчі оздоблений золотим мереживом. Широка шаль коміру, обшлага рукавів з барвистої візерункової парчі теж із золотим мереживом. Шапка — кораблик з чорного оксамиту з парчевим верхом» [85, с. 62].

Цікавим є узагальнений портрет козацьких дружин, який живописують Г. Філановський та О. Супрун, цитуючи знавця історії України професора Харківського 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 з чоловіками і братами воювали хоробро проти недругів, не тільки перевдягнуті в чоловіче вбрання, але і у власному своєму, особливо під час захисту міст і фортець; при цьому вдачу мають веселу, відверту, вільну, працьовиті більше, ніж чоловіки, але не у послугуванні в чоловіків, а як подруги і помічниці їхні...» [227, с. 107].

Сучасний, тобто модний, напрям розвитку костюма передбачає переосмислення самотніх надбань традиційного одягу. У побуті сучасних слобожан збереглися давні обряди, в яких переплелися дохристиянські та християнські традиції (наприклад, весільні та пов'язані з народженням дитини). Слово «традиція», на думку О. В. Астахової, зазвичай використовується в позитивному значенні, оскільки «успадковується з покоління в покоління лише позитивне, життєствердне. Сама наступність існує тільки тому, що правила, за якими поводи́ла себе людина в довікллі, виправдали себе, вижили і стали традицією» [10, с. 3]. Звернення до народних джерел духовної культури, відродження традицій — підґрунтя системи міжпоколінних зв'язків, що є важливим у розвитку кожної нації.

Лідія Стефанишин у своєму 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 кравецтво 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 короткотерміновим 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» [210, с. 9].

Велика увага приділялася класифікації одягу відповідно до сезону, дня й нагоди, зокрема диференціювалися відмінності між вечірньою, передполудневою, спортивною суконками. Також велике значення мав індивідуальний підхід щодо жіночої фігури та розміщення оздоблювальних технік на одязі. Розширився асортимент виробів, декорованих вишивкою: крім одягу (сукні, комплекти, блузи, фартушки, плащі тощо) і доповнень до нього (торбинки, краватки), вишивкою оздоблюються вироби інтер'єрного призначення (настільники, серветки, накривала на машинку до шиття чи столик, рушнички тощо). Неабияке значення мала поява на той час нових матеріалів: маркізет, сирий шовк, жоржет, шовковий бурундук, білий тусор, креп, крепон, шовковий рипс [там само].

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 нашої країни, а й багатьох інших. Орнамент, колористика, вишивка, мереживо, конструктивні форми традиційного одягу відображаються в сучасному дизайні костюма.

У сучасних умовах, коли руйнується попередній звичний спосіб життя, зникає відчуття причетності до певного оточення та цінностей і орієнтирів, актуальність проблеми ідентичності посилюється внаслідок тотального переосмислення цінностей, екзотичності й прагматичності світоглядних орієнтацій людей, а також безпосереднього відчуття вакууму на місці традиційних форм життєвого укладу. За таких умов постає завдання відтворення національної ідентичності при можливих і реальних її порушеннях. У цьому — одне з джерел конструювання і набуття нових життєвих смислів.

За народним прислів'ям, «краще один раз побачити, ніж сто разів почути». Народний костюм є візуальним знаком української

культури в кожному великому і малому її прояві. По костюму людина завжди знайде своїх серед чужих. У порівнянні з іншими видами мистецтва (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 тому має велике значення для розуміння подальших шляхів розвитку української культури, її ролі та місця в загальноєвропейському і світовому культурному просторі. Можна дійти висновку, що костюм відіграє важливу роль у процесі конструювання національної ідентичності, яка тісно пов'язана з образом власного «я» та соціально структурованою статтю, тобто гендером.

2.3. Символіка українського обрядового костюма

Усвідомлення сакральної енергетики предмета костюма, його містичної ролі, символічне сприйняття кольорів, орнаменту, прикрас властиво традиційній культурі. Отже, головною категорією наукового аналізу українського обрядового костюма є категорія «символу».

Символ відображає не тільки предметний образ, але й змістовну перспективу культурних явищ. «Будь-який символ, — пише А. Ф. Лосєв, — це, насамперед, відображення. Він завжди містить певний смисл, але не просто смисл самих речей, що відображають одна одну. Цей смисл указує на дещо інше...» [147, с. 258]. Це «інше» є захоплюючим інтригуючим моментом костюма.

Зміст символу об'єктивно реалізує себе не як наявність, а як динамічна тенденція; він є не даним, а заданим. Цей зміст можна пояснити не лише однозначною логічною формулою, а й за допомогою подальших символічних дефініцій, які підведуть до більшої раціональної зрозумілості, але не досягнуть чистого поняття.

Створення цілісної філософської концепції символу пов'язане з іменем Кассіраера. У його «Філософії символічних форм» символ розглядається як єдина й абсолютна реальність, «системний центр духовного світу», ключове поняття, що синтезує різні аспекти культури та життєдіяльності людей [70]. Можна сказати, що символ є сполучним елементом, точніше, частиною елемента, що вказує на необхідність пошуку інших частин з метою відтворення споконвічної цілісності.

Не менш значиме місце поняттю символу відводиться в аналітичній психології Юнга. Він трактує символ як головний засіб прояву архетипів — фігур колективного несвідомого, успадкованого від древніх часів. Один і той же архетип, за Юнгом, може виражатися й емоційно проживатися за допомогою різних символів. Наприклад,

Самість — архетип порядку і цілісності особистості — символічно репрезентується колом, а також іншими образами об'єднання, примирнення полярностей, динамічної рівноваги, одвічного відродження духу.

Гадамер стверджує, що символ припускає нерозривний зв'язок видимого й невидимого, збіг чуттєвого й надчуттєвого. Його не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, оскільки для нього не існує значення як деякої формули, котру нескладно визначити [70].

М. Кляйн у своїй класичній праці про роль символів так сформулювала їх важливість і значення: «...символізм є не тільки фундаментом різних фантазій і сублімацій. Крім цього, символізм є тією основою, на якій індивід формує свої відносини як із зовнішнім світом, так і з реальністю в цілому» [271, с. 97].

Деякі важливі доповнення до концепції символу наведені в психоаналітичній теорії, згідно з якою «частини» символу розуміються як елементи, що мають свою власну символічну природу. У результаті ідея «споконвічної» цілісності символу втратила свій фундаментальний смисл. Образи й відображення стали перекладами без тексту-оригіналу [282, с. 11].

Ще однією характерною ознакою символу є його двоїстість, яка, на думку Ю. М. Лотмана, визначає як особливості певної культури, так і взаємовідносини між різними культурами. Він пише: «З одного боку, пронизуючи товщу культур, символ реалізується у своїй інваріантній сутності. У цьому аспекті ми можемо спостерігати його повторюваність. Символ постає як щось неоднорідне оточуючому його текстовому простору, як посланець інших культурних епох <...> як нагадування про стародавні <...> основи культури. З іншого боку, символ активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує. Його інваріантна сутність реалізується у варіантах. Саме в цих змінах, яким підлягає «одвічний» зміст символу в даному культурному контексті, контекст цей найяскравіше виявляє свою змінюваність» [148, с. 241–242].

Зазвичай, поняття символу пов'язане з деяким змістом, який, у свою чергу, відображає інший, культурно значиміший, зміст. Будучи механізмом культурної пам'яті, символ переносить різні змістовні утворення з одного її пласта в інший, об'єднуючи їх в єдине ціле. Єдність системи домінуючих символів, а також їх тривалість визначаються національними культурними межами.

Суттєвою ознакою символу є його змістовна і структурна самостійність. Він легко видаляється з одного культурного контексту і так само легко входить в інший. Ю. М. Лотман зазначає, що «... символ ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу

культури — він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого й сягаючи в майбутнє. Пам'ять символу завжди більш стародавня, ніж його несимволічне текстове оточення. <...> Отже, символ є нібито конденсатором усіх принципів знаковості й водночас виводить за межі знаковості. Він — посередник між різними сферами семіозиса, а також між семіотичною і позасеміотичною реальністю. Такою ж мірою він — посередник між синхронією тексту і пам'яттю культури. Роль його — роль семіотичного конденсатора» [там само, с. 241, 249]. Т. С. Лапіна, виводячи класифікацію семіотичних позначень, серед знакових дій та знакових фігур виокремлює групу, яку називає «знакові спрямовувачі» [141, с. 32], до яких відносить символи.

У контексті нашого дослідження особливого значення набуває те, що символ має багато спільного з образом. «Матрьошечне» вкладення безлічі смислів у кожний образ або «багатофункціональність» кожного образу <...> дозволяє говорити водночас і про архетиповість, і про символічність міфопоетичного світосприйняття, які в даному разі обґрунтовують одна одну» [121, с. 84]. Саме завдяки тому, що кожен образ є множинним, тобто містить відгуки сотень інших образів, ситуацій, емоцій та дій, він здається усталеним і єдиним для різних культур і суспільств у різні історичні періоди: оскільки щоразу кожне суспільство може «витягнути» з цього першообразу той його прояв і той смисл, які відповідають соціокультурній ситуації, у якій перебуває дане суспільство. Зокрема в мистецтві українського народного костюма символ є і художнім образом, і навпаки.

Символ — це образ в аспекті своєї знаковості, і він є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу. Категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на наявність певного змісту, нерозривно поєднаного з образом, але нетотожного йому [1].

Предметний образ і глибинний зміст — два полюси в структурі образу, невід'ємні один від одного (оскільки зміст утрачає поза образом свою показовість, а образ поза змістом розсипається на свої компоненти). Переходячи в символ, образ стає «прозорим» саме завдяки змістовній глибині й перспективі. Отже, символ є невід'ємним від структури образу; він не може існувати як деяка раціональна формула, котру можна «вкласти» в образ, а потім виїняти із нього.

Конструктивну основу художнього символу складає канон, який водночас нібито провокує талановитого майстра на подолання усталеного образу засобами художньої мови будь-яких видів мистецтва, костюма зокрема.

Культурно-історичну динаміку можна уявити таким чином: спочатку змінюється загальний естетичний код, виникають нові кодуєчі системи, які відкривають невідомі засоби розміщення змісту художнього досвіду; потім ці системи розпізнаються, вкорінюються у відповідних смислах, вказівках, нормах, значеннях, цінностях та еталонних зразках. «Канон досконалості — немов вічне перо, яке тримає у своїй руці художня традиція і яке нібито пише один єдиний витвір мистецтва, відбиваючи через безліч різних середовищ одну й ту ж красу, але він неможливий у відриві ні від нормування, ні від індивідуалізації» [128, с. 34]. У цьому ланцюгу канон, як ідеальний предмет, слугує зразковою моделлю художності, її регулятивною ідеальною нормою, з якою постійно звіряє себе художник по костюму в процесі пошуку власної виразної та зображувальної мови.

Дефінітивною ознакою канона є правильність, отже, щоб зрозуміти смисл канону, важливо визначитися із самим терміном «правильний», який означає «не тільки той, хто не порушує правил, норм, усталеного порядку, підходящий під правило, такий, що не містить відхилень від правила та відповідає установленим правилам, але й правильний, істинний, справжній, який приводить до потрібних результатів, справедливий; у цьому смислі він близький за своїм значенням до терміна «адекватний» [там само, с. 37].

Міфологічне світосприйняття припускає нероздільну тотожність символічної форми та її змісту, виключаючи будь-яку рефлексію над символом. Основне його призначення — в захисній функції. Символ є посередником між архетипом і духовним життям окремої людини. Він — стабілізуючий механізм, що перешкоджає прояву ірраціональних сил та поривань. Руйнування символу неминуче призводить до дестабілізації духовного життя суспільства, спустошеності, виродження та ідеологічного хаосу.

Як знак межі між поцейбічністю та потойбічністю визначає символ М. Козловець: «Людина належить не лише до буття предметності, а й до світу символів, знаків кордону між поцейбічністю та потойбічністю. Вона занурена в знаковий світ мови та культури. Символи — поміж нами, серед нас і всередині нас, це реальність духу, що конкурує з реальністю предметного довкілля, ми прилучені до світу символів і продукуємо не лише речі, а й знаки» [120, с. 138].

Своєрідним символом є український оберег. Магія оберегів для українців була справжнішою, ніж сама реальність. На думку Є. Є. Левкієвської, «... оберег має багатофункціональну основу. Він створює перешкоду між об'єктом охорони і небезпекою, магічно закриває цей об'єкт, робить його незримим, нейтралізує носія безпеки, наділяє об'єкт охорони захисними властивостями та здатністю чинити опір злу» [143].

У давнину в Україні існувало безліч оберегів у різних формах, багато з них не втратили свого значення понині. Це деякі предмети, жести, ритуальні дійства з метою захистити просторинь або об'єкт за допомогою магічного кола, різні за жанром тексти (приворотти, канонічні й апокрифічні молитви, ритуальні пісні, загадки, діалоги, лайка). Але для нашого дослідження важливою є охоронна функція одягу, а також усіх складових костюма: головних уборів, прикрас, взуття, зачісок, гриму та аксесуарів.

Походження людини загалом і її тіла зокрема є одним із центральних міфологічних мотивів. Українська міфологія сповіщає про творення людини з восьми частин, восьми елементів макрокосму. Народна анатомія представляє людину як конструкт не тільки фізичний — поряд з тілом, кістками, очима і кров'ю, як рівноцінні складові згадуються також «нематеріальні» елементи — думки, дихання і тепло. Так, у людини тіло — від «персти», думка від хмари, кості від каменю, кров від моря, очі від сонця, дихання від вітру, теплота від вогню — а душу наостанок вдихнув сам Бог» [27]. Існує й протилежний мотив, де, навпаки, з тіла дівчини утворюються елементи природного світу. Отже, уже саме тіло є багатозначним текстом української культури, оформлене ж за допомогою костюма, воно впливає на створення особистості.

Як візуальний символ обрядовий костюм потребує погляду. Але погляд, як його визначає І. С. Кон, — категорія статусна, ієрархічна. У стародавності йому часто приписувалася магічна сила: той, хто дивиться, може й «наврочити». Право дивитися на іншого — соціальний привілей старшого стосовно молодшого, чоловіка стосовно жінки, але ніяк не навпаки. Багато ієрархічних суспільств забороняють підлеглим дивитися навіть на одягненого монарха, а бачити його голизу — тим більше.

Погляд — не що інше як символічний дотик, тут діють ті самі правила етикету. З одного боку, дотик — універсальний спосіб емоційного спілкування, а з іншого — позначення соціальної ієрархії. Чим вищий статус людини — тим більший його особистий простір. Висловлювання «шаноблива відстань» має не тільки фігуральне, але й буквальне значення: до людей вищого рангу не можна підходити впритул. Старший за віком або станом може торкатися молодшого (цей жест виражає заступництво), а зворотне буде порушенням субординації [126].

Це має й свій гендерний аспект. Загальновідомо, що чоловіки набагато частіше торкаються жінок, ніж жінки чоловіків: чоловікові приємно доторкнутися до жінки, а вона бачить у цьому знак уваги й емоційної підтримки. Однак насправді за цією асиметрією (чоловік може дивитися на жінку у доторкати до неї, а вона цього не

сміє) криються насамперед статусні відносини. Інакше кажучи, чоловік — це завжди той, хто дивиться, «виробник змісту», а жінка — завжди та, на котру дивляться, «носій змісту».

Одним з найважливіших психофізіологічних засобів впливу традиційного костюма є саме те, що він споконвічно й принципово змістовно символічний. Символами є як окремі елементи костюма (вінок, намисто, шаровари, чобітки-чорнобривці), ансамбль використуваного одягу, так і весь костюм як єдине ціле. Вони співвідносяться як репліка, слово, завершений текст.

Важливим для нашого дослідження є дефініція Енні Джонс і Пітера Стеллібраса: «Одяг як звичай передбачає культурний шлях життя» [270, с. 6]. Таким чином одяг, особливо традиційний, — це невід’ємний компонент обрядовості української культури, яка є не що інше як «одвічне символізування». Головна його ознака — упередметнювання духовних традицій, естетичних ідеалів та вподобань українців. Він є також своєрідним етнокультурним та соціальним паспортом, відтворюючи у своїх комплексах, кольоровій гамі, матеріалі, манері носіння етнічну належність, соціальний стан, вік, шлюбно-родинне становище тощо [93].

Слід зазначити, що основою мистецького стилю українського національного одягу є стиль бароко, який виявляється в парадності, яскравості та мальовничості тканин, вигадливих узорах орнаменту з великим рапортом, у перебільшенні основних форм одягу та декоративності прикрас. Пригадаємо пишно вишиті рукава жіночих сорочок, орнамент вишивок, мереживо, декоративні тканини, плаhti, вінки з квітів, різнокольорові стрічки, намисто, коралі — усе це створює атмосферу святковості.

Відомий дослідник української традиційної культури Олекса Воропай наводить такі характерні особливості українського народного костюма: «нечисленність частин убрання, простота крою, переважання білого кольору, спокійні барви прикрас та відсутність зайвих оздоб, а найголовніше те, що в усьому відчувається почуття міри» [42, с. 570].

Символіка одягу найбільше виявляється в обрядовій сфері, особливо весільній. Наприклад, жіночий головний убір символізував як новий статус засватаної дівчини, так і дівочу красу. Саме тому він відзначався особливою красою, уквітчуючись численними яскравими стрічками, штучними квітами, кольоровим пір’ям. На Буковині та Покутті було прийнято, відповідно до усталених там етнокультурних традицій, обрядове вбрання робити з бісеру (гердани), квітів, пір’я, намистин. На Гуцульщині виготовлявся барвінковий вінок — корона із зеленого листя, яскравих штучних квітів, гарусу, тканини, воску та леліток. Живучість і витривалість бар-

вінку, краса його цвіту були символом молодості, кохання і шлюбу. Окрім барвінку у вінок для молодої обов’язково вплітали цвіт чи ягоди калини (символ жіночої краси та дівочої цноти) і волошки (символ святості, чистоти й приязності). Вінок для дружок складався з м’яти, яка завжди згадувалася поруч з рUTOю, утворюючи немовби одну рослину — руту-м’яту. Яра (тобто молода) рута була символом дівування, а кучерява м’ята — символом дівочої краси і цноти [220, с. 227–231]. До вінка додавали численні різнокольорові стрічки. Широка стрічка (бинда), переважно червоного кольору, впліталася в косу нареченої.

Подібна символізація характерна й для чоловічого весільного вбрання, щоправда, вона не була такою насиченою, як у жіночому одязі. Символом нареченого парубка слугували або вишиті хусточки, котрі дівчина прикріпляла своєму обранцеві до пояса під час заручин, або червона стрічка, що кріпилася до шапки, або й вінок, виготовлений під час барвінкових обрядів з барвінку.

Головний убір був оберегом для жінки, захищаючи її від нечистих сил (через це, зокрема, і не можна було його знімати), і більше того — відлякував ворожі сили. Саме цим пояснюється «рогата» форма пов’язування намітки, що водночас символізувало ідею плодючості.

Намітка «серпанок» використовувалася здебільшого у весільному обряді. Довгою (до п’яти метрів і завширшки півметра) полотниною обвивали молоду двічі — перед шлюбом — і пов’язували нею очіпок, розплітаючи косу. Технологія виготовлення серпанку є вельми трудомісткою. Для цього вибирали особливі сорти льону, пряли тонку, як павутинка, нитку. Пряжа мала вистоятись протягом року, тільки потім її пряли, супроводжуючи цей процес різноманітними обрядовими діями. З обох боків наносили вузькі кольорові узори.

Обов’язковим елементом головного убору української жінки навіть у межах власної оселі був очіпок. Виготовляли його з коштовних тканин (парчі, шовку, оксамиту) на зразок човника або циліндричної шапочки з твердою підкладкою. Він мав покривати волосся, а вже поверх нього пов’язували хустку, намітку чи убрус.

Магічна властивість одягу підсилювалася відповідною вишивкою, що виявлялося як через орнамент, колір, так і розміщення вишивки. Кожен узор, вишитий на полотні, сприймався насамперед як охоронний знак. Найпоширенішим орнаментом української вишивки, спільним для всіх східнослов’янських народів, був геометричний орнамент, головні елементи якого — ромбики з кривульками. Вони, за давніми слов’янськими повір’ями, уособлювали богиню землі, а тому слугували охоронно-доброзичливим символом, що приносить щастя та сприяє дітонародженню. Різноманітні

кружальця, трикутники, лінії, хрести символічно відображали уявлення українців про світобудову, отже, їхнє відповідне значення.

Обереговим символом слугувала й вишивка рослинного орнаменту, в основі якого — культ поклоніння природі, рослині. Крім поширеного символу «дерево життя», який зображувався стилізовано у формі великих гілок з квітами та пташками, популярними були такі мотиви: «виноград» — символ добробуту та щасливого одруження, «мак» — символ захисту від нечистої сили тощо.

На зооморфних вишивках зображувалися тотемні й солярні тварини, а також звірі, що позначали три яруси «дерева життя».

Традиційний вишитий узор «мережка» створював замкнуте коло, через яке не могла проникнути зла сила, і відображав ритуальні тексти, що виконували чітко визначену оберегову функцію. Окреме місце посідає вишивка стилізованих зображень Берегині, які, зазвичай, вишивалися нитками червоного кольору, що символізував очищувальний вогонь та сонце і був пов'язаний із запобіжною магією, оберегом, очищенням та лікуванням.

У різних регіонах України використовували різну кольорову гаму і різні техніки вишивання. Наприклад, полтавські вишивки виконуються хрестиком, зубчиками, мережкою, ланцюжком тощо. Вишивають переважно білими нитками, зрідка — червоними та сірими, візерунок обводять чорними або кольоровими смугами. Вишивкам Київщини притаманний рослинно-геометричний орнамент зі стилізованими гронами винограду, цвітом хмелю, ромбами, квадратами. Основні кольори — білий, коралово-червоний, трапляються жовтий і блакитний. Виконується вишивка хрестиком та гладдю. Для вишивок Закарпаття характерний мотив «кривуля» в різних техніках виконання. Кольорова гама вишивок широка: червоний поєднується з чорним, при цьому виділяється один з кольорів; поширені як білі, так і багатокольорові орнаменти.

В українському національному костюмі вишивка з обереговими знаками розміщувалася на найважливіших життєвих центрах людини: на головному уборі, грудях та наплічнику, рукавах та по пелені сорочки. Такий ансамбль дозволяв людині за допомогою охоронних знаків убезпечитись від злих духів та недобрих очей. Усе це сукупно відтворювало магічний мікросвіт самозбереження окремої людини і родини в цілому.

Важливою частиною обрядового одягу була сорочка. Увесь процес її виготовлення, одягання та носіння семантично пов'язаний із пересторогою щодо сорочки (наприклад, продати свою сорочку — продати своє щастя) і супроводжувався цілісною системою чітко визначених дійств і обрядів. Одним з таких є повір'я, яке існує і до-

нині: одягнена навиворіт натільна сорочка — ознака, що у її власника будуть неприємності.

Святим обов'язком молоді було подарувати своєму судженому вишиванку. Вона заздалегідь готувала її, суворо дотримуючи канонів. Особливо це стосувалося нанесення узорів: найбільша увага акцентувалася на оздобленні нагрудного розшиву, тому найпишніші та найяскравіші узори зосереджені на грудях. Процес вишивання супроводжувався наспівами. Вважалося, що вишиванка, виготовлена під мелодійний супровід, принесе її власникові довголіття, щасливу долю і вдале подружнє життя.

Матері, дружини та наречені обов'язково дарували своїм синам, чоловікам та юнакам, які вирушали в далекі походи, вишиванку, котра оберігала їх від небезпеки. Зшити сорочку годилося протягом дня і нав'язати на ній багато вузликів. Такий виріб носитиметься протягом тривалого часу, а його господар, якщо сорочки нікому не позичати, доживе до глибокої старості.

Сорочка могла містити повідомлення про якусь значну подію. Збереглися перекази, що в битві з татарами між Серетом і Збручем полягло чимало козаків. Відтоді в цьому районі Тернопільщини гаптують жінки червоним по білому сорочку-пам'ять, сорочку-реквієм. Ці сорочки називаються «бортівками» від назви району — Борщівський.

На особливу увагу заслуговує вінчальна сорочка. На полотні вишивали пишні узори гладдю чи хрестиком, барвистість мала уберегти молоду від зурочин. Вінчальну сорочку зберігали протягом усього життя, одягаючи її тільки на великі свята та урочисті події. Її передавали в спадок дочкам та онукам і вважали найдорожчим приданим.

Жіноча сорочка взагалі — найтаємничіший елемент одягу, особливо її поділ. Наприклад, вірили, що вишитим подолом можна зупинити відьму. Повитухи приймали дитину в поділ сорочки. Вишитою верхньою частиною сорочки нареченої після ритуального умивання по черзі витиралися молоді. В Україні відомий вислів, що дійшов з глибини століть: якщо людині пощастило уникнути явної небезпеки, то казали, що вона «в сорочці народилася».

Природне естетичне чуття і кукіблівість українок загальновідомі. Отже, окрім сорочки, кожна жінка користувалася й іншими формами одягу, насамперед запасками та плахтами. Запаски виготовлялися з двох вузьких вовняних половин. Задня ткалася ширшою. Зодягали запаску так, щоб по боках і спереду виглядала сорочка. Плахта ж мала цільну — зшиту з двох половин — полотнину. Нею обгортали стан таким чином, щоб підкреслити талію. Це надавало жінці особливої привабливості. Запаски і плахти пишно

оздоблювалися різноманітними багатобарвними візерунками, які виконували важливу захисну функцію.

Кольорова гама костюма часто виконувала роль обрядового символу. Наприклад, рожевий колір («рожевий цвіте»), як ненасичений червоний, символізував красу не жінки, а дівчини. Повнота ж і насиченість тоном яскравого червоного кольору (і відповідних кольоративів) — красу і звабу сформованої жінки, про що найвиразніше свідчить семантика кольоративу «полум'я».

Обрядовий комплекс чоловічого костюма складався з багатьох елементів: сорочки, штанів, верхнього одягу, чобіт, поясу, шапки тощо. Штани означали соціально-вікову зрілість, їх одягали, коли вже починали прокльовуватись вуса, а до цього ходили в довгих полотняних льолях [200]. Найвідоміші два типи штанів — власне штани з вузькими холошами та шаровари. Перші кріпилися за допомогою вшитого всередину очкура. Святкові ж шаровари зверху пов'язували довгим і широким поясом. До речі, саме про шаровари в народі побутовало чимало жартів. Вигодовляли їх з червоного або синього тонкого сукна, на відміну від штанів, які були здебільшого білого кольору, але оздоблені кольоровими смужками по боках.

До верхнього одягу, що найчастіше використовувався в обрядах, належав кожух. Заможність родини визначали за кількістю та якістю цих виробів: „Що то за Хома, що й кожуха чортма». Святкові кожухи були білого кольору з багатою вишивкою гарусом.

У традиційних народних віруваннях вовну вважали символом статку і добробуту. Коли народжувалася дитина, її клали на вивернутого кожуха — „щоб щастя не цуралося»; молодята під час весілля також сиділи на кожусі — „аби багатими були». Вирушаючи в дорогу, неодмінно сідали на вивернутого кожуха — „щоб поталанило в путі» [там само].

Зі сферою обрядовості й народної моралі пов'язані пояси, які здавна слугували обов'язковими елементами і водночас прикрасами одягу. У XIII-XV ст. дорогі пояси були важливою ознакою гідності можновладців, їх передавали у спадок як особливу частину майна. У XVI-XVII ст. зміни в костюмі знаті зменшили соціальну функцію поясів, проте, їхня декоративна роль зберігалася.

У народному костюмі пояси виконували різноманітні функції. За їхньою допомогою закріплювався поясний та розпашний верхній одяг, вони захищали та стягували м'язи живота під час тяжкої фізичної праці, на них тримали дрібні речі повсякденного вжитку, нарешті, вони були своєрідними талісманами та прикрасами. Тільки маленькі діти могли не носити пояса, для дорослої людини вийти на вулицю, не оперезавшись, означало скомпрометувати себе, провіщувало нещастя.

Пояс фігурував у багатьох магічних обрядах. Червоний пояс оберігав людину від біди. Куплену худобу заводили на подвір'я через господарський пояс, щоб вона не йшла з двору. Здавна існувала традиція зображення на поясі певних знаків — оберегів, символів, емблем, іноді в орнамент уписували ініціали або ім'я власника (ім'я коханої або коханого), дату та місце народження.

Як витвори народного мистецтва, пояси часто були художньо неповторними. Їх виготовляли з особливим натхненням, вкладаючи в рукотворні вироби багату фантазію і використовуючи розмаїття технічних засобів та прийомів. Важливими були матеріал, розмір, техніка виготовлення, орнаментация і колорит, а також способи пов'язування. Пояси виготовляли з вовни, льону, конопель, тканини, шкіри. Заможне населення використовувало шовк-сирець різних кольорів, срібну та золоту нитки. Ширина поясу коливалася від 3 до 30 см.

Пояси могли бути плетені особливим способом — по стіні, ткани на дощечках як ручного, так і машинного ткацтва, але в обрядовому костюмі використовувалися виключно ручної роботи, оскільки тільки в такий спосіб можна було передати виробу магічну силу. Пояси могли бути однотонними або поліхромними, з виразним орнаментальним малюнком геометричного або рослинного типу. Закінчувався пояс різнокольоровими торочками або великими кулястими китицями. Найулюбленішими кольорами чоловічих поясів були яскравий червоний і зелений як поєднання чоловічої сили й родючої ниви.

Дуже цікаві гуцульські шкіряні череси, які розрізнялися по кількості пряжок: пасок (на одну пряжку), малий ремінь (на дві пряжки) та великий ремінь (на шість пряжок). Оздоблювалися вони витисканням на шкірі, ланцюжками з міді, гудзиками місцевої роботи (ціточками), плетінкою із кольорової шкіряної тасьми. З правого боку череса звичайно кріпилися гаманець для грошей, кисет, кресало та протичка для люльки. З лівого боку — гольник. До «великого ремня» підвішували ще й роговий сугак (пристрій для розв'язання вузлів), а також розкладний ніж і навіть металевий топирець.

Ознакою чумаків був черес із калитою — різновид шкіряного поясу, який мав вигляд довгого вузького шкіряного мішка з пряжкою на одному кінці та ремінцем на іншому. Найпоширенішими з чоловічих поясів були крайки — досить вузькі (3-15 см), але дуже довгі (більше ніж 3 м), за допомогою яких утримувався стегновий незшитий, а пізніше зшитий одяг.

Своєрідним різновидом чоловічих поясів були очкурі — вузькі шкіряні або виплетені з льону чи конопель паски. Їх ушивали в пояс

широких штанів і в разі необхідності стягували. Часто, коли чоловіки вирушали на далекі лови чи лісорозробки, жінки пов'язували їм на голий поперек лляні очкури як магічне коло – оберіг від будь-яких напастей та нещасних випадків.

На особливу увагу заслуговує пояс-рушник у весільному обряді. Узагалі рушники використовували як символ єднання, оберіг, заповість щастя та добробуту, ними узаконювали шлюб. З підліткового віку дівчат починали готувати до майбутнього шлюбу. Вони повинні були навчитися прясти, ткати, виготовляти весільні рушники. Саме рушник був початком і основою, на якій ґрунтувалася весільна обрядовість.

Рушник був показником зрілості дівчини, її готовності брати шлюб, ознакою заможності й багатства її родини, знаком згоди дівчини на одруження, атрибутом, що виділяв молодого, молоду та одружених – головних весільних персонажів, був символом союзу молодих і об'єднання двох родів, атрибутом обрядового переходу нареченої в статус заміжньої (в обряді покривання) і символом заміжжя; предметом, контакт із яким сприяв забезпеченню молодим багатства (під час посаду), сакральним предметом (рушником обв'язували ікону, на ньому виносили весільний хліб), оберегом (в обрядах благословення), очищувальною силою; знаком цноти молодої (червоний рушник на дружкові другого весільного дня) тощо.

Вишитий весільний рушник немовби «програмував» майбутнє життя сім'ї, містив певні побажання щодо майбутнього, які висловлювала вишивальниця. Проте для цього існувала одна дуже важлива умова – вишивальниця повинна знати смисл символів, мала бути сама доброзичливою і вишивати рушник із добрими намірами. Цим зумовлене перше основне правило: весільні рушники кожна дівчина мала вишивати власноруч.

Замовляючи весільний рушник будь-кому іншому, майбутня дружина ризикувала внести в майбутнє свого подружнього життя чужі думки та бажання, які могли бути й недобрими. Та й вишиваючи власноруч, слід було пильнувати за власним настроєм, вишивати рушник у доброму гуморі, не допускаючи поганих думок. Якщо ж під час роботи дівчину опановували негативні емоції, традиція радила краще відкласти вишивання на деякий час і повернутися до нього, коли настрій поліпшиться. У процесі роботи годилося час від часу промовляти молитву або заклинання, щоб злі вітри не принесли якогось лиха чи напасті. Купувати весільні рушники заборонялося, це означало, що дівчина не піклується про свою долю.

Пояс-рушник у весільному костюмі підкреслював святковість одягу, був ознакою заможності. Молода спеціально ткала для себе білий з червоними смугами пояс-рушник, а для молодого – значно

ширший пояс червоного кольору – «від нещастя» або з рясною вишивкою, що мала примножувати чоловічу силу. Таким чином, наявні на поясі різноманітні емблеми, прикраси, ініціали власника репрезентували тотемні обереги та символи [200].

Т. Ніколаєва зазначає, що обрядовий одяг виник з прикрас, пов'язаних з мотивами моралі, магії, культу тощо [Ніколаєва Т. Історія українського костюма]. До українських прикрас належали: намисто з коралів або бурштину, дукачі, ланцюжки з хрестиком, плетені з бісеру гerdани, сережки у формі півмісяця, каблучки. «Коралове намисто мало в Україні найширше розповсюдження. Ставлення до нього відбилосся в таких назвах: добре намисто, справжнє намисто, щирі коралі, мудре намисто» [167, с. 106–107].

Намисто – найдавніша з жіночих нашійних прикрас; спочатку складалося із гарних рослинних плодів, зерен, кісточок овочів, які згодом замінили намистинки з каменю, металу чи скла. Дорого цінувалося гуцульське намисто з венеціанського різнокольорового скла з украленнями іншого кольору або золота, яке завозилося з Італії. Кількість ниток намиста і розмір намистин часто були показником достатку родини, а також свідчили про добре ставлення чоловіка до дружини. Найпрестижнішим вважалося мати 24-25 ниток з великими намистинами (кожна нитка називається разком).

На Лівобережній Наддніпрянщині було поширене намисто зі «щирого» бурштину, що добувався в околицях Києва. Вважалося, що воно приносить здоров'я (зокрема оберігає від застуди) і щастя. Частіше носили одну довгу й масивну низку бурштину в поєднанні з кораловим намистом. Дорогі червоні коралі оброблялися у вигляді овалів чи барилець, дешевші – невеликі, нарізані у формі маленьких циліндриків (колюче намисто).

За своєю формою намисто нагадувало замкнене коло або вінець. Оскільки намисто призначене для персонального користування (за традицією, його не можна було позичати), то відповідно воно відіграло індивідуальну захисну роль. Кожна жінка носила намисто постійно, особливо, коли виходила на люди. Невипадково візуальний образ українки у світовій культурі асоціюється з двома найголовнішими ознаками: намистом і барвистою вишивкою.

З намистом пов'язано чимало вірувань. Якщо розірвався разок коралів, то це віщувало лиху долю. Тому кожна власниця постійно стежила за намистом, зберігала його як найдорожчий скарб. З цього приводу в народі говорили: «Без намиста і душа нечиста».

Ще однією обереговою прикрасою українських жінок були дукачі – різноманітні ювелірні вироби на основі монет або їх імітацій. Дукачі носили на шії і виставляли напоказ, щоб у такий спосіб

привернути увагу, а водночас і відвернути «зле око». Для них, зазвичай, використовувалися австрійські дукати або російські срібні карбованці.

У східних українських землях на дукачі нанизували великий металевий бант, прикрашений емаллю або самоцвітним камінням. На Лівобережжі між коралами нанизували срібні намистини (риффи) або гудзики. Разом із ланцюжком та хрестиком риффи композиційно врівноважували великі металеві дукачі. У західних областях України срібні монети часом замінювали однією чи декількома металевими або фініфтевими іконками чи хрестиками. Такому ансамблю відводилося центральне місце в усьому комплексі нагрудних жіночих прикрас.

Ближче до 40 років жінки часто відмовлялись від носіння намиста і дукачів. Жінки похилого віку, якщо й носили намисто, то в незначній кількості й темного кольору.

Чимало повір'їв пов'язано із чоботами, які відображали всі перипетії життєвого шляху. Наприклад, дірява чи відірвана підошва підбиває гіркий підсумок неспроможності чоловіка і незначності його життєвих мандрівок, які не коштують і підметки. По чоботях складалося враження і про людину: «Видно пана по халявах». Це була своєрідна візитна картка. У деяких регіонах України дівчата носили навіть парчеві черевички, а заміжні жінки — сап'янові.

Неабияке оберегове значення мав і колір взуття. В Україні він був червоним. Згідно з повір'ям, птахи з червоними ніжками мали магічну силу відганяти злих духів. Узагалі червоний колір найбільше використовувався в традиційній українській вишивці, ткацтві, одязі, головних уборах, прикрасах. Слід зауважити, що семантика кольору протягом часу могла суттєво змінюватися. Наприклад, у траурному костюмі чорний колір став символом жалоби лише на межі ХІХ–ХХ ст. замість білого, а деінде синього.

Таким чином, символіка обрядового костюма відображає широкий спектр духовних традицій народу, його світосприйняття й обрядові норми. Здебільшого обрядовими символами є окремі компоненти костюма: весільні вінки, оберегові прикраси, вишиті сорочки. Вони повинні були захищати людину від злої сили, сприяти добробуту, здоров'ю та коханню.

Значення костюмних символів підкреслюється їхньою естетикою: яскравою кольоровістю, коштовністю матеріалів, з яких вони виготовлені. У весільному костюмі здавна домінував червоний колір. Конотативним чинником експресії костюма були кольори, що також мають свої символічні властивості.

Особливою магічною силою наділені речі, виготовлені до того чи іншого обряду власними руками. Символічне значення мали

обов'язкові подарунки. Так, зять дарував теці чоботи, а свекруха невістці — намітку.

Обрядова символіка відображалася в специфічних засобах використання одягу. Наприклад, у більшості ритуальних дійств носили одяг навиворіт, тоді як у повсякденному житті це вважалося поганою прикметою. Практикою багатьох обрядів було перевдягання в костюм протилежної статі.

2.4. Гендерний аналіз типових жіночих образів в українській традиції

Як підкреслює Джоан Скотт, гендер — це повсякденний світ взаємодії чоловічого й жіночого, втілений у практиках, уявленнях, звичаях, це системна характеристика соціального порядку, від якої неможливо відмовитися, — вона постійно відтворюється й у структурах свідомості, і в структурах дії [198, с.142–172.]

У кожній культурі існують свої засоби репрезентації гендера, які визначають специфічний набір гендерних ролей і можливих гендерних сценаріїв. Запропонований аналіз деяких явищ української традиції покликаний продемонструвати застосовність розроблених у рамках гендерних досліджень схем і моделей до семіологічного визначення типових жіночих образів в українській культурі.

Ключовою науковою категорією дослідження є категорія гендерного контракту як стійкого співвідношення чоловічих і жіночих ролей. «Гендерний контракт передбачає інституціональне забезпечення, практики й символічні репрезентації гендерних відносин, ролей та ідентичностей у конкретних культурно-історичних контекстах. До гендерного контракту також додаються соціальна регуляція й репрезентація сексуальності» [203]. На думку Ради Івкович і Джулії Мостов, для патріархального суспільства характерним є такий розподіл гендерних ролей: «Жінки відтворюють націю фізично й символічно, а чоловіки захищають націю та мстять її ворогам» [265, с. 10].

Особливості гендерного контракту конструюються в національному контексті. На думку Ніри Ювал-Девіс, «... жінки беруть участь у багатьох національних процесах як біологічні відтворювачі етнічного співтовариства, відтворювачі меж етнічних і національних груп, ключові актори в передачі суспільних цінностей, контролери етнічних і національних розбіжностей та активні учасниці в національній боротьбі» [284, с. 15].

Для виокремлення особливостей конструювання гендерного контракту в Україні використовується категорія досвіду, що є центральною й у гендерній теорії, і в культурних дослідженнях, оскільки дозволяє зважати на різні точки зору й таким чином відбивати

множинність культури, її поліфонічність і гетерогенність. Водночас поняття досвіду є найпершою очевидністю жіночого існування в культурі. Цікавою є точка зору Мегі Х'юм, яка вважає, що «... власне жіноче розуміння й знання формуються з участі в суспільному житті. Жіночий досвід часто заперечується як реальний або важливий, і наші труднощі в прийнятті обґрунтованості нашого досвіду є частиною нашої культурної спадщини й зберігаються в навчанні» [269, с. 84].

У дослідженні також використовуються якісні методи етнографії, які дозволяють приділити увагу деталям і конкретиці іншого способу проживання й відчуття.

Виробництво гендерного контракту відбувається усередині й за допомогою культурних репрезентацій. Звичаї, свята й обряди як частина культури поєднують публічну й приватну сфери життя народу. Вони створюються протягом усього існування й розвитку кожної етнічної групи. Звичаї разом із мовою є практикою конструювання нації. Значення народних обрядів і звичаїв полягає в тому, що: 1) вони репрезентують реальні умови життєдіяльності певної соціальної групи, часто маргінальної, тобто такої, чия позиція в суспільному цілому є безправною; 2) позначають довгострокові відносини і цінності.

Розуміння українського народного свята певною мірою збігається з концепцією карнавалу М. М. Бахтіна, як її інтерпретує В. Г. Щукін: «Карнавал — це видовище без рампи і без розділення на виконавців і глядача. У карнавалі всі активні учасники, всі залучаються до карнавального дійства. Карнавал не споглядають і, власне кажучи, навіть і не розігрують, а живуть у ньому, живуть за його законами, доки ці закони діють, тобто живуть карнавальним життям. Карнавальне ж життя — це життя, виведене зі своєї звичної колії, якоюсь мірою «життя навиворіт», «світ навпаки» [251, с. 105].

Під час карнавалу скасовуються будь-які заборони й обмеження звичного життя, а головне, будь-яка дистанція між людьми і набуває чинності особлива карнавальна категорія — «вільний фамільярний контакт між людьми» [там само]. Це дуже важливий момент карнавального світосприйняття. Люди, розділені в житті непроникливими ієрархічними бар'єрами, мають змогу вільно спілкуватися на карнавальній площі.

В емоційній атмосфері карнавалу завдяки ігровій формі виробляється новий тип взаємовідносин людини з людиною, протиставлений усемогутнім соціально-ієрархічним відносинам позакарнавального життя. «Поведінка, жест та слово людини звільняються з-під влади усіякого ієрархічного положення (статусу, віку, майнового стану), яке цілковито визначало їх у позакарнаваль-

ному житті, і тому стають ексцентричними, недоречними з точки зору звичайного позакарнавального життя. Ексцентричність — це особлива категорія карнавального світосприйняття, органічно пов'язана з категорією фамільярного контакту; вона дозволяє розкритися і відобразитися — в конкретно-чуттєвій формі — потаємним сторонам людської природи» [там само].

У цьому контексті особливо важливим для розуміння народних свят і обрядів є скасування заборон і обмежень повсякденного життя, які визначаються соціально-ієрархічною і будь-якою іншою (зокрема гендерною) нерівністю. Це звільнення дозволяє розкритися творчому потенціалу людини. Отже, святкові й обрядові дії певною мірою пов'язані з трансгресією, яка є феноменом переходу непроникної межі, перш за все — межі між можливим і неможливим.

Згідно з концепцією трансгресії, існуючий світ, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає її у своїх межах, перетинаючи для неї будь-яку перспективу новизни. Ця ситуація відбивається в ситуації заборони, коли деяка межа вважається неперехідною через свою табуйованість у тій чи іншій культурній традиції.

С. В. Воробйова, порівнюючи праці Батая і Бахтіна, зазначає, що в даному контексті Батай моделює ситуацію «свята», яке функціонально аналогічне модельованому М. М. Бахтіним «карнавалу». Вона пише: «Ця цінність (табуйований «заборонений плід» — М. М.) проступає в святах, під час яких дозволено — навіть вимагається — те, що зазвичай заборонено. Під час свята саме трансгресія надає йому чудесного, божественного вигляду» [41, с. 395]. Слід додати, що механізм трансгресії із самого початку виявляється в царині оголеності/сексуальності, тому що взаємодія із забороненими бажаннями, якими б вони не були, — це найскладніший аспект людської сексуальності; при цьому однаково важкою є протидія як індивідуальним табу, так і табу соціальним.

Ставлення до тем сексуальності/оголеності/тілесності, яке майже завжди супроводжується не тільки артикуляцією жесту заперечення, але й аурую «злочину», розглядається в збірці наукових праць «Гендер і трансгресія у візуальних мистецтвах» [48]. Гендерний аналіз трансгресії в контексті українських народних свят і обрядів дозволяє детальніше прояснити питання про імпліцитний взаємозв'язок можливого і неможливого, дозволеного і недозволеного. У сучасній інтерпретації заборона — це межа, але її можна відсунути в часі й просторі.

Костюм як маркер статусу людини завжди містив безліч заборон. Чим вищий соціальний статус людини, тим ретельніше регламентується його зовнішній вигляд. При цьому регламентується не тільки будь-яка деталь костюма, але й відносини костюма з тілом,

починаючи з питання «людина повинна бути одягнутою чи може дозволити собі бути оголеною». На думку І. С. Кона [126], раб може бути голим, вельможна людина — ні. Примусове або ненавмисне роздягання — завжди приниження, «втрата обличчя». Плаття «грає» короля не менше, ніж почет (свита), голий король відразу ж позбавляється своєї легітимності й божественної аури. У костюмі існує певний баланс між забороненим і дозволеним, наприклад, зухвало провокуючий і шокуючий костюм маркується позначкою вседозволеності і, навпаки, національний костюм — знаком суворой забороненості демонстрування тіла.

Аналіз українських свят, звичаїв та обрядів на основі досліджень В. Т. Скуратівського [199] і власного досвіду автора дозволяє відзначити активну роль жінки в цій публічній сфері.

Усі українські обряди супроводжуються піснями з безмежною розмаїтістю сюжетної й словесної поетики. Це унікальний культурний пласт, у якому оспівуються краса природи, високі почуття, шляхетні вчинки й сильні жінки, які здатні навести порядок не тільки в будинку, але й у всьому суспільстві. Наприклад, приходять весна-красна й роздає всім людям завдання, відповідно до їх віку й статі: дітям — грати, молодим жінкам — ткати, молодим чоловікам — поле орати, жінкам похилого віку — пораду давати, дідам — плоти городити. Сислове значення слів цієї обрядової пісні в контексті нашого дослідження складно переоцінити. Саме жінки похилого віку давали поради, отже, керували життям громади, у той час як літнім чоловікам залишалося лише городити плоти, тобто пливти за течією.

Таким чином, на відміну від класичних патріархальних систем, у яких останнє слово завжди залишалося за чоловіком, в українській родині це право належало жінці похилого віку. Аналізуючи гендерні ролі жінок похилого віку, Маргарет Уокер підкреслює: «Гендер не має на увазі винятково питання сексу і репродукції. Він здійснює цілий ряд символічних репрезентацій, матеріальних умов і соціальних практик, що визначає сексуальний поділ праці, можливості, свідомості, відповідальності та винагороду» [277, с. 3]. Останнє особливо цікаве: українські жінки одержували винагороду, і не тільки в матеріальному еквіваленті, розпоряджаючись нею на свій розсуд. Однією з таких винагород була участь у святі.

Наприклад, в Україні існувало спеціальне Жіноче свято, що відзначали досить своєрідно 24 лютого. Жінки в цей день веселилися в шинку. Це називалося «замочувати корів, щоб були ласкавими». Повернувшись додому напідпитку, жартома «били» своїх чоловіків, щоб вони були ніжними зі своїми дружинами, і волів, щоб слухалися свого хазяїна.

Слід зазначити, що в культурно-історичному контексті України (на відміну від Росії) не існувало стереотипу «питушого чоловіка», що в алкогольному сп'янінні б'є свою дружину. Навпаки, український чоловік, повертаючись додому із шинку, «опускав чуба», тому що знав — за цей чуб його тягатиме дружина. Таким чином, жінки контролювали споживання спиртних напоїв в українському суспільстві. Мартін Лінн висловлює припущення, що, на відміну від чоловіків, «жінки випивають, щоб захистити свою незалежність у патріархальному суспільстві» [275, с. 12].

Унікальним за формою виконання й символікою є обряд «волочити колодку». Законодавицями колодок були жінки. Коли в селі народжувалася позашлюбна дитина, жінки йшли до батька цієї дитини, витягали його з хати, незважаючи на опір, клали йому на руки сповиту колодку та вели через усе село до хати дівчини-покритки. Тут йому до ноги прив'язували ще одну колодку й змушували вклонитися збезчещеній дівчині й поцілувати дитину. Хлопець не мав права знімати колодку до наступного дня, але перед цим повинен був зробити гарний подарунок своїй позашлюбній дитині.

Обряд «волочити колодку» був поширений в Україні аж до середини XIX ст. Він не мав аналогів серед інших народів. Навпаки, у багатьох народів, наприклад, кавказьких національностей, дівчина, що народила поза шлюбом, викликала незмивну ганьбу не тільки на себе, але й на весь свій рід. Її закидали камінням, часто до смерті. Унікальним є також факт, що покаранню підлягає батько позашлюбної дитини. Це можна пояснити тільки емансипаторською позицією українських жінок.

Українські дівчата самостійно обирали собі чоловіків. У давнину дівчина могла засилати сватів до юнака, що сподобався, навіть не заручившись його згодою. При цьому їй лише іноді відмовляли, оскільки це, за віруванням, провіщувало нещастя. «Прийміть мене, мамо, я ваша невістка» — саме такими словами дівчина починала обряд сватання. Це дуже показово, коли дві жінки вирішували долю парубка: одна з них — мати, а інша — претендентка на його руку і серце, якщо говорити сучасною мовою.

Якщо парубок давав згоду на шлюб, він переходив у статус «нареченого», а дівчина, відповідно, «нареченої». Наступні після сватання етапи — умовини, оглядини — проходили під знаком ознайомлення з господарством нареченого. Не маючи свого хазяйства, парубок не мав права одружитися. Батьки нареченого намагалися якнайкраще продемонструвати заможність свого сина, інколи навіть удаючись до хитрощів, наприклад, позичаючи на час оглядин худобу в сусідів. Хоча, на думку самої дівчини, важливішими були

особистісні якості майбутнього чоловіка, а саме: працьовитість, урівноваженість, лагідність та доброзичливість.

Українські чоловіки свято вірили в символічне «коло-оберіг», що тримала жінка над чоловіком, якщо вона його любила. Тому в українському шлюбному контракті схвалювалася жіноча ініціатива. Більше того, можливість виконувати ролі годувальників і захисників безпосередньо залежала від наявності цього кола. По суті, жінка захищала захисника.

Перш ніж погодитися на шлюб, дівчина запитувала свого нареченого: «Ти дозволяєш мені понеділкувати?» Якщо наречений не погоджувався, дівчина мала повне право дати йому гарбуза, тобто відмовити, навіть незважаючи на батьківське благословення. Якщо ж парубок погоджувався, але надалі не виконував свою обіцянку, дружина мала право розірвати шлюб (і такі факти відомі). Зауважимо, що подібне поводження було немислимим для жінок імперії.

Що визначало дану угоду? Раз у тиждень, зокрема в понеділок, молода дружина мала право піти з хати на цілий день, ні в кого не запитуючи дозволу. Домашні турботи в цей час лягали на плечі її чоловіка, так що понеділок був для нього чи не найважчим днем. З тих пір в Україні говорять: «Понеділок — день важкий».

Цей звичай був украй необхідний для молодих жінок, яким ледве виповнилося 14-15 років. Він зм'якшував перехід від дівочтва до сімейного життя. По понеділках молоді дружини збиралися разом і відпочивали, ділилися секретами, особливо що стосувалися інтимного життя, веселилися. У цьому разі їх не могли потурбувати ані чоловіки, ані свекрухи, тому що це суворо забороняло звичаєве право.

Таким чином, обряди «дати гарбуза», «заслати сватів», «понеділкування» і право жінки розірвати шлюбні відносини демонструють рівноправність між чоловіком і дружиною, що підкреслює високий соціальний статус жінки в українському суспільстві. Ці ж обряди допомагають нам розуміти специфіку конструювання гендерного контракту в Україні.

Слід зазначити, що саме жінки в Україні знали секрети народної медицини, що була, насамперед, профілактичною. Уміння лікувати сприймалося як влада жінки над хворобою і здоров'ям, отже, над життям і смертю, що також сприяло підвищенню їхнього соціального статусу. У народній медицині використовували різні рослини, що мали цілющі властивості. Цікавими були обряди збирання трав. Збирали трави жінки похилого віку. Кращими травами вважалися ті, які збирали до сходу сонця, коли ще не впала роса. Жінки йшли у віддалені таємні місця, «куди не доноситься спів півня й собачий гавкіт». Роздягалися наголо, читали спеціальні молитви й тільки після цього приймалися за роботу. Листя й коріння рвали не го-

лими руками, а через полотно. Перш, ніж зірвати траву, говорили: «Стань на поміч нам». Кращі трави збирали на свята Симона Зіло-ти 23 травня й Івана Купала 6 червня.

У кожному українському селі була копанка — своєрідний басейн, котрий раз у рік необхідно було чистити. Жінки визначали день. Найчастіше це відбувалося на свято Петра 12 липня. З піснями приходили до копанки, розпалювали багаття. Взявшись за руки, по сонцю обходили навколо багаття. Одна з жінок раптом викрикувала: Ух-ух! — і всі кидалися у воду, обливалися й починали чистити копанку. На допомогу приходили чоловіки, які виконували найважчу роботу. Упоравшись, жінки переодягалися в сухий одяг. Перевдягання супроводжувалося ритуальною грою-боротьбою із чоловіками.

Цей обряд (гра-боротьба із чоловіками в момент перевдягання) стосується теми жіночої сексуальності. Загальновідомо, що для патріархальних культур характерним є пригнічення будь-яких проявів жіночої сексуальності. В описаному вище обряді й, особливо, у наступному — «гнати яструба» — жіноча сексуальність не тільки не пригнічується, але й активно репрезентується. Жінки потайки від чоловіків збиралися в саду за обрядовою трапезою. Потім роздягалися й бігали між деревами, покрикуючи: «Га-га-га!» Це означало, що вони женуть «до Бога яструба, щоб птах передав їхнє прохання продовжити строк інтимного життя» [94].

Українське весілля було не просто обрядом, а справжньою театральною виставою: цілий ряд сцен, виконуваних своєрідними акторами, між якими розподілялися ролі; відбувалися ігри, які не завжди стосувалися весілля. На особливу увагу заслуговують «рядження», коли, перевдягаючись, чоловіки уособлювали жіночі, а жінки — чоловічі персонажі. За гендерною термінологією це називається крос-дресинг (англ. cross-dressing) — «перевдягання (з будь-яких причин та через будь-які мотиви) в одяг, взуття, білизну тощо, які вважаються доречними для іншої статі, ніж та, до якої належить особа, що перевдягається» [204].

В українській традиційній культурі, як зазначалося, будова тіла сприймалася міфологічно. Душа і думки, руки і очі згадувалися як рівноцінні складові тіла. О. Боряк і М. Маєрчик підкреслюють, що увага до тіла посилювалася на всіх вікових етапах. Прикметно, що під час весільного танку молодої гості ставили за мету пересвідчитися, чи молода «не крива, не горбата», що передбачало її здатність продуктивно працювати. Увага акцентувалася також на збереженні цноти (зазвичай тільки дівчат), дефлорації, пологах. І після кончини приділялася увага тілу, яке обмивали, здебільшого повністю оголивши його. Чоловіче тіло зазнавало не такої жорсткої регламентації й вводилося в ритуальний дискурс менш активно, ніж жіноче [27].

У традиційній культурі поняття «голий» фігурує переважно в нормативних текстах: заборонах і регламентаціях. У багатьох мовах, зокрема й у слов'янських, слова «голий», «непокритий» мають негативний відтінок, використовуючись у значенні «злидений», «неплодучий», «голодний», — на противагу «неголому», «покритому» як «заможному», «ситому», «примножуваному». Це підтверджують і етнографічні дані. Як зазначив французький антрополог Клод Леві-Стросс, одягання означає набуття певного соціального статусу, а роздягання, навпаки, повернення з культурного стану до природного, позбавлення якогось статусу. І пов'язані з цим переживання аж ніяк не обмежуються соромом [126].

Прикриваючи найважливіші й найуразливіші частини свого тіла, люди таким чином оберігають їх не тільки від фізичного ушкодження, але й від «пристріту». Зняти одяг, яким би умовним і символічним він не був, значить розкритися, піддатися небезпеці, потрапити в залежність від «Іншого». Залежно від контексту, та сама подія (хтось бачить мене роздягненим) може викликати такі різні почуття як страх, провину, сором, соціальне приниження («втрата обличчя») або зняковільність. Відповідно розрізняються й психологічні властивості особистості — «лякливність», «соромливість», «незручність» та ін. [126].

Але «голий» — означає не тільки «підвладний зовнішньому впливу», а також «відкритий для контактів». У всі вирішальні, критичні моменти свого існування — народження, статевий акт, смерть — людина буває голою. Оголення — найважливіший спосіб саморозкриття, знак довіри, вираження любові й дружби, прояву інтимності [там само].

Цей неписаний закон певною мірою визначає тип культури того чи іншого народу. Українська культура визнає і пропонує численні форми ритуальної наготи, яка не викликає почуття сорому й уважається благом. Наприклад, такий обряд, як «гнати яструба», обряди, пов'язані зі збиранням зілля, передбачають жіночу оголеність.

Жіноча голизна контролюється суворіше за чоловічу. У більшості цивілізованих суспільств жіноче тіло закривається повніше й ретельніше. Крім геніталій, багато культур намагаються прикрити також жіночі груди, які в багатьох (але не в усіх) суспільствах вважаються сексуально-еротичним стимулом.

Публічне демонстрування жіночих геніталій найчастіше практикується в любовній магії, а також для викликання дощу або запобігання граду. Останнє широко використовувалося в магичній практиці сербів і болгар. Зазвичай, це робила господарка будинку. Виходячи назустріч хмарі, жінка задирає поділ і кричала: «Біжи, чудо, від чуда дивовижного! Ви не можете бути поруч один із од-

ним!» або «Не йди, зміюка, на зміюку! Ця моя зміюка досить таких проковтнула!» [126].

Демонстрування розкритих жіночих геніталій усюди вважають зухвалим і образливим жестом та використовують як ритуальний проклин (індійські хиджри) або як засіб залякування ворогів. В Україні жінка в розпалі гніву могла задерти спідницю і, низько нахилившись, показати голий зад (і не тільки) з приказкою «Ось тобі!»

Як зазначалося, до чоловічої голизна культурна традиція ставиться поблажливіше: чоловік може бути роздягненим чи напіводягненим і це, зрозуміло, применшує його гідність, але голим його вважають тільки в тому разі, якщо відкриті його геніталії. В українській традиції чоловіче оголення спостерігається в обрядах лікування. Наприклад, якщо звичайне лікування не допомагає, чоловік іде на берег річки, де знімає з себе весь одяг і накладає в нього каміння, а потім чимдуж біжить голий до хати, де його вже чекає жінка з чистою сорочкою, щоб удягнути на нього. Вважається, що після цієї процедури будь-яка тяжка хвороба відступить.

На основі аналізу розглянутих вище українських народних свят і обрядів можна дійти висновку, що положення української жінки в суспільстві відрізнялося від типової практики субординації жінок у патріархальних культурах. Українка мала можливість для вільного розвитку позитивної жіночої ідентичності, що передбачає соціальні здібності й схильність лідирувати. Уточнимо, що реальну владу в українському суспільстві мали старші жінки. Далі розглянемо жіночі образи, типові для української традиційної культури.

На першому місці перебуває образ матері, що має силу материнського благословення. Навіть козаки (надмужні українські чоловіки) вірили, що тільки материнське благословення зможе захистити їх у кривавій битві. Цей образ овіяний драматизмом, навіть трагізмом сприйняття.

Характерними рисами української матері є самовідданість, безмежна самопожертва, пробачення провини, присвята всього свого життя дітям. В одній з козацьких балад розповідається про закоханого козака. Жорстока кохана зажадала подарувати їй серце матері козака як доказ його любові. Козак, що втратив розум від любові, убив свою матір, вирізав у неї серце, але по дорозі до коханої впав, і материнське серце його турботливо запитало: «Не забився, синок?». У дещо ширшому сенсі образ матері втілює образ Неньки-України й власне нації.

Іншим характерним жіночим образом є образ свекрухи, з її правом панувати в родині. В українській традиційній культурі цей образ утілює злу силу. Українська дівчина, вийшовши заміж, переходила жити в хату чоловіка, де повновладною господаркою була

свекруха. Їй підкорялися не тільки сини, але й чоловік. Про відносини свекрухи й невістки складено чимало пісень, прислів'їв та небилиць. Наприклад: «Свекруха — не рідна кров, змією на серце ляже, всю кров висмокче». Образ злої свекрухи ілюструє цікавий факт, що жінки похилого віку стають контролерами тих дискримінаційних політик, від яких самі ж потерпали замолоду.

Важливим в українській традиційній культурі є образ бабуні, що була не просто бабкою-повитухою, а жрицею, яка вводила немовлятко в члени роду. Часто така старша, досвідчена жінка управляла («бабила») всім селом. Вона приймала пологи, піклувалася про жінку після пологів, давала їй необхідні поради.

Тіло дитини після народження в народній традиції вважали м'яким, недоробленим, бабуня його «доліплювала», заокруглюючи голівку, виправляючи носик і вушка, вирівнюючи ротик, ручки і ніжки, тобто «правила». Потім вона сповивала дитину: дівчинку — у чоловічі штани, а хлопчика — у жіночу спідницю. Це дуже цікавий факт для розуміння особливостей гендерного контракту в Україні. Уповивали дитину і для того, аби надати їй тілу правильних, себто функціональних форм — дієздатних рук, ніг і статевих органів. Ця дуже цікава тема доробляння недосконалого тіла характерна багатьом українським обрядам і ритуалам.

Бабуня не брала плату за свою роботу, вдячні батьки самі робили їй подарунки. Звичаєм було відвідувати бабуню щоразу на свято Богородиці й пригощати її. Українці ніколи не забували своїх бабунь — жінок, дотик рук яких був першим відчуттям в їхньому житті, і ставилися до них з величезною повагою.

Якщо попередні образи матері, свекрухи та бабуні асексуальні по своїй структурі, то образ шалапутної солдатки наділений певною сексуальністю. У досліджуваний період в українській армії (власне, це була російська армія, а Україна — російською колонією) служили 25 років, і, якщо чоловік устигав женитися, його дружина ставала солдаткою (солом'яною вдовицею) на цей же строк. Зрозуміло, що вона не могла знову вийти заміж, і її порожня хата ставала своєрідним молодіжним клубом, а сама солдатка — його директором. Тут збиралася молодь на вечорниці (вечірні посиденьки) і досвітки (нічні посиденьки до світанку). В іграх, піснях, нескладній роботі молоді люди краще дізнавалися один про одного, тут же зав'язувалися перші любовні романи.

Солдатка контролювала поведінку молодих людей в один із найвідповідальніших моментів їхнього життя — вибору майбутнього чоловіка чи дружини, стежила за дотриманням норм суспільної моралі, але робила це в невимушеній, навіть святковій атмосфері, яку сама ж і створювала. До неї зверталися за порадою не тільки юнаки

й дівчата, але й їхні батьки, тому що від солдатки багато в чому залежало благополуччя майбутнього сімейного життя. Солдатка була довіреною особою дівочих таємниць і юнацьких надій.

Основними рисами цього образу були веселий і легкий характер, почуття гумору, комунікативні здібності та яскрава уява. Слід зазначити, що суспільство дивилося скрізь пальці на сексуальні пригоди самої солдатки, якщо, звичайно, вона дотримувала пристойної поведінки, тобто якщо її романи не закінчувалися народженням байстрюка.

Нарешті, в традиційній українській культурі існує сакральний жіночий образ, що також є центральним національним символом українського відродження — образ Березині. У міфологічних системах багатьох індоєвропейських народів цей образ мав різні імена, наприклад, у стародавніх слов'ян вона відома під ім'ям Лада, тобто кохана жінка, яка відповідає за лад (мир як відсутність війни, ворожнечі, сварок). Стародавній символ Березині пов'язаний з образом жінки, що оберігає родину, рід, народ. Її зображували з піднятими догори руками — символічним жестом охорони й благословення. Українська жінка завжди втілювала не тільки затишок домівки, але й охорону духовних цінностей. Усе, що прикрашало будинок, виготовлялося жіночими руками й мало не тільки практичне, але й символічно охоронне значення.

Інтерес викликають стародавні зображення Березині, на яких підняті вгору руки закінчуються кінськими головами, або вона зображується серед вершників, що підкреслює не пасивну, але активну позицію жінки в українському суспільстві. Березиня символізувала охоронну силу й захищала від небезпеки не тільки родину, але й увесь народ. Про це свідчить і етимологія цього слова: Березиня — я вас оберігаю. Образ Березині є також метасимволом української жіночності.

Сексуальною активністю в українській традиційній культурі наділені жінки, пов'язані з незрозумілим і містичним. Розглянемо ще один типовий образ українки, що має реальну владу завдяки магичній силі — образу відьми. Оксана Кись, створюючи портрет української відьми, відзначає її пристрасть до сильної статі. Ця якість робить її особливо небезпечною для чоловіків, тому що «хто раз її побачить, до смерті закохається» [115, с. 277]. Отже, українська відьма — це зовсім не стара й аж ніяк не потворна жінка, наділена своєрідною жіночою привабливістю. Українці ніколи не відчували стосовно неї сліпого жаху. Навпаки, часто в безвихідній ситуації зверталися до неї за допомогою.

Розкрити цей образ допоможе порівняльний аналіз українських і європейських відьом. Читаємо в Андреа Дворкіна: «Чоловік не

тільки називає жінку злом; він також винищує дев'ять мільйонів жінок як відьом, оскільки він назвав жінку злом» [63, с. 206]. На Заході чаклунство відкривало список найтяжчих злочинів проти Бога й усіх порядних християн. Характерно, що і зовнішність європейських відьом була відповідною. Наприклад, на християнській карикатурі зображували нечестиву істоту в образі жінки з блідим зморшкуватим обличчям, гачкуватим носом, який постійно рухався в пошуках усіляких запахів, великими жадібними губами, кожне око як п'ятак з нерухомими повіками, які не в змозі поворушити навіть спрямований в очі сонячний промінь.

Цікавим є факт, який описує В. Антонович, що в Московії закон навіть захищав відьом, які мали гранично низький статус, десь поряд зі шльондрами. Судовий кодекс 1589 р., наприклад, ухвалює: «... А блядям і відьмам безчестя 2 гроші проти їх промислів» [172]. Ще цікавіше, що «безчестя» — це грошове відшкодування за образу, нанесену цим одіозним жінкам.

В Україні чаклунство сприймалося як повсякденний прояв неординарних здібностей. При цьому жінки, наділені магічними здібностями, могли їх використовувати, як говориться, в міру своєї розбещеності — як у зло, так і на добро.

Зло від української відьми вимірювалося винятково кількістю і якістю завданої шкоди (посуха, хвороби, неврожай тощо). Таким чином, мова йшла про збитки, а не про гріх перед Богом, перед церквою та її апологетами. І покарання українським відьмам було набагато м'якшим. У будь-якому разі, ні одну з них не спалили на багатті. Можна вважати, що українським відьмам дуже повезло, порівняно з їх європейськими «колегами».

Етимологія слова «відьма» має давньоруський корінь «в дъ», що пов'язаний із значеннями «відати», «знати», «провидіти». В санскриті «veda» означає «священне знання». Тобто можна припустити, що в давнину слово відьма не мало однозначно осудливого значення, та позначало жінок, що зберігали таємне, сакральне знання [36].

В українській демонології відьми — представниці земного світу, які спілкувалися з потойбічними силами. У народі вірили, що відьми за природою бувають двох видів. Природна, або «родима», відьма з'являлася, коли в родині народжувалося підряд сім дівчат, а між ними ні одного хлопця, або була представницею третього покоління позашлюбних дівчат, або ж коли дитину в утробі матері прокляли «в таку хвилину» чи була просто дочкою відьми. Навчені ж відьми осягали науку відьомства свідомо, за допомогою чаклунських обрядів і випробувань. Природжені відьми у своєму ставленні до людей були доброзичливішими, ніж навчені. Інколи вони навіть допомагали людям спекатися витівок навчених відьом.

Ініціація відьми відбувалася різними способами, наприклад, старша відьма вмивала свою ученицю чарівним наваром, після чого та вилітала в комин та поверталася вже відьмою. Але остаточно навчання закінчувалося під Києвом на Лисій Горі, куди відьми злітали, сидячи на помелі, кочерзі або вінику. Тут вони відбували свої шабаші, тобто розгульні банкетети, і рапортували перед вищою нечистою силою. Відьми взагалі часто літали, надаючи перевагу саме такому виду транспорту [там само].

Український народ вірив у реальність укорінення Зла в саму гушавину людського життя, але образ української відьми уособлював не тільки зло, а й добро. Нескінченна боротьба добра зі злом символізує дуалістичність цього образу. Не було царини в сільському житті, до якої відьма не могла б утратитися та наробити шкоди: вона могла затримувати дощ та насилати в такий спосіб засуху, а могла спричинити град, викликати різні хвороби, навіть і смерть, скрадати зірки з неба, викликати затемнення сонця та місяця. Але при цьому здатна була заговорити біль, одпоїти травами, вилікувати, привернути кохання та ін.

Перевернувшись через устромлений у землю ніж і вимовивши необхідне заклинання, відьми перетворювалися в найрізноманітніші істоти або предмети (клубок ниток, шматок полотна, безхвосту сороку тощо). Вважалося, що відьми не їдять м'яса і обожнюють вареники з сиром, тож улюблене заняття українських відьом — відбирання молока від корів. Іноді відьма бігала доїти корів, прикинувшись білою собакою.

У кожному селі, зазвичай, були жінки, яких підозрювали у зв'язках з нечистою силою. Розпізнати відьму серед людей було дуже складно: вона могла бути старою і молодою, перевтілюватися в різні образи. Але частіше зовні вона — дуже ефектна жінка, часто вдовиця. Існував величезний арсенал засобів для виявлення відьом. Наприклад, парубок міг одягти картуза дашком назад, а руки, скрутивши попередньо дулі, сховати: одну — в кишеню, іншу — за пазуху. Відьма при цьому починала злоститися, лаяти його та таким чином себе викривала.

Костюм відьми розглядається як спосіб представництва демонічних сил у людському світі. З'ясовано, які ознаки й мотиви костюма як знакової системи виконують роль викриття сутності представників демонічного світу. Спосіб цього впровадження — перевертність, а його пластичний інструмент — костюм. Щоб заморочити людину, нечиста сила намагалася стати зовні подібною до людського світу, використовуючи формотворну силу одягу. На думку П. Флоренського, зло використовує одяг з метою «містичного самозванства» [58].

Костюм відьми відрізняється дивними чи незвичними предметами, а також мотивом недостатнього одягу, який звичайно є ознакою порушення внутрішнього стану людини, тому часто супроводжує демонічні образи. Втрата цілісності зовнішнього вигляду означає втрату моральної цілісності.

Головні убори: «рогата» намітка, червоний очіпок — демонструють агресивну активність своїх власниць, наділених магичною силою. Відьма любить наряджатися, тож пристрасть до франтівства зримо викриває відьомство.

Відьомська сутність часто видає себе колірними особливостями костюма: різкою, дисгармонійною строкатістю, наявністю червоного і чорного кольорів, що символізують у народних повір'ях і в християнській колірній символіці відблиск пекельного полум'я й тьму пекла. Колірна дисгармонія є одним із проявів хаосу.

Жіноча голизна в народному й християнському розумінні аморальна, ганебна, як одягання гріха й знак некаяття. Чоловіча голизна пов'язується з пияцтвом. П'яничка проп'є і штани, і шапку. При цьому найбезсоромніше — це втратити шапку: вона є ознакою чоловічої гідності. Відьма охоче спілкується із п'яними чоловіками (п'яниця, згідно з повір'ям, пов'язаний з нечистим).

Оголене тіло відьми є магичним засобом; її голизна використовується як знаряддя еротичної спокуси чоловіків, схильних до гріха прелюбодіяння. Привертає увагу те, що підкреслює наготу (розплетені коси, безсоромно розстебнута сорочка) — одяг гріха й спокуси. Озброєний тілесною красою образ відьми вторгається в душу чоловіка, підкоряючи її собі, і таким чином її губить. Непереможна у своїй принадності оголеність відьми постає символом демонічного світу, його пануючим штандартом.

У фантастичних романах Лади Лузіної «Київські відьми. Меч і хрест» і «Київські відьми. Постріл в опері» — українські відьми ведуть свій рід від амазонок, які мешкали в давнину на території сучасного Криму, а головні героїні зведені в ранг Києвиць (за словником В. І. Даля — один із синонімів слова «відьма»), які мали повну владу над Києвом, його часом і простором [36].

Таким чином, багато компонентів української національної традиції марковані за допомогою поняття «жіночого». У загальній бінарній структурі цього поняття, на думку І. Жерьобкіної, «перший світ» сповнений позитивних символічних рис і характеристик, а «другий світ» — пристрастями негативних характеристик — тілесних бажань і емоцій» [74, с. 114].

У процесі гендерного аналізу типових жіночих образів виявилось, що українські жінки мали більше свобод, порівняно з жінками

імперії (наприклад, росіянками) й, відповідно, більшу можливість реалізуватися як культурний і національний суб'єкт, навіть етимологічно слова, що позначають шлюбні відносини, розставляють різні акценти стосовно росіянок і українок. Російське «вийти заміж» українською звучить як «побратися», «одружитися»; «супруга» — «дружина»; «супружество» — «подружнє життя».

Українки одними з перших у Європі отримали право успадкування майна. Виходячи заміж, дівчина отримувала в посаг не тільки одяг, хатнє начиння, худобу, але й земельну ділянку, яка називалася «материзна». Ця ділянка не була власністю всієї родини й передавалася тільки по жіночій лінії. Окрім того, дружина розпоряджалася прибутком від продажу домашньої птиці, яєць, молочних продуктів, овочів, фруктів, льону — усього, що належало до «жіночого» господарства. Їй допомагали менші жінки родини, вона ж не тільки розподіляла між ними роботу і навчала їх, але й після смерті чоловіка, навіть при одружених синах, вела хазяйство, визначала сімейний устрій та стежила за сплатою податків.

Під час тривалої відсутності чоловіка, що в ті тривожні часи не було рідкістю, жінка виконувала не тільки свої, а й чоловічі обов'язки. Можна припустити, що витривалість, енергійність та працелюбність української жінки в минулому, як і нині, пояснюються її здатністю зважати не тільки на центр подій, що характерно для чоловічого світосприйняття, але й їхню периферію.

Звичайно, в подружньому житті українка залежала від чоловіка, зрештою, як і чоловік від неї, в усьому ж, що стосувалося ведення господарства (а воно було зовсім не маленьким), вона була повновладною хазяйкою. Недарма в Україні говорять: «Жінка за три кути хату тримає, а чоловік — за один».

Можна підсумувати, що в минулому українські жінки мали певну незалежність в суспільстві, реалізуючи себе не тільки в просторі приватного (що характерно для патріархальних культур), але й у просторі публічного. Підтвердження цьому знаходимо в українських народних святах, обрядах та звичаях. Емансипаторська позиція жінок репрезентується в українському народному костюмі. Українські жінки відігравали вирішальну роль у конструюванні національного суспільства в цілому. Отже, гендерний контракт у культурно-історичному контексті України наближається до гендерного контракту «рівного статусу».

Зворотною стороною активної позиції українки в громаді є пасивна позиція чоловіка. Винятком є козацьке братерство. Аналіз феномену козацтва як акумулятора маскулітності в Україні може бути перспективним у розробці цієї проблеми.

2.5. Козацький костюм як маркер маскуліності

Сутність козацького образу міститься вже в самому значенні слова «козак», яке має тюркське походження і означає «вільна, незалежна людина; шукач пригод, мандрівник» [216]. У козацькій культурі важливе місце відведено костюму як візуальному знаку воїна — захисника своєї рідної землі. Під терміном «козацька культура» розуміється все те різноманіття типів і форм організації життя та діяльності українського козацтва, а також створених ним матеріальних і духовних надбань [226].

У костюмі українського козака, що посідає центральне значення в розумінні маскуліності, втілюється ідея випробування людини. Маскуліність (англ. masculinity) визначається як «комплекс рис та особливостей поведінки (зокрема, активність, агресивність, рішучість), можливостей та очікувань, що визначають соціальну практику певної групи, об'єднаної за ознакою статі; складові чоловічої гендерної ролі. Сукупність суспільних уявлень, установок і вірувань у те, ким є чоловік, які якості йому притаманні, а також система приписів, нормативний еталон чоловічості» [204]. Розглядаються різні види маскуліності: гегемонна, субординована, нормативна, маргінальна тощо.

Гегемонну маскуліність Д. О. Коновалов, основується на концепції Роберта Коннела, визначає як «конфігурацію гендерної практики, яка втілює актуальну в конкретний момент стратегію легітимності патріархату, що гарантує домінуючу позицію чоловіків і субординацію жінок. Дотримуючи цієї логіки, виробництво гегемонної маскуліності водночас постає як стратегія встановлення і підтримки маскулінного володарювання і виконує функцію «стрижня» всієї маскуліної структури» [127, с. 31]. Козацьке братерство втілювало саме гегемонну маскуліність.

Статус гегемонної маскуліності завжди ідеалізується, а досягнення цього статусу досить проблематичне і пов'язане з певними жертвами. Жити за кодексом козацької честі було під силу тільки обраним «справжнім» чоловікам. Вони повинні були постійно доводити свою мужність протистоянням, викликом; навіть свою смерть вони зустрічали з посмішкою. Отже, відбувалося демонстрування «неприборканої мужності», яка виділяла свого представника серед «псевдочоловіків».

В усній народній поетичній творчості, присвяченій темі козацтва, широко побутувала традиція порівнювати і пов'язувати козацький бенкет з кровопролитною битвою. Крім того, в козацькому світосприйнятті битва і бенкет набували особливого містично-героїчного забарвлення. Фольклорні матеріали свідчать, що битва і бенкет для козаків навіть мали сакральне значення.

Традиційний ритуальний зв'язок між битвою і бенкетом, що характерний для культури українського козацтва, є однією зі складових індоєвропейського мілітарного культурного комплексу воїнів-професіоналів. Битва — це головне поле їх діяльності, бенкет — це нагорода за їх мужню військову працю. Під час битви воїн — головна діюча особа-виконавець. А вже під час бенкету військовий лідер (ватаг, отаман) віддячує своєю щедрістю, багатством і покровительством за відданість і героїчну звитязність воїнів-дружинників.

Зв'язок битви і бенкету набуває, крім ритуально-героїчного, ще й хтонічного (підземного) смислу, тому що загиблі на полі бою воїни-герої продовжували і в потойбічному світі вести вічну війну і вічно бенкетувати. Це відобразилося як в уявленні народу про козаків, так і в їхньому власному світобаченні. Життя козаків можна символічно поділити на два головні періоди-цикли, що постійно змінювали один одного: військовий (битва) і мирний (бенкет) [226].

Гегемонна маскуліність козаків набула відображення в численних казках, легендах, переказах про песиголовців, вовкулаків, перевертнів, козаків-характерників тощо. Усі вони є не що інше, як рештки виразного індоєвропейського культу воїна-звіра та пов'язані з ним уявлення і міфи. З воїнів-звірів у прадавні часи склалися таємні військові чоловічі об'єднання первісних племен. Ці військові спілки сформували власний ритуальний комплекс та своєрідні вірування, в яких чільне місце відводилося звіру-хижаку. В українській міфології простежується безперервність розвитку образу воїна-вовка від язичницьких часів, через культуру Київської Русі, до пізнього середньовіччя. Певний зв'язок простежується між образами давньоруського князя-волхва XI ст. Всеслава Полоцького та козацького отамана-характерника Івана Сірка [там само].

Певним відображенням українських вірувань у демонічне, перенесення їх у повсякденне життя було переконання в існуванні так званих «характерників» — козаків-чарівників, котрих не брали ні вогонь, ні вода, ні шабля, ні звичайна куля (крім срібної). Їм приписували здатність відмикати замки без ключів, переправлятися через ріки на повстині, брати голими руками розпечені ядра, бачити на кілька верств навколо себе, зникнути посеред поля разом з конем, жити на дні ріки, «перетворюватися» на вовків, перетворювати людей на кущі, вершників на птахів тощо. Це були відьми у, так би мовити, чоловічому виконанні.

Якщо вірити легендам, то одним з козаків-характерників був Нечай. У битві під Берестечком (XVII ст.) він один вистояв проти польського загону. Скільки б не посилав польський воєначаль-

ник у цю криваву січу, що влаштувала одна єдина людина, кращих воїнів — результат був однаковим — поляки гинули, як від вибуху. Чарівником вважали також козака Мамаю; у народній уяві він залишився мудрим волхвом, який, говорячи сучасною мовою, впадав у транс і надсилав повідомлення вищим силам про рідну землю.

На Запорізькій Січі козаки-характерники мали свій курінь і свій прапор. Їх поважали і побоювалися. Характерники ходили зазвичай з оголеним торсом і босоніж, щоб одяг не заважав спілкуватися з надприродними силами. У багатьох міфологіях, зокрема українській, «надлюдина» (культурний герой) стоїть вище обмежень, пов'язаних із наготою. Він часто роздягається сам, добровільно, це символізує його звільнення від накладених культурою заборон. Його нагота — знак свободи, якої не мають звичайні люди. Знімаючи одяг, герой таким чином звільняється від пов'язаних з ним обмежень.

За легендами, козак-чарівник міг змінювати колір очей, його оселедець нібито ріс сам по собі без гоління голови. Цей оселедець, з точки зору сучасного знання, сприймався як своєрідна антена, уловлюючи щонайменші космічні повідомлення. Одним з найпоширеніших аксесуарів був довжелезний вовняний пояс червоного чи зеленого кольору, хоча зазвичай характерники асоціювалися з рудим кольором. Суттєво, що в багатьох культурах рудий колір символізує гордість і амбіції, потяг до стихійних дій, зречення як звільнення від пристрасті, похоті, жадібності, ревнощів, а також — інтелект на рівні підсвідомості. Рудий — це активна інтенсифікація саморозкриття і встановлення контактів з оточенням.

Маскулінність козака підлягала субординації, яка визначалася жорстким розподілом символічного простору на козаків й усіх «Інших». Саме через суворість козацького способу життя великого значення набували обряди ініціації — випробування новоприбулих та їх підготовка до вступу в козацьке братерство, які своїм корінням сягали давньослов'янських ритуалів «переродження».

Українські козаки створили свою систему військової підготовки молоді — так званий «інститут джурів-молодиків». Його характерні ознаки — копітка, суворе, комплексне, важке навчання військовій справі (яке тривало з 7-9 до 20-21 року, що повністю відповідає європейській лицарській традиції), постійне вдосконалення козацько-лицарської військової майстерності і, насамперед, повне проходження юнаком тернистого і нелегкого шляху — від джури до фахового козака-воїна [226].

Джур, тобто новачок, вступаючи до січового товариства, мусив «переродитися», а саме: зректися свого попереднього життя і бути постійно готовим до смерті. Часто його на певний час поселяли

на самоті в окремий курінь, проте, цим випробування не закінчувалося. Як зазначає А. Пономарьов, «... навчання військовій справі тривало аж сім років: молодик мусив «Богу добре молитись, на коні реп'яхом сидіти, шаблею рубати і відбиватися, з рушниці зірко стріляти, шпесою добре колоти» [178, с. 208–209]. Після такого ґрунтовного курсу проводилося випробування-іспит, до завдань якого входило подолання порогів на човні, ходіння над прірвою, приборкання необ'їждженого коня, вміння пити горілку тощо. Тільки здолавши все це, джур мав право брати участь у військовому поході, а після цього міг вважатися запорізьким козаком.

Офіційне зачислення в козаки здійснювалося через обряд прийому. «Новачок, який пройшов усі випробування, звертався до курінного отамана, хрестився, кланявся йому і просив прийняти у товариство. Отаман у свою чергу звертався до кухаря куреня, і коли той погоджувався, новачок сплачував кухареві певну суму грошей і мусив привести на обряд поручителів — бувалих козаків, котрі добре знали його. Рішення обрядової комісії затверджував кошовий отаман. Головною дією обряду було перейменування джура, що означало: новий козак відмовляється від свого минулого, зобов'язуючись свято дотримуватися безшлюбності. Щодо порушників такої обітниці або взагалі козацької етики, то їх відсилали з Січі» [там само, с. 208–209].

Обряд посвячення в козаки цікаво втілений у костюмі. Зміна звичайного одягу джури на козацьке спорядження означало не тільки його дорослішання, змужнілість, але й прийняття козацької, військової долі, становлення героя, національну й духовну ідентифікацію. Естетика кожної деталі козацького костюма поєднувалася з її високим символічним змістом, призначенням для діяльності представника обраного Христового воїнства. У символічному костюмі запорожця актуалізовані мотиви шляхів, цілісного й чоловічого, домінують чисті, яскраві кольори. Отже, козацький костюм стає символом потенційного перетворення.

Саме ставлення козаків до костюма, як до речі, також є знаковим. Козаки, як лицарі духу, відкидають поневолення річчю як спокусу диявола. Їм властиві простота й строгість зовнішнього вигляду. З дорожочінними речами й тканинами вони борються, немов з ворогами своєї віри, безкомпромісно реалізуючи у воєвничій практиці великий християнський постулат «не збирайте скарбів на землі».

Один із найвідоміших істориків й історіософів ХХ ст. Арнольд Тойнбі у своїй відомій праці «Дослідження історії» писав, що січове товариство дніпровських козаків утворювало напівчернецьке військове братство, маючи спільні ознаки як з еллінським братством воїнів-спартіатів, так і з орденами лицарів-хрестоносців. З ними Січ

пов'язують релігійність і аскетизм козацького побратимства, колективне володіння земельними угіддями, культу Діви Марії Покрови, пошанування святих Михайла та Георгія (св. Юра). Імовірно, що західноєвропейські пізньолицарські впливи не були прямими, а радше, опосередкованими, через Польщу, можливо Мальтійський орден. Ці впливи знайшли своє відображення в найвищому його прояві — Запорізькій Січі — «козацькій християнській республіці». Січове козацтво розвивало старі лицарські й творило нові власні традиції на плідному українському ґрунті [226].

Для розуміння гегемонної маскулітності козаків неможливо залишити поза увагою такий важливий феномен як побратимство. «Ритуал і звичаї побратимства, як ідеалу індивідуальної і колективної взаємодопомоги, духовного єднання, побутували на території України ще в стародавні часи, і вперше письмово зафіксовані батьком історії Геродотом у розповіді про скіфів. Побратимство широко відобразилося в билинах Київської Русі, в українських казках і легендах. Запорізька Січ була основана на засадах побратимства, які були успадковані українським козацтвом від дружинного лицарства княжих часів. Збережені козацтвом традиції побратимства стали органічною складовою ментальності українців» [там само, с. 15].

Одним з важливих архаїчних елементів у культурному комплексі українського козацтва є культ коня як бойового козацького побратима. Українські степи — батьківщина свійського коня. Саме тут уперше використовували коня не тільки в господарстві, але й у військово-транспортних цілях (вози з поховань ямної культури, військові колісниці). Звідси розселилися племена, які поширили на величезних обширах Євразії навички конярства, військові колісниці і культ коня.

Один з головних богів стародавніх українців, бог громовиці і блискавки Перун, був вершником. Кінь як священна істота міг принести і успіх, і смерть (згадаймо легенду про смерть князя Олега від свого коня). Іноді він супроводжував свого господаря в потойбічний світ [226].

Як зазначалося раніше, костюм має свій код, систему знаків, до якої іноді входять зовсім «не костюмні» речі. Вже згадувався такий важливий, із символічної точки зору, знак як наявність у жінки-правительки білого коня — вірної ознаки імператорської, папської або королівської влади. Символічне навантаження козацького коня дещо інше — кінь є братом та бойовим товаришем козака.

Головною відзнакою козацького костюма була зброя — чи не найдорожча складова їхнього костюма. Зброєю прикрашали зі значно більшим натхненням, ніж одяг, і ставилися до неї з великою пристрасстю. Д. І. Багалій так описує зброю слобожанських пол-

ковників: «Шабля «черкасская», цебто українська, з ножнами шагреневої шкури, в срібляній позолоченій оправі з бірюзою й іншим самоцвітним камінням, срібляна полковнича булава, або пернач — жезл з головкою, котра була схожа з пір'ям глухих або прорізних стріл, звідсіль і назвисько «пернач»; самий жезл по середині був обложений білою шагреневою шкурою, а на кінці — сріблом, місцями позолоченим; обушок був медяний, обкладений сріблом з черню, в нього вставлено було самоцвітне каміння» [12, с. 165].

Ю. С. Фігурний стверджує, що постійні військові та побутові контакти сприяли тому, що козаки переймали найкраще у свого споконвічного ворога — татаро-турецьких нападників. Це стосується зброї — шаблі (хоча слід зазначити, що головною ударною силою у козаків була вогнепальна зброя — мушкет, рушниця, а шабля, як вид холодної зброї, перейняла на себе культову сакральність меча — священної зброї воїнів-індоевропейців), військового спорядження (аркан, канчук, кобур, сагайдак), військової термінології, побутової лексики, зачіски (оселедець), одягу.

Серед українських козаків існував культ шаблі як далекий відгомін прадавнього військового культу меча і бойового пояса. Шабля як вид холодної зброї є далекою родичкою меча. Історія меча сягає своїм глибоким корінням стародавніх часів. Виникнувши в бронзовому віці (II тис. до н. е.), меч зразу ж посів важливе місце серед холодної зброї і лише в новітні часи поступається своїм видам, зокрема й шаблі. Шабля, як і меч, — це істинно лицарська зброя, ознака приналежності до козацько-шляхетської лицарської верстви [226].

У козацькому костюмі бойовий пояс сприймався як один з найважливіших символів чоловічого престижу, знак військового достоїнства. В українській культурі взагалі виявляється символічне значення оперізування як зібрання сили й моці, готової до дії.

Серед козацької старшини набули поширення пояси з дорогих тканин, які завозили з Китаю, Туреччини та Персії. Значним попитом користувалися золототкані двобічні пояси, при цьому кожний з боків мав свій колір і візерунок. Багаті шовкові з рослинним малюнком пояси були прикрасою святкового одягу запорізьких козаків. Традиція носити широкі ткані пояси, в колориті та малюнку яких простежувалися східні мотиви, зберігалася в українському козацтві до кінця XIX ст.

Ключову роль відіграє пояс із червоного шовку. У семантиці його земних кольорів — прояв життєвої енергії й життєвої радості, вищого ступеня земної краси. Дорогоцінний червоний шовк асоціюється із червоним сукном символічного козацького вбрання, зі шляхетною кров'ю загиблих козаків.

У військово-культурному комплексі українського козацтва символіка червоного кольору, особливо його пурпурний (малиновий) відтінок, посідає почесне місце. Цей колір широко використовувався в повсякденному житті (одяг), у військових походах (прапори, бойове спорядження), під час поховань загиблих козаків (покривала мертвого лицаря-козака червоною китаїкою).

Червоний колір був символом війни та війська в багатьох народів. У червоне вдягалися воїни стародавніх арійців, персів, скіфів, греків, римлян, кельтів, давньоруські дружинники. У Київській Русі червоний колір, як колір військової верстви воїнів-професіоналів, панував не тільки на бойових стягах, але й активно використовувався для фарбування зброї, військового спорядження, князівського і дружинного одягу. В українських козаків – професійних воїнів червоний колір теж був уособленням військової верстви. Про це свідчили червоно-малинові знамена, козацький одяг, ритуальна та символічна насиченість червоної барви як кольору професійного військового стану українського козацтва [226].

Отже, військова символіка червоного кольору наповнювалася на кожному історичному етапі розвитку військової верстви воїнів-професіоналів новим соціально-політичним змістом, неперервно розвивалася протягом усієї історії. Червоний колір у козацькій культурі є уособленням крові, вогню, війни, ознакою належності до стану воїнів-професіоналів, символом провідної військово-аристократичної верстви.

Важливе символічне значення в костюмі козака мала шапка – знак мужності, розуму та честі, що надає його образу пластичної закінченості та значеннєвої завершеності, без шапки «козак – зовсім не козак». Символіка шапки зводиться до архаїчного ототожнення її з найважливішою частиною тіла – головою, що асоціювалася з верховенством, розглядалася як умістище душі й розуму. Ритуальними, знаковими є різні дії, пов'язані із шапкою (початок і завершення дії, знак поваги тощо). Отже, шапка мала багато значень, але всі вони пов'язані з духовними цінностями.

Універсальність функцій козацької шапки є подібною до ролі чудотворної речі в чарівній казці. Шапка – головний предмет у здійсненні ритуальних дій, прийнятих усередині козацького співтовариства, вона виражає почуття й цінності, які поділяють усі, фіксує важливі події, спрямовує вчинки кожного. Саме шапка виражає соборність як основну рису існування християнського братства козаків.

Водночас можна погодитися з Л. А. Давиденко, яка у своєму дослідженні костюма в художньому світі М. В. Гоголя підкреслює: «Із шапкою пов'язана важлива опозиція чоловічого/жіночого, що має

оцінку, але, на нашу думку, неантагоністичну спрямованість, тому що у світі відважних парубків і вродливих дівчат чоловіче й жіноче практично не конфліктують, виражаючи гармонійне втілення кожної сторони. Ми бачимо тут <...> християнське розуміння особистості. Наявність у характері персонажа негативних якостей, властивих протилежній статі, є руйнуванням і оскверненням як образу, даного Богом чоловікові, так і образу, даного ним жінці. Пластично це втілює предмет з гендерною символікою» [58, с. 6–7].

Невипадково в багатьох українських обрядах шапка кочує з чоловічої голови на жіночу. Наприклад, напередодні новорічних свят жінка вдосвіта відправлялася по воду до прорубу, вдягнувши чоловічу шапку, щоб відлякувати будь-які ворожі сили.

Паління й бражництво в козацькій культурі мали ритуально-символічний смисл. Символіка ляльки пов'язана із чоловічим світом і долею козака, з його способом життя, основу якого становить тріада: військова справа, паління й бражництво, як знаки мужності, прояву широти й моці козака. З часом паління й бражництво опошляються, стають звичками «від нечистого», перетворюючись у гріховні заняття. Лялька стає предметом марнославства і шанобливості. У багатьох українських переказах відьма насміхається з п'яного козака, викрадаючи в нього ляльку.

В умовах постійної політичної експансії українські чоловіки певною мірою втрачали гендерну ідентичність, чого не можна сказати про козаків, які уособлювали не просто маскуліність, а надмужність, характерологічними ознаками якої є владність, незалежність, агресивність, домінування, активність, хоробрість, грубість, прогресивність та мудрість.

Слід звернути увагу на те, що будь-який тип відносин у системі маскуліності не визначає фіксованого характерного образу. У першу чергу – це конфігурація гендерних практик, які діють у певних ситуаціях у процесі трансформації владних відносин. Під таким кутом зору гендер визначається як процес постійної зміни значень гендерних конструктів; ці зміни відбивають і провокують боротьбу модусів чоловічості, яка постійно відбувається в гендерному дискурсі. Іншими словами, маргіналізація «Інших» за тією чи іншою ознакою стає обов'язковою умовою формування образу «справжнього» чоловіка. Отже, маргінальна маскуліність українських чоловіків створювалася під гегемонним впливом: 1) зовні – чоловіків-поневолювачів; 2) зсередини – чоловіків-визволителів, тобто козаків [106].

Це не могло не позначитися на костюмі. Якщо звичайні чоловіки стригли волосся на голові «під горщик» або «під макітру», парубки і середніх років чоловіки голилися, залишаючи лише вуса на

східний манер (як татари або турки), а старі носили ще й бороду, то козаки голили і голову, залишаючи оселедець. Ця зачіска надавала їм екзотичного вигляду і наводила жах на ворогів. Головним убором улітку селянинові слугували солом'яні капелюхи («брилі»), в інший час — повстяні або каракулеві шапки циліндричної форми з плоским або сферичним дном. Козаки зневажали солом'яні брилі, носили тільки шапки, які були дорогим дарунком, запорукою честі, мірою речей та ін.

На ноги бідні селяни взували постолі — стягнуті шматки сиром'ятної шкіри або личаки, заможні ж носили чоботи. Козаки вважали, що краще ходити босоніж, ніж у личаках.

На відміну від маси чоловічого населення України, яке носило гачі, ногавиці, холошні — вузькі штани з грубого саморобного полотна білого кольору, іноді з вибійчаним малюнком у вигляді вузьких подовжених синіх або чорних смуг, — козаки, особливо запорізькі, носили шаровари, які були дуже зручними для їзди верхи. Виготовляли їх з червоного або синього тонкого сукна із „широкими, як Чорне море», холошами та довгою, „що аж вулицю підмітає», матнею. Шаровари — це найгендерніший елемент чоловічого костюма, символ багатирства: «Хто в штанах — той і голова».

Відрізнялася і манера носіння сорочки: козаки заправляли її в широкі шаровари, а інші чоловіки у вузьких штанах сорочку носили навипуск. Сама ж сорочка мало чим відрізнялася. Вона була з вузьким стоячим вишитим коміром зі шнурком. Забезпечення чоловіка й інших членів родини білизною покладалося за традицією на дружину. Молодий приносив у дім з рідної сім'ї дві-три сорочки. Після заручин наречена готувала для майбутнього чоловіка білизну, і часто вже на весіллі жених був одягнений у сорочку, яку пошила й вишила молода.

Цей звичай виконували й одружені козаки. Цікаво, що в сімейних негараздах товариство звинувачувало козака, як сильнішого і мудрішого за жінку, а тому від нього і більше вимагалось. Якщо козака зрадила дружина, то били козака за те, що не вдержав її, не виконав своїх обов'язків та нехтував її правами. Якщо ж козак дозволяв собі десь «забаритися», то його дружина могла й побити; у такому випадку товариство було на стороні дружини: цього вимагало звичаєве право. Якщо дружина доводила, що козак поводить себе негідно в ставленні до неї, і пред'являла незаперечні докази, вона отримувала розлучення рішенням козацького кола. Розлучення було найважчим покаранням для чоловіка: після цього ні одна жінка не ризикувала б одружитися з ним.

Наведений приклад демонструє гендерний контракт рівного статусу між козаками й їхніми дружинами, але це стосується лише

сімейних козаків, які, радше, були винятком. Пригадаємо, що під час обряду посвячення в козаки, джур зобов'язувався свято дотримувати безшлюбності, тому що «неодружений думає про Господа, одружений — про жінку». Саме те, що більшість запорізьких козаків мусила залишатися неодруженими, визначало своєрідне ставлення козака до жінки. Жінкам під страхом смерті заборонялося відвідувати Запорізьку Січ.

Джерела цієї традиції слід шукати в часи зародження первісних чоловічих таємних об'єднань, вступ до яких був заборонений жінкам. Цих чоловіків об'єднувала обітниця целібату (неодруження) і цноти, тобто вони уникали жінок. Інший підхід до цієї проблеми не забороняв чоловікам мати сексуальні стосунки з жінками. Особливо ці звичаї були поширені в середовищі воїнів-вовків, які не одружувалися і викрадали жінок для задоволення своїх суто чоловічих потреб. Так, у стародавніх германців, окрім воїнів-дружинників, існували так звані берсеркери. У скандинавських сагах є згадки про берсеркерів, які в приступах шаленої люті тероризували місцеве населення, чинили різні насильства, викрадали жінок [226].

Українські козаки теж викрадали жінок. Про це йдеться в одній з козацьких пісень: «Підманули Галю, забрали з собою», улестивши її обіцянками: «Їдьмо Галю з нами / З нами — козаками / Краще тобі буде / Ніж в рідної мами». Далі виспівується жорстоке ставлення козаків до викраденої дівчини, які «прив'язали Галю до сосни косами», а сосну підпалили. Важливо, що суспільство ставиться до такої дівчини так само безжалісно: «Сосна горить жарко / Галя плаче жалко / А хто тее чує / Нехай не рятує / А хто дочок має / Нехай навчає / Теменької ночі гулять не пускає». Отже, в цій пісні, як і в інших козацьких піснях, жінка постає в образі жертви, фігурою, яка втілює страждання. Узагалі в козацькому епосі поширеним є образ жінки, яка плаче: матері й дружини плачуть над загиблими синами й чоловіками, сестри — над братами, дівчата — над своєю нещасливою долею та ін.

Важливе значення для розуміння особливостей формування маскулінності в козацькому костюмі має дисертація Ю. С. Фігурного «Архаїчні елементи культури козацтва в контексті українознавства» [226], де автор виявляє численні архаїчні елементи (прадавні складові традиційної культури козацтва, успадковані з попередніх періодів української історії) загальноіндоєвропейської культурної традиції, які мають численні паралелі з культурою середньовічного європейського лицарства і сягають прадавньої глибини індоєвропейської мілітарної традиції.

Акцентуючи увагу на українському козацтві як своєрідному прояві загальноіндоєвропейської військової культури, автор не

тільки не применшує його самодостатності та ролі в євразійському історичному процесі, а, навпаки, намагається через об'єктивне вивчення поставити його поряд з таким феноменом європейської цивілізації, як середньовічне лицарство. На теренах України козацтво формується спочатку у військовий, а потім і у військово-шляхетський стан, продовжуючи дружинно-лицарські традиції Київської Русі.

Ю. С. Фігурний зазначає: «Українське козацтво — складне і багатогранне явище, яке відіграло важливу роль у долі України та її народу. Саме завдяки йому у середині XVII ст. була утворена українська держава — Гетьманщина, яка продовжила державотворчу традицію українського народу у пізньому середньовіччі. Завдяки козацтву і його впливу на українську культуру протягом бездержавного і колоніального XIX ст., в ментальності українців жило прагнення до волі і свободи, а козак був уособленням українського ідеалу чоловіка-воїна. Безсмертний козацький дух сприяв становленню української державності в XX ст.» [226, с. 3].

Козацький костюм у добу Гетьманщини набуває нового значення. У процесі дослідження військової уніформології Є. В. Славутич доводить, що розвиток козацького костюма як складової військової символіки відбувався самостійним, оригінальним шляхом цілком на базі нормативних актів й за ініціативи центральних і місцевих органів влади Української козацької держави.

Автор також здійснює наукову і візуальну реконструкцію колірної гами, конструктивних особливостей, складу матеріалів і способу носіння предметів обмундирування й спорядження козацького війська [201]. Слід підкреслити, що в добу Гетьманщини (XVII-XVIII ст.) українське козацтво було не тільки національними збройними силами, але й головним фундатором української держави.

Можна погодитися з Є. В. Славутичем, що «... як складова частина матеріальної культури, костюм напрямки пов'язаний з тими матеріалами, з яких він виготовлений. Причому, для різних географічних регіонів і в різні історичні періоди характерне побутування особливого, неповторного комплексу пошивних матеріалів, безпосередньо залежного від таких факторів, як: умови побуту, мода, виробничі можливості, внутрішній і зовнішній ринок матерії, вектори торгівлі, панівна ідеологія та естетичні смаки певних суспільних верств, сталі традиції, конкретний напрямок культури народу, клімат, самі форми костюма, його стиль та призначення» [202, с. 143].

Особливим багатством за часів Української козацької держави відрізнялися тканини для одягу військової еліти. Шовкові матерії, за винятком простих видів, могли бути золотими, тобто тканинами із золотом і сріблом. В Україні за ними закріпилась збірна назва

«златоглаві». Одні мали золоті і срібні узори по кольоровому тлі тканини, в інших по золотій чи срібній основі виводились шовкові, срібні і золоті узори й фігури. Ці тканини використовувалися тільки в урочистому одязі військової еліти.

Найдорожчою і вельми рідкісною коштовною тканиною був «аксамит», який умовно можна визначити, як дуже цупку, товсту і важку італійську атласисту й оксамитну парчу, по золотій і срібній основі, з травами і розводами, іноді ткану місцями золотими і срібними петлями (з «аксамитом» не слід плутати український «оксамит», це різні за технікою виготовлення коштовні тканини).

Друге місце за цінністю серед шовкових тканин посідав алтабас з тягненого золота (чи срібла), тобто із найтоншого металевого дроту [202, с. 146, 148]; ця тканина мала вигляд кованого металевого листа.

Найпоширенішими і найулюбленішими кольорами шовкових тканин були різні відтінки червоного кольору (червоний, вишневий, кармазиновий, малиновий, багряний та ін.), потім — жовтого (рудожовтий, жовтий, лимонний), зеленого (осиковий, темно-зелений, світло-зелений, кропивний), синього (голубий, темно-синій, васильковий; блакитний, лазуровий), білого тощо. В особливій пошані, як і в давні часи, залишається червоний колір і його культове значення лицарського, воїнського. Причому, тканини червоного кольору і коштували дорожче за інші, через дорожнечу фарби.

Окрім кольору, тканини різнилися за видом узору, різновиди якого в староукраїнській мові позначалися такими термінами: «пасковий» — з узором у смужку; «меніоний» — мінливий, створює ефект відливання різними кольорами, завдяки наявності двох кольорів ниток, один колір — для основи, а інший — для піткання; «чешуйчатий» — указує на узор, схожий на луску риби, складається з дрібних трикутників; петельчатий — з узором, складеним із дрібних петельок; «взористий» або «квітчастий» — узорчатий, з узорами із квітів, трав, птахів, тварин, арабесок і розводів; «різнобарвний» — пістрявотканий, багатоколірний; «струйчатий» — позначення особливого виду узору шовкових тканин із хвилястих тонких струмінців, який досягався не переплетенням ниток і не введенням кольорових шовків, а виключно апретуванням [там само, с. 145].

Дорогому, багато оздобленому одягу відведене одне з центральних місць у шкалі цінностей української військової еліти. Він слугував капіталовкладенням і передавався в спадок. Тільки перелік козацького одягу є вражаючим: жупан, черкеска, яскраві шаровари, шалевий пояс-кушак, кобеняк (плащ), сукняний кунтуш з відкидними рукавами, білий жупан з шовкової тканини і оксамитовим

шликом, шовковий пояс з золотими китицями, сап'янові чоботи, шапка-кабардинка з річкового звіра кабарги чи видри, оздоблена навхрест позументом, кожух з овечої шкури, кудлата вовняна бурка для негоди [221] тощо.

Дорогі шати, пошиті з коштовних матерій, слугували не тільки виявом заможності власника, але і своєрідним маркером його високого службового та соціального становища, передусім під час офіційних зустрічей та церемоній, військових оглядів, скликання старшинських рад, а також у поході.

Коштовні шовкові і златоткані тканини були предметом почесних дарунків та винагород за воєнні і політичні заслуги. Гетьманам жалували оксамит італійський, обер, атлас, штоф шовковий зербаф, камку «куфтер», «кармазин» або «лаудан»; генеральній старшині та полковникам городовим і охотницьким — італійську камку «куфтер» чи «кармазин», атлас чи байберек; середнім чинам: сотникам, полковій і сотенній старшині (осавулам, хорунжим і писарям) та знатним військовим товаришам — камку «кармазин» чи «адамашку», тафту чи атлас.

В особливих випадках, за військові заслуги, вдало проведені військові кампанії великого значення, за будування міст-фортець, а також з нагоди укладення мирових угод з сусідніми країнами та обрання нового гетьмана тощо, вищим чинам, залежно від рангу чи посади, жалували дуже коштовні тканини, зокрема: оксамит червоний флорентійський чи венеційський, обері гладкі, золотні і срібні квітчасті та струйчасті, зербафи, золотні атласи, байберек «німецький» та московський простий і «золотний», камку «куфтер».

А гетьманам у таких випадках посилали золотні і срібні обері й атласи, гладкі і золотні, «аксамити» золоті та срібні із золотим квітом, зербафи по срібному ґрунту і золоті перські, оксамити «двоморхові» і гладкі, байбереки золоті. Окрім того, усім гетьманам, починаючи від Богдана Хмельницького, за давньою традицією, запозиченою зі Сходу, жалували ще й урочистий одяг (теплі фerezії і каптани), пошитий із надкоштовних, золотих тканин, зокрема: оксамиту двоморхового, «аксамиту», атласу золотого, бейбереку золотого [202, с. 172] (порівняймо з простим і строгим костюмом козаків минулих часів, які боролися проти поневолення коштовними речами, немов із запеклими ворогами).

Доречною є думка П. С. Гуревича: «Суспільство, яке втрачає свої суттєві риси, продовжує функціонувати, оголюючи потаємне соціальне ядро. Те, що не є існуючим, раптово здається дуже значимим, невід'ємним, непоправним» [55, с. 6].

Козацький побут та звичаї достатньо висвітлені у фольклорних джерелах, українських думах, історичних піснях, легендах і пе-

реказах, у писемних згадках сучасників, у матеріальній культурі — пам'ятках археології, музейних зібраннях пам'яток старовини, історичних працях і дослідженнях, архівних документах (зокрема архіви Коша Нової Запорізької Січі та Генеральної Військової Канцелярії), етнографічних та мовознавчих матеріалах.

Нині в Україні, як одній з країн Європи, все більше усвідомлюється негативний вплив на культурний і творчий потенціал народу механічного засвоєння уніфікованих споживацьких стандартів. «Це стимулює драматичний перегляд ставлення до традиційних культурних норм. Культурницький неоконсерватизм виходить з того, що життя у своїх культурних основах і людська психіка та поведінка змінилися значно менше, ніж передбачали модерністські проекти, і що народи, які не занехаяли свій історичний досвід і не позбулися своєї традиційної культури, більше здатні зберегти духовне здоров'я і відповісти на виклик майбутнього» [66, с. 32–33].

Козацький костюм як важливий елемент української культури відбиває багатолікий образ козака — могутнього хороброго воїна, лицаря честі, захисника рідної Батьківщини і, водночас, людини неприборканих почуттів, розбишаки, гріхородника та шукача пригод. Значення символу набувають такі елементи козацького костюма, як шабля, шапка, шаровари, пояс, червоний колір, люлька тощо. Високий рівень функціонування цих костюмних елементів продиктований насамперед їх стародавньою символічною семантикою.

Гегемонна маскулітність козаків, як стратегія встановлення і підтримки маскулітного володарювання, виконує функцію «стрижня» всієї маскулітної структури і здійснюється на тлі маргіналізації решти українського чоловічого населення.

Гендерні стосунки в контексті українського козацтва є неоднозначними. З одного боку, одружені козаки ставилися з повагою до своїх дружин, визнаючи їх права. В історії України є чимало прикладів, коли жінки брали участь у битвах пліч-о-пліч зі своїми чоловіками і навіть очолювали військо, займаючи місце загиблого отамана — свого чоловіка. З іншого боку, неодружені козаки або взагалі ігнорували жінок, вважаючи їх «зряддям нечистого», або розглядали їх тільки як сексуальний предмет з усіма наслідками.

Особливе місце в гендерних стосунках посідає образ матері, який був священним для будь-якого козака. Цей сакральний образ уособлював також Неньку-Україну, за свободу якої билися козаки з численними ворогами, не шкодуючи своїх сил і самого життя.

РОЗДІЛ III СУЧАСНИЙ КОСТЮМ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

3.1. Категорії тілесності/оголеності/сексуальності в сучасному костюмі

Основними характеристиками сучасного костюма є полістилізм, гендерна толерантність, демократизм, еkleктичність форми й змісту, індивідуалізація. Але найхарактернішою його ознакою є сексуальність, що, як і за всіх часів, пов'язана з проблемою оголеності та, взагалі, тілесності.

Звичайно «жодна жива істота не з'являється на землі без шкіряного покриву — чи хутряного (тварини), чи лускатого (риби), чи пір'яного (птахи). І впродовж життя цей шкіряний покрив виконує свої численні практичні та декоративні функції. Тільки людина народжується нагою. Їй самій доручено створювати свій багатofункціональний покрив» [85, с. 8], який не тільки й не стільки захищає тіло, скільки виражає моральний кодекс й ідеали краси, втілює гендерну, соціальну, етнічну, професійну ідентичність тощо.

Аналізуючи наукову спадщину Лейбніца, Ж. Дельоз наводить цитату, яка пояснює функції тіла в контексті духовного розвитку людини: «Я повинен мати тіло, такою є моральна необхідність, «вимога». І, перш за все, я повинен мати тіло, оскільки в мені є п'ятьма» [65, с. 144]. Розглядаючи цей тезис, Ж. Дельоз зазначає, «... все ж таки оригінальність Лейбніца є значною вже починаючи з цього першого аргументу. Він не говорить, що одне лише тіло прояснює п'ятьму, котра є в духові. Навпаки, дух є темним, у глибинах духу — темрява, і ось саме темна його природа і прояснює, і вимагає тіла» [там само, с. 144]. Якщо темна сторона духу вимагає тіла, то чого хоче світла його сторона?

Спробуємо знайти відповідь на це запитання в концепції, яку пропонує К. Келі, правда, він досліджує стосунки тіла вже не з духом, а з розумом. «Тіло — якор розуму і життя. Тіла — механізми, що перешкоджають розуму здуватися вітром свого власного творення. Природна тенденція нервової системи в тому, щоб грати в ігри з самою собою. Залишена наодинці з собою, без прямого зв'язку із зовнішнім світом, «мозкова сіть» приймає свої власні махінації за дійсність. Розум, можливо, не в змозі розглядати нічого поза тим, що він може обміряти або обчислити; без тіла він може лише розглядати сам себе. Зважаючи на властиву йому цікавість, навіть найпростіший розум вичерпає себе, винаходячи рішення завдань, яким він протистоїть, — це його власна внутрішня схема і логіка, тоді він проводить свої дні, намагаючись підкорити свою останню фантазію.

Тіло — тобто будь-який зв'язок сприйняття і активаторів — перериває цю природну розумову заклопотаність перевантаженням термінового матеріалу, який необхідно розглянути прямо зараз!» [88, с. 106]. Отже, тіло забезпечує розумові безпосередній зв'язок із зовнішнім світом, повертає його від гри з самим собою, від віртуальних махінацій до дійсності.

Думку про те, що людина у своєму розвитку підійшла до ризикованої межі перетворення на механізм, висловлює П. С. Гуревич: «Сутність людини передбачає перетворення різних можливостей культурного існування. Перед сучасною людиною дійсно виникає безліч альтернатив. Наприклад, у сучасній культурі людину часто розглядають за мірками техніки. Її перетворення на машину під впливом сучасних інформаційних технологій — факт не з розряду фантастичних» [57, с. 22]. Сутність людини є багатоликою, вона залежить від тих контекстів, у яких постає або розглядається.

Можливо, світла сторона людської душі прагне цілісності: «Насправді людина є цілісною тільки в одному смислі: у її природі закладено потяг до цілісності. Останню можливо трактувати не як межу, а як обрій» [там само, с. 20].

Сучасна культурна тілесна парадигма, хоча й має підстави бути під вирішальним впливом наукових і раціональних поглядів, продовжує демонструвати міфологічні ознаки і сприймається радше як рефлексія давніх і традиційних уявлень. Такими, скажімо, є дії по дороблянню, доліплюванню тіла сучасної людини з метою його вдосконалення.

Нині в жіночому тілі, так само, зрештою, як і в чоловічому (останнє щоразу активніше вводиться в акти тілесних трансформацій), може змінюватися все — колір, форма, розміри, запах, фактура. Олена Боряк і Марія Маерчик розглядають сучасні засоби трансформації тіла, один перелік яких є вражаючим. Такі прості процедури, як маски, масажі, використання парфумів ускладнюються більш штучними діями по вдосконаленню фізичних даних, як-от: нарощування повік і нігтів, гальмування росту кутикули (шкірки навколо нігтя), зміна кольору очей (кольоровими лінзами), вищипування, гоління (інколи фігурне), витравлення волосся практично на всіх зонах тіла, окрім голови, де його, навпаки, фарбують, закручують, імплантують, видовжують (шляхом доліплювання волосини чи накладання штучних повік) тощо. Поряд з некардинальними косметичними заходами ми стаємо свідками такого кардинального і самосвідомого хірургічного вдосконалення тіла, як збільшення губ, грудей, зменшення сідниць та стегон, потоншення талії, випрямлення зморшок, усунення розтяжок, целюліту, вирівнювання зубів та створення кольорового обідка губ і повік (косметичне татуювання).

В аптеках продаються пластинки для рівного росту пальців ніг. У глянцевиx журналах рекламуються «нескладні» операції на обличчі по створенню ямочок на щоках, що має назву «усмішка Амелі». Новим віянням є вживання гормональних ліків, які б скоротили кількість місячних до одного разу на рік, аби тіло жінки не страждало від передменструальних синдромів (така терапія вважається не тільки безпечною, але й корисною) [27]. Як наслідок, «еталонне» тіло все більше конфліктує з природою.

Новітні технології все більше протезують тіло людини, яке починає сприйматися «як якийсь універсальний протез, вставлений у велике тіло природи» [145, с. 196]. Це виявилось в загальній тілесно-візуальній орієнтації культури наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., гасло якої – «любити своє тіло» (особливо актуальне для дітей та підлітків, а також тих, хто має зайву вагу).

Нині мистецтво костюма орієнтоване на необхідність створення нової образності, яку визначають культ здоров'я і сексуальних потреб (на противагу деяким філософським концептам 70-х рр. ХХ ст. про аморфне, неструктуроване тіло, позбавлене бажання) [27].

Риторика тілесності набуває цікавого відбиття в культурному дискурсі між Сходом і Заходом. Так, у Японії на початку ХХ ст. тілесним зразком вважалось тіло європейської людини, яка була вища за зростом і фізично сильніша, ніж японці. «Комплекс підлітка» турбував японців не тільки на державному і культурному рівнях, але й на особистому. Одним з його проявів був комплекс тілесної неповноцінності. Японці вважали своє тіло некрасивим, вони пристрасно бажали підрости, щоб зрівнятися з європейцями в зрості» [160, с. 67].

Асакура Фуміо з цього приводу закликає своїх співвітчизників: «Побачивши довгоногого європейця, немає необхідності захоплюватися ним і вигукувати: «Як стильно!» Побачивши світле волосся та очі європейської дівчини, нема потреби заздрити їй та вигукувати: «Як красиво!» Проте, побачивши європейського чоловіка або жінку, японці сліпо і звично захоплюються ними й заздрять їм, що ввійшло в традицію і перетворилося на безглузді забобони. Я осуджую їх. Якщо б японці краще знали своє тіло, вони при погляді на європейців стали б відчувати свою тілесну перевагу. Однак японці не розуміють краси свого тіла. Перш ніж заздрити європейцям і захоплюватися ними, слід розібратися зі своїм власним тілом» [229, с. 71].

Далі автор підкреслює думку, що одяг гармонізує тіло, вимоги до якого значно відрізняються залежно від епохи, країни, національності, раси тощо. У європейському одязі ноги в японців щодо тулуба здаються занадто короткими, а все тіло позбавляється про-

порційності. Якщо японець у європейському костюмі танцює європейській танок, кожен його рух виглядає якимсь неповноцінним, а всі тілесні дефекти зразу ж стають видимими. Однак це цілком природно. І одяг європейців, і їх танці спрацьовані, вигадані та гармонізовані відповідно до тіла.

«Уявімо собі європейця, одягненого в японський одяг – видо-вище виявиться чудернацьким. Європейець у ньому виглядатиме безглуздо, він не може виглядати природно в одязі, скроєному під японця. І куди тоді подінуться витончені, чудові та сповнені чарівності рухи, притаманні японському танцю? Європейець виглядатиме ще смішніше, ніж японець, який танцює по-європейськи» [там само, с. 72]. Одяг, узагалі костюм, пов'язана з ним жестикуальність, театралізація – усе це визначається тілесним каноном, який має національну специфіку і розгортається в певному культурному просторі й часі.

На думку В. О. Ключевського, людина «у своїй обстановці й убранні шукає саму себе або показує себе іншим, афішує, виставляє свою особистість і тому піклується про те, щоб усе, чим вона себе оточує і що вдягає, їй личило. За винятком поодиноких диваків, ми звичайно намагаємося оточити й виставити себе якнайкраще, видаватися самим собі й іншим навіть кращими, ніж ми є насправді» [116, с. 31]. Таким чином, особистість створює одяг, щоб виявитися через нього: це узгоджується з емпіричною концепцією одягу, яку запропонував Сартр і розвивав у своїх дослідженнях Ролан Барт.

Бажання прикрашати себе виникло в людини разом з усвідомленням себе людиною, тобто практична і декоративна функції одягу завжди співіснували. Е. Кант відносив це прагнення прикрашати себе до рубрики марнославства, але слід погодитися і з В. О. Ключевським, який знаходить як мінімум два позитивні моменти в цьому процесі створення власного іміджу: «По-перше, намагаючись видатися собі самим кращим, ніж є насправді, ми цим виявляємо потяг до самовдосконалення, показуємо: хоча ми й не ті, ким хотіли б здаватися, але бажали б стати тими, ким прикидаємося. А по-друге, цим прикиданням ми бажємо сподобатися світу, справити найліпше враження на товариство, тобто виражаємо повагу до людської думки, ушановуємо ближнього, отже, піклуємося про примноження зручності й приємності співбуття, намагаємося збільшити в ньому кількість приємних вражень» [там само, с. 31–32]. Тож костюм відіграє важливу роль у процесі людської адаптації в соціальному і культурному просторі. У такому контексті значення костюма зростає, оскільки в ньому візуально відображається внутрішній світ людини.

Л. М. Газнюк зауважує, що «... дослідження соматичного буття вимагає комплексного підходу до людини, як особи (природно-соціальне утворення), застосування «концепту тіла» людини як особи (соціокультурне утворення), наділеної тілесністю, тим образом тіла або способом говорити про тіла, які можливі в просторі культури» [46, с. 19]. Невипадково в мистецтві, зокрема в художній літературі, значна увага приділяється зовнішності персонажів й їх костюму, через який яскравіше і точніше можна передати риси характеру, обставини, події, найвитонченіші нюанси внутрішнього світу героїв.

Наприклад, Еріх Марія Ремарк у своєму романі «Чорний Обеліск», описуючи костюм одного з персонажів, не тільки визначає епоху, в яку розгортаються події роману, але й іронічно показує непомірне марнославство цього персонажа: «Генріх Кріль звичайно з'являється у вихідному костюмі — смугасті брюки, чорно-сірий піджак, старомодний стоячий комірець із куточками та краватка матових кольорів, переважно чорних. Два роки тому, саме коли він заказував цей костюм, хвилину вагався і задав собі запитання — чи не доречнішою буде візитка, але тут же відкинув цю думку, оскільки мав дуже малий зріст. Таку відмову він вважав для себе навіть утішною; адже і Наполеон виглядав би смішно, якщо б одягнув фрак» [182, с. 201]. Належність костюму тієї чи іншої речі визначається контекстуально всередині певної соціальної ситуації, у якій окремі структурні елементи костюма мають певне значення. Це значення є зрозумілим оточуючим і репрезентується тим, хто носить цей костюм.

Костюм належить до матеріально-речової дійсності, тіло — до соматичного буття; поєднуючись, вони створюють особистість. На сучасному етапі розвитку моделювання формоутворюючий костюм змінюється на тілоподібний, який огортає тіло, неначе друга шкіра, який стає справжнім тілом людини, а тіло, у свою чергу розфарбоване, татуйоване, дороблене, стає костюмом.

Уявлення про те, яке тіло вважати красивим, змінюється протягом століть. У середньовіччі, особливо в романський період, жінки носили сукні, які підкреслювали або удавали їх вагітність, тож у естетичному ідеалі втілювалася краса материнства. Пізніше знаки пристойності забороняли жінці з'являтися «на люди», коли вона очікувала дитину. В Україні це забороняли й звичаї, які в такий спосіб захищали майбутню матір від «пристріту». Нині суспільна мораль уже не така сувора до вагітних жінок, для них працює ціла індустрія одягу, взуття, аксесуарів, але на подіум краси вагітні жінки не допускаються донині.

Найяскравіші представниці феміністської критики (Лаура Малвей, Енн Каплан, Таня Модлескі) із середини 1970-х рр. стверджу-

вали, що в мистецтві жіноче тіло є, зазвичай, підлеглим об'єктом чоловічих вуайеристичних бажань і прагнень до володіння ним, і в патріархальних підходах воно постає репресованим, зниженим, додатковим, інтерактивним елементом. Жіноче тіло, зазвичай, є пасивним, доступним, інтравертним, оголеним. Чоловіче, навпаки, сприймається як пасіонарне, енергетичне, екстравертне, сильне, закрите або озброєне [278, 272, 276].

Один із найделікатніших аспектів тілесного канону — ставлення до наготи. Згідно з Біблією, почуття сорому й необхідність прикрити свою наготу виникли в наших прабатьків у результаті гріхопадіння. Спочатку в раю Адам і Єва вважали свою наготу природною; почуття сорому виникло після того, як вони вкусили заборонений плід пізнання і за це були з ганьбою вигнані з раю. Але перед вигнанням Господь Бог зробив для перших людей шкіряний одяг. Так одяг набув божественного походження, а земна історія людського роду супроводжується почуттям сорому (від усвідомлення власної наготи), яке нерозривно переплітається з почуттям провини (із приводу порушення Господньої заборони).

І. С. Кон у своєму дослідженні наготи звертається до різних концепцій, починаючи з християнських богословів [126]. На думку Блаженного Августина (354-430), створене Богом людське тіло (плоть), зокрема й статеві органи, саме по собі не було а ні гріховним, а ні ганебним. У гріхопадінні винувате не тіло, а душа. «Непокоря волі» спричинила «непокору плоті», люди стали залежати від похоті, «... якою збуджуються ганебні частини тіла. Похоть ця не тільки опановує все тіло, до того ж — не тільки зовнішньо, але й внутрішньо, а й змушує хвилюватися всю людину, поєднуючи й змішуючи прихильність душевну з вимогою плоті, і супроводжується такою насолодою, більше за яку немає серед насолод тілесних; так що в той момент, коли вона досягає вищого ступеня своєї сили, втрачається майже будь-яка проникливість і пильність думки» [там само].

Похоть робить людину внутрішньо невилною, позбавляє її самовладання. Іноді збудження виникає «в ту пору, коли його ніхто не просить, а іноді його не виявляється, коли його шукають: душа бажанням горить, але тіло залишається холодним» [там само]. Звідси й почуття сорому, необхідність прикривати статеві органи, небажання називати їх тощо.

Як свідчать дані історії й антропології, походження одягу дійсно пов'язане з виникненням почуття сорому. Однак їхній взаємозв'язок неоднозначний і викликає серйозні теоретичні суперечки.

Сучасна наука пов'язує походження сорому з історією тілесного канону. Як зазначив М. М. Бахтін, для тілесного канону, що виник

на початку нового часу, характерно «зовсім готове, завершене, строго відмежоване, замкнуте, показане ззовні, незмішане й індивідуально виразне тіло. Все те, що випирає, вилазить із тіла, усякі різкі опуклості, відростки й відгалуження, тобто все те, в чому тіло виходить за свої межі й починає інше тіло, відтинається, усувається, закривається, зм'якшується. Так само закриваються й усі отвори, що ведуть у глибини тіла... Мовні норми офіційної й літературної мов, зумовлені цим каноном, накладають заборону на все, пов'язане із заплідненням, вагітністю, родами, тобто саме на все те, що пов'язане з неготовністю й недовершеністю тіла і його суто внутрітілесним життям. Між фамільярною й офіційної, «пристойною» мовою щодо цього проводиться надзвичайно різка межа» [там само].

Незалежно від М. М. Бахтіна близьких висновків дійшов і відомий німецький соціолог Норберт Еліас (1897-1990). Відповідно до теорії «цивілізаційного процесу» Н. Еліаса, «тілесний сором» не є вродженим і корениться насамперед у процесах соціалізації. Чим вищий рівень розвитку суспільства, тим складніші форми соціального контролю й тим різноманітніші обмеження, які суспільство накладає на індивідів, щоб неминучі конфлікти між ними вирішувалися мирним, «цивілізованим» шляхом.

Сучасне «цивілізоване тіло», що різко виділяється із природного й соціального середовища, — продукт тривалого історичного розвитку, що передбачає соціалізацію, раціоналізацію й індивідуалізацію тіла. Соціалізація означає, що тіла й їхні функції все більше розглядаються не як природні, а як соціальні, які мають певне культурне значення й потребують відповідного регулювання, одним з механізмів якого є сором. Те, що люди називають «соромом», — це страх соціального приниження, позбавлення соціального статусу.

Паралельно до соціалізації тіла відбувається його раціоналізація. На відміну від тварин, у яких імпульс і бажання, будь то агресія або сексуальність, відразу ж перетворюються в дію, людина має самоконтроль, здатність відтермінувати досягнення своїх бажань. У процесі цивілізації цей самоконтроль, зумовлений засвоєними соціальними нормами, підсилюється й ускладнюється. Це робить життя безпечнішим і передбачуванішим, але водночас менш збудливим і захоплюючим, спонукуючи людей винаходити нові форми життєдіяльності, в яких ще немає певних ustalених правил. Це сприяє диференціації частин і образів тіла, як у символічній культурі, так і в індивідуальній самосвідомості.

Індивідуалізація тіла означає прогресуюче усвідомлення своєї особливості, «самості», відокремленості від інших. «Тілесне Я» може проживатися і як горде самоствердження, і як хворобливе

відчуження, прикра перешкода злиттю із природою й власною сутністю [там само].

Німецький антрополог Ганс Петер Дюрр, який присвятив спростуванню теорії Еліаса тритомне дослідження «Міф процесу цивілізації» (перший том його називається «Нагота й сором»), доводить: хоча почуття тілесного сорому, що спонукує людей прикривати свої геніталії, не є генетично вродженим (новонароджені немовлята його не знають), воно тією чи іншою мірою притаманне всім людським співтовариствам. Соціальна диференціація й владні відносини — лише супутні, додаткові фактори.

На підтвердження своєї точки зору Дюрр наводить величезний історико-етнографічний матеріал, який засвідчує, що навіть напрям розвитку різних суспільств у цьому питанні може бути неоднаковим. Наприклад, нагота давньогрецьких атлетів, яка, за логікою Еліаса, повинна бути вихідним пунктом розвитку грецької культури, почала застосовуватися тільки на 15-й Олімпіаді (715 р. до н. е.) і, отже, була не природною даністю, а специфічним продуктом давньогрецької цивілізації [там само].

Хоча теорії Еліаса і Дюрра виглядають протилежними, обидві вони розглядають ставлення до наготи переважно в контексті історії нормативної культури, вимоги якої інтеріоризуються як почуття сорому. Індивідуальне тіло розглядається при цьому виключно як об'єкт зовнішнього або внутрішнього контролю й регулювання. Тим часом уже наприкінці XIX ст. виникла альтернативна парадигма, що розглядала тіло, наготу й тілесні практики в контексті експресивного поведіння й суб'єктивності людини. Провісником цієї парадигми був Фрідріх Ніцше, який вважав тіло «багатшим» за душу і до того ж тим, що не відчужується [126].

Як писав Фрейд, «прогресуюче разом із розвитком культури прикривання тіла збуджує сексуальний інтерес, який прагне оголенням заборонених частин доповнити для себе сексуальний об'єкт; але цей інтерес може спрямовуватися на художні цілі («сублімуватися»), якщо вдається відволікти інтерес від геніталій і зосередити його на тілі в цілому» [там само].

Поняття сорому традиційно відрізняється в різних культурах. Так, згідно з міркуваннями мусульман щодо пристойності, жінка має закривати обличчя, особливо рот. Нехай краще нижня частина тіла залишається відкритою, ніж незнайомий чоловік побачить рот. На островах Полінезії жінки відкривають не тільки обличчя, але й груди. Остров'яни вважають, що цей об'єкт може зацікавити лише голодну дитину. Однак головним сексуальним збудником є п'ята й відкрита гомілка. В аборигенів Австралії основна ерогенна зона — потилиця жінки, саме об неї третється чоловік носом, щоб

відчуті збудження. Так відбувається тому, що це — єдине місце на тілі жінки, приховане від чоловічих очей (там завжди волосся).

У Японії «культ оголеного тіла суперечив найважливішій настанові японської культури. Вона надавала величезного значення одягу, який був синонімом культури й культурності. Одяг завжди вважався показником місця, яке відводилося людині в суспільній ієрархії. Тому європейська військова форма, яка відображала цю ідею, вкоренилася з легкістю, але позбавлене відмінностей оголене тіло таких шансів не мало» [160, с. 68].

У Європі й Америці сором вимірюється глибиною декольте й довжиною одягу. Європейські норми пристойності в костюмі тривалий час залишалися майже незмінними. Переворотом стало оголення ніг жінки на початку ХХ ст. У сучасному європейському одязі спостерігається прагнення до зростаючої оголеності, що відбувається під впливом спортивного стилю [185]. У результаті виникає контраст між прикритими частинами тіла, які викликають до себе підвищений інтерес, і відкритими, оголеними зонами, для яких одяг слугує немовби «виставочними рамами».

Не тільки оголеність, а й щільний одяг, що облягає, також має свої моральні особливості, і жінки час від часу полюбляють користуватися цим ефектом за допомогою корсетів, бюстгальтерів, щільних і твердих.

Сучасний конструкт сексуальності диктує те чи інше ставлення до костюма. У статті «Капелюх можеш залишити. Сучасний еротичний костюм» досліджується проблематика еротичного костюма. На жаль, на сайті не було вказано автора цієї статті, але сама стаття заслуговує на те, щоб навести з неї приклади: «Еротичний костюм — це відсутність костюма, по смислу зовсім протилежне оголеності. Оголеність припускає самостійність тіла як об'єкта, відміну маркування, котру наносить на нього будь-який костюм. Еротичний костюм — це пропонування іншого маркування тіла» [245]. Отже, еротичний костюм пов'язаний з модифікаціями самого тіла, наприклад, з інтимними стрижками або підфарбовуванням сосків і геніталій.

Унікальність повідомлення еротичного костюма — його гранична прямота, — воно втрачає свою рафінованість, недомовки, не користується евфемізмами. Це один із рідкісних прикладів, коли речі називаються своїми іменами.

Еротичний костюм — це єдиний у своєму роді костюм, у якому до візуального висловлювання додається висловлювання мовою кінестетики, тобто адресату повідомлення пропонується не тільки уявити, якою є текстура одягу, але й перевірити свій здогад дотиком. «Коли ми заміняємо офісну уніформу, або вечірню сукню, або

джинси з водолазкою на мереживний корсет, труси зі шнурівкою та чобітки, які доходять до стегон, ми одягаємо зовсім іншу личину — своє сексуальне «Я». Еротичний костюм водночас є довільним механізмом — і маркером меж, засобом сексуальної поведінки — і заспокійливою обіцянкою, що ми здатні зняти з себе наше сексуальне «я», тільки-но побажаємо» [245].

Визначення еротичного костюма наводить на думку, що в історії моди «верхній» і «нижній» одяг ніколи не мали по-справжньому відокремленого життя. Різні елементи чоловічого і жіночого костюма переходили з однієї категорії в іншу, але навіть ті частини одягу, які донині продовжують зберігати свою однозначну належність до сфери інтимного, часто відіграють значну роль у створенні сучасного модного образу, стають видимими. Наприклад, білізна, яку можна побачити через прозорий повсякденний одяг, підкреслено декоративна, «кидається в очі», немов промовляє: «Я дозволяю вам бачити, що в мене під блузкою».

У рекламі жіночої білизни широко використовується нарцисизм (образ жінки в білизні, що любить себе). У цьому сенсі, зауважує Г. Ліпс, необхідно мати на увазі, що «сцена», на якій розгортаються процеси репрезентацій, завжди сексуально детермінована. «Існуючий дискурс завжди є сексуалізованим, він ніколи не буває гендерно нейтральним» [274, с. 173].

Сучасна жіноча мода не приховує білизну: бюстгальтер виглядає у вирізі декольте, трусики можна побачити крізь прозору тканину сукні або між коротким топом і занадто низькими джинсами. Фривольність у костюмі сприймається як розкутість і, навпаки, сором'язливість визнається проявом закомплексованості. Усе це не має нічого спільного з аморальністю. Узагалі жінка ніколи не пов'язувала свій костюм з мораллю.

Спеціальне демонстрування нижньої білизни, її обігравання як елементів повсякденного костюма є поширеним дизайнерським заходом упродовж останніх тридцяти років. Найпростішим методом використання цього заходу можна вважати underwear out (буквально з англ. «білізна назовні») — носіння «нижнього одягу» замість верхнього або зверху нього, як це робили дівчата-підлітки на початку 90-х рр., одягаючи бюстгальтери зверху футболок. Очевидно їх надихнуло відоме бюстье від Жан-Поля Готьє, в якому виступала Мадонна в 1990 р. Цей дивовижний артефакт поєднував жорсткість корсету і конічну форму грудей, що водночас означало загрозу і ностальгію по жіночності.

Обігруючи underwear out, дизайнери прикріплюють до зовнішньої сторони спідниць подушечки з вати, за допомогою яких леді вікторіанської доби збільшували занадто худорляві сідниці, або

перетворюють дуже широкі пояса на корсети, що підпирали груди й стягували талію поверх просторих суконь — точнісінько так, як сто років тому.

Відбувається зближення повсякденного й еротичного одягу. Вектором цього стають тканини, які впродовж тривалого часу асоціювалися тільки з приватним гардеробом. Наприклад, десь у середині 90-х рр. відбувся «мереживний бум», який зробив особливо популярними мереживні топи, брюки, вставки на джинсовому одязі; наприкінці 90-х рр. найпоширенішими матеріалами стають латекс і біфлекс, які до того часу використовувалися виключно для шиття білизни й купальних костюмів; метаморфоза відбулася й з атласом, з якого раніше виготовляли гламурні піжами. Останнім часом як сировина використовуються вініл, з якого шують не тільки пальто, але й топи, брюки та сукні, що перекочували з секс-шопів на провідні подіуми світу.

Конфігурацію сучасного еротичного костюма неможливо окреслити нижньою білизнаю, як і сучасну нижню білизну звести до питань гігієни, а визначення костюма в цілому — до питань зігрівання організму або прикриття інтимних місць.

Модель, яка демонструє нижню білизну, майже завжди виходить на подіум у повному наряді — макіяж, зачіска, біжутерія або коштовності, аксесуари (сумочка або шарф), взуття, зазвичай, на високих підборах, іноді — у розтігнутому верхньому одязі — шубка, пальто, чоловіча сорочка. Транслюється ідея створення єдиного довершеного образу, і білизна відіграє роль костюма, необхідного для створення цього образу.

Чоловік чи жінка можуть виглядати подібно, якщо вони обрали стиль унісекс, але їх білизна, немов семафор, однозначно свідчить про належність до чоловічої чи жіночої статі. Білизна не тільки відповідає традиційним уявленням про жіночність і мужність зовнішнього вигляду, але й конструюється таким чином, щоб підкреслити статеві ознаки тіла, наприклад, підняти й акцентувати груди, підкреслювати талію і стегна в жінок.

Якщо перевдягання чоловіка в жіночий костюм ще можуть пробачити, то найбільший сором для чоловіків — якщо хтось побачить, не важливо чоловік чи жінка, коли вони носять жіночу білизну, тому що це порушує базові гендерні правила. Цей факт демонструє, наскільки точно працює механізм «секс-костюм-гендер»: жіноча білизна-жіноча роль-роль підкорення. Будь-який перехід у цьому ланцюгу нагадує, що секс, стать та гендер і нині пов'язані між собою більшою мірою, ніж це визнають дослідники рівноправ'я в гендерному контракті. Еротичний костюм — один із засобів демаркування, позначення гендерної ідентичності.

На сучасному етапі розвитку костюма, коли відбувається зближення в засобах прояву сексуальних потреб у представників різної статі, виникли два типи одягу: такий, що приховує природні відмінності жінок і чоловіків, і такий, що навмисне підкреслює ці відмінності. Отже, за допомогою костюма регулюється, врешті-решт, прояв сексуального інстинкту. Установлюються форми костюма, які підвищують оголеність жіночого тіла. Завдяки новим матеріалам, дизайнерським пошукам виникає новий костюм, який створює інший, порівняно з традиційними етичними й естетичними нормами, образ привабливої жінки. Оголеність того, що майже завжди наказувалося жінці приховувати, стало характерною ознакою такого костюма.

Підвищена оголеність у сучасному жіночому костюмі впливає на зміну деяких культурних норм і правил взаємодії чоловіків і жінок у повсякденному бутті. Виникає необхідність перетворень у системі регулювання культурою природних інстинктів людини під впливом істотного розкриття тих частин тіла, які завжди навмисно закривалися одягом. Ця проблема також дозволяє визначити зміни в самому розумінні змісту людського уявлення про свободу проявів індивідуальності людини та виявляє протиріччя в самовизначенні людини на основі зовнішніх і внутрішніх ресурсів, у специфічній формі актуалізується проблема гендерної рівності в сучасному соціумі.

Основні протиріччя сучасної культури, пов'язані з оголеністю жіночого тіла втілюються, з одного боку, у ствердженні загальних для чоловіків і жінок норм поведінки на виробництві, у побуті й інтимній сфері, а з іншого — в потребі жіночого стимулювання зацікавленості до себе засобами оголеності в одязі. Сприйняття надмірної оголеності в жіночому костюмі має віковий ценз: зазвичай молодь — «за», а літні люди категорично «проти».

Коко Шанель наполягала, що в гардеробі кожної жінки повинна бути маленька чорна сукня, — обов'язковою річчю в костюмі радянської жінки була пряма чорна спідниця. «Розділяючи силует навпіл, чорна юбка спрямовує погляд глядача на верхню частину фігури, сама ж створює своєрідну «сліпу пляму» в силуеті. Подібна політика погляду — характерний симптом неповноти присутності жіночого тіла в культурі, постійної гри витіснення і заміщення навколо заборонених зон. <...> маргінальні ділянки вислизають із поля зору, стаючи майже невидимими» [33, с. 37]. Протягом усієї історії костюма кожна епоха підкреслювала окремі частини жіночого тіла, оголюючи їх. Наприклад, у XVIII ст. оголювали груди, у вікторіанську епоху — плечі, починаючи з XIX ст. демонструють ноги, спочатку кісточку, потім коліна, а потім спідниця перетворюється на шорти і вже нічого не приховує. В останні роки прийнято

оголювати живіт на східний манер, робити пірсинг пупка, підкреслюючи саме цю частину жіночого тіла.

О. А. Шихальова у своїй дисертації доводить, що історичні особливості потреби в одязі, який змінює ступінь оголеності жінки, розвиваються по спіралі. Цей процес є характерним для всієї західної культури. Наприклад, сексуальна революція з її ідеологією сексуальної рівності чоловіків і жінок сформувала моду на унісекс, але водночас сприяла розвитку особливої жіночої моди на підвищену оголеність [244]. Залежно від культурної традиції нагота може мати як «негативний», так і «позитивний» смисл.

Щоб розрізнити «позитивну» і «негативну» наготу, розвинені культури диференціюють відповідні поняття, найпоширенішими з яких є «оголений» і «голий».

Можна погодитися з І. С. Коном, що в європейській культурі XIX ст. розмежування «оголеного» і «голого» набуло етико-естетичного змісту. Ішлося про те, що можна й чого не можна зображувати в живописі або на сцені. виправдовуючи появу на сцені оголеного тіла, Н. Н. Євреїнов доводив, що «голий» і «оголений» — не те ж саме: непристойним і соромітним може бути тільки голе тіло, тоді як нагота, будучи своєрідним «духовним одягом» тіла, аналогічна одягу матеріальному, може мати естетичну цінність і повинна бути прийнята на сцені: «Голе має відношення до сексуальної проблеми; оголеність — до проблеми естетичної. Безсумнівно, що будь-яка оголена жінка водночас і гола; але аж ніяк не завжди й не кожна гола жінка одночасно й оголена» [126].

Голе тіло — усього лише роздягнене тіло, голий — людина без одягу, якою її мама народила. Навпаки, нагота — соціальний і естетичний конструкт. Це тіло, що не просто не прикрите, але свідомо виставлене напоказ із певною метою, відповідно до якихось культурних умовностей і цінностей.

Бути голим — значить бути самим собою, натуральним, без прикрас. Бути оголеним — значить бути виставленим напоказ. Щоб голе тіло стало оголеним, його необхідно побачити як об'єкт, об'єктивувати. Гола людина (наприклад, у лазні) просто є сама собою, не почувавши себе об'єктом чужої уваги, не зважаючи на свою оголеність та не відчуваючи з цього приводу особливих емоцій. Але якщо голий відчуває, що на нього дивляться, він бентежиться й починає прикриватися або позувати.

Оголене тіло потребує глядача, оцінюючий погляд якого формує наше самосприйняття. Стриптизер або бодіблдер, який демонструє себе публіці, свідомо робить своє тіло об'єктом чужого погляду, інтересу, заздрості або прагнення. Він залишається суб'єктом дії, тому що контролює свою наготу, пишається своїми мускулами, силою,

елегантністю або спокусливістю. Навпаки, людина, яку насильно оголили або змусили роздягнутися, відчуває себе об'єктом чужих маніпуляцій, переживає сором і приниження, незалежно від того, має вона гарну зовнішність чи потворну. Іншими словами, якщо голе уявляється об'єктивно даним, то нагота створюється поглядом [126].

Поєднання уявлень про міру закриття жіночого тіла і міру «свободи» (яка розуміється як прихильність до певного способу життя) має глибокі корені в традиційній культурі будь-якого народу. Стосовно східної культури цікавим є приклад «хіджабу», який наводить Айсель Везірова [37].

Мусульманський термін «хіджаб» (арабск. — перепона, заслона) використовується як для позначення платка, який закриває волосся, вуха та шию жінки, так і для позначення мусульманської форми одягу в цілому (який покриває все тіло, окрім кистей рук), а також певного кодексу поведінки. Аналогом цього вбрання є чадра.

Починаючи з радянських часів знімання чадри символізувало звільнення жінки з рабського полону. Наприклад, у центрі Баку височить пам'ятник «Звільнена азербайджанка», який утілює образ жінки в національному костюмі в момент, коли з її голови спадає чадра.

Нині на вулицях того ж Баку можна зустріти безліч жінок у головних платках; їх поява на вулицях міста вже нікого не дивує. При цьому кидаються в очі різноманітність платків, засобів їх закріплення, кольорів та візерунків, а також їх поєднання з плащами, сорочками, спідницями та брюками. Те, що раніше сприймалося як чужорідне — платки в поєднанні з так званими «анатолійськими» плащами (платок і плащ в одній кольоровій гамі, часто пастельних відтінків) або іранські чорні покривала (чадори) — тепер набуло безлічі форм і стилів та стало частиною сучасного Баку.

Зважаючи на поширеність символічного змісту акту закриття і відкриття жіночого тіла в східній культурі, можна спостерігати зіткнення двох інтерпретацій у використанні хіджабу. Перша з них — це радянський ритуал зняття чадри і звільнення жінки, друга обґрунтовується модерністськими ісламськими поглядами, у яких хіджаб пов'язується з духовним звільненням жінки на протидію західній ідеї свободи тіла. При цьому духовне звільнення має яскраво виражений релігійний аспект. Тут перебування в хіджабі надає впевненості, спокою, а образ «інших» жінок передається через сприйняття їх одягу — вузького, облягаючого та відвертого. Цей одяг не має сорому, він сковує рухи, перебування в такому одязі, як у в'язниці, є знаком «іншого», «зневоленого» життя. Важливим є те, що і перша, і друга позиції маркують такий безневинний елемент костюма, як платок, символом свободи мусульманки.

Одяг-в'язниця і одяг-свобода вписуються в бінарну опозицію воля/неволя. Воля визначається як бажана мета, а неволя — як стан, якого слід позбутися. Крім того, стан волі або неволі пов'язується з мірою і формою закриття жіночого тіла. Костюм, який приховує або оголює це тіло, стає складовою і заставою свободи чи несвободи індивіда та суспільства в цілому.

Звичайно, українки не носять хіджаб (за винятком тих, хто обрав долю жінки мусульманина), не приховують обличчя під чадрою, але семіотичний конфлікт, який виникає в результаті таких різних інтерпретацій, є важливим моментом в обговоренні полінасиченості візуального образу сучасної жінки. При цьому багатозначність варіантів усередині цих інтерпретацій є досить значною.

Цікаву версію пропонує Ю. Трещенок [217], яка поділяє думку відомого історика моди Джеймса Лейвера: починаючи від 20-х рр. минулого століття час від часу ідеал жінки втілюється в образі андрогіна, що нагадує хлопчика. Під андрогіном розуміється міфічний персонаж, трактування образу якого є двоїстим і перебуває на різних полюсах поняття про прекрасне і потворне, як і він сам. Наприклад, у тлумачному словнику Даля андрогін визначається як «гермафродит; потвора, яка не належить ні до якої статі», у літературі ж символічного напрямку цей образ набуває романтичного пояснення — «міфічна істота, напівжінка-напівчоловік, що символізує світову гармонію». Сутність же міститься в поєднанні чоловічих і жіночих ознак, і більше того — протилежних принципів: чоловічого й жіночого, активного й пасивного, матеріального й духовного, космосу й хаосу, небесного і земного.

Загальновідома Платонівська версія походження людини як цілісної істоти з чоловічими й жіночими вадами, а тому довершена і самодостатня. Ця гармонійна істота викликала заздрість богів і врешті-решт була покарана розділенням навпіл. Отже сучасна людина — лише половина цілого й приречена на вічні пошуки своєї другої половини.

У сучасній моді андрогін — це термін, що позначає двозначність образу, іміджу, наявність вторинних ознак як чоловічої, так і жіночої статі.

На початку ХХ ст. жінки почали відмовлятися від запропонованих їм ролей у соціумі, тобто від свого гендерного статусу, що, звичайно, позначилося на їхньому костюмі. У моді 1920-х рр. андрогінність асоціювалася з жінкою хлоп'ячого типу, що одягалася в стилі «гарсон». Цей стиль залишився незмінно пов'язаним із творчістю загадкової Коко Шанель. Багато в чому її надихнув чоловічий костюм, саме з нього Шанель запозичила ідею використання чоловічих і, на перший погляд, непоказних матеріалів, таких як

джерсі й твід. Наступним кроком був не просто боязкий натяк на чоловічий костюм, а пряме запозичення елементів чоловічого одягу, що й привело до андрогінності нового образу.

На відміну від унісексу, що асоціюється радше з безстатевістю, андрогінний стиль містить явний еротичний підтекст. Яскравим утіленням андрогінності 30-х рр. є Марлен Дитріх, яку називали найстильнішим чоловіком Голлівуду. Її жіночність підкреслювалася її маскулітністю. Чоловічі штани були улюбленою частиною гардероба Марлен і вона не соромилася носити їх у публічних місцях.

Джозеф фон Штернберг, який зробив Марлен Дитріх голлівудською зіркою, навмисно культивував її подібність до чоловіка, підкреслюючи двозначну сексуальну привабливість Дитріх: «Предмети чоловічого туалету вона носила з великим шармом, я не тільки бажав злегка торкнутися її сексуальних орієнтирів, але й продемонструвати, що її чуттєва привабливість зумовлена не тільки будовою її ніг». Найточніше формулу успіху Марлен Дитріх сформулював Кеннет Тунан, її біограф: «She has sex — but no particular gender» (Вона мала яскраву сексуальність, але не мала визначеної статі) [217].

Ще одним еталоном андрогінності була Грета Гарбо — культова фігура в кінематографі й моді ХХ ст. Вона купувала свій одяг у магазинах армії й флоту, де моряки й різний робочий люд придбавали собі комбінезони й светри. Гарбо надавала перевагу чорному кольору і дуже любила брюки.

На сучасному етапі важко відповісти на запитання, до чого привели останні сто років розвитку костюма: до розкріпачення жінки, привласнення нею нових світів чи, навпаки, до сліпого наслідування сильної статі, руйнуванню меж між чоловічою і жіночою статтю. Нині неможливо провести чітку грань між представниками чоловічої й жіночої статей. «Сьогодні існує вже не дві, а безліч статей і підстатей, а гендерна належність стала особистою справою кожної людини [там само].

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, що нагадує суцільний панцир, має невеличку, на перший погляд, деталь — краватку, яка є «субститутом фалоса» [145, с. 115].

Історія краваток почалася як відзнака «чоловічого» в епоху царювання Людовіка XIV, але її корені сягають глибини століть. У 1827 р. Бальзак видав 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 радше позначали «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 нині.

У XVIII ст. виникло 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 ввійшов відкладний комір, а разом з ним і прототип сучасної краватки — довгої, вузької та кольорової, так званої «four in hand», тобто «правити четвіркою». Так назвали цю краватку аристократи, що, як відомо, захоплювалися конями. Подібною до «four in hand» була краватка під назвою «регат», яку прийнято було носити в спортивно-морському оточенні. Представники богеми повернули до життя «лавальєр» — пишній бант із кінцями, що майоріли при найменшому русі. Усе більшого значення набувала хустка, відома під назвою «пластрон», яка обгортала шию, а на грудях зав'язувалася вузлом і заколювалася декоративною булавкою. Англійський варіант «пластрона» — «ескот» дістав свою назву від славнозвісного іподрому поблизу міста Віндзор.

Зрештою, в 1924 р. всім варіантам шийних хусток і шарфів було сказане остаточне «ні»: американський підприємець Джесі Лангсдорф запатентував свою «ідеальну краватку», яка існує донині. 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 способом повідомляти про їхню належність до певного кола [82]. Таким чином, краватка практично не виходила з моди ще за часів Стародавнього Риму, тобто, 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 певний набір кодів, до яких належить і дрес-код. Краватка в дрес-коді має провідне значення. Наприклад, позначка на запрошенні black tie — чорна краватка, використовується для дуже офіційних заходів після п'яти вечора. Вона означає, що на вечір необхідно надіти чорний фрак із чорними лаковими туфлями, зі 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'яти вечора. У цьому разі одягається «ранковий костюм» — сірий піджак, що нагадує фрачний через довгий «хвіст», темні штани в тонку перламутрову смужку, спеціальний жилет, сорочка та краватка 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 надає перевагу червоним краваткам, що можна вважати політичним вибором. Червоні краватки мають свою історію. 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. Узагалі краватка в горошок — це хрестоматія. Так навчають одягатися в підручниках. Петро Симоненко теж надає 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 колишній президент Віктор Ющенко надає перевагу блакитним краваткам, можливо тому, що з кольором президентської краватки прекрасно гармоную державний прапор, на тлі якого неминуче проходять офіційні зустрічі. Таким чином, краватка є безумовним символом, знаком певного смислу.

Нині краватка не є суто чоловічим надбанням. У модному журналі можна прочитати: «Краватка — один із небагатьох 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 «субститутом фалоса», то яку роль вона виконує в жіночому костюмі? Можливо, визначає жіночу незалежність, діловитість, агресивність, тобто всі ті якості, які традиційно приписують чоловікам. Власниця 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, та ще й традиційно-обрядового характеру. Така семантична зумовленість костюма свідчить про глибинні імплікації «чоловічого» і «жіночого» [99].

Модною особливістю сучасного жіночого одягу є різноманітні розрізи, від невеличких іззаду на вузьких спідницях до величезних збоку із показом оголеного стегна, що можна вважати, на думку Ю. Легенького [145, с. 119], актом чоловічого волевиявлення.

Чоловіче «волевиявлення» в такому формоутворенні компенсується декором, за допомогою якого нібито приховуються субстанції одягу. Слід додати, що «чоловіче» рухається вертикально вгору, а «жіноче» поширюється, лине та впливає горизонтально. Багато українських модельєрів працюють на цьому співвідношенні вертикалі й горизонталі. З одного боку, це розрізування як демонстрування чоловічої сили, а з іншого, — компенсаторні засоби, асамбляж кольорових, строкатих тканин або орнаментальної вишивки, що змінюють стратегію формоутворення, актуалізуючи жіноче начало.

Складно не погодитися з Ю. Легеньким, який убачає 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, 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 та ін. У костюмі повинні читатися інтенції материнського, всеохоплюючого, «пахучого», за Розановим, начала, яке обкутує 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» [145, с. 119].

Певною мірою знімає табу на «чоловіче» і «жіноче» стиль унісекс, що вже пройдений як етап формоутворення. На вітчизняному подіумі унісекс виник у 60-х рр. минулого сторіччя, якраз у розпал сексуальної революції, яку пов'язують із винаходом протизародкових пігулок. Цей винахід мав неочікувані наслідки: чоловіки зняли з себе відповідальність, а жінки почали відчувати деяке примушення в сексуальних відносинах, що стало однією з причин утворення феміністичних рухів.

Під час панування стилю «унісекс» жінкам не потрібно було відвойовувати право на носіння чоловічого одягу, жіночий і чоловічий костюми взаємно копіювали один одного, роблячи їх власників практично ідентичними один одному. Це була своєрідна мода на безстатевість, підкоряючись якій чоловіки й жінки носили однакові куртки, джемпера, взуття та незамінні джінси, які в 60-ті рр. мали статус елітарної моди. Упродовж наступного десятиліття джінси носили всі й усюди, починаючи з пікніка і закінчуючи театром.

У середині 70-х унісекс переживає кризу. Жінки й чоловіки стають одноликими й безбарвними, костюм зводиться до банальної зрівнялівки. Щоб додати яскравих фарб костюму й іміджу, чоловіки починають запозичувати їх у жіночому костюмі, уводячи в моду деяку бісексуальність.

Цьому напрямку активно сприяли законодавці моди, відомі кутюр'є зі своєю класичною андрогінною моделлю. Характерна для стилю унісекс «втрата статі» трансформувалася в мужність жінок і жіночність чоловіків. Жінки почали носити чоловічі джінси і футболки, коротко підстригати волосся, а чоловіки, навпаки, стали відпускати волосся до плечей і нижче. Новий стиль завжди змінює естетичний ідеал. Тепер прекрасними вважали чоловіків з вузькими плечами і складною пишною зачіскою та жінок 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 кукільним, а жінці — сильною, самостійною та незалежною. Звідси чоловіки стали приділяти значну увагу 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 гонитві за високою модою фарбували й завивали волосся, захоплювалися пірсингом і татуванням та носили обтягуючий напівпрозорий одяг. Оголеність узагалі є не тільки могутнім засобом у формоутворенні 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 демонструванням пупка, декорованого різними прикрасами.

Про представниць прекрасної статі слід сказати, що вони почали вести активне ділове і громадське життя, а це зручніше робити в джінсах і кросівках або в строгому брючному костюмі й череві-

ках на низьких підборах. Таким чином, унісекс — це не тільки і не стільки подібність статі або «втрата» 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 гребені образ дівчини-шибайголови. Її девіз — сміливість, агресивність, навіть грубість. Невипадково, що це десятиліття унісексу збіглося з розвитком постфемінізму,

для якого характерні пошуки жіночої суб'єктивності. На думку Ірини Жерьобкіної, «... акцентування жіночого у феміністській теорії дозволило виділити нову філософську конструкцію суб'єктивності — гендерно маркіровану суб'єктивність, на відміну від безстатевої класичної» [35, с. 49].

Ідеал краси кінця минулого століття втілювався в образі дуже високої і занадто худой жінки-підлітка. Не дивно, що ця охляла красуня із запалими очима надавала перевагу одягу, який на два розміри більше її власного. У її гардеробі — светри зі швами назовні, шкіряні штани і, навіть, шкіряна майка. Усе витончене було придавлене брудними джинсами, рваними кросівками і м'якими 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 балахона.

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 нагадували мочалку). Авангардом вважалася зовсім лиса голова. Завершувала цей образ косметика темних тонів, наприклад, чорна помада.

Похитнулися загальноприйняті канони жіночності й мужності. Зі зростанням популярності гомосексуальних відносин чоловічий костюм набуває фемінінних ознак. Навіть консервативний діловий костюм зазнає радикальних змін у напрямі жіночності: тонкі краватки, яскраві кольори, шовкові тканини.

Нині дизайнери все частіше намагаються розділити класичну андрогінну модель на чоловічу і жіночу. Наприклад, піджак, якщо він призначений для жінки, проектується таким чином, щоб підкреслити приналежність жіночої фігури: продемонструвати витонченість талії, візуально збільшити груди, підкреслити стегна.

Сучасна емансипована жінка носить одяг, який традиційно вважається чоловічим, виконує споконвічні чоловічі обов'язки, демонструючи чоловічі якості й риси характеру. До чого це призведе, передбачити складно. Костюм намагається зберігати баланс — урівноважуючи зростаючу маскуліність жінок, він протиставляє їм жіночних чоловіків. З іншого боку, запозичуючи елегантні й класичні елементи чоловічого костюма, жінка стає витончено сексуальною і вишукано жіночною. Отже, сучасна мода постійно повертається до образу відважної, войовничої та сильної в усіх відношеннях жінки, яка не соромиться використовувати у своєму костюмі деталі чоловічого костюма, розвиваючи на цьому тлі свою сексуальність.

Імперативним знаком сучасної жіночої моди стає татуювання, яке не зашифровує образ жінки, а, навпаки, розкриває його. Цим знаком жінка відкрито засвідчує свої смаки, пристрасті та бажання. Узагалі татуювання дослідники історії костюма визначають як прадавніший вид одягу, оскільки одяг, як відомо, не що інше, як покрови людського тіла.

Специфічна естетика гіперсексуальності в сучасному жіночому костюмі втілювалася в образі «Барбі» — особливому транскультурному символі з характерною для нього штучністю, «целюлоїдністю» та сексуальністю, що замінила звабну кокетливу Лоліту — дівчинку-підлітка. Образ «Барбі» набув утілення в еротично-агресивних костюмних образах, створених дизайнером Ж.-П. Готьє. Наприклад, у колекції «Ляльки» (весна/літо 1986 р.) Готьє вивів на подіум манекенниць в образі повій в атласній нижній білизні й панчохах. Водночас образ жінки в білій сорочці оточений конотаціями білизни, прозорості, легкого саява й блиску, створеними образами води, туману, хмар, місяця, золотих прикрас, квітів, перлів та сліз. Отже, дизайнер створив сексуальний жіночий образ на опозиції розпусти й чистоти, досвідченості й наївності, пристрасті й меланхолії.

Дж. С. Флогель сформулював теорію, відповідно до якої нескінченні зміни жіночої моди пов'язані зі зміною «ерогенної зони». Автор оснований на тому, що «... будь-яка частина жіночого тіла на протилежності чоловічому є привабливою для протилежної статі. Кожна із зон накопичує «еротичний капітал» або приховане зачарування протягом того періоду, коли костюм закриває цю зону. Зона може вступити в «експлуатацію» по закінченні деякого часу, необхідно для накопичення достатнього «капіталу». Експлуатація ерогенної зони здійснюється або розкриттям її, або щільним приляганням одягу, або за допомогою будь-якого іншого із численних прийомів, які добре відомі модельєрам» [196].

Наприклад, активна експлуатація верхньої ерогенної зони спостерігалася в Європі, починаючи з ХVIII ст.; останні десятиліття

XX ст. ознаменовані експлуатацією нижньої ерогенної зони із введенням у моду коротких спідниць.

Періодично виникає мода й на прозорий або напівпрозорий одяг. Наприклад, плаття з тонкого мусліну або батисту в часи Наполеона, одягнуті на трико або оголене тіло, підкреслювали хвилюючі форми жіночої фігури й граціозну пластику жіночого тіла.

Стосовно чоловічого костюма слід зауважити, що еротичним вважається такий одяг, що символізує мужність, силу, захист (але не агресії) та естетичність. Під оксамитом, вельветом, тонкою вовною та щільними шовками одягу, наприклад, у стилі «денді», виявляє себе неприборкана чоловіча сила. Сексуально привабливим є також чоловічий одяг, що відбиває споконвічні чоловічі заняття, наприклад, одяг, виконаний у мисливському стилі або стилі «сафарі».

Сексуальна інтрига завжди наявна в костюмі, пов'язаному з військовим обмундируванням, незалежно від епохи й місця походження. Чоловік у військовому костюмі, безумовно, є привабливим для жінок, тому що втілює мужність і водночас романтичність, а його костюм — комфортність і ледве помітну театральність; жінки ж, як відомо, жагучі шанувальниці театру.

Таким чином, сучасна трансформація тіла за допомогою різних прийомів, маніпуляцій та операцій, які викликані естетичними, символічними потребами, призводить до того, що стирається грань між тілом і костюмом: тіло безпосередньо стає костюмом, а костюм — соціокультурним тілом людини. Але саме таке тіло — виголене, вилощене, наближене до штучного — вважається найфункціональнішим, найвпливовішим, соціально привабливим і продуктивним.

Сучасний костюм в Україні наслідує європейське розуміння сексуальності, яка базується на оголеності тіла, у першу чергу, жіночого: з одного боку, сексуальність як один зі знаків костюма нівелюється в результаті порушення в костюмі передачі повідомлень про стать власника костюма, з іншого — вона підкреслюється, набуває нового значення і змінює розуміння сексуальності жіночої й чоловічої.

Узагалі бінарна опозиція «чоловічого» і «жіночого» пронизує культуру, соціум та особистість, вона ж стає підґрунтям у формоутворенні костюма. Це дуже делікатна гра, в якій «жіноче» доповнюється «чоловічим» і навпаки. Інакше кажучи, йдеться 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.

3.2. Костюм як індикатор трансформації гендерних образів у міській моді

Костюм, насамперед, є ключовим засобом у створенні іміджу, виражаючи найвищий ступінь єдності з образом особистості, невіддільність від неї. Але найголовніше, костюм є візуальним позначенням внутрішнього змісту образу особистості, тобто знаком її сутності. Це визначає вибір костюма, що відповідає не тільки зовнішньому образу, але й способу життя людини в характерному для неї костюмі, в якому знаковим, промовистим є кожний елемент, навіть дрібний і, на перший погляд, незначний.

С. В. Валіуліна доповнює цей тезис ще одним поняттям — середовище. Вона підкреслює: «Костюм існує невідривно від людини й середовища — це оболонка, яка поєднує із зовнішнім світом, перехідне кільце. Середовище впливає на свідомість, поведінку людини. Одяг містить у собі зовнішні сигнали середовища. Але одяг також убирає в себе внутрішні прояви того, хто носить костюм. Через костюм людина не тільки одержує інформацію ззовні, але й повідомляє інформацію оточенню. За допомогою одягу людина пристосовується до оточуючих її умов, як природних, так і соціальних» [34]. У цьому контексті костюм виконує функцію ідентифікації й адаптації, підкоряючи нове середовище, перетворюючи «вороже» оточення на «своє».

У сучасній культурі вкорінюється образ нецілісного, розрізненого та децентрованого світу. Значною мірою на цей процес впливає урбанізм, роль якого, на думку П. С. Гуревич, у тому, що «... з більшістю оточуючих нас людей ми вступаємо у відносини обмеженої участі. Свідомо чи несвідомо, але ми будемо наші відносини з іншими людьми за функціональним принципом <...> застосовуємо модульний принцип до людських відносин. Таким чином ми створюємо особистість, схожу на предмети одноразового використання: Модульну Людину» [55, с. 9]. Функціональність, модульність та фрагментарність у людських відносинах породжує проблему відчуженості, яка є актуальною в сучасному соціумі.

У міському середовищі, на думку С. В. Валіуліної, можна виокремити такі типажі: япі, метросексуал, бобо, суперечливий споживач, підліток, студент соціальний, it girl, копір, конспіратор, екстремал, протестант, трекінг, мімікрон, старий, дружина, домогосподарка, маргінал [34]. Кожна з цих груп має характерний костюм, який розвивається на основі узагальненої моделі міського костюма.

Одяг для городянина набуває значення театрального костюма, який сприяє перевтіленню, змінює образ і поведінку. Часто «театральний» костюм городянина набуває статусу прем'єрного показу.

Прем'єри відбуваються в різних сферах життя городянина: випускний бал, одруження, зустріч випускників, перехід на нову роботу, посаду, прем'єрний показ костюмів на курорті, долучення до субкультури тощо.

Розглянемо деякі найцікавіші костюмні образи сучасного міського середовища [107]. Япі, метросексуал та бобо втілюють індивідуалістичну позицію успішних людей, переважають у групах з високими статками, але зустрічаються в групах з середніми прибутками, що демонструє вертикальну динамічність даних городян. Це, так звана, сучасна «золота молодь».

Останнім часом в українських ЗМІ все частіше друкується інформація про молодих людей, які заробили свій перший мільйон у 18-20 років, ведуть активний спосіб життя міського професіонала, ліктями й стрілками на брюках пробиваючи собі шлях до успіху. Вони аполітичні, досить цинічні, прагматичні та презирливі до менш успішних людей (невдах, так званих лузерів). Не мають шкідливих звичок, переймаються своїм здоров'ям, стежать за фігурою, відвідують фітнес-центри.

У товаристві цих людей не прийнято говорити про хвороби, неприємності, нестаток грошей — умови гри змушують виглядати завжди бадьорими, здоровими й енергійними. Існує також табу на відвертий прояв почуттів, особливо негативних: заздрощів, ненависті, відкритої агресії. Товариство — приязне і ввічливе. Неприязність демонструється натяками на жебрацтво і «лузерство» колеги, особливо на підставі відсутності в нього зовнішніх дорогих аксесуарів. Вони не похваляються досягненнями, багатством, не підкреслюють свій успіх. Головне їх багатство — час, якого їм постійно не вистачає: вони фанатичні трудоголіки.

Термін «япі» вперше виник в американській міській культурі. Актор Чарлі Шин створив переконливий образ типового япі (Бада Фокса) у фільмі Олівера Стоуна «Уолл-стріт». Нині в Україні використовуванишою для таких людей є назва «молоді та успішні». Силкування українських бізнесменів бути схожими на япі виглядало якось нетипово: зелені й малинові піджаки та золоті прикраси, вага яких вимірювалася на кілограми, не мали нічого спільного з япі. Радше це нагадувало костюм пуерториканських наркоділків у США.

У костюмі справжні япі надають перевагу діловому стилю. Їх гардероб складається з дуже дорогих речей: строгі костюми з легким флером недбалості, сукні, сорочки з натуральних тканин консервативних кольорів. Однобортний чи двобортний піджак постійно змінює фасон залежно від моди. Віанням моди також підлягає кількість і форма гудзиків, широка чи вузька краватка, кольорове

сполучення костюм-сорочка-краватка. Наприклад, краватка може виділятися своєю яскравістю, а може бути в тон сорочки чи піджака. Обов'язковим є спортивний костюм, тому що япі займаються модними видами спорту.

Одяг людей високого соціального стану, а япі належать саме до нього, здебільшого визначається як «статечний», «офіційний». Д. Д. Родіонова зазначає, що дослідження, проведені на різноманітній вибірці випробуваних, свідчать: «високостатусним» є силует, що нагадує витягнутий прямокутник (для чоловіків — навіть витягнутий трикутник, нижній гострий кут якого є його основою) з підкресленими кутами, а «низькостатусний» силует — округлість (кулю) [185]. Дійсно, з високим статусом несумісні, наприклад, піджак типу реглан, светр, м'які штани або джинси (немає стрілок), тому що все це пом'якшує силует, наближаючи його до жіночого.

Останній аргумент робить непридатними для ділового одягу м'які комірці, тому що недостатня твердість форми означає відповідну м'якість характеру, навіть неохайність людини. О. Вайнштейн наводить цікавий приклад популярного образу 10-х рр. XX ст. — чоловіка «Angow collar» (букв.: комірець «стріла»), що дістав свою назву від сорочок фірми «Ерроу» з високим коміром. Накрохмалені білі коміри створювали підкреслено елегантно зарозумілий вигляд, особливо коли їх прикріплювали до смугастих сорочок. «Зразок чоловічої розкоші, — ішлося в тексті реклами, — м'які повіки, пронизливий погляд. Шляхетного обрису підборіддя, цнотливий вигин губ. Увесь вигляд свідчить про непохитний спокій. Але які сила й владність криються за цими чистими лініями!» [32, с. 355]. Дуже нагадує сучасного япі.

Отже, діловий стиль одягу спрямований на офісну працю і контрастує з яскравим, вільним, м'яким і декоративним одягом, який асоціюється зі святом. Так у костюмі виявляється опозиція праця/неробство/свято.

У костюмі япі символічне значення мають якість матеріалу, частота зустрічальності даної моделі (дефіцитність), і її співвідношення з модою (модність). Усі ці характеристики, зазвичай, знаходять своє вираження в ціні костюма, що, власне, і несе інформацію про людину. Ідеться, насамперед, про його статусно-рольові характеристики. Чим вища ціна, тим вищий статус.

Індикатором суспільного становища поряд з фасоном одягу є й такий семіотично значимий елемент костюма, як взуття, що підсилює, на думку фахівців-дизайнерів, символічне значення одягу. «Взуття — не просто те, в чому ходять, його стиль — це більшою мірою стиль вашого життя» [185].

Чоловіки-япі носять короткі стрижки, а головний убір — нечасто або не носять зовсім. Вони не можуть собі дозволити звичну прогулянку, щоб «подихати свіжим повітрям», а в машині або в офісі головний убір не потрібен.

Мінімум прикрас — запонки з діамантовим пилом або антикварний хронометр, але навіть цей мінімум не схвалюється, тому що не можна виставляти своє багатство напоказ, щоб не наражатися на небезпеку. Єдина прикраса, яка дозволяється — це обручка. Оскільки япі дуже цінують час, велике значення має годинник, переважно золотий фірми «Rolex». Неабияке значення має і ручка із золотим пером, якою підписуються мільйонні угоди. Даниною англійській аристократичній традиції є парасолька-тростина; інші аксесуари — мобільний телефон (смартфон), ноутбук та новинки IT-індустрії — найновіших моделей, ексклюзивних відомих фірм. Узагалі особиста техніка є важливим елементом япі стилю. Культурною генерацией япі, таким чином, став «одяг для успіху».

Нині в Україні все частіше зустрічаються жінки-япі, яких, навіть маючи сильну уяву, не назвеш слабкими й беззахисними. Це сильні, владні «акули бізнесу», які вміють заробляти гроші й роблять це віртуозно. Обов'язковий брючний костюм у гардеробі такої жінки — ще одне демонстрування авторитету і сили, яке дозволяє їй вести бізнес нарівні з чоловіком. Зачіска — модна стрижка або довге волосся, укладене таким чином, щоб воно не відволікало і не заважало роботі. Дорога нижня білизна якоюсь мірою компенсує надмірну маскуліність.

Одним з тих кутюр'є, хто ввів у жіночу моду чоловічий костюм, є Джорджіо Армані, якого називають піджачним генієм і який виробив справжню філософію носіння класичного костюма, звертаючись, насамперед, до інтелігентної, внутрішньо зрілої жінки в строгому одязі. Він надав чоловічому костюму жіночної форми і додав трохи еротики в суто діловий офісний стиль, наприклад, запропонував жінкам одягати жакет не на блузу, а на білизну. Тож не дивно, що жінки-япі надають перевагу костюмам від Джорджіо Армані.

Отже, костюм япі — це вітрина успішної людини, яка перебуває на верхньому щаблі соціальної ієрархії. Але ця дорога упаковка — не більше ніж маска. В інших сферах життя япі не такі успішні, як у бізнесі. Зворотною стороною багатого життя стають самотність, відсутність справжніх друзів і родини.

Япі зазвичай стримано ставляться до випадкових сексуальних зв'язків, подружніх зрад, розірвання шлюбного договору, що не заважає їм визнавати інститут сім'ї. Одружується япі після того, як заробив свій перший мільйон, тому часто його дружиною стає або гарненьке струнке дівчисько, або хижачка, яка полює на його гро-

ші; у жодному разі духовного контакту із дружиною не має. Родина з надійного тилу перетворюється в таку ж ворожу територію, як і бізнес. Щоб компенсувати сімейні негаразди, доводиться бідолашному заводити коханку, але все марно. Викриття адюльтеру загрожує втратою іміджу і крахом кар'єри. Необхідність постійної ретельної конспірації обтяжує обидві сторони, до того ж у япі немає часу на коханку, так само, як і на дружину. Останнім часом япі порозумнішали і все більше звертають увагу на інтелігентних освічених жінок середнього віку. Наявність дитини в «дамі серця», звичайно в цьому віці жінка має дітей, — їх не обтяжує, а прогресивні япі вважають це навіть додатковим плюсом у створенні іміджу людяної, щиросердної людини з прогресивними поглядами.

Для жінок япі характерною є так звана «серійна моногамія» — послідовність декількох нетривалих шлюбів. Вважають традиційне розуміння жіночності й мужності безглуздим і вульгарним, тож їх гендерні ролі є невизначеними. Гендерні відмінності презентуються виключно в ситуації еротичного залицяння.

Бобо (bourgeois-bohemien — буржуазно-богемний) позначає групу людей, які обіймають керівні посади в соціумі, але яким удається поєднувати амбітність корпоративного світу з творчою неслухняністю і свободолюбством. Заповітною мрією бобо є робота в компанії класу Google — з відсутністю дрес-коду і суворої вертикальної ієрархії, що дозволяє взяти на роботу улюблену собачку чи перемищитися по коридорах на роликах.

Можна погодитися з думкою В. І. Самохвалової, що «... серед різних слів, які втілюють уявлення про прекрасне і його різновиди, таких як добірність, витонченість, принадність, шарм, граціозність, пишнота, блиск — поняття краси посідає особливе місце. Воно відображає найузагальненішу їх властивість, котра виявляється в зовнішній формі, зовнішній організації речі, дії, події» [189, с. 64]. З точки зору бобо «Краса — це ознака інтелекту». Слід додати, що вони більше освічені, ніж забезпечені.

Важливою складовою по-справжньому цікавого життя бобо вважають творчу діяльність у всіх її проявах і демонструють такі етапи розвитку своєї творчої особистості: а) наявність потреби у творчості як особистісної потреби, незалежно від рівня реалізації; б) вільне прямування згідно зі своєю потребою, відсутність зовнішнього примушування; в) умотивованість творчої діяльності, включаючи вищі духовні мотивації й мотиви самореалізації та самоствердження; г) емоційність як забарвлення мотивації, умова і фон творчості; д) тією чи іншою мірою виражені здібності, можливість, уміння реалізовувати себе в зовнішніх предметах; е) цілеспрямованість: творець у принципі знає, що він намагається створити; ж) створення

цінності як результату творчої діяльності, в якій реалізується людська потреба [190, с. 58].

Зазвичай серед бобо небагато видатних майстрів художньої творчості, але вони репрезентують творчість як стиль життя. Статус для бобо має меншу цінність, порівняно із задоволенням від занять улюбленою справою. Де вони можуть виявити свої творчі здібності повною мірою, — так це в костюмі.

Оскільки серед життєвих пріоритетів бобо переважає бажання виділитися з сірого натовпу, то одним із потужних засобів самовиразності для них є мода. Якщо для япі характерна типова брендозалежність, то бобо кидають виклик total look з усіма його похідними. Характерними особливостями бобо-моди є: 1) етнічність як спадщина хіпі — костюм, який промовляє мовою різних народів, руйнує символічні межі й відкриває світ (за допомогою етнічного одягу встановлюється зв'язок з різними духовними практиками); 2) богемний шик, який демонструє себе, наприклад, у стилі вінтаж; 3) дизайнерські експерименти модних бунтівників.

Узагалі бобо купують дорогі речі, але прості й без фірмових етикеток. Наприклад, костюм індивідуального пошиття, шикарна краватка та ... кросівки, хоча й останньої найдорожчої моделі (на кросівках не повинно бути шнурків — це останній писк бобо-моди). У створенні образу бобо важливу роль відіграє головний убір: різноманітні капелюхи, шапочки, косинки, хустки та шарфи. Зачіски також відрізняються різноманітністю. Це можуть бути стильні стрижки, розпущене волосся, підібране, натурального кольору або пофарбоване. Жінки-бобо прикрашають волосся бантами, декоративними обручами, шпильками, гребінцями та ін. Бобо, як жінки, так і чоловіки, обожають прикраси: яскраві й масивні браслети, сережки, буси, намисто, персні тощо.

Стиль життя бобо презентує один зі способів збереження своєї індивідуальності в сучасному великому місті. До них цілком можна застосувати термін «play boy», їхні ігри мають широкий діапазон: від «короля міста» до «нового бідного». Ці творчі люди завжди в пошуках «золотої середини», своєрідного симбіозу цінностей матеріальної та духовної культури.

Бобо не розглядають стать (секс та сексуальність) як щось репресоване, природно дане, яке зазнає утиску від суспільства. Вони прагнуть подолати кордони та перейти межі на шляху до своєї гендерної ідентичності.

Термін «метросексуал» (metropolitan sexual) увів у 1994 р. англійський журналіст Марк Сімпсон для позначення «нових чоловіків» з витонченим естетичним смаком, які живуть у метрополіях, є активними споживачами наймоднішої продукції та витрачають

багато часу і грошей на поліпшення свого зовнішнього вигляду і способу життя. Цей образ є протиставленням образу мачо. Метросексуал — шанувальник витонченої краси, піклується про свою зовнішність, відвідує косметичні салони (тільки рівня VIP), цікавиться модними новинками. Слід підкреслити, що метросексуалами стають, зазвичай, творчі люди, чий талант набув визнання.

Вважається, що метросексуалізм — не нове явище, а сучасна інтерпретація дендизму, який був вельми популярним у XIX ст. До денді належали тільки чоловіки, які виступали проти стандартизації чоловічого тіла. За їх незвичайним і, на цій підставі, зухвалим костюмом приховується не просто бажання виділитися з маси, але й свідомий естетизм, прагнення зробити своє тіло виразнішим і експресивнішим, перетворити його у витвір мистецтва. Усе це руйнувало традиційний канон раціональної й стриманої маскулітності.

Сучасний метросексуал — це модник, який не пропускає жодної прем'єри чи вечірки, тому що для самопрезентації йому потрібен глядач. Зустріти цих цікавих, високоосвічених та багатогранних людей можна здебільшого в столиці, отже, саме там безліч магазинів, салонів краси, знаменитих клубів та богемних тусовок. Характерними рисами метросексуала є нарцисизм, зв'язок із міською культурою споживання та нове визначення сексуальної орієнтації.

Він має пристрасть до екстравагантних нарядів, сережок (зазвичай однієї сережки в усі), каблучок, рожевого манікюру. Його хобі експериментування із зовнішністю втілює зачіска, може бути складна укладка довгого волосся чи стильна стрижка з використанням гелю і лаку. Взуття також різноманітне: кеди, туфлі, сандалії тощо. Для цих чоловіків важливо все: від нігтів на ногах до форми брів і кольору волосся.

При певній розкутості в метросексуала є костюмні заборони: наприклад, він уникає яскравих жилетів, а запонки носить тільки з білосніжною сорочкою до вечірнього костюма. Він — головний споживач косметики для чоловіків (не обмеженої лосьйоном для гоління): усіх цих зволожуючих і омолоджуючих кремів, автозасмаг і навіть декоративної косметики, яку нині виготовляє Жан-Поль Готьє. Це поширена лінія декоративної косметики для чоловіків: помад, тону для шкіри, олівців для брів та ін. До речі, деякі жінки надають перевагу саме чоловічій декоративній косметичці, тому що вона є натуральнішою і не впадає в очі.

Сучасна модна тенденція — надати чоловічій моді більше кольорів — торкається метросексуалів у першу чергу. Нині в моді немає суто чоловічих кольорів, як утім, і суто жіночих. У чоловічому костюмі наявні яскравість, навіть деяка строкатість. Популярними стають рожеві, лілові та бузкові кольори: рожеві облягаючі футболки

й джинси, прикрашені стразами, рожеві сумки й навіть туфлі, бузкові сорочки й краватки. Ця тенденція найбільше підкреслює рафінованість і витонченість образу метросексуала.

В одязі метросексуала наявні коштовні тканини, які традиційно вважають суто жіночими: шовк, атлас, оксамит, парча, мереживо та ін. Усе це нагадує чоловіків бароко в сліпучих шовкових костюмах золотистого рожевого і блакитного кольорів, у бантах, рюшах та мереживі з численними прикрасами. Водночас дорогим тканинам властива амбівалентність значення: з одного боку, їм притаманні естетика й поетичність пов'язаного з культом любові й краси галантного століття, з іншого — надмірна пишність і марнославство.

Метросексуали досить легковажні й не квапляться заводити сім'ю. Існує дві діаметрально протилежні думки щодо відносин цих чоловіків з жінками. Перша думка — метросексуал — «не справжній» чоловік, на відміну від мачо, який, хоча й ставиться до жінок зневажливо, але «Який красень, хоча і негідник» або «Приголомшливий чоловік, скільки в нього жінок!» Підкорити мачо — велика перемога для «справжньої» жінки. Представниці іншої думки цінують галантність, романтичність і церемонність, якими наділені метросексуали. З ними можна поговорити на інтригуючі теми кохання і шопінгу. Вони розуміють жінок і ставляться до них із повагою. В обивательському середовищі метросексуалів асоціюють із геями. Але це не так. Незважаючи на деякі особливості поведінки, їхня сексуальна орієнтація здебільшого залишається традиційною.

Нині в Україні метросексуалів не так багато, але їх кількість збільшується з кожним днем, наприклад, Сергій Глушко — чоловік-мрія. З'являються і «метросексуалки» — дівчата, які зосереджені на модному вбранні й тусовках. У відносинах із чоловіками ці жінки мають активну позицію.

Наступні жіночі образи *it girl* і домогосподарки демонструють різні позначення категорії «фемінінність» у сучасній культурі.

Першою *it girl* стала Клара Боу, яка в 1927 р. виконала головну роль у фільмі з красномовною назвою «It». У центрі сюжету фільму — доля простої дівчини, яка завдяки своїй привабливості опинилася в центрі богомного життя Америки з його спокусами й інтригами. Героїня фільму не була розкішною красунею, але її образ мав дещо інтригуюче, дуже привабливе. Ця її загадкова якість дістала назву «it» — аналог сучасного визначення харизматичної особистості.

Пізніше *it girl* стали називати молодих сексуальних жінок, оточених посиленою увагою і плітками. Нині вони є кумирами свого покоління, іконами стилю; диктують моду, яка, як відомо, виникає в колі еліти з метою цю еліту виділити. Здебільшого *it girl* — дочки заможних батьків або спадкоємиці великих статків, які випро-

бують свої сили в індустрії розваг: трішки актриси, моделі, світські хронікери, майже редактори відомих глянцевого журналістів та модні дизайнери, стерво, скандалістки, інтриганки, зазвичай лікувалися в якомусь респектабельному реабілітаційному центрі, але продовжують шокувати публіку своєю поведінкою і встигають осоромитися всюди, де тільки з'являються. Вони з тих актрис, що одержують приз «Золота малина» за найгірші ролі, й з тих співачок, чії платівки відверто веселять музичних критиків. Типовими *it girl* є Періс Хілтон і Ксенія Собчак, Агнес Дейн і Даша Жукова.

It girl уособлює такий суспільний стан жінки, який відрізняється не тільки зростаючою свободою, а й меншою структурованістю поведінки стосовно опозицій чоловіче-жіноче, добре-погана тощо. «Ця свобода не тільки соціальна, скільки архетипова і є повторюванням статусу дівчини традиційного суспільства. Сутність цього статусу в тому, що дівчина має статеві стосунки, але вона незаміжня і не народжує. Архетиповий статус дівчини, яка відвідує чоловічий дім, почав актуалізуватися в клубах, подібних до дискотек, аналогіях чоловічого дому. Незаміжня молода жінка, яка не народжує — це і є «образ нереальності», яким живе сучасність [235, с. 311].

It girl одягаються за останнім словом моди, при цьому воліють до провокаційних нарядів у стилі гламур: обожують сумочки від Chanel і знамениті жакети від Balmain, *skinny*-джинси і туфлі бежевого кольору на шпильці, але з шипами. Взагалі *it girl* мають слабкість до модельного взуття, якого у них дуже багато; до кожного вбрання в цієї дівчини є пара модних брендових чобітків від світових дизайнерів. У прикрасах надають перевагу дорогій біжутерії, а не коштовностям.

Характерною ознакою *it girl* є також засмагла шкіра в будь-яку пору року, тому що вона багато часу проводить на світових курортах або користується послугами солярію. Доповнювати образ може маленька «дамська» собачка з вигадливою стрижкою і в гламурному костюмчику.

Останнім часом *it girl* вражає змінила свою характеристику. Нині вона працює в серйозній кампанії на відповідальній посаді, яка безпосередньо пов'язана з функціонуванням та іміджем (у даному контексті *It* означає *Information technology*). Це ділова, впевнена в собі, самостійна жінка десь між 20 і 40 роками. Струнка або з помірними формами, але задоволена своїм життям і собою; кілька зайвих кілограмів не можуть вплинути на її самооцінку. Зачіска з дуже короткого або дуже довгого волосся яскравих кольорів — каштанового, рудого, темно-русявого, але в жодному разі не блондинка. Очі має зелені чи карі. Цікаво, що середньовічний ідеал краси з його заборонами приписував жінці мати очі саме цих кольорів.

Одягається завжди продумано: на роботі надає перевагу брюкам і брючному костюмові. Взуття носить зручне, красиве та дороге, обов'язково на підборах — декілька додаткових сантиметрів зросту не завадять зовнішності. Таке взуття завжди привертає увагу і підсилює впевненість у собі. Макіяж дуже легкий по типу «природна краса» або «скульптурний» з підкресленням найкращих рис обличчя.

Повною протилежністю *it girl* є домогосподарка. Це не тільки образ, а й професія, стиль життя, стан душі. Складно навіть просто перелічити види робіт, які вона виконує: закупка і приготування їжі, прання, прасування, прибирання і дизайн інтер'єру, догляд за дітьми й родичами похилого віку, лікування, дрібний ремонт, а часом і зовсім не дрібний, роботи в саду і на городі, догляд за тваринами — цей перелік можна продовжувати до безкінечності. Незважаючи на велику кількість сучасної побутової техніки, труд домогосподарки все одно залишається важким і забирає весь час без залишку. Особливо це стосується домогосподарки з малими дітьми або з важко хворими родичами. З цієї роботи не можна піти додому і відпочити, це робота з ранку до вечора. Якщо домогосподарка не виконує деякі зі своїх незліченних обов'язків — її лають, виконує все добре — її не помічають. За свою працю вона не одержує ні зарплати, ні премії, ні вихідних. Дотепер вважається, що жінка, яка не ходить на роботу, — не працює, а «сидить удома».

Позиція домогосподарки — одне з улюблених питань феміністської критики, яка вважає подібний стан рабською залежністю жінки від чоловіка, що призводить до руйнації особистості. Що ж утримує жінку вдома? Щоб відповісти на це запитання, слід розуміти, що позитивна реалізація особистості відбувається в умовах особистої свободи, але коли втрачаються зв'язки, які надавали відчуття захищеності й упевненості, то ця втрата перетворює свободу на тяжкий тягар, вона стає джерелом сумнівів, а життя втрачає смисл. Виникає велике бажання позбавитися такої свободи, бігти від неї в нові узи, підкоритися, аби врятуватися від невпевненості навіть ціною свободи.

Існують домогосподарки за покликанням і «по необхідності». Перші задовольняються виконанням домашніх справ і посправжньому комфортно почувають себе тільки вдома. Їх дратує необхідність ходити на роботу, яка їх не цікавить, де вони швидко втомлюються. Другі — вимушені виконувати роль домогосподарки через певні обставини заради блага родини. Жертвуючи своєю кар'єрою чи улюбленою роботою, жінка не може реалізувати свої здібності в домогосподарстві, що призводить до неврозів і безладу в родині, тобто досягається зворотний результат.

Домогосподарки за покликанням мають свою специфікацію, яка визначається основною діяльністю. Наприклад, домогосподарка-кулінар обожнює готувати; від неї не втечеш без першого-другого-третього та десерту «із собою» або «вам і вашим дітям». Вона знає все про натуральні продукти, здорову їжу, дієти та має свої кулінарні шедеври.

Домогосподарка-вихователь зосереджена на дітях. Виховання гідної людини вона вважає головною справою свого життя. Вона говорить про дитя «ми», оскільки не може відділити його від себе. Світ такої жінки може зруйнуватися, коли дитина виросте і захоче жити власним життям. Урятувати виховательку зможуть хіба що онуки.

Домогосподарка-тусовщиця, на відміну від працюючої домогосподарки, не забуває собі голову домашніми справами. Якщо її головна мета — удало вийти заміж — здійснюється, вона народжує дитину, наймає няню, прислугу і весь свій час присвячує походам у фітнес-центри, шоппінгу, серіалам, глянцевиим журналам та спілкуванню з подругами. Зауважимо, що в гардеробі саме цієї домогосподарки, на відміну від інших, є декілька вечірніх суконь.

Домогосподарка-хобістка цікавиться, перш за все, самовдосконаленням. Вона відвідує курси ландшафтних дизайнерів чи фольклористики, вивчає іноземні мови, читає Ніцше, займається йогою чи тенісом, східними танцями або малюванням, головне, — щодня мати нові враження.

Назва домогосподарка-універсал говорить сама за себе. Ця жінка легко зробить не тільки свою, а й чоловічу роботу по дому. Вона миє, прибирає, готує, виносить сміття, ремонтує весь дім і при цьому комфортно себе почуває.

Типовий вигляд домогосподарки — халат, капці і невинний пучок волосся на голові — у сучасному контексті дещо застарів. Нині халат і тапочки символізують домашній затишок, спокій та відпочинок (справжній домогосподарці спокій «тільки сниться»). Але, як і раніше, вона має пристрасть до яскравого макіяжу і справжніх золотих прикрас, серед яких золота обручка є головним символом; домогосподарка носить її як медаль чи орден за виняткові заслуги.

Оскільки домогосподарці не доводиться сидіти без діла, її одяг відрізняється практичністю і зручністю. Наприклад, фартух — давній жіночий одяг, який пережив тисячоліття і був обов'язковим елементом українського народного жіночого костюма. Так, жінки Західного Закарпаття прикрашали фартух-«плат» різнокольоровими стрічками та мережкою; на Чернігівщині білий полотняний фартух вишивали по подолу, із «закладками» й обшивкою мереживом; на Київщині носили фартух з брижами, закладками та вишитою лиштвою; на Волині — «попередницю» із складним різноколірним

геометричним орнаментом; на Поділлі — домотканий шерстяний з різноколірною вишивкою; на Полтавщині — з полотна, оздоблений мережкою та вирізуванням; на Харківщині — парчевий фартух-«завісу», з подолом, обшитим червоним сукном тощо.

Нині базовий гардероб жінки, яка «не працює», містить: куртку зі шкіри, замші або іншого сучасного матеріалу; пальто або короткий плащ; трикотажний комплект із пуловера, жакета і довгої спідниці або брюк; декілька блуз, сорочок, футболок і джинсів; довгу трикотажну сукню. Переважають натуральні тканини світлих кольорів, класична «клітина», «смужка» чи «горошок». Взуття повсякденне практичне і вихідне на високих підборах; хустки, рукавички. Велика об'ємна сумка завжди була символом домогосподарки, нині цей символ відповідає модним вимогам. Усі ці речі повинні поєднуватися між собою за кольором, формою і матеріалом та створювати певний ансамбль.

Сучасні дизайнери приділяють велику увагу жіночому костюму для дому, створюючи різні костюмні образи. Найзручніший домашній стиль — спортивний. Образ спортсменки передбачає майки, футболки та штани блакитного, сірого і рожевого кольорів. У такому одязі приємно працювати й відпочивати. Це незамінний одяг для домогосподарки-універсала.

Короткі сукні на бретельках з напівпрозорих тканин з квітковим орнаментом, мережива і розпущене волосся створюють образ «Ляпочки». Такий образ підійде до домогосподарки-тусовщиці. Хобістка із задоволенням приміряє образ дівчинки-підлітка: кокетливий хвостик, короткі шорти і топ яскравих кольорів, великі ремені, годинники і браслети.

Удома можна ходити в одній білизні (free body) чи в чоловічій сорочці (like man), мереживному пеньюарі або коротенькій спідниці. Недарма Чарльз Ворт рекомендував жінкам у бальній сукні дотримувати традиції, уніфікувати візитний костюм, а ось у домашньому одязі використовувати всю свою уяву і фантазію. На жаль, українська домогосподарка не має часу «на себе». Цей образ утілює традиційні уявлення про жіночність.

Традиційні уявлення про мужність утілює образ екстремала, який займається такими видами спорту, що вносять максимальний ризик у життя, лоскочуть нерви та сприяють викиду адреналіну. Йому не потрібні нові елегантні модні речі, достатньо спортивного костюма, в якому він ставить рекорди й досягає нових вершин. Екстремал зазвичай турбується про своє здоров'я і не має шкідливих звичок. Його треноване тіло — об'єкт захоплення жінок і заздросців чоловіків. Мужності цьому образу додають шрами, що, як відомо, «прикрашають справжнього чоловіка».

Образ екстремала підкреслюють широкі штани з різними яскравими деталями (великі кишені, латки або, навіть, малюнки фло-мастером) часто зшиті власноруч. Цей одяг функціонально нагадує шаровари, у величезних кишенях яких козаки тримали майже все своє майно. Футболки вільного крою, на пару розмірів більше, ніж потрібно, також яскраві й строкаті. Екстремальність утілює і зачіска: довге волосся або поголене під нуль; голову прикрашає бандана. Аксесуари: сонцезахисні окуляри, ремені, спортивний годинник, рюкзак, скейтборд, ролики тощо.

Екстремали не хехтують татуванням, особливо яке втілює могутні, суто чоловічі символи. Наприклад, дракон — символ життєвої сили. Загальновідомо, що країною-прародителькою образу дракона є Китай, де він був найпоширенішим символом влади, і парадний одяг імператорів династії Мін і Цин прикрашали вписані в коло величезні дракони з п'ятьма пазурами (п'ять пазурів на лапах дракона — знак імператора). Згодом образ цієї фантастичної тварини був перейнятий багатьма народами. У стародавні часи речі із зображенням дракона були шаманським атрибутом. У кельтів дракон — героїчний персонаж, що вселяв жах, непереможний і незалежний. У середньовічній європейській культурі дракон стає геральдичним символом, маркером майнового статусу його власника.

Отже, дракон, або крилатий змії с орлиними лабетами, поєднує в собі змія і птаха, дух і матерію. Це суперечливий символ, що означає неприборкану природу і живлющу силу, а відтак — силу добра і зла водночас. У сучасному трактуванні цей символ свідчить про здатність людини бути лідером, «героєм» та використовувати силові моделі поведінки. Характерно, що символ дракона не містить інформації про гендерні відмінності.

Костюм трекінга втілює стиль «унісекс». Трекінг (буквально «похід пішки») — це перш за все задоволення, яке надає рух, тому він передбачає належну фізичну підготовку. Повільна мандрівка пішки дозволяє побачити варті уваги місцевості будь-якої країни нібито зсередини без яскравої обгортки масового туризму. Позитивним є демократичність трекінга; ним може займатися будь-яка здорова людина без вікових і статевих обмежень. В одязі трекінг надає перевагу також стилю мінімалізм. Його гардероб складається з флісового костюма, накидки-дошовика, флісової шапочки та рукавичок. Взуття повинно бути розношеним і добре підігнаним по нозі — кросівки чи чоботи на жорсткій підшві. Багато хто з жінок, які займаються трекінгом, мають довге волосся, яке вони заплітають у коси, роблять хвіст або пучок. Аксесуарів небагато, тільки найнеобхідніше — рюкзак, темні окуляри. Трекінг шукає душевно-

го комфорту подаді від повсякденної марноти. Головними ознаками його костюма є фізична і психологічна зручність та функціональність.

Студент — різноманітна група з переважанням соціально-активних образів (бобо, суперечливий споживач, студент соціальний, мімікрон). Студент соціальний надає перевагу модному, але недорогому одягу, наприклад, джинсовому. Футболки, куртки пістрявлять написами англійською, малюнками, фото. Взуття у спортивному стилі: кросівки, кеди. Головний убір неактуальний, хіба що бейсболка чи спортивна шапочка.

Дівчата також обходяться мінімумом головного убору і то лише в холодну пору року. Не дорогий, але стильний одяг доповнюється колготками яскравих кольорів з вигадливим малюнком. Не рідкістю для студенток є доглянуті довгі нігті, прикрашені стразами; на нігтях виписують рослинний орнамент, космічний пейзаж або, навіть, портрети чи сюжетні сценки.

Головними вимогами до взуття молоді й активної дівчини, яка багато рухається, є стильність і зручність, тому вже декілька сезонів лідирують балетки (досить елегантне взуття без каблуків). Дуже важливий аксесуар — мобільний телефон, він може коштувати значно більше, ніж увесь костюм. Актуальні також плеєр, навушники, ноутбук, тека та досить велика містка сумка, де обов'язково можна знайти книги, конспекти та багато канцелярських речей. Сумка може бути прикрашена шарфом, хусткою, намистинками або брелоками.

Студенти, як прогресивне покоління, намагаються наслідувати моду, але без фанатизму, тобто не витрачаючи на неї багато часу і коштів.

Сучасні студенти не квапляться заводити сім'ю, надають перевагу громадянському шлюбу, в якому відсутній чіткий розподіл гендерних ролей. Зазвичай студентське подружжя разом або по черзі навчається, працює, виконує хатні обов'язки. У разі народження дитини молодий батько бере активну участь у догляді за немовлям. Збільшується кількість випадків, коли саме молоді батьки звертаються в належні інстанції з приводу оформлення відпустки по догляду за дитиною. Усе це свідчить про гендерну трансформацію сім'ї як соціального інституту. Для сучасної молоді сім'ї характерною є система відносин, у рамках якої забезпечуються рівноправний статус, незалежність і участь у контролюванні сімейних доходів.

Наступний образ підлітка або тінейджера висвітлює проблему сексуальності на тлі сексизму (англ. sexism) як практики дискримінації людей (насамперед жінок) за ознакою статі. Підліток перебуває на шляху від дитинства в доросле життя, тобто в перехідному періоді, він не є сформованою особистістю, не розуміє правил гри

дорослого життя і відчуває себе загубленим у цьому незрозумілому світі. Намагаючись визначитися й усвідомити динаміку змін, які відбуваються в його житті, він часто поводить себе брутально, не підкоряється суспільній думці та кидає виклик обивательському середовищу. Цікаво, що цей феномен виник тільки на високому рівні розвитку цивілізації, у племінному житті він абсолютно відсутній.

Агресивність підлітка певною мірою залежить від культурної політики, яка дозволяє ЗМІ привносити насильство в особистий простір кожної людини. Сучасний підліток спокійно співіснує поруч із «монстрами, убивцями та гвалтівниками», не відчуваючи особливо-го дискомфорту.

Ще одна важлива проблема — амбівалентність ставлення суспільства до зростаючої сексуальності підлітків. Сексуальність підлітків сприймається як щось нормальне, природне: вони повинні в цей період обов'язково набути певний сексуальний досвід. Суспільство завжди демонструвало більшу толерантність до проявів підліткової хлопчачої сексуальності. Коли ж дівчина демонструє якісь сексуальні прояви, то суспільна мораль ставиться до цього гранично нетерпимо, оскільки дівчина росте, щоб вийти заміж, тож повинна зберігати свою цноту для майбутнього чоловіка (це один з найпоширеніших стереотипів). ЗМІ організують навколо «підготовки до заміжжя» цілий процес, розповідаючи неймовірно зворушливі романтичні історії, розфарбовуючи цей період у найпривабливіші фарби.

Це дуже дивно, адже дівчата і хлопці зростають в одному соціальному часі й просторі. Виникає цілком закономірне запитання: де і з ким хлопці виявлятимуть свою «схвалювану» суспільною думкою сексуальну активність, набуватимуть свій «нормальний» досвід, якщо дівчатам, що зростають із ними поруч, суспільство в цій активності відмовляє. Підлітки цю проблему сприймають і переживають дуже неоднозначно. На тлі зростаючої сексуальності образ власного тіла і зовнішності посідає в підлітковій самосвідомості одне з центральних місць.

Підлітка можна впізнати по ході — легкій і невимушеній, крок — швидкий і впевнений, руки, зазвичай, тримає в кишенях. У розмові використовує сленгові словця. Костюм для нього має найважливіше значення, тому що це не просто одяг, взуття, зачіска, аксесуари, а знак належності до своєї «зграї».

Загальновідомо, що найважливішою функцією костюма є соціалізація особистості. Відповідний костюм для підлітка є, по-перше, своєрідним тестом на доступ у соціально значиму для нього групу, а по-друге — певним тренінгом, який допомагає адаптуватися до умов конкурентної боротьби в дорослому житті. Таким чином кос-

твом виконує найрізноманітніші комунікативні й адаптивні функції та функцію психологічного розвантаження, «обслуговуючи» як потреби підлітків, так і суспільства в цілому. У такому розумінні костюм є регулятором суспільної поведінки, а також засобом спілкування і деяким соціальним стандартом, на який необхідно рівнятися.

Підліток надає перевагу зручному і легкому одягу, який не заважає рухам; обожнює джинсовий і спортивний стилі: різноманітні джинси, спортивні штани, широкі штани, капрі, бріджі, спортивні спідниці, футболки, майки. Взуття вибирають також зручне на низьких підборах або зовсім без них: кросівки, кеди, балетки, босоніжки, сланці й багато іншого.

Головний убір виконує не стільки практичну функцію (зігрітися чи захиститися від сонця), а підкреслює стиль. У цьому середовищі замість «красивий» говорять «стильний», натомість, ця зміна понять стосується всього комплексу сучасного естетичного ідеалу. Головний убір – це косинки, капелюхи, кепки, спортивні шапочки, берети, теплі навушники тощо. Зачіски – це сучасні стильні стрижки, розпущене волосся, кіски, хвостики; волосся фарбується в яскраві кольори або мелірується.

Символом «підлітка» є Mp-3 плеєр з навушниками, що свідчить про їх захоплення музикою. Взагалі костюм підлітка здебільшого визначають різні музичні напрями. Привертають увагу прикраси «підлітків»: браслети, ланцюжки, фенічки, каблучки, ошейники, напульсники, сережки тощо. Вуха зазвичай пробиті в декількох місцях, щоб носити 3-5 сережок водночас, а на додаток ще й сережку в носі.

Майже всі підлітки невдоволені своїм тілом, тому намагаються постійно його вдосконалювати на свій смак і розсуд, починаючи від фізичних вправ (тренажери, бодібілдинг, спорт, танці) і закінчуючи татуюванням, пірсингом та шрамуванням.

Костюмні сценарії в середовищі підлітків розгортаються по різних напрямках, додаючи мальовничості цьому яскравому образу. Наприклад, підлітки «модниці й модники» майже весь свій час витрачають на полювання на модну річ. Існує певний ритуал, який проводиться в декілька етапів: 1) розглядання найпопулярніших модних журналів у пошуках чогось надзвичайного; 2) експедиція по магазинах; 3) місце дії – біля дзеркала, де нова річ повинна знайти своє місце в ансамблі з іншими речами; 4) демонстрування модної речі; 5) розповідь про інтригуючі пригоди, якими супроводжувався весь процес вдалого «полювання».

Підлітків «класиків» не зустрінеш на молодіжних тусовках; їх програма дещо насиченіша; вони добре організовані, цікавляться

різними видами мистецтва, особливо музикою. Їх костюм відрізняється стриманими формами й кольорами. Це класичні джинси чи брюки, однотонні сорочки без будь-яких написів і малюнків.

Підлітки «бандити й бандитки» є в кожному районі; про них співає Потап і Настя Каменських «У нас на районі...»; вони наводять жахиття на літніх людей і «в авторитеті» біля своєї пісочниці. Одяг таких підлітків – це штани неначе «Адідас», майстерки неначе «Пума» та кросівки неначе «Найк». У руках вони постійно крутять мобільний телефон або чотки. Волосся коротко стрижене, а руки дещо збиті.

У костюмі часто трапляється символ собаки (татуювання, орнаментация, форма аксесуарів тощо). Символічне значення собаки в різних культурах у цілому позитивне. Собака персоніфікує пильність, відданість і хоробрість, вона – член зграї із твердою ієрархією відносин. Невипадково підлітки, бажаючи посісти своє місце в «зграї» і корелюючи свою поведінку відповідно до займаного місця, надають перевагу саме цьому символу.

У костюмі «бандитки» всього занадто: декоративної косметики, одягу крикливих кольорів, штучних прикрас. Вона брутально розмовляє, матюкається, курить. «Бандитка» – бойова подруга «бандита», весь свій час проводить у його компанії, терпляче переносячи грубе ставлення до себе і навіть приниження.

Слід додати, що образ «підлітка» мають люди різного соціального статусу, сімейного стану і віку. Це так звані «одвічні підлітки». До речі, японцям, після приходу американців, багато крові «випив» саме комплекс підлітка, якого вони не можуть позбутися повною мірою донині.

Наступний образ міської культури – маргінал – демонструє нейтральність до костюма, але іноді, сам того не бажаючи, стає засновником костюмних інновацій. Маргінал перебуває на межі різних соціальних груп, систем, культур і відчуває вплив їхніх зразків, норм, цінностей, які часто суперечать один одному, тому він їх відхиляє і стверджує власну систему норм і цінностей.

У соціокультурному аспекті маргінальність – це граничний стан людини між соціальними групами, що впливає не кращим чином на його психіку. Індивідуальна маргінальність позначає намагання людини ввійти в групу, котра його не сприймає, і його відчуженням від групи походження, яка його відторгає як відступника. Групова маргінальність виникає в результаті змін соціальної структури суспільства, формування нових соціальних груп, які витісняють старі групи, дестабілізуючи їх соціальний стан. Однак маргіналізація не завжди призводить до «опускання на дно». Маргінальні елементи вдаються до спроби повторного вбудовування в соціальну систему.

Це приводить до формування нових суспільних угруповань, які борються з іншими угрупованнями за місце в соціокультурному просторі.

Маргінал не має постійної роботи, не сплачує податків, мандрує автостопом і живе, наприклад, на яхті, тобто це людина, яка уникає контактів із соціумом, такий собі «вільний художник». Оскільки маргінал не поділяє деяких сучасних цінностей на зразок гламуру, пафосу та життя напоказ, його костюм відрізняється скромністю, що робить його непомітним.

Необхідно з'ясувати поняття «суспільство» і «соціум». На перший погляд, ці два поняття – синоніми, але нині все більше говорять про їх термінологічну різницю. Наприклад, П. С. Гуревич вважає, що «... звичайно під суспільством розуміється ідеальний суспільний устрій. Соціум як соціологічне поняття відбиває, зазвичай, нестабільні суспільні відносини, перехідні стани, неповні зв'язки. Вища форма соціуму – суспільство як цілісна соціальна система. Поняття соціуму слугує визначенню невпорядкованої, неорганізованої та неієрархізованої сукупності соціальних структур. Соціум – не цілісність, а деякий конгломерат, дифузне утворення, цікаве саме своїми руїнами (або «опадками», як їх називає Б. Вальденфельд). Перетворюючись у соціум, суспільство втрачає централізацію і знаходить мозаїчність» [55, с. 6]. Ця децентрація і підштовхує людину до маргінального буття.

Крайній рівень маргінальності втілює бомж. У його костюмі спостерігаємо прояв того, як річ стає знаковою формою певної світобудови. Пластиці костюма бомжа властиві роздробленість, «клаптевість», обшарпаність та забрудненість. Одяг не має кольорів, залишаючи відчуття чогось брудно-сірого, при цьому антиестетичність костюма сприймається в іронічному аспекті. «Клаптевість» є ознакою втрати цілісності внутрішнього змісту. Забрудненість одягу може також позначати щиросердечні переживання і символізувати руйнування духовної гармонії, входячи в систему пластичних символів руйнування й смерті.

Слід зазначити, що у світ сучасного костюма новація приходить не тільки з появою нових популярних образів, але й з маргінальних субкультур, коли ці субкультури стають легітимними в масовій свідомості. На тлі сучасних соціокультурних проблем у дизайні одягу сформувалися абсолютно нові, відмінні від традиційних, образи андрогінної, маргінальної особи, яку характеризують відсутність визначених вікових, статевих та соціальних ознак. Дані образи, які сформувалися в авангардній моді, згодом виявилися в haute couture та pret-a-porter, набули типових ознак і вплинули на формування нових стилів у дизайні костюма, таких як панк, клошарний тощо.

Нарешті, образ «старого», який детальніше буде розглянуто в наступному підрозділі. Цікавим є сприйняття візуального образу старого молодим чоловіком: «Повільно йде по вулиці старий у сірому костюмі, білій сорочці та в капелюсі. Весь одяг старенький, але чистий і охайний. Його зморшкувате обличчя з сивими бровами свідчить про довгий і важкий життєвий шлях, але очі сяють живим блиском».

Костюм старого простий, одяг відповідає порі року (або дещо тепліший). Старий звичайно доношує або свій одяг, або одяг своїх онуків. У першому випадку це костюм (якому мінімум років 20), сорочка, капелюх або кепка, туфлі; у другому – це спортивний костюм, джинси, футболка та шведка. Аксесуарами цього костюма є містка сумка, рюкзак чи сумка-рюкзак на колесах, палиця, дешевий мобільний телефон. Водночас у костюмі старого може бути якась унікальна дорога річ, наприклад, годинник. Це покоління вміло цінувати час, по годиннику ходило на роботу і з роботи, було пунктуальним, тому годинник понині є обов'язковим аксесуаром, який часто має антикварну цінність.

Опозиція дорогого-дешевого характеризує протиставлення різних поколінь, минулого та сьогодення в житті старого. Костюмні речі втілюють також його збіглу молодість, красу й енергію. Сьогодення символізують скромні кольори й дешеві матеріали.

Таким чином, на створення костюмного образу впливають численні фактори, найвпливовішими з яких, на думку О. М. Лагоди, є соціокультурні; суспільно-економічні та комунікативно-ідентифікаційні [140]. Перші – це вікові, статеві, соціальні та культурні особливості в художньо-образних вирішеннях костюма, які набули відображення в розвитку молодіжної моди, спортивного, міні-, кежуел стилів, явищі унісекс; продемонстрували вплив субкультур та вуличної моди.

Суспільно-економічні особливості відобразили прогресивно-технологічні та глобалізаційні процеси в костюмі, екологізацію суспільної думки та стурбованість людства проблемами загрози тероризму, війн тощо. Вони реалізовані через використання нових волокон і тканин з новими якісними характеристиками, що домінують у дизайні костюма в урбаністичному та мілітаристському стилях, авангардній та альтернативній моді, сприяли поглибленню процесу демократизації костюма взагалі.

Комунікативно-ідентифікаційні особливості полягають у виникненні проблем, зумовлених винищенням не лише соціокультурних орієнтирів, але й етнічних коренів, національних традицій у костюмі. Маємо дизайн одягу західноєвропейського зразка з виразними

відмінностями в методах проектування, де насправді національна ідентифікація відсутня, де перевага надається концептуальності. Така ситуація на межі ХХ-ХХІ ст. демонструє тотальний інтерес до культур народів світу, які ще не втратили свого національного обличчя. Дизайн одягу дедалі активніше пропагує етно- та фольклорні стилі в численних образних вирішеннях костюма.

У сучасному українському костюмі домінують саме комунікативно-ідентифікаційні особливості художньо-образних вирішень. Завдяки тому, що мистецтво костюма в Україні, розвиваючись у межах декоративно-прикладного мистецтва, збагачене та переосмислене в сучасному контексті, значною мірою зберегло національне забарвлення, вітчизняний дизайн одягу вирізняється з-поміж інших у світі.

В образах міської моди втілюється все розмаїття гендерних відносин від традиційних (домогосподарка, старий, екстремал) — до біархатних, оснований на реальній і всебічній рівності статі (бобо, метросексуал, студент тощо). У цьому контексті костюм постає індикатором трансформації уявлень про маскуліність і фемінінність, які є головними категоріями гендерного аналізу.

3.3. Костюм і гендерний контракт літніх людей в Україні

Людей, народжених до 60-х рр. минулого століття, суспільство перекреслило жирним «Х», що поставило на них хрест, як на активних учасниках соціального життя. Водночас існує думка, що люди, які належать до цього покоління, здатні один одного зрозуміти, навіть якщо вони з різних країн — це якийсь новий, постмодерний стиль життя.

Залучення літніх людей, більшість яких — жінки, до соціально активного життя передбачає зміни в існуючому нині іміджі сучасної літньої людини, який переповнений негативними ярликами.

ХХІ ст. проходить під знаком безпрецедентного зростання населення. За порівняно короткий термін населення Землі збільшилося в чотири рази. Зниження дитячої смертності, профілактика захворювань призводять до того, що світ «старішає». У найближчі 50 років кількість людей похилого віку збільшиться з 600 млн до 2 млрд осіб [44]. Цей факт потребує переосмислення філософії життя й усвідомлення людством старості як найбільшого історичного досягнення, що повинне певним чином змінити соціальну організацію суспільства. У всьому світі збільшується не тільки кількість людей похилого віку, але й тривалість життя. У деяких країнах, наприклад у Японії, середня тривалість життя жінок наближається до 90 років. У зв'язку з цим виникає проблема зайнятості людей похилого

віку, що безпосередньо пов'язана зі збільшенням їхніх доходів, з поліпшенням медичного обслуговування і соціального забезпечення.

Водночас, сучасний світ — це соціокультурний простір швидкості споживання. Основним принципом залучення в суспільство стає ступінь відповідності ритму життя, який диктує мода. Будучи складовою соціальної мережі, мода стратифікує суспільство за ознаками гендера, нації, віросповідання, віку тощо. Отже, модний костюм містить певні «обмеження».

Літні люди, зазвичай, не вписуються в контекст моди. Втрачаючи свій соціальний статус, літні люди часто змушені імітувати чужий. Яскравою ілюстрацією тут може бути використання в костюмі літньої людини елементів молодіжної моди; очевидно, що потяг до подібної компенсації пов'язаний із культивациєю ідеалу молодості в ціннісному комплексі сучасної цивілізації.

У костюмі багатьох літніх людей (особливо «молодих» пенсіонерів) наявні елементи розкутого молодіжного стилю. Цікаво, що в цій ситуації літні люди кваліфікують свій стиль як «спортивний», надаючи перевагу такому евфемізму над концептом «молодіжний». Отже, дилема бути вдягненим «як усі» чи відрізнятись оригінальністю екіпіровки має віковий ракурс: одягатися за стандартами свого віку чи не звертати увагу на свій вік. Останнє частіше означає — рівнятися на молодших, тому що загальновідоме превалювання в сучасній моді молодіжних стандартів.

Відповідно до моди відбувається трансформація і легітимація певних соціальних і гендерних контрактів. Наприклад, існують професії, які передбачають поважний вік: академіки, професора, ювеліри, адвокати тощо. Однак типовими все ж залишаються образи «молодих і компетентних» спеціалістів. Стереотип літньої людини існує, зазвичай, поза суспільно-професійним простором. Таким чином, формується установка на необхідність звільнення місця — дорогу молоді.

Дослідження специфіки соціального контракту літніх людей стикаються з проблемою недостатнього використання кожним попереднім поколінням свого ресурсу, досвіду, енергії творення. Як наслідок, у літніх людей формується комплекс передчасного зів'язання, прискореного біологічного старіння і духовного виснаження.

Також необхідно відзначити, що минуле століття — це епоха краху найбільших політичних режимів, у контексті яких відбувалася соціалізація мільйонів людей. І, відповідно, літнім людям доводиться стикатися із кризою ідентичності не тільки як спеціалістів, а й з кризою ідентичності, яка відбувається на всіх символічних рівнях соціокультурного простору. Отже, проблема літніх людей не

обмежується відсутністю чи недостатністю інститутів соціального забезпечення або якості медичного обслуговування.

Пріоритетною є необхідність гендерного і культурного переосмислення позиції літніх людей у суспільстві, їх прав і обов'язків, проблеми розриву між поколіннями, проблеми зайнятості літніх людей, яка безпосередньо пов'язана з їхньою адаптацією до постійно змінюваного світу. Першим кроком до змін у соціальному контракті є зміна існуючого гендерного контракту.

У контексті парадигм сучасного наукового дискурсу, який займається аналізом маргінальних груп, котрі соціально дискримінуються, правомірно звернутися до парадигми гендерних досліджень. На нашу думку, саме гендерний аналіз надає ті інструменти дослідження, використовуючи які можна найповніше зрозуміти проблему, що розглядається. Це використання категорії гендера як первісної системи створення і легітимації дискримінації в усіх сферах суспільного життя, аналіз конструювання державою символічних ніш для «Інших» та моделі конструювання маскуліності й фемініності.

Перша категорія, до якої можна звернутися — це центральна категорія «білого» феміністського аналізу — бінарна опозиція чоловічого/жіночого як основний принцип розділення символічного і соціального простору на публічну і приватну сфери. Основний тезис полягає в тому, що бінарна опозиція чоловічого/жіночого як публічно/приватного і культурно/природного є прототипом інших бінарних опозицій: за віком, національністю, віросповіданням тощо. Розглянемо, як працює бінарна опозиція в контексті літніх чоловіків і жінок.

У країнах із розвинутими інститутами соціального захисту існує певний соціальний контракт між людьми похилого віку і державою — так зване сумісне співробітництво в процесі конструювання міфу «благополучної старості». З боку держави — це соціальне забезпечення, з боку людей похилого віку — це згода на пасивну життєву позицію людей, які вже віджили свій суспільно-активний час. Як компенсація цим людям також пропонується «пошана» молоді, яка є культурно гарантованою. Отже, базовою позицією літніх людей є позиція невтручання. Чи означає це, що з віком люди незалежно від їхньої статі потрапляють у приватну сферу? І якщо так, як змінюється гендерний контракт?

Гендерний контракт — це «домінуючий тип гендерних відносин, практичних і таких, що символічно репрезентуються на кожному даному етапі розвитку гендерної системи» [212]. Безперечно те, що в міру старіння гендерний контракт індивіда зазнає значних змін, до того ж ситуації, у яких опиняються чоловіки й жінки, є досить суперечливими. Виходячи на пенсію, чоловік утрачає свій соціальний

та символічний статус активного члена суспільства. У більшості випадків така закономірність неминуче призводить до кризи ідентичності. На нашу думку, саме втратою права участі в суспільному житті можна пояснити високу смертність чоловіків похилого віку.

Опиняючись у просторі, який не передбачає активну життєву позицію, літній чоловік не знає, що йому робити далі. Ставлення держави визначається позицією «доживайте свій вік і не заважайте нам показувати, як ми про вас піклуємося». Створюється типовий образ літнього чоловіка — зворушливо-сумний або наївно-смішний — протестуючи проти свого становища, він намагається довести свою корисність, що в нього «є ще порох у порохівницях».

Стосовно позиції жінки ситуація зовсім інша. По-перше, літня жінка значно менше, ніж молода, економічно залежить від свого чоловіка. Це зумовлюється тим фактом, що накопичений сумісний не тільки матеріальний, але й моральний капітал передбачає певну рівність у прийнятті рішень. Також заробітки чоловіка знижуються з віком. По-друге, жінка значно частіше за чоловіка знаходить собі місце в родині своїх дорослих дітей як бабуся — вихователька онуків, привласнюючи собі деякі соціальні привілеї. Відбувається своєрідне «підвищення» — літня жінка практично має зверхність у своїй родині. Отож, з віком гендерний розрив між чоловіком і жінкою все більше стабілізується.

Важливим є перехід, який відбувається від матері «народжуючої» (об'єкта дискримінаційних практик) до «символічної» матері — уособлення неньки-батьківщини і всіх тих матерів, чії сини віддали своє життя за Батьківщину. У цій якості літня жінка привласнює право «материнського благословення».

Слід зауважити, що літні чоловіки теж стають символічними «означаючими» героїчного минулого своєї країни. У костюмному сценарії це набуває особливо цікавого втілення в державних нагородах — медалях і орденах, які дбайливо зберігаються майже в кожній українській родині і вдягаються один раз на рік — на свято Перемоги. 9 травня ще можна зустріти чоловіків похилого віку в добротних костюмах застарілого фасону з блиском численних нагород на грудях і блиском гордості в очах, але таких людей, на жаль, стає все менше.

З точки зору соціальних ролей літні люди переходять у категорію символічних батьків і матерів, що визначає їх участь у суспільному житті. Найяскравішою ілюстрацією моделі використання гендерного контракту літніх людей як символічних батьків і матерів постають передвиборні кампанії. Серед основних мотивацій використання символічного капіталу літніх людей можна назвати такі.

По-перше, насиченість іміджу політика «спадкоємністю поколінь», тобто можливість легітимізувати й закріпити за ним/нею простір досвіду і знання.

По-друге, відбувається активізація риторики «обов'язку перед Батьківщиною». Демонструючи повагу і надаючи допомогу літнім людям, політик закріплює за собою простір поваги й пошани до батьків і матерів, турбота про яких набуває сенсу турботи про «мудрість» нації. Крім того, турбота про знедолених старих демонструє милосердя і щедрість як особистісні характеристики політика. Уніфікуючим принципом тут є принцип «святого боргу» перед символічними батьком і матір'ю.

Існує певна соціальна ієрархія типових образів літніх чоловіків і жінок.

Очолює цю ієрархію сфера «найвищої жертви за Батьківщину». Це чоловіки, які брали участь у бойових діях, — герої війни і жінки — матері загиблих героїв. Саме ця група має основну символічну цінність, до якої апелюють під час виборчих кампаній. Слід зауважити, що символічна цінність бойової слави має першочергове значення для політичного іміджу. Приєднання до героїв дозволяє політику бути спадкоємцем бойової слави.

Інша група уособлює «мудрість нації». Це образи вчених, героїв і героїнь праці, наприклад, у контексті Радянського Союзу образ багатодітних «матерів-героїнь». Здебільшого це літні чоловіки, які мають неабиякий авторитет у певній царині — вони тривалий час працювали «на благо Вітчизни», постійно вдосконалювали себе і наразі одержали винагороду — забезпечену старість, наповнену комфортом і повагою молодшого покоління. Образи цих людей рекламуються державою як приклад для наслідування.

Нижчий рівень — знедолена група літніх чоловіків і жінок, які не ввійшли до першої чи другої груп. Вони, зазвичай, є об'єктами «безкорисної» турботи політика, засобом демонстрації його/її безмежної щедрості й милосердя.

Розглянуті образи дозволяють стверджувати, що літні люди, як чоловіки, так і жінки, попадаючи в простір символічного, опиняються між суспільним і приватним. Тут важливе значення має специфіка історичної ситуації в конкретному суспільстві. Реалізація політики національного відродження в контексті сучасної України, конструювання національної держави має свої особливості, які реалізуються в таких аспектах.

По-перше, це могутня економічна криза, яка практично зруйнувала інститути соціального захисту та стала основою глобальнішої кризи — кризи ідентичності. Однією з найуразливіших груп у цій ситуації є літні люди.

По-друге, з моменту оголошення незалежної України почалося впровадження нової системи цінностей: знання української мови, історії, культури. Неможливість чи небажання літніх людей відповідати цим новим вимогам призвело до того, що вони стали чужинцями у своїй рідній країні.

Самітність, незатребуваність, складне матеріальне становище створюють у літніх людей негативне емоційне тло гіркоти й образи на виявлену стосовно них соціальну несправедливість. Звідси виникають розгубленість, інертність, пасивність, конформізм — характерні риси літніх людей, що проживають в Україні.

Парадоксальність же ситуації полягає в тому, що сьгодні літні люди є найактивнішою групою на виборах (про що вже йшлося), тобто вирішують долю країни. Недооцінка цього факту може призвести до дуже сумних наслідків. Тому підвищення соціально-економічного статусу людей похилого віку в Україні є життєво необхідним.

Перехід від юності до зрілості і від неї до старості відбувається через різні стадії ініціації. «Такі переходи керувалися інституціонально, а роль індивіда була досить пасивною. Ставлення до власного становища, тобто позиція, тут, зазвичай, відсутня. Позиція виникає там, де є дистанція і вибір» [73]. Нині вибір сфери діяльності, використання свого унікального життєвого досвіду для літніх людей практично відсутні. Невипадково соціологи вважають вік однією з основних складових успіху.

На другій Усесвітній асамблеї ООН з питань старіння, що відбулася у квітні 2002 р. в Мадриді, особлива увага приділялася проблемам літніх жінок, що становлять більшість у цій віковій групі.

Існуючий нині образ літньої людини асоціюється, в основному, з образом невіршених конфліктів, продуктом зів'янення і розпаду. Відповідно молоде покоління стає прагматичним і бездушним стосовно тих, хто створив світ сьогоднішній. Воно будує своє майбутнє, не зважаючи на інтереси літніх людей. Таким чином, порушується зв'язок поколінь, але без минулого немає майбутнього — це аксіома.

Традиційно образ літньої українки — це образ сильної жінки. В українській народній творчості це мудра, добра, любляча мати, здатна на самопожертву в ім'я своїх дітей; це владна свекруха, якій підкоряються всі члени родини; це відьма, образ якої вселяє жах і водночас повагу до її здібностей пояснити незрозуміле, реалізувати найпотаємніші бажання за допомогою давньої магії (залучити любов, багатство, запобігти безплідності, врятувати від ворога тощо). При полярних відмінностях, ці образи поєднує одне — реальна влада. Саме завдяки своєму поважному вікові жінка змогла посісти важливе місце в соціальному житті. Сьогодні ж діє принцип вилучення із соціального життя за віковою ознакою.

Традиційною сферою застосування сил для літньої жінки в Україні була родина, виховання онуків. Нині з деяких причин багато жінок позбавлені можливості реалізуватися в сімейній сфері: 1) різке зниження народжуваності; 2) вестернізація молодшої родини, що виявляється в автономності (молоді батьки воліють обходитися без бабусь і дідусів); 3) значна різниця в тривалості життя жінок і чоловіків (жінки переживають своїх чоловіків майже на 10 років).

За даними соціологічних досліджень, більше третини літніх жінок в Україні — самотні люди, що не знаходять себе в традиційній сфері сімейної самореалізації. Насправді, ця цифра набагато вища, якщо згадати про бабусь, котрі мають дітей і онуків, але розділені з ними величезними відстанями і митницями. Фактично вони теж є самотніми людьми.

Сучасна літня українка велику частину життя прожила в зовсім іншій країні — Радянському Союзі, для якого була характерна велика міграція населення: від Крайньої Півночі до Середньої Азії та від Прибалтики до Далекого Сходу. Цьому були різні причини: служба в армії в різних радянських країнах, залучення фахівців на нові родовища корисних копалин, вахти, путини, будівництва союзного значення, поїздки з метою освіти та ін. Розпад Радянського Союзу ознаменувався декількома хвилями еміграції, у результаті чого багато родин виявилися майже «відрізнаними» одна від одної.

Переважає більшість статистичних радянських жінок навчалися в середніх і вищих навчальних закладах, стаючи згодом дипломованими фахівцями. Свою кар'єру така жінка закінчувала, зазвичай, керівником середньої ланки: завідувача відділу, секції, ділянки на великому підприємстві або директор невеликого підприємства (магазину, школи, дитячого садка тощо). Відповідно її заробітна плата була найвищою, порівняно з іншими жіночими віковими групами (але нижчою, ніж заробітна плата чоловіка; заниження жіночої заробітної плати широко практикується в усьому світі). Сьогодні винагородою літній жінці за сумлінну працю стала злидарська пенсія. Тому нині літня українка просто не може дозволити собі не працювати.

Сучасна українська літня жінка має величезний потенціал. Вона працездатна, має унікальний життєвий досвід та прагнення бути потрібною. Її відрізняє зріле почуття відповідальності й розвинуте почуття обов'язку. Вона освічена, вміє навчатися, в неї вже сформовані необхідні вміння і навички до навчальної діяльності, має базові знання. І, нарешті, у неї є вільний час, яким вона може розпорядитися за власним розсудом. Зменшення навантажень щодо репродуктивної праці збільшує можливості літніх жінок у сфері професійного й особистого вдосконалювання.

Тривалий життєвий шлях супроводжується не тільки втратами (на мій погляд, втрата пружності шкіри і легкості ходи не такі вже й важливі), але й дуже важливими і цінними здобутками. Літні жінки, як озимі хліби, що пережили сувору зиму, не вимерзли, але проросли і дали багатий урожай.

Для того, щоб вижити, необхідно бути конкурентоспроможними на ринку праці. А для цього — мати потрібну інформацію, сучасні знання й уміння, змінити психологічний настрій: подолати нерішучість, мобілізувати весь наявний потенціал (а він великий і унікальний), змінити звичний стиль життя, гнучко реагувати на мінливу ситуацію, а не безвладно їй підкорятися. Літнім людям необхідно усвідомити той факт, що сьогодні й у майбутньому лише активна життєва позиція допоможе їм знайти своє місце в суспільстві. Без цього вони не зможуть реалізувати одне з найважливіших прав людини — вільного вибору життєвого шляху. Літні люди мають право на збільшення своїх життєвих світів.

В одному з пунктів Гамбурзької декларації про навчання дорослих зазначається: «Нині частина літнього населення у світі стосовно загального населення нашої планети є вищою, ніж будь-коли, і вона неухильно зростає. Люди похилого віку мають зробити значний внесок у розвиток суспільства. У зв'язку з цим важливо, щоб вони мали можливість навчатися за рівними умовами і відповідним чином. Слід визнати, по достоїнству оцінити і використовувати їхні навички і здібності»[47, с. 5]. Ігноруючи життя цілого покоління-творця, створюються умови, коли ефективний час кожного нового покоління скорочується і скорочується далі.

Закономірним кроком є зміни у сфері освіти, мета яких — надати літнім жінкам і чоловікам можливість подовжити свій «професійний вік». Нещодавно по всіх українських телеканалах транслювався репортаж про літню жінку, яка на восьмому десятку життя стала студенткою університету. Ця струнка підтягнута жінка в білосніжній блузці з мереживним комірцем, модною зачіскою та питливими очима органічно вписалася в студентський колектив. До речі, костюм студента і професора (особливо в європейських університетах) майже нічим не відрізняється: ті ж самі джинси, футболки, куртки, кросівки та ноутбук як аксесуар. Такий зовнішній вигляд диктує й відповідну поведінку.

Отже, певна група жінок, а саме, городянки, особливо ті, що живуть у великих містах, виявляються винятково благодатним матеріалом для розвитку власної особистості на шляху повернення до соціально-активного життя через реалізацію своїх здібностей у сфері освіти [91].

Сільські жінки переважно реалізують себе в різних видах народної творчості, оскільки саме творчість, як можливість самовираження, протистоїть утилітарній життєвій установці на споживання і привласнення.

На думку відомого американського письменника і філософа Толкієна, присвоєння — це звична для сучасної свідомості стандартизація світу речей на основі утилітарного знання. Цілком привласнений простір — місто під скляним ковпаком. Щоб розбити цей ковпак, необхідно розглянути проблему щодо внутрішніх ресурсів людини, оживити ті сфери знання, що вилучені утилітарною установкою. Ці засоби — уява і фантазія, без яких неможлива творчість.

Творчість є метою і засобом розвитку людської особистості незалежно від віку. Саме у творчості людина має можливість репрезентації власної індивідуальності як непорушного зв'язку з вищою духовністю, яка є першоджерелом усього, і судом, і системою координат, і точкою відліку.

На думку В. І. Самохвалової, «у творчості сама людина постає як гранично інтегроване буття, і сама її креативність є системною якістю цілісної особистості. <...>У творчості відкривається людині її глибинне поєднання зі світом і на рівні загальних законів, яких не так уже забагато і які є однаковими й для світобудови, і для творчої функціонуючого людського мозку, і на рівні безпосередньої онтологічної присутності. Це пронизливе відчуття нерозривної єдності світу напрочуд лаконічно і ємно відображено в рядках японського поета Сімпея Кусано: «Сонце, комашка і я — зустрілися всі разом на моїй долоні» [190, с. 54]. Творчість дозволяє людині бути не тільки носієм смислів буття, а й брати участь у їх здійсненні.

Значення творчої діяльності зростає тим більше, що сучасність має безліч прикладів заміни справжньої творчості її «технічними (ремісними) «позначеннями» й ерзацами, які породжуються бажанням нового заради нового, нового (будь-якого) будь-що-будь. Звідси розширення сфери будь-яких імітацій нового за допомогою спецефектів, «гегів», трюків, епатажу, різних фальсифікацій» [там само, с. 54].

Народна творчість дозволяє зберегти етнічну самобутність культури і є основою національного відродження. Усвідомлення своїх національних коренів і використання всього духовного багатства нашого народу дуже актуальні. Перевага народної творчості в тому, що її ідеї не нав'язуються людині, а розвиваються разом із нею, подобно до дерева, яке росте зі своїх коренів.

Серцевиною народної творчості є створення ідеалу людини. Українка завжди була і є поставною жінкою в яскравому одязі

(незалежно від віку). Вона має войовничу, веселу вдачу; любить співати, її пісні доходять до самого серця; жартувати; вона моторна, не боїться ніякої, навіть важкої праці, має глибокі почуття, турбується про своїх рідних, гарна господиня, одним словом — Берегиня.

Слід зауважити, що жінки значно триваліше, порівняно з чоловіками, залишаються в традиційному національному одязі й нині воліють до нього. Сорочка, зроблена і вишита дбайливими руками матері чи бабусі, є не тільки вишуканим одягом, а й символом, який провіщує щасливу долю дітям і онукам. Якщо людина вірить, це так і є; такий виріб не купиш ні за які гроші.

Нині виробники майстрів народної творчості прикрашають сучасні оселі й високо цінуються на міжнародних виставках. Це крашанки, витвори з лози, дерев'яні речі, килими та вишиванки. Звернення до вікових джерел народної творчості стало важливим фактором в оновленні естетики сучасного костюма через інтерпретацію орнаментальних мотивів, конструктивних форм та стилістики традиційного одягу.

Як уже зазначалося, першим кроком на шляху повернення літньої людини до соціально-активного життя є зміна її іміджу, надання зовнішньому вигляду сучасних модних рис. Це складне питання, тому що літнім людям властивий консерватизм у виборі костюма. Здебільшого вони ставляться до цього індіферентно, а наймодніші з них надають перевагу костюмові своєї молодості.

Для розуміння взаємовідносин літніх людей із модою важливим є визначення моди як звичаю. В історичному контексті мода походить від звичаю, основною функцією якого є передача досвіду від покоління до покоління в рамках окремої соціальної групи або суспільства в цілому, тобто функція трансляції культури. Між модою і звичаєм є дещо спільне, але й існує багато відмінностей. А. Б. Гофман виділяє чотири ознаки, за якими мода подібна до звичаю. Це, по-перше, регулятивна роль, яку вони виконують у суспільстві, а саме: соціальна регуляція поведінки людей. При цьому правила поведінки поділяються на бажані (соціальні цінності) й обов'язкові (соціальні норми).

По-друге, ціннісно-нормативна природа обох цих регуляторів зумовлює іншу їх ознаку — узвичаєність. Однак у моді ця ознака втілюється не повністю (як у звичаї), тому що в певний момент до модного стандарту залучається лише частина учасників моди, навіть коли ця частина налічує сотні тисяч людей.

По-третє, і в моді, й у звичаї наявний високий рівень інтеріоризації соціальних норм і цінностей, унаслідок чого вони не відчужуються людиною як щось зовнішнє і стороннє. І, нарешті, мода

і звичай породжують так само стандартну, стереотипну спрямованість культурних зразків [53, с. 38].

Водночас між модою і звичаєм існують певні відмінності, що дозволяють А. Б. Гофману назвати звичай антиподом моди [там само]. Якщо головною цінністю моди є сучасність, то звичаю — минуле. Невипадково в трансляції культурних зразків завдяки звичаю головну роль відіграють літні люди, геронтократія, як живе втілення минулого і зразок для майбутнього. У моді головна роль належить молоді.

У моді відбувається постійна зміна культурних зразків, а звичаю властиве негативне ставлення до інновацій. Унаслідок постійної зміни модних стандартів мода є переривчастою, дискретною — у звичай культурний зразок, як канон, постійно репрезентується в незмінному вигляді, тож поняття часу в звичаї є безперервним, континуальним. У контексті просторового виміру цінності універсальності (дифузності), що властиві моді, протистоять цінностям соціокультурної замкненості, яка властива звичаю. Звідси різке й однозначне протиставлення понять «ми» та «вони», «свої» й «чужі» під час регуляції звичаєм та нечіткість такого протиставлення під час регуляції модою [там само, с. 38–39]. Таким чином, між звичаєм і модою більше відмінностей, ніж подібного. Термін «модний костюм» не можна використати стосовно традиційного народного або обрядового костюма, оскільки цей костюм пов'язаний зі звичаєм і не підлягає модним змінам.

Отже, відносини між звичаями й модними інноваціями відбивають ставлення літніх людей до моди. Наприклад, костюм літньої людини може містити речі в стилі ретро, але не тому, що вона має надто вишуканий смак, а тому, що зберігає своє улюблене вбрання, яке нині опинилося на вершині моди.

Стиль ретро в костюмі перебуває осторонь від інших сучасних стилів, для яких характерною є надмірна еkleктичність і контрастні поєднання, оскільки він потребує стильового дотримання. Більшість модельєрів відносять до стилю ретро всі модні напрями другої половини ХІХ — першої половини ХХ ст. Старі речі визначаються як антикваріат (костюмні речі, які належать до категорії антикваріату, стають об'єктами колекціонування або сприймаються як засіб вкладення грошей), новий (від 50 до 20 років) — як вінтаж, від 20 до 5 років — це секонд-хенд, менше 5 років — вважаються сучасними [40].

Слід зауважити, що більшість літніх людей не схвалюють сучасного захоплення речами секонд-хенд. Вони радше відремонтують ще раз свій одяг, ніж одягнуть щось «з чужого плеча», та ще й не-

відомої людини. Серед літніх людей побутує чимало міфів про фатальний вплив цього одягу на долю людини.

«Вінтаж» — це все те, що стилізовано під моду минулих років. Це, так би мовити, нова реальність старих, які були у вжитку, речей. Узагалі, під «вінтажем» розуміють оригінальну або автентичну річ, віком не менше 20 років, в якій назавжди закарбувався подих моди часів її створення. Вінтажна річ інтегрується в соціокультурні структури і проживається як «теплий» елемент, на відміну від «холодного» сучасного оточення, закладена в ній чуттєвість перемагає раціональність. Привабливість вінтажних речей для сучасної людини полягає в тому, що вони працюють на соціальний престиж, а також підкорюють чужі культури [102].

Термін «вінтаж» (vintage) модельєри перейняли із лексики виноробів. Цим словом позначається вино або врожай певного року і віку. Нині вінтажним вважають одяг, який виготовлено в минулому ХХ ст. і який став актуальним у контексті сьогодення. При цьому, чим старіший цей одяг, тим він більше цінується. Навіть ушкодження на ньому не камуфлюють, а, навпаки, підкреслюють. Головним теоретиком вінтажу («одягу з історією») є Трейсі Толкієн — онука автора «Володаря пернів», яка провела власне дослідження і написала книгу з історії, теорії та практики fashion-антикваріату [40].

Стиль вінтаж містить речі, позабуті й знайдені по шафах, хижках та комірчинах, тобто це речі з «бабусиних скринь». За допомогою цього стилю можна відтворити найпривабливіші образи минулого. Різноманітність цих образів дозволяє відкривати нові грані особистості, виконувати нові ролі, змінювати звичні декорації в соціокультурному середовищі. Значення мають не тільки самі речі, але й манера їх носіння.

Здавалося б, на перший погляд, нарешті мода звертається до літніх людей, тому що саме їх «скрині» приховують унікальні вінтажні речі, завдяки яким літні люди мають змогу долучитися до модного процесу. Але саме до процесу, який здійснюється в пошуках давно забутої речі, щоб нарядити онуку чи онука. На літній людині вінтажна річ виглядає як просто дуже стара річ, яка робить далеко не молоду людину ще старішою. Отже, вінтаж добре виглядає на стрункій фігурі і надає шарму молодому обличчю.

Вінтаж — це:

- справжній вінтаж — раритетні речі відомих брендів, що виготовлені не пізніше 80-х рр.;
- стилізація під вінтаж — колекції містять сучасні силуети й дизайн тканин, але крій одягу відповідає моді іншого часу;

- комбінований вінтаж — використання поряд із сучасними тканинами справжніх вінтажних тканин, деталей, фурнітури й оздоблення;
- псевдовінтаж — штучне старіння тканини з метою одержання ефекту патини часу, линялості та поношеності. Іноді відрізнити справжній вінтаж від псевдо можливо лише за віком ниток;
- неовінтаж — це одяг і аксесуари, які створено в наш час, але стилізовані під старину. Він активно використовується в колекціях сучасних дизайнерів haute couture (наприклад, Джон Гальяно створює свої шедеври в театральному стилі галантної епохи) [там само].

В Україні в стилі вінтаж працюють багато модельєрів. Серед них колекція Оксани Форбаток, пронизана романтичними віяннями 50–60-х років; Григорія Ніколаєва — в класичному стилі початку минулого століття; колекція вечірніх і весільних суконь Тетяни Кахіані, прикрашена ретро деталями, тощо.

Таким чином, на шляху повернення літньої людини до соціально активного життя можна з успіхом використовувати освітні технології й методи народної творчості, яка базується на віковому людському досвіді.

Як зауважує І. М. Дзюба: «Ми — одна з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура — не предмет спогадів чи музейного догляду, а реальність життя мільйонів людей, — а це і величезний резерв для професійної творчості, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації, яка постійно народжує нові й нові таланти» [66, с. 34–35]. Відмовляючись від старих стереотипів, важливо пам'ятати, що ми залишаємо позаду не тільки те, що віджило, щезло безслідно. Насправді, історія, яку правильно розуміють, говорить про життя і про живе. Саме історія дає нам знання, необхідні для життя нині.

Потенціал сучасних літніх чоловіків і жінок або людей, що вступили в так званий «третій вік», досить високий. Надавши їм можливість здобувати необхідну освіту, творити в різних сферах, активно брати участь у соціальному житті, можна очікувати поліпшення якості життя суспільства в цілому.

Українські дизайнери по костюму повинні більше уваги приділяти колекціям для літніх людей, створюючи образ гідної, вишуканої та красивої людини, тому що кожному віку притаманна своя краса, необхідно тільки її відшукати. Вдалося ж японській дизайнерці Реї Авакубо відтворити красу людей з фізичними дефектами в «космоцентричному» костюмі, який огортає тіло, приховуючи його, замість відвертої демонстрації. А це значно складніше.

3.4. Відмінності костюмної символіки молодіжних субкультур і студентської молоді

«Ми живемо у величезному лабіринті реального світу. Це світ, в якому не всі дороги нанесені на карту і загальну структуру якого ми не в змозі описати», — підкреслював У. Еко [257, с. 216]. Дорослі завжди відчували стосовно молоді суперечливі почуття. По-перше, страх, оскільки молодість завжди несла в собі потенцію зміни. За всіх часів дорослі бачили в молоді провісників жорстких змін того, що вже ствердилося. З іншого боку, молодь викликає в дорослих неймовірну заздрість, тому що молодість — це не просто вік, а ще й символ здоров'я, чистоти, надій. Уся сучасна реклама ґрунтується на символі молодості.

В умовах, коли в соціумі майже відсутні привабливі для молоді цінності, формуються нові молодіжні солідарності (соціально-активні форми підтримки своєї ідентичності) для опору ціннісному вакууму дорослого світу за допомогою групи «своїх». Цей процес формування найрізноманітніших нових груп відбувається на тлі різкого й різноманітного поділу української молоді на багатих і бідних, міських і сільських, еліту і плебеїв, лідерів і аутсайдерів, тобто «наших» і «чужих».

М. Фуко називає наше сьогодення «епохою простору»: «Ми живемо в епоху одночасної, близької і далекої, переправи з одного берега на інший, дисперсії. Ми живемо в пору, коли світ, по-моєму, відчувається не стільки як велике життя, що розвивається, проходячи крізь час, скільки як мережа, яка пов'язує між собою точки й ниті свого клубка, що перехрещуються» [228, с. 191]. У цьому роздробленому на уламки світі досить складно ідентифікувати себе, знайти свою нішу.

У результаті усвідомлення неоднорідності культурного простору, що стала особливо очевидною в урбанізованому суспільстві, сформувався поняття «субкультура». Для уточнення цього поняття пригадаємо класичне визначення поняття «культури» як пануючої етичної, естетичної, світоглядної системи — фахової, підтримуваної елітами і похідної від еліт, які набували сакрального підґрунтя. Усе, що поза її межами, — сфера профанічного, побутового, — позбавлялося статусу «культура» [250, с. 96]. Велика потреба людини в соціальності шукає виходу і часто знаходить його у фіктивних утвореннях. Ці недовговічні утворення, звичайно, не можуть відігравати роль суспільних референтів, але заповнюють соціальний простір. Спектр життєвих практик поширюється, коли ці фіктивні утворення, раніше замкнені на собі, починають контактувати один з одним.

Проблема взаємообмінів культурних фондів різних субкультур і всіх разом з панівною культурною традицією визначає їх роль як

джерела інновацій, що забезпечують в одних випадках стійкість культури в змінних обставинах, в інших — зухвалих її руйнувань.

Доречним буде таке висловлювання У. Еко: «Світи, де не містяться необхідні істини, можна уявити, і вони інтуїтивно можливі <...> викликають відчуття підозри щодо наших спільних переконань і підривають нашу схильність довіряти найдостовірнішим законам світу нашої енциклопедії» [256, с. 326–327]. Отже, відсутність істини призводить до недовіри навіть щодо правдивої інформації, яка викликає підозру в загальному болоті брехні. Особливо гостро цю ситуацію відчувають молоді люди.

Можна погодитися з Т. Щепанською, що субкультура не є самостійним цілим, насамперед префікс «суб-» у сучасному контексті передбачає, що йдеться про підсистему культури як цілого. Її культурний код формується в рамках загальнішої системи, що визначає основу цієї цивілізації і цілісність цього соціуму, тобто культуру. «Субкультури, як її підсистеми, спираються на її культурний код (спільний для більшості і який є гарантом взаєморозуміння), крім того, орієнтовані на постійний діалог з нею. Цей діалог може набувати форм «відновлення культури», її «розвитку», «відновлення традицій» — чи «протистояння», «руйнування», але він є необхідним елементом самосвідомості і самовизначення субкультур» [250, с. 97]. В аналізах субкультур завжди підкреслюється їхня незвичайність як опозиція до звичайності.

Теорія субкультур — один із засобів опису явищ культурної диференціації сучасного суспільства. Утім Т. Щепанська називає й інші терміни для позначення тієї ж реалії, наприклад: контркультура, суспільні рухи, неформали, локальні мережі, соціальні страти, життєві стилі та ін. «Кожне з таких визначень передбачає акцент на символіці, атрибутиці, ідеології (теорія життєвих стилів), внутрішній структурі співтовариств і типах міжособистісних зв'язків (теорія і методика соціальних мереж), місці в ієрархічній структурі соціуму (теорія соціальної стратифікації), соціальній активності і впливові на цю структуру (теорія суспільних рухів, контркультури та ін.)» [там само, с. 96]. Знаковий рівень субкультури фіксує атрибутику, символіку, міфологію матеріального світу, тілесності, простору і часу.

Костюми молодіжних субкультур значно більшою мірою, ніж будь-які інші, мають знаково-символічну наповненість. Як зазначає Т. В. Козлова, «... знаки й символи в костюмі пов'язані з асоціативним сприйняттям реальних предметів, але не є ідентичними їм, тому що презентують клас досить умовних зорових знаків, значення яких повинно бути заучене, й котрі, маючи власний зміст, передають зображення, відмінне від нього самого, але суб'єкт при цьому

реагує на нього так само, як на сам предмет» [119, с. 34]. У сучасному молодіжному костюмі трапляється і реальне зображення предметів, наприклад, накатки на футболці у вигляді фотографії.

У формуванні будь-якої нової молодіжної субкультури головною завжди є музика. Наприклад, такий найпопулярніший масовий молодіжний рух від 90-х рр. і донині, як емо, пов'язаний з однойменним музичним напрямом, який характеризується особливою емоційністю, відкритою демонстрацією почуттів у поведінці (підвивання, стогони та крики разом із солістами під час концертів) та зовнішньому вигляді. Ця субкультура ввібрала в себе готику, панк, кібер-панк і навіть трохи гламуру.

Одяг емо позначається двома кольорами — чорним і рожевим, можливі візерунки, але теж у цій гамі. Нині з'явилися емо, які поєднують чорний колір з будь-яким іншим, але обов'язково яскравим і обов'язково одним (до речі, в цьому сезоні модне поєднання чорного із жовтим). У костюмному ансамблі неодмінно мають бути вузькі брючки і різнокольорові кеди.

Усі емо носять волосся середньої довжини з рваним чубчиком, який наполовину закриває обличчя. Колір волосся темний — чорний або каштановий. Декоративний макіяж використовують як дівчата, так і хлопці: підводка очей — чорним олівцем. Серед емо дуже популярна смужка, здебільшого горизонтальна.

Важливий аксесуар — дуже довгий шарф, який драпірують зимою зверху куртки, а влітку зверху — майки. Нещодавно в емо з'явилася нова «фішка» — куртки працівників автозаправок. Довершує образ велика через плече сумка, декорована великою кількістю значків.

П. С. Гуревич, посилаючись на думку експертів, відзначає, що «... все частіше в натовпі майорить чорний одяг і чорні, з проблеском рожевого, кучері. Багато хто вважає чорно-рожевих дітей потенційними самовбивцями» [56, с. 49]. Дійсно, зосереджуючись на спілкуванні з потойбічним, містиці, емо певною мірою втрачають зв'язок з реальністю, що не сприяє оптимістичному ставленню до життя.

Багато спільного в емо з готами. На думку П. Б. Сержантова, існує з десяток різних течій безпосередньо в готів і безліч трактувань готичного напрямку життя: від містеріально-рольової і естетської до хімної [193, с. 15]. Прихильники першого напрямку шийуть середньовічні плаття, тренуються в мистецтві створення відьмовського гриму з подальшою інвольтгацією; другого — записують у готи Вагнера, Едгара По, російських декадентів; хімозники — фанати культової групи «НІМ» — пишуть її назву на парканах і малюють хімограму («НІМ» розшифровується як «Його Пекельна Величність»). Фінський рок-гурту, який очолює групу, стверджує, що

його музика належить до нового напрямку — love metal rock. Розпізнавальний знак групи (хімограма) читається як модифікований окультний символ — вписана в коло перевернута п'ятикутна зірка, але з округленими верхніми променями, так що верхні промені й нижній промінь зірки утворюють символічне серце, що підкреслює романтичне трактування сатанізму в цьому різновиді року.

Знову заявив про себе панк — вічно юний ідеал. Його обличчя з густими мазками чорної фарби навколо очей неможливо не помітити. Під впливом емо костюм панка звужується, коротшає й чорнішає.

Осторонь тримається фрік — людина, що може на себе одягнути все, що завгодно, якщо вона вбачає в цьому певний, дуже модний стиль, навіть якщо іншими людьми це розцінюється як вульгарщина. Панки із фріком не пов'язані. У них є своя уніформа, символи. Панки засобами свого костюма створюють «картинку». Свій стиль вони характеризують як «екстравагантність — у спокої».

Ще одна популярна молодіжна субкультура з історією — металисти. Стиль костюма «металіст» вражає кількістю металевих і шкіряних брязкалец: ланцюгів, напульсників, браслетів, каблучок та ін. Взуття у них теж специфічне: важке і б'є боляче. Нині представники цієї субкультури все більше вдаються до пияцтва, напившись до «більше не лізе», співають або сплять на колінах своїх подруг десь на лавці.

Репери воліють спілкуватися за допомогою міміки й жестів, а не слів. У них є свої особливі рухи тіла. Вважається, чим більше «понтових» рухів використовує репер, тим він «крутіший» в очах свого товариства. Відмінністю цієї субкультури є широченні штани з так званим «провиснутим кріслом».

Як уже зазначалося, будь-яку молодіжну субкультуру об'єднують музика і танці. Молодь надає перевагу абстрактній музиці або інформативній, тобто такій, яка містить певну інформацію. Під час танцю молода людина стає бездумною і безстатевою істотою (сучасні молодіжні танці не передбачають обіймів і парних рухів, кожен рухається сам по собі). На думку фріка, людей звільнить і виведе на нові відносини між статями саме прагнення до одержання нової інформації, прагнення бути на інформаційному й культурному піку. Відповідно це навчить їх не бути гомофобами й вільно ставитися один до одного. У такому разі виникнуть безстатеві відносини, коли дівчину можна буде сприймати як товариша, а не як сексуального партнера.

У представників гранджа — довге волосся, цапині борідки, рвані джинси-кльош, розтягнуті светри, важкі черевики. Татування по всьому тілу особливо модне серед дівчат. У радикалів — сережки, що прикрашають не тільки вуха, скільки носи, губи, брови й зовсім

інтимні місця. Деякі екстремали удаються навіть до випалювання на тілі різних знаків за рецептами африканських племен.

Рокери, репери, драйвери привнесли в молодіжний рух психоделію, а також нейлонові сорочки з божевільними розписами, височенні платформи та зачіски різної розцвітки. Стиль плавно трансформувався в рейв з усіма його різновидами, але спільним є використання штучних матеріалів і колірних неологізмів (наприклад, «електрик», «мокрый асфальт» «кислотні кольори»). Зразковий рейвер надає перевагу одягу фірм «Адідас» і «Дізель», а також пластиковим курткам, вініловим джинсам та флуоресцентним маечкам, що дуже прикрашає дискотеки.

Отже, основна тема повідомлень костюма будь-якої молодіжної субкультури пов'язана з символікою. Будь-який символ містить особливе смислове навантаження (семіотичне значення). Якщо цей символ до того ж запозичується з іншої культури, його семіологічне значення в культурі-спадкоємиці (субкультурі) може значно змінюватися. Можна виділити два види запозичень: 1) коли символ переймається разом із його базовим значенням; 2) коли культура, переймаючи символ, надає йому свого особливого змісту, що відрізняється від культури носія. Важливою також є думка К. Г. Юнга, що процес генерування і сприйняття символів людиною є генетично успадкованим нею від предків. Отже символи кожної окремої людини мають коріння в колективному несвідомому.

У такому контексті цікавим є питання передачі стародавнього значення символу сучасній людині і те, яким чином стародавнє значення осмислюється в сучасній молодіжній культурі.

Людина в процесі створення свого індивідуального іміджу, часто не усвідомлюючи, використовує такі древні символи, як хрест, сонце, зірку, лабіринт, знаки різних стихій, рослинного і тваринного світу тощо. Можна помітити, що, наприклад, мотив хреста використовується не тільки людьми, котрі сповідують християнську релігію, але й представниками багатьох молодіжних субкультур.

М. О. Кошлякова, досліджуючи символи і відповідні їм моделі поведінки, затребувані нині в студентській молоді, дійшла цікавих висновків. На прохання назвати один або кілька об'єктів зображення, які їм хотілося б додати до свого іміджу, — прикрас, брелоків, фрагментів орнаменту костюма, заставок мобільних телефонів та ін., студенти назвали велику кількість символів, які в процесі наукового експерименту були об'єднані в тематичні групи й відтворені у формі декоративних орнаментів. Символіка цих орнаментів утлюється в таких образах:

1) потрійна зірка (символ «зоряної брами», подорожі між світами; детермінує раціональні моделі поведінки);

2) лілея (знак, пов'язаний із християнською символікою; трійна лілея – символ трійці й трьох добродієвостей: Віри, Надії та Милосердя);

3) морський світ (такі морські істоти, як молюски, восьминоги, риби, ототожуються із глибинами, зокрема із глибинами підсвідомості, є символами відходу від дійсності, відмови від спілкування, втіленням свободи);

4) метелики (переважає значення безтурботної істоти, що символізує чисту радість);

5) птахи, що летять (значення, пов'язане із чистотою, коханням, вірністю, часто мудрістю);

6) створення світу (символізує гармонію в житті, для моделі поведінки характерними є вдумливість, розважливість та урівноваженість);

7) собаки (символ пильності, відданості та хоробрості);

8) схрещені шаблі (символіка подібної зброї зводиться до дуального поняття життя/смерть; зброя взагалі, а холодна особливо – це дуже «чоловіча» річ; символіка шабелі полягає у використанні твердих, силових, типово чоловічих моделей поведінки, для якої характерним є сприйняття життя як послідовності перешкод, які необхідно брати штурмом, виявляючи героїчну вдачу і рішучість, «із шаблею наголо»);

9) серце (символ кохання, що поєднує дуальність світу; ті, що вважають кохання основоположною духовною цінністю, обирають типову гендерну модель поведінки);

10) кішки (символізують хитромудрість, уважність, незалежність, почуттєву красу, здатність перевтілення; у своєму негативному значенні символізм кішки пов'язаний з підступництвом, розпустою, нерозбірливістю в статевих зв'язках; це тип граничного індивідуаліста: кішка завжди «гуляє сама по собі»).

Виявилось, що далекими від студентської молоді є символи морського світу і створення світу, які визначають заглиблення у власний внутрішній світ і вдумливість та врівноваженість. «Християнські» цінності схвалюють більшість студентів (затребуваність мотиву лілеї). Колективізм (собак) стільки ж, скільки індивідуалізм (кішок), але тенденція до вікового зменшення затребуваності мотиву собак свідчить про те, що в процесі розвитку особистості перевага надається формуванню індивідуальних якостей.

Наступні символи обирають доросліші студенти. Так, тенденція до збільшення затребуваності мотиву метеликів у доросліших студентів свідчить про дещо легше сприйняття життя, ніж у молодших. Імовірно, це пов'язане з посиленням незалежності від дорослих, які вимагають дисципліни й великих трудових зусиль. З віком просте-

жується також виражена тенденція до зменшення рівня агресії на користь вибору гнучкіших, позначених індивідуальністю моделей поведінки. Значне посилення інтересу до мотиву серця повідомляє про очікування високих почуттів і сексуальні бажання. Тенденція до збільшення затребуваності мотиву зірки свідчить про підвищену потреби в досягненнях і соціальному визнанні [131].

Таким чином, костюм вищезазначених молодіжних субкультур увесь оснований на символах, які мають здебільшого агресивний, руйнівний смисл або містичне значення, використовуються навіть відверто сатанинські символи.

Символіку костюма студентської молоді, навпаки, відрізняють життєдайні смисли, пов'язані з розвитком особистості, оптимістичним сприйняттям життя, коханням, християнськими чеснотами та загальнолюдськими цінностями.

3.5. Чоловічий костюм і криза гендерної ідентичності

Нині багато говорять про кризу ідентичності, яку спричинили радикальні суспільні зміни в сучасній Україні. «Тривале бездержавне існування, глибока і багато в чому незворотна денаціоналізація, уніфікація та десакралізація традиційної української культури призвели до соціальної дезорієнтації, національної маргіналізації значної частини етносу. Значною мірою було вбито душу народу, відбулися деструктивні зміни в його реальній ідентичності, а українець втратив особистісно-екзистенційне сприйняття світу» [120, с. 147]. «Реальну» ідентичність замінила «дифузна», яка позбавлена чітких цілей і цінностей.

Криза національної ідентичності посилюється жорстким ідеологічним протистоянням різних політичних сил, які виступають від імені окремих груп українського народу, і, як наслідок, тривожним психологічним станом громадян (тривога про майбутнє, песимізм, відчуження від влади тощо). Можна погодитися з М. Козловцем, що нині в Україні «криза ідентичності не розв'язана, а головні засади нової ідентичності значною мірою мають еkleктичний, мозаїчний характер» [там само, с. 148]. Українське суспільство постало перед необхідністю двох речей – зберегти свою національну ідентичність і водночас модернізуватися.

Хоча гендерна ідентичність традиційно розглядається як найстабільніша, кризові явища торкнулися і її також. Майже всі дослідники (С. Бовуар, Д. Скотт, А. Дворкин, Н. Юваль-Дэвис та ін.) наполягають на трьох основних моментах у визначенні гендерної ідентичності: 1) гендерна ідентичність є базовою для формування всіх видів соціальної ідентичності; 2) ґрунтується на поняттях фемінінності й маскуліності, 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 і взуття). Таким чином, гендерна ідентичність є продуктом і водночас результатом конструювання суб'єктом самого себе і соціальної реальності за допомогою конструктів маскулінності й фемінінності.

І. В. Головнюва у своїй монографії «Гендерна ідентичність: тенденції змін» цитує Л. В. Штильову, яка серед найважливіших змін у сучасному українському суспільстві, що впливають на гендерну ідентичність, визначає такі.

Традиційний гендерний розподіл праці втратив жорсткість і нормативність, більшість соціальних ролей узагалі не диференціюються за статевою ознакою. Загальна трудова діяльність і сумісне навчання значною мірою нівелюють різницю в нормах поведінки й психології жінок і чоловіків. Злам традиційної системи гендерної стратифікації призвів до ослаблення поляризації жіночих та чоловічих соціальних ролей.

Гендерні дослідження перестали бути прерогативою жіночої свідомості, вони рівною мірою належать і чоловікам, оскільки нині особливо важливим є аналіз існуючого маскулінного канону.

Змінилися культурні стереотипи маскулінності й фемінінності. Вони стають менш жорсткими й полярними, внутрішньо суперечними, що свідчить про їх конструктивістське походження. Традиційні риси в них переплітаються з новими, значно повніше враховується різноманітність індивідуальних ситуацій.

Серйозної трансформації зазнали сімейно-шлюбні відносини — центром стає не сімейна група, а індивід [50, с. 6]. Якщо впродовж 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 внесок), то сучасні гендерні дослідження відрізняє те, що їх об'єктом усе частіше стає саме чоловік [100].

Усе більше уваги приділяється проблемі маскулінності — як змінюються чоловіки і їхні уявлення про самих себе в сучасному світі, в якому вони втрачають свою колишню владу й гегемонію. Як і багато інших гендерних категорій, поняття «маскулінність» не є однозначним. І. С. Кон пропонує визначення цього поняття як дескриптивної, аскриптивної та прескриптивної категорій.

Маскулінність як дескриптивна (описова) категорія позначає сукупність поведінкових і психічних рис, якостей та особливостей, які об'єктивно притаманні чоловікам, на відміну від жінок.

Маскулінність як аскриптивна категорія позначає один з елементів символічної культури суспільства, сукупність соціальних

уявлень, установок та вірувань про те, що являє собою чоловік, які якості йому приписуються.

Маскулінність як прескриптивна категорія — це система розпоряджень, які мають на увазі не середньостатистичного, а ідеального «справжнього» чоловіка, орієнтуються на нормативний еталон мужності [125, с. 197].

Ці три аспекти маскулінності також актуальні для визначення фемінінності. «Але, — продовжує І. С. Кон, — індивідуальні якості, стереотипи масової свідомості та соціальні норми, як і наші уявлення про реальне, бажане й належне ніколи не збігаються» [там само]. Тому існують різні канони маскулінності та фемінінності, які доповнюють один одного.

Криза ідентичності спричинила кризу маскулінності, яка визначається як «неможливість унаслідок комплексу економічних, політичних та культурних причин наслідувати нормативну модель справжньої мужності» [127]. Кризу можна розуміти як певну систему, яка руйнується або оновлюється залежно від способу виходу з кризи. Маскулінність у такому значенні постає як конфігурація гендерних практик, які спрямовані радше на спроби оновлення маскулінного домінування.

Викликає інтерес аналіз «кризи маскулінності» І. С. Коном, який ґрунтується на концепції Уоррена Фаррела про «сексизм» і «чоловіче панування». На думку У. Фаррела, ці поняття є міфом, який вигадали агресивні жінки з метою приниження і дискримінації чоловіків. «Мати владу — не значить заробляти гроші, щоб їх витратив хтось інший, і раніше померти, щоб інші одержали від цього користь» [125, с. 193]. І хоча У. Фаррел досліджує соціокультурний стан американських чоловіків, його висновки є актуальними для українських чоловіків, тим більше, що в Україні останнім часом досить популярною є американська модель поведінки.

І. С. Кон зауважує, що «... і на роботі, і в сім'ї сучасні чоловіки пригноблені більше, ніж жінки, яким усюди надаються переваги. Під виглядом боротьби проти сексуальних домагань і насильства жінки блокують чоловічу сексуальність, у сім'ї <...> чоловіки є безпорадними, під час розлучення батько втрачає право на власних дітей тощо» [там само].

Звертаючись до західних прикладів кризи маскулінності, Д. О. Коновалов виокремлює декілька основних характеристик цього процесу. По-перше, криза виникає внаслідок структурного тиску публічної сфери, яка диктує чоловікам жорстке виконання деяких ролей. У такому сенсі модернізація і розвиток технологій є певною загрозою для чоловіків, оскільки вони більше, ніж жінки, залучені у сферу публічного. Втрата публічного статусу і економічної

незалежності призводить до кризи в сімейних стосунках. Чоловік не може бути «головою сім'ї», оскільки не в змозі дотримувати норм гендерної конфігурації: бути головним годувальником, забезпечувати дружині роль домогосподарки й ін. [127]. Отже, криза маскулінності визначається гендерним розривом у публічній сфері не на користь чоловіків.

Множинність і мінливість образів маскулінності виявляються в костюмі, за допомогою якого чоловік у різних ситуаціях і з різними партнерами розіграє різну маскулінність. При цьому, за свідченням І. С. Кона, «... чоловіки частіше, ніж жінки, свідомо показують присутнім неправильні, ірреальні образи Я, просто кажучи — випендрюються» [125]. Ефект «гендерного перформансу» [термін взятий там само] стає можливим більшою мірою завдяки костюму, який відбиває всю гаму «чоловічого» і «жіночого» та можливі варіанти й засоби їх інтеграції та дезінтеграції. Усе вищезазначене має не тільки соціальне, а й важливе культурологічне значення.

Зміна загального канону маскулінності неминуче супроводжується також зміною чоловічого тілесного канону, ці зрушення можна простежити на прикладі історичного розвитку чоловічого костюма.

Однією із сучасних ознак мужності є штани, однак вони з'явилися в чоловічому костюмі не відразу; тривалий час чоловіки прикривали свої геніталії шкірою або листям, пізніше тканиною, але завжди додавали в цей одяг свою фантазію. Наприклад, у Стародавньому Єгипті чоловіки носили накладки у формі трикутника, наслідуючи архітектуру піраміди, овальної форми і навіть віялоподібної; на накладці фараона зображували сонце на сході. Водночас із накладкою або дещо пізніше носили настегнені пов'язки. Цивілізовані стародавні греки й римляни взагалі носили сорочки, а штани в чоловічий костюм привнесли варвари.

У Середньовічній Європі чоловічі штани щільно облягали ноги, мали панчешну частину і більше нагадували сучасні жіночі колготки, отже, винаходу цього незамінного аксесуару жінки повинні завдячувати чоловікам. У добу Ренесансу короткі, вище коліна, штани-буфи мали вигляд великих кульок; короткими штани залишалися й в епоху бароко і рококо; зшиті з шовку, оксамиту та парчі рожевого, блакитного та золотистого кольорів, багато оздоблені яскравою вишивкою, мереживом та бантами.

Тільки в XIX ст. штани почали набувати, так би мовити, чоловічого вигляду, але тут на них чекала несподіванка. Жінки, оцінивши зручність цього предмета, почали «битву за штани» [124, с. 63]. Точніше, не стільки жінки боролися за право носити штани, скільки чоловіки боялися їх втратити, оскільки для них штани — це символ

маскулінності, влади й потенції. У багатьох мовах і фольклорі існують приказки й жарти на тему про те, як жінка хоче мати штани і «в кого штани — у того й влада». Німецький вислів «Sie hat die Hosen an» («вона в штанах») означає, що «вона всім у будинку заправляє». Цікаво, що назви одягу часто табууються так само строго, як і позначення геніталій. Найпоширеніший старий російський евфемізм штанів — «невимовні» [там само, с. 65], тобто про які не можна говорити.

Будь-які зміни в чоловічому, як і в жіночому костюмі, викликали суперечки й опинялися в центрі ідеологічної боротьби. І. С. Кон виділяє в цьому процесі шість ідеологічних констант і опозицій:

1. Чоловіче-жіноче. Страх уподібнитися жінкам, «побабіти», втратити своє чоловіче достоїнство.

2. Своє-чуже. Страх уподібнитися чужинцям, утратити свою етнічну ідентичність і споконвічне минуле; як сказав би товариш Сталін, низькопоклонство перед іноземщиною.

3. Вище-нижче. Страх втратити матеріалізовані в одязі станово-класові привілеї.

4. Традиційне-нове. Конфлікт поколінь, страх перед культурними інноваціями, носіями яких є молодь і за якими завжди приховане питання про владу. Боротьба проти нової моди прикривається прапором захисту традиційних духовних цінностей.

5. Моральне-аморальне. Ідеологічна боротьба проти будь-яких інновацій обов'язково наділяється значенням захисту моралі, скромності й соромливості, а нова мода проголошується безсоромною.

6. Нормальне-перекручене (= гомосексуальне). Страх перед гомосексуальністю пронизує всі суперечки про чоловічий одяг. Подовжуючи куртки, чоловіки вподібнюються жінкам, укорочуючи — показують геніталії тощо. У будь-якому разі від цього виграють гомосексуали [124, с. 65]. Можна підсумувати, що в чоловічому костюмі константа уподібнення жінці була сильнішою за інші: страху уподібнитися чужинцям (нині це тільки вітається), втратити привілеї, набути репутації немодного або безсоромного тощо.

Парадоксально, що саме зі штанів-панчо, які носили разом з короткими каптанами, починається еротизація чоловічого костюма, до того ж відбувається це в Середньовічній Європі з її незлічними забобонами й табу стосовно людського тіла, яке проголошується гріховним. Епоха Відродження, продовжуючи еротизацію чоловічого одягу, винайшла нове впакування для чоловічих принад — кишеню, що пристібається до штанів або мішечка, куди вкладалися «соромітні частини». Йдеться про гульфики, які робилися винятково для краси, щоб одночасно прикрити геніталії й прикрасити, випнути

їх. Шилися вони з м'якої тканини, частіше з того ж матеріалу, що й штани, але іноді додатково прикрашалися, виділялися кольорами або орнаментом. Гульфік слугував також кишенею, куди можна було покласти носову хустку або гаманець. Це надавало гульфіку значних розмірів, роблячи його фалічним символом [там само, с. 70].

Соромливий Монтень висміював цю «безглузду і марну подобу того органа, котрий назвати ми не можемо, не порушуючи пристойності, і відтворення якого, та ще й в усій красі вбрання, показуємо, проте, всьому чесному народові». Філософ говорить про штани, «під якими чітко виділяються наші соромітні частини, частенько, що ще гірше, перевищуючі за допомогою неправди й обману свою справжню величину» [там само].

Отже, костюм формує певний тип чоловічого тіла. Пропорційне треноване тіло античних чоловіків підкреслюється рельєфними складками хітона і туніки, які не заважають рухам. Мода на штани, які щільно облягають стегна і ноги, вимагає їх струнності (середньовічний кравець, який міг за допомогою пучка клоччя, пришитого зі споду штанів, зробити ноги бездоганними, міг не боятися конкуренції).

На ранніх середньовічних портретах чоловічі ноги виглядають сильними, товстими й потужними. У пізньому середньовіччі й в епоху Відродження чоловічі ноги подовжуються й стають тонкішими, художники підкреслюють їхню витонченість і елегантність. Водночас чоловічий тілесний канон передбачає вузьку талію й тонкі руки з довгими пальцями.

І. С. Кон зауважує, що в XIV-XV ст. чоловічий і жіночий костюми розвивалися в протилежних напрямках: жіночий одяг подовжувався, а чоловічий коротшав і ставав більш облягаючим, роблячи нижню частину тіла все більше видимою. «Якщо в ранньому середньовіччі чоловічий каптан закривав більшу частину ніг, то до 1350 р. він укоротився до колін, а в 1376 р. уже не прикривав навіть геніталій. Короткі камзоли й вузькі штани чітко окреслювали сідниці й навіть контури пеніса. Відверта молодіжна мода бентежила не тільки моралістів і церковників, а й звичайних городян. У Майнцькій хроніці в 1367 р. зазначається: «У наші дні людська дурість дійшла до того, що молоді чоловіки носять такі короткі каптани, які не закривають а ні соромітних частин, а ні заду... О, який неймовірний сором!». Наприкінці XIV ст., згідно з німецьким міським правом, чоловіче плаття мало «повністю прикривати сором іззаду й спереду» [126].

Скарги на короткі куртки й штани, що обтягують, під якими або крізь які «все видно», лунають не тільки в Німеччині, але й в Італії, Франції, Англії. Нахилиючись, щоб допомогти своєму панові, молоді люди в коротких камзолах і вузьких штанах вільно або мимоволі показували зад та інші принадлежності всім іншим.

У чоловічих портретах XVII-XVIII ст. з'являється відкрита шия, тонка шовкова сорочка відкриває обриси грудей (зрозуміло, безволосих). Подібність до жінки збільшується завдяки довгому волоссю або перуці, взуттю на високих підборах, використанню коштовних тканин яскравих кольорів, численним прикрасам та ін.

У чоловічій моді XIX ст. превалює статурність фігури завдяки панталонам, які буквально облягають нижню частину фігури. «Щоб надягти такі штани без складок, потрібна була допомога чотирьох слуг, зате вони сиділи, як улиті, окреслюючи всі чоловічі достоїнства. Як сказав абат Мерсьє, «чоловік втискується в них, як у рукавичку. Адам в одному фіговому листку був одягнений набагато пристойніше» [124, с. 72]. До речі, той же ефект спостерігається в жіночому костюмі того часу, коли тіло нібито закрите, але трико тілесного кольору підкреслює всі його вигини й нічого не приховує під прозорою сукнею.

Буржуазна цивілізація спрямовує основні зусилля на дисциплінування чоловічого тіла, яке подібне машині, що насамперед повинна бути справною [там само, с. 73]. Отже, якщо тіло короля (царя, імператора, фараона) є, на думку Мішеля Фуко, «не метафорою, а політичною річчю: його тілесна присутність була необхідною для життєдіяльності монархії» [228, с. 161], то «в республіці немає тіла. Навпаки, протягом XIX ст. новим началом стає тіло суспільне. Це тіло якраз і потребує захисту засобами майже медичними, тому замість ритуалів, за допомогою яких відновлюють цілісність тіла монарха, починають застосовувати розпорядження <...> Володіння своїм тілом, усвідомлення свого тіла можна досягти лише внаслідок інвестування в тіло влади: гімнастика, вправи, розвиток мускулатури, оголеність, захоплення прекрасним тілом ... — усе це вибудовується в ланцюжок, прямуючий до бажання отримати власне тіло засобом тривалої наполегливої, копіткої роботи ...» [там само, с. 162].

Найкрасивішим, справжнім чоловічим одягом стає мундир, оскільки головна чоловіча діяльність — це війна, а військова служба є необхідним інститутом чоловічої соціалізації. Протягом приблизно півтора століть, з початку XIX до середини XX ст., мода намагалася зробити чоловіче тіло максимально закритим, стриманим, емоційно невиразним.

Модний одяг як показник статусу маркірує у цей час не стільки індивідуальні, скільки соціальні якості. Серйозний, поважний чоловік повинен носити довгі штани й закрите взуття, закривати шию і руки. Строгість фасону чоловічого одягу посилюється кольорами. Яскраву різнобарвність придворного плаття змінила сумовита однотонність, з переважаючими чорними, сірими або коричневими тонами. І. С. Кон наводить цитату з російського модного журналу 1899 р. : «Разом з кар-

навалом 1850 року зникли останні кольорові чоловічі костюми; із цього часу запанувала монотонна одноманітність і некрасиві чорні фраки й сюртуки панують дотепер». Чоловічий костюм намагається бути максимально безстатевим, не окреслюючи тіла. Формальний одяг змушує чоловіка триматися прямо, але сковує рухи. Будь-яка краса або розписування чоловічого тіла (наприклад, татування) строго заборонені, це роблять тільки в злочинних співтовариствах. Відомий історик чоловічого одягу Гундула Вольгер називає цей процес «самокастрацією за допомогою моди» [124, с. 74].

Отже, історія штанів, точніше, соціального визнання або, навпаки, неприйняття їхніх різновидів і функцій, може чимало розповісти про історію гендерної самосвідомості. Зокрема, «іхні пригоди протягом ХХ ст. підтверджують, що ми є свідками не гомосексуалізації або фемінізації чоловічого тіла, а значно серйознішого соціального процесу: ослаблення гендерної поляризації. Однак цей процес є соціально й культурно диференційованим і стратифікованим, а супутні йому «битви одянь» не втратили своєї ідеологічної напруженості й прямої залежності від соціального контексту [там само, с. 78]. Нині ця «ідеологічна напруженість» особливо наочно виявляється на прикладі ставлення до опозиції приховування-оголеності тіла, будь то чоловічого чи жіночого.

Як і за всіх часів, нині система «успішної» маскулінності визначається тілесними практиками. Сучасні чоловіки піклуються про свою зовнішність не менше за жінок. Вони витрачають багато часу і коштів на догляд за тілом; свідоме конструювання тіла стає стратегією в досягненні кар'єрного зростання. «Відвертою демонстрацією не стільки фізичної сили, скільки краси чоловічого тіла є бодіблдинг. У традиційному атлетичному тілі (воїна, мисливця) мускулатура є функціональною, її нарощували для вирішення конкретних завдань — підняти, кинути, стрибнути, пробігти тощо. У бодіблдингу вона стала самоціллю: мускули необхідні для того, щоб їх показувати» [127]. Отже, охайний мускулистий чоловік не тільки користується успіхом у жінок, а й має переваги в кар'єрі, втілюючи собою західні маркери успішності.

Чоловіків цікавить не тільки модний костюм у його поширеному «вуличному» варіанті, а й останні новинки «подіумної» моди. Взагалі для чоловіків бути добре вдягненими навіть важливіше, ніж для жінок у певні періоди життя (наприклад, коли жінка «сидить вдома» з маленькою дитиною), тому що чоловіки завжди «йдуть на роботу, і відтак вони завжди «на людях».

Як це не парадоксально звучить, але жіночий костюм, як узагальнене явище, майже не змінився впродовж історії. На думку К. С. Шароєва, «... стилі жіночого одягу в часовому і просторовому

вимірах виявляють значно більше сталості, ніж мінливості, незважаючи на стійкий стереотип, що склався, згідно з яким саме жіночий костюм є мінливим, як міраж. Навпаки, упродовж усієї історії фасони чоловічого плаття постійно змінювалися й оновлювалися, зазнаючи карколомних стрибків» [236, с. 54]. Таким чином, «висока темпоральна стабільність у жіночому одязі відтіняється бурхливи-ми й безперервними змінами в чоловічому» [там само, с. 52].

Так було впродовж багатьох століть, але на сучасному етапі жіноча мода пропонує безліч нових форм, багато з яких запозичує в чоловічому костюмі. Наприклад, така інтимна частина дамського туалету, як колготки, без яких неможливо уявити сучасну жінку, були започатковані чоловіками під назвою шоси. Н. Ю. Резанова у своєму екскурсі в історію дамської білизни наводить багато подібних прикладів і завершує своє дослідження віршами Й. Мандельштама: «Дано мне тело, /Что мне делать с ним /Таким единым и таким моим?» [181, с. 99]. Це філософське питання в сучасній моді звучить так само драматично.

К. С. Шароєв, досліджуючи жіночу моду як гру видимостей і дуель з чоловіком, зазначає, що чоловік на перше місце ставить раціональність. Тому «... читаючи весь текст жіночого вбрання, він удовольнявся спеціально приготовленим для нього симульованим смислом жіночої оголеності, а смисл гри й виклику залишався для нього цілком незрозумілим» [236, с. 56]. Стратегії жіночої моди «вдображають тонку гру, але не загравання з Чоловіком» [там само].

Хоча формоутворення чоловічого костюма виявилось мінливішим, ніж жіночого, натхненником модних змін була і досі залишається жінка. За її бажанням чоловік удягав корсет, банти, мереживо, чоботи на високих підборах або з носком довжиною в півметра, пудрив і фарбував обличчя й волосся тощо. В українській родині з питанням «що вдягнути?» звертаються до жінки. Серед відомих українських модельєрів переважну більшість складають саме жінки.

«Прикладів підкорення Чоловіка Жінці у сфері моди можна знайти безліч. Усі вони свідчать про виявлення Чоловіком мімікрії й ідіоадаптації у світі моди Жінки. Відкривши для себе значення одягу як засобу захисту від несприятливих природних умов, Чоловік зупинився на цьому смислі, цілковито вдовольнившись, і лише Жінка почала трансформувати свій одяг у символічну царину, розмірковуючи про його естетичні функції. Жінка перетворила стиль одягу в один із тих об'єктів, у якому можна виразити свій світогляд і який став засобом зримого втілення певних уявлень про себе, про весь світ у цілому та про свою протилежність — Чоловіка» [там само, с. 60].

Таким чином, криза ідентичності, яка спостерігається в сучасному українському суспільстві, робить жіночі та чоловічі ролі не-

визначеними й деформованими. Наприклад, жінка-лідер наслідує маскулінну модель поведінки. Це не означає, що вона вдягається, як чоловік, її гра витонченіша. Вона може користуватися чоловічими парфумами, щоб відчувати себе комфортно, спілкуючись з підлеглими чоловіками. Узагалі в модному костюмі відбувається велика гра, в якій чоловіки й жінки міняються ролями, приміряють не тільки костюми протилежної статі, а й риси характеру, уподобання, комплекс якостей тощо.

Україна нині перебуває в пошуку нової ідентичності. Цей процес потребує відповіді на запитання «Хто я/ми?», як у масовому масштабі, так і на рівні індивідуальної свідомості. На думку І. М. Дзюби, самостійне історичне буття українського народу має бути забезпечене культурно, інакше залишиться ущербним. Ідеться насамперед про конкурентоспроможність української культури, її здатність задавати тон інтелектуальному і духовному життю свого суспільства, адаптувати для суспільства культурну реальність світу.

«Тільки за цих умов Україна буде здатною знаходити власну відповідь на виклики XXI століття і третього тисячоліття — і ті виклики, які вже нам пред'явлено, і ті, які ще «варяться» в безоднях майбутнього» [66, с. 35]. Нагальним стає усвідомлення сучасної кризи як точки розгалуження в культурному процесі, що відображається у великій кількості існуючих субкультур і сприяє виникненню нових.

Усе це не може не впливати на модний процес, навіть сама криза перетворюється на моду. В умовах кризисних явищ мода (і модний костюм у першу чергу) розвивається завдяки формуванню нового естетичного ідеалу, що знаходить цікаве втілення в оновленні гендерних конструктів маскулінності й фемінінності.

Сучасна українська модель маскулінності репрезентує образ матеріально забезпеченого і відповідального чоловіка, який долучається до сфери виробничих, сімейних, гетеросексуальних відносин. «Головною рисою нової «успішної маскулінності» є наступальність. Конфігурацію жертви — віктимізацію радянського чоловіка в пострадянському науковому дискурсі — заміняє образ чоловіка, який прагне гегемонії. Новий справжній чоловік протиставляє себе радянському минулому і кримінальному сучасному [127]. Це професіонал, статусні характеристики якого наближаються до сучасної гегемонної маскулінності західного чоловіка — автономного, раціонального власника з ліберальними правами.

3.6. Театральність костюма і театральний костюм: ігровий аспект

«Її нижня спідниця була в широку червону і синю смужку і здавалася зробленою з театральної завіси. Я багато б віддав, щоб посісти перше місце, але вистава не відбулася» [146, с. 230].

Ланцюг костюм — мода — театр відіграє значну роль у культурі: по-перше, театр завжди був джерелом моди, а по-друге, театральні форми активно використовує мода, створюючи театр Моди, тобто театр модного костюма. Головною метою як у театрі, так і в моді є створення художнього образу, навіть більшість відомих кутюр'є сприймаються як певний образ. У книзі «100 знаменитостей світу моди» [197, с. 81] зазначається, наприклад, що Юбер де Живавши — це єдиний і неповторний аристократ високої моди, Вячеслава Зайцева вважають «романтичним трагіком», супермодель Єва Герцигова — «справжній чоловік», а відома українська дизайнера Вікторія Гресь постійно змінює свій імідж, тож зерном її образу стає мінливість, невловимість. «Моделі від Вікторії Гресь не можна просто носити, їх необхідно розуміти. Одягаючись у них, відчуваєш, нібито проходиш через кольорові вітражі. Тебе бачать уже зовсім іншою, і сама ти бачиш себе не такою, як раніше. Змінюється ставлення до оточуючого світу, ти починаєш оцінювати його за законами краси й любові» [там само, с. 137].

Багато хто з відомих кутюр'є створюють костюми для театру, наприклад, П'єр Карден робив ескізи до російського спектаклю «Юнона і Авось», шив костюми до балетних постановок М. Плісецької «Анна Кареніна», «Вешние воды», «Чайка». У 1998 р. до сторічного ювілею МХАТу він створив колекцію одягу в стилі «Чеховська жінка». Карден — не тільки власник, а й художній керівник театру, на сцені якого виступали зірки першої величини: М. Дітріх, Р. Оссейн, М. Владі, М. Марсо, М. Плісецька. У власній трупі маестро блискуча програма: чотири вистави за участю Ж. Депардье, спектаклі, присвячені пам'яті Еллі Фіцджеральд, Марлен Дітріх та Сальвадора Далі [там само, с. 205]. Отже, розвиток моди має неабиякий вплив на розвиток театру і навпаки.

Важливою для нашого дослідження є концепція І. С. Кона про театральне походження костюма, який сформулював її, опираючись на театральній естетиці, зокрема, на працях російського історика й теоретика театру Миколи Єврейнова й поета Максиміліана Волошина. «На їхню думку, походження одягу зумовлене не необхідністю захисту тіла від впливу навколишнього середовища й не почуттям сорому, а іманентно властивою людині потребою в самовираженні й театралізації. Споконвічний імпульс театралізації спонукає людину видозмінювати й прикрашати своє тіло» [126]. Театралізація визначається як засіб створення цілісного художнього образу за допомогою гриму, перук, одягу, аксесуарів, світла, кольорів, музично-шумового оформлення, а також відповідної поведінки.

Театральність — інтегративна характеристика костюма. Тому є безліч прикладів як в історичному, так і сучасному костюмах. Наприклад, яскравим художником, який працює в стилі авангарду, є

Гальяно, який нещодавно створив унікальну колекцію за мотивами костюма Стародавнього Єгипту. Це дуже театральна колекція: маски сфінкса, величезні ювелірні прикраси — серги й браслети у вигляді стилізованих рослин і тварин з розмаїтстю колірної гами емалей у поєднанні з жовтим золотом, інкрустовані бірюзовими бусинами. Багато символів, наприклад сережки й намисто у вигляді скарабей виконані з бузкової емалі та коштовного каміння, а величезний скарабей — символ творчості й багатства — увінчує волосся.

Розкіш прикрас підсилюється на тлі одягу: золотих металевих суконь-кольчуг. Вузькі плаття виглядають особливо ефектно в поєднанні з величезними комірами, хутряними палантинами та накидками з органзи. Гра із сріблястим, білим та чорним шовком додає магичності ще одному образу — мумії. Колористика колекції, природно, — це золото і срібло; туніки кольорів персика, синіх і яскраво-жовтогарячих відтінків; зміїна шкіра, золота вишивка, «полум'яні» аксесуари — усе це створює переконливий історичний образ.

Також слід звернути увагу на неперевершений макіяж у золотих і срібних кольорах, навіть губи моделей пофарбовані в ці кольори. Утрирувановисокі чорні брови сягають майже лінії волосся, величезні штучні вії підкреслюють мигдалеподібний розріз очей. Довершує образ жінки штучна золота борода. Це цікаве рішення в гендерному аспекті: натомість у Стародавньому Єгипті чоловіки голили обличчя, але носили штучні бороди, фараон же носив золоту бороду у вигляді кубу, яка символізувала абсолютну владу. Гальяно ж прилаштував цей символ на жіночі обличчя.

До речі, Гальяно не зовсім погіршив проти істини. В історії Стародавнього Єгипту існувала правителька Хатшепсут (1504-1482 до н.е.), чій статуї із храму в Дейр-ель-Бахарі виконані у вигляді традиційної фігури фараона: у чоловічому одязі, із прикріпленою до підборіддя бородою, у чоловічій перуці й головному уборі хат з уреем [214].

Прикрасам у стилі авангард властива одна характерна особливість: їхні творці не визнають ніяких норм і традицій, рішуче і відкрито проповідуючи все індивідуальне, ексцентричне, часто шокує. Яскравість, помітність декору, несподіване поєднання матеріалів і методів обробки, незвичайність, гнучкість і рухливість конструкції, графічні тенденції — усе це стиль авангард.

Якщо вже ми заговорили про прикраси (структурний елемент костюма), то слід зауважити, що їх внесок у створення доведеного художнього образу важко переоцінити. Прикрасою може бути й керамічний браслет або дерев'яні буси, але королевою серед прикрас, безсумнівно, є ювелірний виріб. О. В. Берегова вважає, що сучасні ювелірні прикраси розвиваються за трьома основними стильовими напрямками. Окрім авангарду, про який ішла мова, автор називає стиль класика і фольклор [18].

Головні ознаки прикрас класичного стилю — строгість, лаконізм ліній та пропорцій, витонченість декору, добірність форм. Прикраси цього стилю не залежать від примх моди. Вважається, що на чоловічих руках не може бути ніяких прикрас, крім обручки — саме цей стародавній символ шлюбу становить основу класичної колекції для справжніх чоловіків. Чоловіча обручка може мати строгий геометричний орнамент, виконаний емаллю по білому або жовтому золоту, чіткі, тверді грані. Запонки й затиски для краваток не повторюють буквальні декоративні мотиви, але водночас створюють враження цільного ансамблю.

Відмітна ознака прикрас, виконаних у стилі фольклор — інтерпретація мотивів національно-прикладного мистецтва (народів Китаю, Тибету, Японії, Іспанії, Африки, Південної й Північної Америки) і мистецтва древніх цивілізацій. Наприклад, циганські мотиви в одязі втілюють мереживо, оборки, блузи з пишними рукавами й бантами, багатошарові спідниці, хустки й шалі в усіляких варіаціях; а в прикрасах — незліченні розсипи яскравого намиста, серги у вигляді кілець із підвісками, безліч браслетів — дзвінких доповнень образу пристрасної циганки, який асоціюється з романтикою кочового життя, таборами, що «йдуть у небо», танцями вночі навколо степового багаття.

Ю. М. Лотман вважав театр зразком для повсякденного життя людини, тому що в ньому розгортаються події, які впливають на розвиток людської особистості й усього суспільства в цілому. Порівнюючи наукові концепції М. М. Бахтіна і Ю. М. Лотмана, В. Г. Щукін наводить цитату з книги останнього автора «Театр і театральність в устрої культури початку ХІХ сторіччя», яка має концептуальне значення для даної роботи, тому ми наводимо її повністю.

Ю. М. Лотман підкреслює: «Саме тому, що театральне життя відрізняється від побутового, погляд на життя як на виставу давав людині нові можливості поведінки. Побутове життя в порівнянні з театральним поставало як незмінне: події, пригоди в ньому або не відбувалися зовсім, або були винятковим випадінням із норми. Сотні людей могли прожити своє життя, не переживаючи ні однієї «події». Рухаючись за законами звичаю, побутове життя було <...> «безсюжетним». Театральне життя являє собою ланцюг подій. Людина не була пасивним учасником безвизначно спливаючого руху часу: звільнена від побутового життя, проживала життя історичної особи — сама обирала свій тип поведінки, активно впливала на довілля, гинула або досягала успіху.

Погляд на реальне життя, як на виставу, не тільки надавав людині можливість обирати амплуа індивідуальної поведінки, але й наповнював її очікуванням подій. Сюжетність, тобто можливість неочікуваних пригод, неочікуваних переворотів, ставала нормою

<...> саме модель театральної поведінки, перетворюючи людину на дійову особу, звільняла її від автоматичної влади поведінки звичаю» [251, с. 120-121]. Значення театральної концепції Ю. М. Лотмана для розуміння костюма полягає в тому, що протиставлення театрального і повсякденного життя (не на користь останнього) такою ж мірою стосується побутового і театрального костюмів. Однак у цій царині складаються неоднозначні відносини, тому що побутовий костюм є основою для костюма театрального, а театральний костюм, у свою чергу, має великий потенціал для формоутворення побутового, наділяючи його певними символічними конотаціями.

У концепції карнавалу М. М. Бахтіна костюм тієї або іншої людини, зображення тих або інших соціальних ролей, костюми тварин постають не тільки засобами розваги, але й слугують для зміни правил і норм. У цьому карнавал споріднений з крос-дресингом, тобто перевдяганням у костюм протилежної статі. Інакше кажучи, як будь-який карнавал, перевдягання порушує гендерні стереотипи. Звісно, при зміні одягу людина не стає негайно представником іншої статі, але вона вже не належить повною мірою і до своєї біологічної статі. Таким чином, той, хто переодягається, опиняється між чоловічим і жіночим, порушуючи бінарну опозицію маскулінне/фемінінне. Цим крос-дресинг ставить під сумнів існуючу гендерну систему, тісний і міцний зв'язок між біологічним і соціальним, природою й культурою.

О. Левченко вважає, що «... театр є видимим результатом метафізичних станунків людини та засад речей, що дає йому змогу бути моделлю становлення реальності, унікальним місцем, де творча уява опредметнюється, а предметний світ перетворюється на презентанта чуттєвого та духовного світів <...> Справжній театр прояснює в реальному просторі чуттєве і духовне, втілює його, не руйнуючи ілюзії того, що ми спілкуємося саме із чуттєвим і духовним. Багатовимірною динамічною територією театру пропонує себе як полігон, як лабораторію, зрештою, як експедицію» [144, с. 66, 64]. Певною мірою експедицією в історії костюма є театральний костюм.

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 привласнення чоловіком жіночої ролі й навпаки. «Сам факт довільної переміни костюма вважався підозрілим для свідомості, яка не відділяла вираження від змісту. З цієї точки зору переміна зовнішності сприймалася як рівноцінна спотворенню сутності» [148, с. 81]. Цей тезис надає виняткового значення театральному костюму в процесі пошуків зерна ролі та створення художнього образу в цілому.

Про здатність крос-гендерного перевдягання брати під сумнів, розхитувати дихотомію чоловіче/жіноче пише О. С. Осинів-

ська [171], на думку якої в шекспірівські часи, коли одяг був чітко й строго відрегульований семіотичною системою, перевдягання не тільки не схвалювалося, але навіть каралося й усіяко заборонялося. Більше того, точилися запеклі дискусії про існування театру, його розбещуючий вплив на молодь, здатність порушувати порядок і невідповідність біблійним заповідям (урешті-решт це призвело до закриття театрів). Оскільки жінки не допускалися на сцену, будь-яка п'єса з жіночими персонажами передбачала крос-гендерне перевдягання, навіть якщо це не було частиною сюжету.

У шекспірівські часи склалася двоїста ситуація: з одного боку, акторська трупа складалася виключно з чоловіків, з іншого — сценічна переміна статі заборонялася церквою. «Поширення заборони для жінок узагалі виступати на сцені, внаслідок чого виконавець жіночої ролі був приречений на перевдягання, створювала для сцени безпорадно гріховну ситуацію. Поява жінки-актора не вирішила проблеми, а ще більше актуалізувала її. Гріховною ставала не зміна статі, а зміна її знаку: перевдягання актриси в королеву, а актора в короля перетворювало не тільки сцену, а й позасценічну реальність у світ знаків. Звідси — нечисленні сюжети про розмивання меж між сценою і життям» [148]. Отже, доречно розглянути сценічний костюм театру Шекспіра в контексті історично-побутового костюма епохи Відродження.

Театральне мистецтво і мистецтво костюма поєднані тисячами ниток, так би мовити, «зшиті» вздовж і поперек. 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, і це спрямовувало всю увагу глядача на фігуру актора. Отже, мальовничості спектаклю надавали, в першу чергу, костюми дійових осіб. Вони ж становили основну матеріальну цінність театральної трупи через свою неймовірну дорожнечу.

Справа в тому, що театральний костюм не був підробкою. Найчастіше — це вбрання придворних, що дарували акторам для спектаклю свій незліченний одяг. Театральний костюм завжди ґрунтується на побутовому, але в даному разі театральний костюм і був побутовим у всій його історичній правді, тобто побутовому костюмі надавалася театральність. Це важливий аспект у дослідженні відмінності й подібності понять театральності в костюмі й сценічного костюма [92].

Актуальність культурної спадщини епохи Відродження є очевидною. Це небувалий розквіт мистецтв, пронизаний духом гуманізму з його переконанням у безмежності здібностей людини, її здатності до вдосконалення, вимогою свободи і захисту особистої гідності, ідеєю про право людини на щастя і про те, що задоволення

її потреб та інтересів має бути остаточною метою суспільства. Дуже символічно, що сучасні процеси в українському суспільстві мають ту ж назву — Відродження.

Величезна 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 багато народів. У Лондоні шекспірівських часів існувало два види театрів: приватні — для шляхетних глядачів і театри для широкої публіки. «Глобус», із котрим нерозривно пов'язана творчість Шекспіра, належав до театру для широкої публіки. Ось що пише про такий театр сучасник: «Доступ у театр вільний для всіх. Місце відкрито як синові фермера, так і студентові-юристу. Курець, оточений хмарою смердючого диму, так само вільно входить туди, як і напахчений придворний. Візник і паяльщик мають таке ж право голосу в обговоренні достоїнств і недоліків п'єси, як і найгордовитіший зоїл із племені критиків» [6, 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 зводиться амфітеатр. Сцена знаходиться 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. Для інтермедій (сценок між діями основної п'єси) виділялася півкругла оркестру» [117, с. 28].

Для Шекспірівського театру характерне ренесансне розуміння мистецтва як народного свята — видовища, де глядачі такі ж активні, як і персонажі. Вони дуже емоційно виражають свою похвалу або несхвалення гри акторів, яскраво співчуваючи героям п'єси.

Особливо важливо для нашого дослідження те, 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» [232]. Це розходження між очікуваннями, уявленнями й реальністю, розрив звичайного зв'язку між формою й змістом надає можливість 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 в першу чергу стосується крос-дресингу. 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 [171] наводить деякі приклади.

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

Жінки ж навпаки, мають набагато більшу мобільність у чоловічому одязі. Вони набувають також значного впливу у своєму новому оточенні. Порція, завдяки своїй мові, митецькій риториці, стає найвпливовішою фігурою у Венеціанському суді. Більше того, маніпулюючи Басаніо, вона домагається потрібних їй сімейних відносин. Віола із п'єси «Дванадцята ніч» також досить швидко стає значно важливішою фігурою, ніж передбачає її статус пажа.

Таким чином, у п'єсах Шекспіра лише перевдягання жінок у чоловіків, а не навпаки, приводить до позитивного результату. 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 виправдується 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 посереднє — «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, які перевдягаються в чоловічий одяг, відзначається краса молодості, вони сприймаються іншими героями як гарні юнаки, тобто ще «не чоловіки». Навіть у «Венеціанському купці», де чимало натяків на жіноче «тіло» під чоловічим одягом, Шейлок відзначає молодість юриста і регулярно називає його/її «young judge».

Подібні коментарі можна знайти й у п'єсі «Як Вам це подобається», і їх досить багато у «Дванадцятій ночі». В останній п'єсі, більше того, Віола має намір стати «євнухом», щоб приховати свою жіночність. У порівнянні з Розаліндою, яка наряджається в 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, що 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 пору-

шення границь відкриває можливості для викриття всіх структур домінування й експлуатації, оснований на гендерній дихотомії.

Водночас О. С. Осинівська, посилаючись на Джин Говард, стверджує, що Віола надягає 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 наративу — це звільнення жінки з оковів чоловічого одягу, повернення її до підходящої, бажаної й природної позиції дружини.

Перевдягання Порції ще більше руйнує традиційну гендерну дихотомію, тому що вона із самого початку, навіть у жіночому платті, не зовсім відповідає стереотипам про жіночу суб'єктивність. Будучи багатою спадкоємицею, не маючи а ні батька, а ні брата (тобто чоловічої постаті поряд), вона й у жіночому костюмі наділена владою, незалежністю й індивідуальністю, — якостями, дуже рідкими для жінок Ренесансного суспільства. Перевдягаючись у чоловічий костюм, вона доводить свою компетентність у винятково чоловічій сфері суду й адвокатури. Своім безсумнівним успіхом вона доводить, що чоловічі привілеї ґрунтуються на традиціях, а не біологічній зумовленості, оскільки жінка здатна успішно займати чоловічі владні позиції [171].

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

У Шекспірівському театрі велика увага приділялася моді, цьому короткочасному пануванню певних форм, пов'язаному з постійною потребою людини у відновленні. Мода, що виявляється в розмаїтості і оновленні навколишньої дійсності, вишукана і 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: суніця, що вишита на фатальній хустці Дездемони; запашна рукавичка Джульєти, мушля на капелюсі Ромео.

Мода з її ефектами й епатажем нагадує карнавал. Слід зауважити, що в часи Шекспіра карнавальні ходи були дуже популярними. Крім зміни обличчя, мода створює додаткові ресурси для творчого розвитку особистості.

Батьківщиною Ренесансу вважають Італію, і саме італійський костюм слугував зразком для всієї Європи. Одяг відрізняли яскраві кольори, контрастні сполучення, вишивка, хутряне оздоблення,

численні драпірування, що надавали одягу пластичності. Характерним був глибокий квадратний виріз горловини, оздоблений нагрудними вставками з тонкої білої тканини, прикрашеної вишивкою.

Вишивали не тільки одяг, а й сумочки, гаманці, туфлі і навіть піхви кинджалів. Дуже популярними були вишивки по полотнищі — аплікацією, шовком і шерстю; золотою і срібною нитками по шовку й оксамиту. Вишивали не тільки нитками, але й самоцвітами, перлами і бісером. Візерунок вишивок різноманітний — фантастичні арабески, геометричні візерунки, квіти, фрукти, пташки, метелики, люди і 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, їм приписували магічну дію. Так, хустку для Дездемони вишивала двохсотлітня сивіла. Ця хустка зберігала молодість, красу Дездемони і вірну любов до неї чоловіка доти, поки її не викрали.

Однією з найхарактерніших ознак костюма Ренесансу були розрізи на одязі. Ці розрізи, спочатку подібні швам, що лопнули, виникли на ліктьових і колінних згинах і незабаром поширилися по всьому костюмові у вигляді листочків, хрестиків, зірочок. З них виглядала нижня сорочка, неодмінно контрастного кольору, і зрештою нижній одяг став фактично платтям, тому що верхня тканина вся була поріzana. Розрізи робили на штанах, 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 ж 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 тонкої білої лляної полотна була білизною і водночас частиною декоративного рішення костюма: у вирізі горловини, прорізах рукавів на плечі і лікті, у застібці-пінурівці 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 в складках, ювелірні прикраси — ланцюжки, персні — усе це надавало великої художньої промовистості фігурі італійського вельможі.

Загальний високий рівень культури, різносторонній розвиток мистецтва Відродження створюють красу простоти, коли темний оксамитовий одяг поживається лише окремими багатими дета-

лями — дорогим ланцюгом, хутром. Саме в цей період виникає поняття елегантності.

Парадним одягом італійського дожа була сімара. Її носили під час виконання обов'язків виборні високі посадові особи магістрату і суду. Сімара нагадувала античну тогу з короткими рукавами-буф. Рукава, комір, низ були оздоблені хутром горностає, 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, у який італійка мала можливість вільно драпіруватися 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 зшиті. Тільки попереду пояс сукні притримував сімару, спинка залишалася вільною. Під час руху довгий «хвіст» перекидали через руку, що створювало гарне перетинання драпірувань.

Жіночий костюм відрізнявся деякою строкатістю. Ліф, спідниця та рукава часто були різних кольорів, але їх розподіл в одязі використовувався для створення певного лінійного малюнка з метою посилення візуального враження. Так, темна смуга по краю декольте і на плечах візуально розширювала плечі, а білі буфи сорочки робили груди рельєфнішими. Усі деталі сукні мали певну автономію і часто створювали новий одяг, приєднавши за допомогою шнурівки рукава і ліф від однієї сукні до спідниці іншої.

Рукава мали важливе декоративне значення в костюмі Ренесансу і були об'єктом сміливої фантазії. Зверху суцільних рукавів, що закривали руку, іноді одягали другі рукава, які скріплювали на плечах. Відкриваючи основний внутрішній рукав, вони висіли ззаду, немов крила фантастичних птахів. Такий рукав можна було легко перемістити на інший одяг і навіть на костюм протилежної статі. Гарні рукава дарували, як сумочку, шарф, браслет або пару панчіх. Так, прощаючись із Кресідою, Троїл звертається до своєї коханої: «Візьми рукав — моєї любові заставу» [242, с. 42].

Розмаїття окремих предметів одягу дозволяло створювати з них цілком унікальні композиції. До того ж, засіб упорядкування сукні з деталей (саме упорядкування, а не пошиття) відрізнявся оригінальністю. Це відбувалося тому, що частини одягу немовби не остаточно зрослися між собою. Наприклад, усі деталі жіночої сукні: ліф, спідниця, комір, манжети — існували відокремлено. Про самостійне існування рукавів ми вже згадували.

Коміри вражали уяву. Наприклад, накрохмалена фреза або раф, подібний до мереживного жорна, що лежав на очеретяному каркасі або підпирав підборіддя і вуха, у англійців досягали 30 см у радіусі. Не менш екстравагантним був стоячий позаду комір із серпанку, натягнутого на каркас у формі серця або підкови. Іноді обидва ці коміри поєднували. У іншому разі половина коміра могла бути гладкою, відкладною, а інша нагофрованою, як у рафа.

Елегантні чоловіки, а також деякі дами, які надавали перевагу деталям чоловічого костюма, носили плоскі відкладні коміри, до блиску накрохмалені й оздоблені мереживом. Такі плоскі коміри часто покривали зверху невеличкими прозорими комірцями з білого або злегка підфарбованого серпанку.

Французький костюм мав свої особливості. Француженки надавали перевагу яскравим кольорам і контрастним поєднанням. Наприклад, блакитний корсет, зашнурований жовтою тасьмою, із зеленими манжетами на рукавах. Під нього вдягали білу сорочку, а поверх — сукню з парчі, широку і розстібну спереду, пояс із китицями, чепчик та чорні туфлі.

Обидві сукні — і нижня, і верхня — мали каркасну основу, дуже вузький ліф із гострим мисом і виріз каре. У повсякденних сукнях цей виріз закривали вставкою, що називалася шемізетка. Рукава верхньої сукні мали форму короткого буфа, з-під якого виднілися покриті прорізами рукава нижньої сукні. Чоловіки носили штани-буф. Саме в цих штанах уперше було зроблено кишені. Раніше гаманець і дзеркальце, ключі й кисет із тютюном, гольник і ножиці носили на ланцюжку на поясі. Ця звичка існувала впродовж тривалого часу, навіть після винаходу кишень. Годинники на ланцюжку збереглися майже до наших часів.

Іноді штани-буф сягали неймовірних розмірів. Товстому Фальстафу потрібно двадцять два ярди атласу, щоб зшити ці модні штани. Коли у «Двох веронцях» Джулія збирається в далеку подорож, перевдягнувшись у пажа, служниця радить їй: «Вам потрібні штани з широким буфом... Штани без буфа нічого не варті. Ви хоч голку заховати в буф змогли б» [240, с. 340]. На силует іспанського костюма впливали ідеали лицарства, арабське панування, суворий етикет іспанського королівського двору і фанатичний аскетизм католицької церкви. Іспанський костюм, дуже жорсткий, виробляв повільну ходу і гордовиту поставу. Колір одягу здебільшого чорний, щоб відтінити білизну шкіри і підкреслити свою відмінність від ненависних маврів. Чорний колір освітлювався золотою вишивкою і мереживом із золотих ниток. Особливою пишнотою відрізнялися коміри.

Серед європейців східні смаки наслідували англійці. У цьому виявлялося спілкування з Індією, Венецією, яка перебувала під впливом Леванту, з Іспанією, де вигадливо переплелася маври-

танське і європейське, з африканською Гвінеєю і з маловідомою казковою Росією з її пристрастю до пишного довгополого одягу і дорогого хутра.

Ми вже розглянули основні форми і види одягу Ренесансу на прикладі італійського, французького та іспанського костюмів [109]. Проте костюм — це не тільки одяг. Костюм являє собою ансамбль певним чином підібраних предметів одягу, взуття, головних уборів та прикрас, це і зачіска, і грим, і регалії, і аксесуари.

Головний убір був дуже важливою деталлю в композиційному рішенні костюма, оскільки він більше пов'язаний із найважливішим у людській особі — її обличчям. Капелюх не знімали навіть під час танців і трапез. Деякі вельможі мали право залишатися в ньому в присутності короля. Усі знімали капелюх тільки перед Богом. Жінкам же навіть у церкві не личило залишатися з непокритою головою.

Різноманітних головних уборів було безліч: капелюхи типу чалми, круглі плоскі капелюхи, подібні бублику, різноманітної форми берети, капелюхи у вигляді ярмулки, кухарського ковпака, зрізаного конуса або циліндра, — вони прикривали тільки маківку, не приховуючи пишну зачіску.

Для виготовлення капелюхів використовували найрізноманітніший матеріал: фетр, оксамит, шовк, шкіру, соломку та хутро. Ошатний капелюх прикрашали стрічкою, на яку нашивали намисто, дорогоцінне каміння, пряжки та діаманти. Головні убори прикрашали також страусовим і павиним пір'ям, прикріплюючи їх за допомогою ошатних аграфів. Чоловіки й жінки з народу прикрашали головні убори півнячим пір'ям або квіткою.

На капелюхах носили знаки свого ремесла. Пілігрими прикріплювали до своїх капелюхів плоскі мушлі як свідчення того, що вони перетнули море. На капелюсі носили рукавичку коханої; чоловіча ж рукавичка на капелюсі була знаком дуелі, яка незабаром повинна відбутися.

І чоловіки, і жінки захоплювалися перуками, які змінювали ледь не щовечора, і щотижня перефарбовували власне волосся. Жіноча зачіска являла собою завите в маленькі кучері волосся, високо підняте на спеціальний каркас. Цю зачіску вінчали діадеми і вінки, а також квіти, метелики, каблучки, намисто, перлини, пір'я, будь-який ювелірний виріб або дрібничка.

У п'єсах Шекспіра порядок у волоссі асоціюється з гармонією в думках. Вигадливість зачіски символізує оригінальність мислення. Кудлатими на сцені ходять одні тільки темні плебеї або божевільні. Наприклад, А. Д. Чернова у дослідженні англійського костюма періоду Ренесансу зауважує, що «... сам Шекспір на всіх своїх зображеннях має дуже просту зачіску. Водночас навіть При-

вид помічає чудово зачесані кучері Гамлета і з гіркотою передбачає, як вони розвіються і стануть дибом, коли принц дізнається жахливу правду» [234, с. 69].

Прикраси: персні, ланцюги, браслети, сережки — носять як жінки, так і чоловіки. При цьому чоловіки носять тільки одну сережку. Персонажі Шекспіра згадують найрізноманітніші дорогоцінні матеріали: золото, слонову кістку, срібло, перли, бірюзу, агати, опали, сапфіри, рубіни, смарагди тощо. Вони знають пагубні властивості золота, ненавидять його і водночас милуються ювелірними виробами з нього. Дорогоцінність — найкращий подарунок, а королі дарують тільки діаманти. У п'єсі «Марні зусилля любові» принцеса так говорить про подарунки закоханого в неї короля: «Гнуса вже під важкістю алмазів» [241, с. 471].

Аксесуарами чоловічого костюма були сумки і гаманці, рукавички, кинджали та стилети. В Англії шекспірівських часів набув поширення культ зброї. Зброя була воістину дорогоцінною завдяки золоту і сріблу, а також майстерності зброярів.

Глядач захоплювався блискотінням коштовного каміння на ручках мечів, різнобарвним пір'ям на шоломах, формою і розписом панцирів і щитів. Зрозуміло, зброя на сцені була бутафорною, але дуже дорогою. У бутафорських майстернях дерев'яні мечі обтягували товстою золотою або срібною фольгою; на коронах і гербах імітували тонке кування і литво; картонні обладунки та дерев'яні щити, обтягнуті шкірою, розписували золотом і яскравими фарбами. У поняття «сценічна зброя» входили також піки, стяги та посохи. Вважалося, що праведному мечу і законній короні властива магічна сила, а несправедливий меч гине разом з хазяїном, тому двобій називали «судом божим». Такий суд-двобій відбувається, наприклад, між братами в п'єсі «Король Лір».

Існувало два основні типи взуття: туфлі і чоботи. Чоботи з м'якої кольорової шкіри надівали для верхової їзди. Їх також носили франти, бажаючи замаскувати занадто худорляві ноги. Важливо було вміти красиво носити взуття. У п'єсах Шекспіра чоботи були символом шляху, а туфлі втілювали спочинок, домашній затишок. Жіночі туфлі шили з оксамиту, шовку, парчі, полотнини і витончено оздоблювали їх прорізами на яскравій підкладці, кольоровою стрічкою та штучними квітами: «На зразок гвоздики на моїх застібках на черевиках», — говорить Ромео [239, с. 76].

Костюм був не тільки художнім елементом спектаклю. Він також свідчив і про станову належність людини, тому що за звичаєм того часу кожний стан одягався по-своєму. У середині кожного стану також були відмінності в одязі, створювало інтригу — вгадати по костюмові соціальний стан, професію, стать, вік і навіть національність людини. У гардеробі трупи театру «Глобус» значилося: одяг

кардинала, сіре чернече вбрання, одяг солдата, костюм факельника, штани педанта тощо [6, с. 152].

Особливі костюми були для відьом, чортів, привидів і всяких духів. Один запис у переліку костюмів звучить дуже загадково: «... роба, щоб ходити невидимим» [там само, с. 25]. Саме таку «робу» надівають Просперо і Аріель, коли вони, відповідно до ремарок Шекспіра, з'являються на сцені невидимими. Це суто театральний костюм, який, на відміну від усіх інших, не має ніякого відношення до побутового.

Значення костюма в театрі Шекспіра яскраво являється в перевдяганні, що цілком відповідає духу часу. З одного боку — це рафінована пристрасть знаті до зміни вбрання. Зокрема, не можна було з'являтися при дворі в тій самій сукні двічі. Народ жартував з цього приводу: «Знатні особи носять свої статки на своїх плечах». Про це ж ідеться в п'єсі Шекспіра «Генріх VIII»: «Так багато хто хребет собі зламав, узявши на плечі тягар своїх маєтків» [243, с. 220].

З іншого боку — це народна ідея карнавалу, де зміна одягу стала символом зміни обличчя, відновлення буття. Так, коли жінка перевдягалася в чоловічий костюм, разом із костюмом вона набувала не тільки нове обличчя, але й новий характер. Це тим знаменніше, що жіночі ролі в театрі Шекспіра виконували юнаки п'ятнадцяти – вісімнадцяти років (залежно від їхнього голосу). Завдяки особливостям освітлення сцени костюм мав більше значення, ніж обличчя. Актор міг перевдягнутися і відразу перетворитися на іншого персонажа, не закриваючи обличчя. Про нього судили саме по костюму.

Шекспірівський театр як театр демократичний, звичайно, поступався придворному театрові в багатстві й розмаїтості костюмів, тому костюм або його деталь визначалися естетичною необхідністю. У придворному театрі можна було побачити велику кількість дорогіших убрань, але чудодійний плащ Просперо на шекспірівській сцені — єдиний, як рідкісний діамант. Силою свого плаща чарівник викликає страшну бурю на голови зрадників.

Дія всіх шекспірівських п'єс стосується інших часів і народів (окрім «Віндзорських пустунок»). Історичний і національний колорит костюмам персонажів надавали за допомогою окремих елементів. У цілому ж на сцені шекспірівського театру минуле злилося з нинішнім, іноземне — з англійським. Турки вдягалися в халати і тюрбани, росіяни — у хутра, негри — чорні й майже оголені, носили тільки стегені пов'язки, індіанці — теж майже оголені, але з фантастичним головним убором із пір'я. Для Герміони вистачало білосніжної шкіри обличчя і рук, а також хутрового оздоблення сукні. Для Отелло достатньо було чорношкірого обличчя, для Шейлока — жовтої рогагої, як фригійський ковпак, сукняної шапки, для Роса — хутряної шапки і шотландського пледа. Таким

чином, костюм визначав культурний код різних країн і різних історичних епох.

Костюм у Шекспіра — це портрет. Так само, як не можна визначити, пасують чи ні людині її ніс, очі, брови, так само костюм шекспірівських персонажів не пасує, а цілком відповідає їм. Костюм — покликання, костюм — сповідь, костюм — відбиток стану душі.

Слід зазначити, що ремесло кравця в епоху Ренесансу стало тонким і натхненним мистецтвом. Кравець міг із окремих кольорових смужок тканини зшити для франта трико, що обтягувало його ногу немов ще одним прошарком шкіри. Якщо ноги були худими або кривими, їх виправляли за допомогою сплетених із волосся накладок.

Тодішні кравці відмінно володіли багатьма прийомами гаптування і майже всіма видами крою завдяки ренесансному інтересу до анатомії й геометрії. Часто кравець безпосередньо на замовника накидав тканину і за допомогою аршина і крейди розмічав крій. З аршином кравець не розлучався навіть на вулиці, сподіваючись зустріти бажаного клієнта. Жінки вміли вишивати, прости, ткати, але кравцями були переважно чоловіки. Гарний кравець міг зшити сукню позаочі, за цидулкою, присланою зі слугою. Сидячи на своїй плоскій подушці, тихо наспівуючи й орудуючи голкою і ножицями, такі майстри могли зшити все, що завгодно, майже «саму людину».

Одягання в багатий, складний, урочистий костюм було творчим процесом, який потребував неабиякої вигадки, витонченого смаку, оригінальності погляду.

Набування театральності в костюмі простежується й у наступні епохи. Наприклад, Р. В. Захаржевська відзначає, що «персонажам Мольєра, особливо комічним, надзвичайно поталанило, тому що костюми того часу при вмілому використанні нібито спеціально були створені для комедій» [79, с. 116]. Уявіть собі високий капелюх з конічною тулією, який ледве тримається на голові з пишними кучерями перуки. Куца безрукавка прикриває богатирські чоловічі груди. Між безрукавкою і стегнами проглядає призьборена сорочка з нашитою на неї великою кількістю петельок із стрічок і мережива. Широкий ринграв, який нагадує рясну жіночу спідницю, а не чоловічі штани, також декорований стрічками, відкриває коліна, де панчохи закінчуються манжетом із мережива, так званою під'язкою. Тонкі щиколотки устромлені в туфлі на високих підборах, прикрашені пишною мереживною розеткою [там само, с. 117]. Якщо до цього додати набілене і нарум'янене обличчя з підведеними очима і мушками (про значення яких ітиметься далі), то матимемо напрощуд комічний персонаж.

По-справжньому грандіозна споруда епохи — найулюбленіше головне вбрання вельможних пані середньовіччя, яке вони носи-

ли майже ціле століття — не тільки створював яскравий художній образ, а й багато чого розповідав про свою власницю, в першу чергу, про її статус. Висота цього справжнього витвору мистецтва залежала від рангу знатності, наприклад, королеви носили енен завбільшки півтора метра, принцеси — метрової висоти, придворні дами — до 50–60 см.

Робили енен на каркасі з китового вуса, металу або накрохмаленого полотна; зверху натягували шовк або іншу дорожню тканину та прикріплювали довгу прозору вуаль, яка сягала підлоги. Іноді замість вуалі використовували невеликий шлейф. Часто вуаль закривала обличчя вельможної пані. Популярним було драпірувати вуалями весь енен. У такому разі за допомогою металевих вусиків і булавок із вуалей створювали ефект крилець метелика. Волосся, яке виглядало з-під енена, голили, залишаючи лише маленький трикутник посередині лоба. Найпоширеніші варіанти енена виконувалися у формі конуса або труби. Чоловік, щоб не здаватися недомірком поряд із величною дамою в такому вбранні, одягав високі капелюхи у вигляді «сахарної головки».

Узагалі костюм середньовіччя, особливо в готичному стилі, відрізнявся своєю театральністю, котра виявлялася в складних силуетах, які змінювали природні пропорції тіла; одягу мі-парті, який розділяв фігуру на дві різнокольорові половини; черевиках з півметровими носами; шлейфах, бубонцях, фестонах тощо. Саме середньовіччя подарувало театрові безсмертні образи королів і блазнів, королів і лицарів, фей і мервінів.

Театральний костюм, невід'ємно пов'язаний із тілом актора, постає як мембрана, яку неможливо відірвати від цього тіла. Один з найвідоміших сучасних режисерів експериментального театру, засновник і керівник театру «Одін» та міжнародної школи театральної антропології Евдженію Барба у своїй книзі «Паперове каное», поєднуючи неупереджений аналіз та спостереження завзятого мандрівника, наново відкриває цінності театру як дисципліни та бунту.

Він вважає, що в театрі людське тіло існує всупереч звичним умовностям його використання. Повсякденні техніки тіла загалом підпорядковуються принципів мінімального зусилля, тобто досягнення максимального результату з мінімальними витратами енергії. «Надповсякденні» техніки, навпаки, ґрунтуються на витрачання енергії, здається, що вони діють за принципом максимального витрачання енергії для досягнення мінімального результату. «Повсякденні техніки тіла використовуються для спілкування; віртуозні техніки — для зачарування. З іншого боку, надповсякденні техніки ведуть до інформації. Вони буквально вкладають тіло у форму, роблять його штучним/артистичним, але правдоподібним» [13, с. 73]. Тож театральний костюм повинен відповідати не тільки вимогам

художньої достовірності, але й бути зручним для акторських рухів і жестів, щоб створювати атмосферу «зачарування».

Символіка театрального костюма здійснюється в сакральній, езотеричній або романтичній сфері культури та втілює потребу творця висловити те, що неможливо висловити ніяким іншим засобом [107]. Змістовна потенція символу в цьому процесі завжди ємніша за його реалізацію в кожний конкретний момент. Це створює змістовний резерв, який може давати неочікуваний ефект сприйняття художнього оформлення, змінювати сутність символу та непередбачуваним чином деформувати художній образ у цілому. Згадаємо сцену, де король Лір, якого рідні доньки виганяють з дому, то взуває, то знімає чоботи, які в цьому контексті є символом шляху в невідоме, у вигнання.

Слід звернути увагу на те, що найбільше культурно-змістовне значення мають елементарні за засобом виразності символи: хрест, зірка, круг, пентаграма тощо. На думку Ю. М. Лотмана, «саме «прости» символи створюють символічне ядро культури, і саме насиченість ними дозволяє говорити про символізуєчі або десимволізуєчі орієнтації культури в цілому» [148, с. 242].

Відношення між будь-якою формою і змістом, а також між змістом і його відображенням у костюмі досить складні. Часто зміст лише мерехтить через зображення, а зображення тільки натякає на зміст. Неповна проєктивність змісту на зображення приховується за ілюзією, коли глядачеві намагаються навіяти віру в повну подібність. Отже, відображення вказує на зміст такою ж мірою, якою відображає його. Якщо припустити, що зміст — це характер персонажа, який відображається в костюмі, то структурні елементи костюма постають як символи, мають символічну природу.

Безперечним символом у костюмі є квіти, якими прикрашають сукні, зачіски та навіть взуття, або з них складають букети, які на перший погляд не входять до структури костюма, але набувають костюмного значення. Букети, які дарували коханим, а ті могли їх ласкаво прийняти або відхилити, або, навіть, хльоснути цим букетом по обличчю. Квіти взагалі мали значення своєрідного письма. Існує безліч версій та варіантів значень різних квітів. Наприклад, підтекст сцени божевілля Офелії в «Гамлеті» містився в тому, що сучасники Шекспіра знали символічне значення різних рослин і, затаївши подих, спостерігали, як Офелія підносить квіти різним дійовим особам, переплутуючи їх назви і символи: розмарин («віддану пам'ять») вона подає Лаерту, кріп («прикидання») і голубки («невірність») — королю, а руту («каяття і скорботний спогад») подає королеві й бере собі.

Визначення символу в театральному костюмі пов'язане з поняттям підтексту, яке є одним з головних у театрознавстві. На думку

М. Козловця, підтекст — це «певна перехідна форма, де вже існують смисли, але ще не існує лінійної послідовності їх вербалізації. Невиявлене остаточно, непромовлене, з якого утворюється підтекст, не здається, а є значно цікавішим та багатшим, ніж проявлене та промовлене, оскільки природа його ближча до буттєвого континууму, ніж до граматичної дискретності» [120, с. 78]. Підтекст не обов'язково повинен вербалізуватися, його сприймають саме на рівні комунікативної інтенції. Таким чином, підтекст виявляється підґрунтям потенційних смислів, з якого глядач активізує свої.

Хотілося б звернути увагу на те, що, використовуючи костюми минулих століть, необхідно зважати на візуальний досвід сучасного глядача. Зовнішня пізнаваність театрального костюма часто вводить в оману, тому що маскує величезні культурно-історичні зрушення. У цій складній ситуації на допомогу приходять «пам'ять символу». Цей термін містить стійкі смислові конотації, притаманні позам, жестам, прикрасам, головному убору, аксесуарам тощо. Наприклад, віяло завжди було не тільки витонченим аксесуаром з дорогих матеріалів — слонової кістки, шовку, перламутру та рідкісних пород дерева з розписом, вишивкою або інкрустацією, але й засобом спілкування між дамою і кавалером. Отже, мова віяла була інтимним шифром закоханих.

Р. М. Кірсанова, посилаючись на В. А. Верещагіна, так описує мову віяла від початку XIX до початку XX ст.: «Я заміжня» — говорити, відмахуючись, розгорнене віяло; «Я до вас байдужа» — закриваючись; «Будьте вдоволені моєю дружбою» — відкривається один пелюсток; «Ви страждаєте, я вам співчуваю» — відкриваються два пелюстки; «Можете бути сміливим і рішучим» — віяло тримає, немов стріла; «Ти мій кумир» — повністю розкрито» [114, с. 72].

Ще однією інтимною мовою, мовою кокетства були так звані мушки. Вони мали примхливі форми карет, тварин, квітів, зірок тощо. Зберігалися мушки в крихітних дорогоцінних футлярах. Як зазначає Р. М. Кірсанова, «... мушки XVII ст. були досить великого розміру — наклеєний на праву щоку промовистий півмісяць називали «мушкою від зубного болю». У наступному столітті все зменшилося, пом'якшало <...> з'явилися майстри, які вмело вирізали з тафти або оксамиту цілі сценки з галантного життя або полювання, що вміщувалися на кінчику пальчика кокетки» [там само, с. 85].

Наводячи приклад з «Ілюстрованої історії звичаїв» Е. Фукса, Р. М. Кірсанова проводить паралель між символікою мушок і рисами характеру: «Хто бажав уславитися крутійкою, розміщував мушку біля рота, хто бажав підкреслити схильність до галантного пригрод, розміщував її на щоці, закохана — біля очей, пустотлива — на підборідді, зухвала — на носі, кокетка — на губі, гордовита — на лобі.

Таким чином, яскраво підкреслювалися ті риси характеру, постійні або скороминучі, які бажали б виставити напоказ» [там само, с. 85].

Проілюструємо це такою маленькою деталлю костюма як рукавички. У побутовому етикеті минулого їм надавали великого значення. За кольором, матеріалом, манерою носити рукавички можна було з великою долею вірогідності визначити соціальний стан людини, оцінити її виховання, знання етикету та належність до того чи іншого станивого кола. Кинута в обличчя і піднята рукавичка означала виклик на дуель і прийняття цього виклику. В добу Ренесансу рукавичку коханої кавалери носили на капелюсі. Немовби загублена дамою і піднята кавалером рукавичка була приводом до знайомства. Кавалери викрадали рукавички своїх коханих і зберігали їх як дорогоцінний талісман.

Іншого значення рукавички набувають під час Першої світової війни. Особливим шиком вважалося носити їх тільки на одній руці, та й то тільки на пальцях, приспустивши верх, як це робили льотчики — військова еліта. Отже, чоловічі рукавички, особливо специфічна манера їх носіння, стають символом відваги й хоробрості, граничної з шаленістю.

Символ виконує роль згущеної програми творчого процесу. Як відомо, у царині мистецтва, театрального в першу чергу, роль символу виконує художній образ, тобто між символом і художнім образом можна поставити знак рівності.

Художній образ формується у свідомості глядача на основі чуттєвого сприйняття його форми, емоційної оцінки та пізнання змісту. Через образне уявлення встановлюється зв'язок ідеального з матеріальним, тобто здійснюється перехід від ідеального до матеріального і знову від матеріального до ідеального. При цьому театральний костюм постає не тільки як формотворчість художнього образу, але й як знак, що несе легітимовані культурні значення.

Шляхи створення сценічного образу ще не вивчені, суперечки про нього тривають понині. Змінюється час — змінюється й розуміння структури образу, відбувається поглиблення самих понять «характер» і «образ». Найпоширенішим, популярним, якщо загодно, у сучасній театральній практиці є підхід до образу «від себе», але є й прихильники іншого шляху — «від образу».

Принцип «іти від себе» часто сприймається примітивно, і деякі актори, домагаючись природності й правдивості на сцені, залишаються тільки самими собою в запропонованих обставинах, зводячи складний процес створення художнього образу до типажної подібності. Справжній же тип зображуваного персонажа — це узагальнення окремих рис характеру цілого кола конкретних людей.

Кожний справжній артист не завжди має усвідомлене прагнення до створення характеру, тобто до перевтілення. Актор, що не вміє

розрізняти тип і характер, — завжди гратиме лише тип, але образу ніколи не створить. У такого актора, зазвичай, виробляється набір кліше, манірних кривлянь, банальностей, одним словом, штампів. Художній же образ — це, перш за все, органічність, театральність і соціальність.

По аналогії з театральним художнім образом, створення художнього образу в моді (модної особистості) визначається комбінацією суперечливих елементів (перелік яких завжди заданий раніше) та збереженням узагальнених характеристик. Порівнюючи образ модної особистості з образом кінозірки, Р. Барт [15] зазначає, що, на відміну від «зірки», характерологічна сутність модної особистості складається з окремих маленьких сутностей, які дуже схожі на ампула в класичному театрі. Ця схожість не випадкова, тому що в моді жінка демонструється, наче в театральній виставі. У моді взагалі багато театрального, існує навіть Театр Моді.

У своїх семіологічних працях Ролан Барт визначає гру з одягом як «клавіатуру знаків, серед яких деяка одвічна особистість вибирає свою сьогоденну забаву, це гранична форма розкошів для особистості настільки багатой, що здатна множитися, і настільки стійкою, що ніколи при цьому не може загубитися; таким чином, Мода тут «грає» з найсерйознішим питанням людської свідомості (Хто я?)» [там само, с. 291]. Але слід зазначити, що відповідь моди на це запитання є досить легковажною, як і «цнотливо-обсесивний» одяг [там само], яким мода живе.

Театральність у костюмі спрямована на відбиття доброго і красивого, прекрасного і відразливого. Співвідношення між цими категоріями досліджує В. І. Самохвалова: «Дуже продуктивною є думка Канта: для того, щоб вважати що-небудь добрим, необхідно завжди знати, яким повинен бути предмет, тобто мати про нього поняття. Для того, щоб вважати що-небудь прекрасним, у цьому немає необхідності. Квіти, вільні замальовки, лінії, що без будь-якої мети зплітаються у вигляді листяного орнаменту, нічого не позначають, не залежать від жодного визначеного поняття. І все ж таки вони подобаються. Прекрасним є те, що подобається всім без поняття» [189, с. 68]. Можна погодитися, що людина не завжди розуміє, чому їй подобається той чи інший предмет, але і квіти, і лінії орнаменту мають певне значення, інша справа, що людина не завжди вміє прочитати його.

П. С. Гуревич, покладаючись на Парацельса, використовує поняття «добročинність» як синонім індивідуальних характеристик речі, а саме: її властивості. «Камінь або квітка мають кожний свою добročинність, свою комбінацію властивих йому якостей. Аналогічно і добročинність людини — це певна кількість якостей, яка характеризує людину як вид, добročинність же кожної окремої людини — це його унікальна індивідуальність. Вона є «добročинною», якщо реалізува-

ла свою «добročинність» [57, с. 21]. Так і костюм набуває добročинності, якщо він відповідає суспільним уявленням про неї.

Загальновідомо, що іншою стороною прекрасного є відразне. Протягом усієї історії людство зверталося, особливо в смутні часи історичних зламів, до скорботних, болісних, сатанинських образів, чие покликання — відкрити людині заборонені зони страху. Зразки художньої культури останніх століть — готичні романи, детективи, трилери, історії жахів — «уже не просто задовольняють людську цікавість, допитливість у розпізнанні кошмарів. Вони буквально обслуговують фантазію людини, опанованої пристрастю бачити, сприймати дотиком, переживати жахливе. Масова культура нині немислима без сюжеттики кримінальних вбивств, погоні та відплати, розправи й мертволюбства» [189, с. 80]. Костюм прет-а-порте як зразок масової культури, а більшою мірою костюм молодіжних субкультур не обходяться без цих образів, які втілюють театральність потворного.

Таким чином, можна підсумувати, що театральність визначається як концептуальна характеристика костюма, а театралізація — як процес і водночас засіб створення художнього образу в костюмі. Симбіоз театр-костюм-мода виявляється через гру з одягом, гримом, зачіскою, прикрасами, аксесуарами. При цьому театральний костюм використовує як основу побутовий костюм і є водночас джерелом театральності в модному костюмі. Ця теза репрезентується в сценічному костюмі театру Ренесансу, зокрема шекспірівського театру, в якому костюм посідає головне місце в художньому оформленні спектаклю і створенні художнього образу. Цей костюм є візуальною прикметою своєї епохи і має велике значення як для сучасного театрального мистецтва, так і мистецтва костюма.

ВИСНОВКИ

Здійснена культурологічна інтерпретація костюма засвідчила, що сучасний процес розвитку людини не вичерпується її функціональністю, модульністю, фрагментарністю та відчуженістю, а сприяє формуванню особистості, спорідненої зі всесвітом, унікальність якої визначається її універсальністю; особистості настільки багаті, яка здатна примножуватися, і настільки стійкої, що ніколи при цьому не загубиться. Безперечно, особистість створює костюм і виявляє себе через нього, але водночас костюм здатен магічно створювати особистість (наприклад, в обрядовому комплексі) або особистість і костюм постійно підмінюють один одного (наприклад, у театральному костюмі).

Костюм є різносторонньою і багатоаспектною цілісністю, суть якої визначається її структурною складністю, а структура — її основними функціями. Він має значення як для вивчення світоглядного тла епохи, у яку виник й існував, так і для розуміння феноменів людини й культури в цілому. Костюм безперечно належить до предметів матеріальної культури, і в такій якості наділяється функцією, формою та жестуальністю. Він має свій технологічний рівень. Окрім цього, костюм — це персоналізована річ, яка містить певне психічне навантаження і проживається людиною в соціокультурному просторі.

Водночас костюм — це полікультурне утворення: в аспекті дизайнерської діяльності він створює певний художній образ; як звичай передбачає культурний шлях буття; є втіленням психологічної, культурної та індивідуальної характеристики людини; пізнаючи костюм, ми пізнаємо людську особистість.

Костюм тісно пов'язаний з поняттям тілесного канону, який відповідає загальноприйнятому в даний період часу в даному суспільстві уявленню про прекрасне. Відповідно до цього історично зумовленого уявленого ідеалу, тренується, оформляється, культивується та інвестується тіло людини. Сучасна трансформація тіла за допомогою різних прийомів, маніпуляцій та операцій, які зумовлені етичними, естетичними та символічними потребами, приводить до того, що стирається грань між тілом і костюмом: тіло безпосередньо стає костюмом, а костюм — соціокультурним тілом людини.

Костюм упродовж свого розвитку пройшов багато етапів від знакової визначеності до семіотичної гри. Найголовніша функція сучасного костюма в тому, що він дозволяє людині не тільки відображати свою індивідуальність, а й виходити за межі свого звичного «Я», приміряти інші образи, відігравати різні ролі. Гра з костюмними речами перетворюється на гру з особистістю.

Театральність визначається як концептуальна характеристика костюма, а театралізація — як процес і водночас засіб створення

художнього образу в костюмі. Симбіоз театр-костюм-мода виявляється через гру з одягом, гримом, зачіскою, прикрасами, аксесуарами та ін. При цьому театральний костюм ґрунтується на побутовому і є водночас джерелом театральності в модному костюмі.

Долучаючись до семіотичного процесу моди, сучасний костюм задовольняє потреби людини у швидкій зміні вражень, свідчить про статеvu належність, посилює сексуальну привабливість, сповіщає про належність до тієї чи іншої соціальної групи, підкреслює індивідуальність, виявляє або приховує комплекси неповноцінності, репрезентує соціальний статус. За флуктуаціями моди стоять зрушення в уявленнях про жіночність і мужність. Модний костюм виконує функцію соціального маркування, ідентифікації й адаптації, підкоряючи нове середовище, перетворюючи «вороже» оточення на «своє».

В образах міської моди втілюється все розмаїття гендерних відносин від традиційних (домогосподарка, старий, екстремал) до біархатних, основаних на реальній і всебічній рівності статі (бобо, метросексуал, студент тощо). У цьому контексті костюм постає індикатором трансформації уявлень про маскуліність і фемініність, «мужність» і «жіночність», які є головними категоріями гендерного аналізу. Гендерний аналіз, у свою чергу, дозволяє вивчати сучасне суспільство в його сьогоденні, з огляду на процес формування нової соціальної структури й нових соціальних мотивацій.

Жіночність і мужність у певному смислі — попередники і споконвічні категорії вираження сутності людини, яка може бути миттєво передана в будь-якій соціальній ситуації. Порівняно з належністю до певного класу або соціальної групи, стать разом з віком дозволяють глибше зрозуміти те, якою повинна бути наша первинна природа і в яких ситуаціях вона може й повинна бути продемонстрована.

У процесі гендерного аналізу костюма і культури взагалі зважали на те, що поняття «мужності» і «жіночності» досить мінливі, вони не тільки мають істотні розбіжності в тих або інших культурах, але й еволюціонують відповідно до перебігу історії, змін у політичній, економічній і соціальній сферах суспільства.

Костюм як складне соціокультурне утворення акумулює суспільно важливу інформацію. Деякі його якості унікальні й не притаманні іншим засобам збереження і передачі інформації. Семіотика звертає нашу увагу на композицію одягу і кольори, прикраси й аксесуари, грим, зачіску та головні убори. Вона повідомляє про зв'язок костюма із соматичним буттям людини; говорить про конотації символів і образів, про їх репрезентації, значення та ідеологію.

Визначальною категорією текстуального аналізу костюма є категорія символу. В українській традиційній культурі яскравими символами є як обрядовий костюм у цілому, так і окремі його елементи: весільні він-

ки, оберегові прикраси, вишиті сорочки тощо. Їх призначення — захищати людину від злої сили, сприяти добробуту, здоров'ю та коханню.

Обрядова символіка відображається в специфічних засобах використання елементів костюма і підкреслюється їхньою естетикою: мальовничістю, коштовністю матеріалів, з яких вони виготовлені. Конотативним чинником експресії костюма є кольори, що також мають свої символічні властивості.

На відміну від обрядового костюма, який позначає широкий спектр духовних надбань народу, костюмна символіка сучасних молодіжних субкультур має здебільшого агресивний, руйнівний смисл або містичне значення, використовуються навіть відверто сатанинські символи. Водночас символіку костюма студентської молоді, навпаки, відрізняють життєдайні смисли, пов'язані з розвитком особистості, оптимістичним сприйняттям життя, коханням, християнськими доброчинностями та загальнолюдськими цінностями. Проблематика знаків, символів та образів у костюмі розкривається в контексті гендерного перформансу.

Народний костюм є візуальним знаком української культури, засобом формування національної ідентичності та розвитку української ментальності, яка має персоналістичну і кордоцентричну спрямованість. Ця спрямованість презентується вишуканістю одягу, яскравістю головних уборів, символікою орнаментальних вишивок, кольорів, прикрас. Унікальність українського народного костюма полягає в тому, що він утілює народний досвід, забезпечує безпосередній зв'язок поколінь і є своєрідним ретранслятором духовних надбань українського народу.

У процесі дослідження українського національного костюма виокремлюються і долучаються до аналізу типові для української традиційної культури жіночі образи (дівчини-калини, матері, свекрухи, бабуні, солдатки, відьми та Березині). Цей аналіз дозволяє дійти висновку, що в минулому українські жінки мали певну незалежність у суспільстві, реалізуючи себе не тільки в просторі приватного (що характерно для патріархальних культур), але й у просторі публічного. Підтвердження цьому знаходимо в українських народних святах, обрядах та звичаях. Емансипаторська позиція жінок репрезентується в українському народному костюмі. Українські жінки відігравали вирішальну роль у конструюванні національного суспільства в цілому. Отже, гендерний контракт у культурно-історичному контексті України наближається до гендерного контракту «рівного статусу».

Зворотною стороною активної позиції українки в громаді є пасивна позиція чоловіка. Винятком є козацьке братерство. Гегемона маскуліність козаків, як стратегія встановлення і підтримки

маскулінного володарювання, виконує функцію «стрижня» всієї маскуліної структури і здійснюється на тлі маргіналізації решти українського чоловічого населення.

Козацький костюм як важливий елемент української культури відбиває багатоликий образ козака — могутнього хороброго воїна, лицаря честі, захисника рідної Батьківщини і, водночас, людини неприборканих почуттів, розбишаки, гріхородника та шукача пригод. Особливого значення набувають такі елементи козацького костюма, як шабля, шапка, шаровари, пояс, червоний колір, люлька тощо. Високий ступінь функціонування цих костюмних елементів зумовлений насамперед їх стародавньою символічною семантикою.

Сучасна українська модель маскуліності репрезентує образ матеріально забезпеченого і відповідального чоловіка, який долучається до сфери виробничих, сімейних, гетеросексуальних відносин. Це професіонал, статусні характеристики якого наближаються до сучасної гегемонної маскуліності західного чоловіка — автономно, раціонального власника з ліберальними правами.

Для сучасного українця в умовах подвійних стандартів, руйнування цінностей та загальної розгубленості, коли дійсність стає загрозливою, а політики намагаються «влізти в чужий костюм, та ще й не свого розміру» (за висловом Арсенія Яценюка), важливого значення набувають пошуки власної ідентичності в соціокультурному просторі. Форми самосвідомості людини, пошук ідентичності неодноразово змінювалися в історії людства. Отже, перетворення власного «Я» або дезінтеграція соціальної ідентичності зовсім не означає руйнування сучасного суспільства, просто людина в черговий раз пристосовується до нових засобів культурного існування. Радикальні зміни в уявленнях про людську природу відкривають різноманіття форм, завдяки яким людина знаходить єдність. Цю різноманітність форм якнайкраще втілює костюм, постаючи водночас потужним ідентифікаційним засобом. Оскільки костюм безпосередньо пов'язаний з людиною, він значно швидше реагує на соціальні події, зовнішні впливи, позитивні зміни та кризові явища, а тому має велике значення для розуміння ролі та місця української культури в загальноєвропейському і світовому культурному процесі.

Довершена візуалізована мова костюма сприяє евристичному розумінню релевантних гендерних характеристик як у традиційній, так і в сучасній українській культурі. Костюм виразно засвідчує не тільки відомі істини, важливіше, що він слугує засобом відкриття невідомого. Через зміни в костюмі можна простежити глибинні зрушення, які відбуваються в соціокультурному просторі України на зламі ХХ і ХХІ тисячоліть, і з певним ступенем вірогідності визначити вектор їхнього подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Символ [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. — Режим доступа: http://www.krotov.info/lib_sec/01_a/ave/rintsev6.htm. — Загл. с экрана.
2. Акунин Б. Азазель / Борис Акунин. — М. : Захаров, 2004. — С. 7.
3. 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.
4. Андреева А. Ю. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода / А. Ю. Андреева. — СПб. : Паритет, 2001. — 120 с.
5. Андреева Р. П. Энциклопедия моды / Р. П. Андреева. — СПб. : Литература, 1997. — 416 с.
6. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. — М. : Искусство, 1965. — 328 с.
7. Антология гендерных исследований : сб. пер. / сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. — М. : ПроPILEI, 2000. — 384 с.
8. Аристов В. Советская «матриархаика» и современные гендерные образы / В. Аристов // Женщина и визуальные знаки / под ред. А. Альчук. — М. : Идея-Пресс, 2000. — С. 3–18.
9. Арутюнян Ю. И. Принципы использования звука в костюме как психологический аспект создания и рецепции образа / Ю. И. Арутюнян // Мода в контексте культуры : материалы IV науч.-практ. конф. 21.04.09. — СПб. : Санкт-Петербургский университет культуры и искусств, 2009.
10. Астахова О. В. Свята та побут Слобожанщини: альбом / О. В. Астахова, Т. М. Крупа, В. А. Сушко. — Х. : Колорит, 2004. — 125 с. : ил. — (Серія «Українська колекція»).
11. Бабаева А. В. Формирование «социального» тела в европейской культуре / А. В. Бабаева // Социальная аналитика ритма : сб. мат. конф. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 21–23.
12. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій; передмова, коментар В. В. Кравченка; худ., упоряд. іл. В. О. Ріака. — Х. : Дельта, 1993. — 256 с. : іл. — («Пам'ятки історичної думки України»).
13. Барба. Е. Паперове каное / Евдженію Барба ; перекл. з англ. М. Шкарабан; вст. стаття Б. Козак. — Львів : «Літопис», 2001. — 288 с.
14. Барт Р. Мифология / Р. Барт; пер. с фр. вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с.
15. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
16. Барчунова Т. В. Эгоистичный гендер, или воспроизводство гендерной асимметрии в гендерных исследованиях / Т. В. Барчунова // Общественные науки и современность. — 2002. — № 5. — С. 180–192.
17. Батай Ж. Отобиографии / Ж. Батай // Ad. Marginem. — 1993. — С. 183-207.
18. Береговая О. В. Стилевые направления в современной ювелирной моде // Архитектон. — 2005. — № 12 [Электронный ресурс] / О. В. Береговая. — Режим доступа: <http://archvuz.ru>. — Загл. с экрана.
19. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII-XVIII вв. / Н. Ю. Бирюкова. — М. : Искусство, 1971. — 236 с.
20. Блейз А. И. История в костюмах / А. И. Блейз, Д. А. Чалтыкьян. — М. : ОЛМА-ПРЕСС Экслибрис, 2002. — 176 с.
21. Блохина И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. — Минск : Харвест, 2007. — 400 с. : ил.
22. Бовуар С. Друга стаття. У 2-х т. Т. 1. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 390 с.
23. Бовуар С. Друга стаття. У 2-х т. Т. 2. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 392 с.
24. Богаткина А. Мода как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / А. Богаткина. — Режим доступа: <http://www.univer.omsk.su/omsk/socstud/fashion/1.htm> — Загл. с экрана.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. — М. : Добросвет, 2000. — С. 216.
26. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. и сопроводительная статья С. Зенкина. — М. : РУДОМИНО, 1999. — 223 с.
27. Боряк О. Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи [Електронний ресурс] / Олена Боряк, Марія Маерчик. — Режим доступа: <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01.htm>. — Загл. с экрана.
28. Брун В. Всеобщая история костюма от древности до Нового времени / Вольфганг Брун, Макс Тильке. — М. : Изд-во ЭКСМО, 2007. — 464 с., ил.
29. Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном изменении: традиции и современность : монография / И. М. Быховская; Гос. центр. ордена Ленина ин-т физ. культуры. — М. : ГЦОЛИФК, 1993. — 179 с.
30. Быховская И. М. Человек телесный в социокультурном пространстве и времени: очерки социальной и культурной антропологии / И. М. Быховская. — М. : ФОН, 1997. — 211 с.
31. Бичко А. Феномен української інтелігенції (спроба екзистенціального дослідження) / А. Бичко, І. Бичко. — К. : Друкарня ПЗЗ, 1995. — 136 с.
32. Вайнштейн О. Семиотика Шанель № 5. Ароматы и запахи в культуре. Книга 2 / сост. О. Б. Вайнштейн. — М. : НЛЮ, 2003. — С. 352–366.
33. Вайнштейн О. Улыбка чеширского кота: взгляд на российскую модницу / О. Вайнштейн // Женщина и визуальные знаки ; ред. А. Альчук. — М. : Идея-Пресс, 2000. — С. 31–45.
34. Валиулина С. В. Формирование городского костюма и образов городской моды [Электронный ресурс] / С. В. Валиулина. — Режим доступа: http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2007_web_1/cult. — Загл. с экрана.
35. Введение в гендерные исследования : учеб. пособ. Ч. 1 / под ред. И. А. Жеребкиной. — Харьков : ХЦГИ; СПб. : Алетей, 2001. — 708 с.
36. Ведьма [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. — Загл. с экрана.

37. Везирова А. Хиджаб в большом городе: современная дискуссия о единстве, свободе и головных платках в Азербайджане [Электронный ресурс] / Айсель Везирова. — Режим доступа: http://www.gender-az.org/index.shtml?id_doc=6118. — Загл. с экрана.
38. Вейс Г. «Темные века» и Средневековье IV-XIV вв. История цивилизации: архитектура, вооружение, одежда, утварь : иллюстр. энцикл. В 3 т. Т. 2. / Герман Вейс. — М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. — 600 с.
39. Визуальный словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vslovar.ru/visualwiki/index>. — Загл. с экрана.
40. Винтаж (мода) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. — Загл. с экрана.
41. Воробьева С. В. Трансгрессия. Пост-модернизм энциклопедия [Электронный ресурс] / С. В. Воробьева. — Режим доступа: <http://yanko.lib.ru> — Загл. с экрана
42. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу : етнограф. нарис / Олекса Воропай. — К. : Оберіг, 1993. — 589 с.
43. В поисках бердачей: множественность гендеров и другие мифы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ts-mysli.narod.ru/insearch.html>. — Загл. с экрана.
44. Вторая Всемирная ассамблея ООН по вопросам старения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://media.pingua.com/news/society/2002/04/07_6973. — Загл. с экрана.
45. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі : монографія / Тимофій Гаврилів. — Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. — 480 с.
46. Газнюк Л. М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття : монографія / Л. М. Газнюк. — К. : ПАРАПАН, 2008. — 368 с.
47. Гамбургская декларация об обучении взрослых // Новые знания. Журнал по проблемам образования взрослых. — 2002. — № 5. — С. 3–7.
48. Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах : сб. науч. ст. / отв. ред. А. Р. Усманова. — Вильнюс : ЕГУ ; Москва : ООО «Вариант», 2007. — 218 с.
49. Гиляровская Н. Ю. Русский исторический костюм для сцены / Н. Ю. Гиляровская. — М. : Искусство, 1955. — 167 с.
50. Головнева И. В. Гендерная идентичность: тенденции изменений : моногр. / И. В. Головнева ; Нар. укр. акад. — Харьков : Изд-во НУА, 2006. — 312 с.
51. Горбачева Л. М. Костюм средневекового Запада: От натальной рубахи до королевской мантии / Л. М. Горбачева. — М. : ГИТИС, 2000. — 232 с.
52. Горина Г. С. Моделирование формы одежды / Г. С. Горина. — М. : Легкая и пищевая промышленность, 1981. — 182 с.
53. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. — 3-е изд. — СПб : Питер, 2004. — 208 с.
54. Грушевский М. Иллюстрированная история Украины / М. Грушевский. — Донецк : ООО ПКФ «БАО», 2003. — 704 с.
55. Гуревич П. С. Распад социальных связей / П. С. Гуревич // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 5–9.
56. Гуревич П. С. «Безместность человека» / П. С. Гуревич // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 2(14). — С. 5–8.
57. Гуревич П. С. Этические ракурсы философской антропологии / П. С. Гуревич // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 14–22.
58. Давыденко Л. А. Костюм в художественном мире Н. В. Гоголя (повествовательные циклы, письма) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л. А. Давыденко. — Саратов, 2008. — 22 с.
59. Давыдова В. В. Костюм как феномен культуры : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / В. В. Давыдова. — СПб., 2001. — С. 116–134.
60. Давыдова В. В. Опыт системного рассмотрения костюма / В. В. Давыдова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001р. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — Вып. 12: Серия «Symposium». — С. 287–290.
61. Давыдова М. Т. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства ХУП-ХХ вв. / М. Т. Давыдова. — М. : Искусство, 1974. — 346 с.
62. Даркевич В. П. Светское искусство Византии / В. П. Даркевич. — М. : Искусство, 1975. — 350 с.
63. Дворкин А. Порнография. Мужчины обладают женщинами / А. Дворкин // Введение в гендерные исследования : хрестоматия. Ч. II / под ред. С. В. Жеребкина. — Харьков : ХЦГИ; СПб. : Алтейя, 2001. — С. 201–213.
64. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез; пер. с фр. Я. И. Свирский. — М. : Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.
65. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Жиль Делез ; общ. ред. и послесл. В. А. Подороги; пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М. : Логос, 1997. — 264 с.
66. Дзюба І. М. Україна перед Сфінксом майбутнього / І. М. Дзюба. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2001. — 35 с.
67. Дмитриева Н. А. Загадки мира моды: очерки о культуре моды / Н. А. Дмитриева. — Донецк : Сталкер, 1998. — 464 с. : ил.
68. Дубинский Н. Женщина в жизни великих и знаменитых людей. В 2-х т. Т. 1 / Н. Дубинский. — Харьков : Изд-во «Харьков», 1995. — 287 с.
69. Дудникова Г. П. История костюма : учебник / Г. П. Дудникова. — Ростов н/Д : Феникс, 2005. — 352 с.
70. Єршова Л. С. Символ [Электронный ресурс] / Л. С. Єршова. — Режим доступа: http://www.agnuz.info/library/books/filslov/main_s.htm. — Загл. с экрана.
71. Железняк Н. Лінгвокультурологічні аспекти вивчення концепту «українська ментальність» / Неля Железняк // Sou asna Ukrajinistika problemy jazyka, literatury a kultury 2. ast Sbornik lank IV. Olomoucké symposium ukrajinist 28 – 30 srpna 2008. — С. 647–652.
72. Железняков В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В. Н. Железняков. — М. : ВГИК, 2000. — 157 с.

73. Жінщина в обществі: міфи і реалії : сб. ст. / ред.-сост. Л. С. Круминг. — М. : Інформація-XXI век, 2000. — 332 с.
74. Жеребкіна І. Жіноське політичне бессознательне / І. Жеребкіна // Серія «Гендерні дослідження». — СПб. : Алтея, 2002. — 224 с.
75. Жолтовський Н. М. Український живопис XVII-XVIII ст. / Н. М. Жолтовський. — К. : Мистецтво, 1992. — 245 с.
76. Забродіна Г. Д. Візуалізація соціокода: структурно-динамічний аспект / Г. Д. Забродіна, Н. А. Романова, О. В. Мариненко // Вопр. культурології. — 2009. — №2. — С. 7–8.
77. Забродіна Г. Д. Морфологія художественного образу об'єктів дизайну // Г. Д. Забродіна, Н. А. Романова // Вопросы культурологии. — 2008. — № 10. — С. 12–13.
78. Забродіна Г. Д. Синергія архітектури і костюма в просторі культурології : дис. ... канд. культурологічних наук: 24.00.01 / Галина Дмитрієвна Забродіна. — Саратов, 2003. — 269 с.
79. Захаржевська Р. В. Історія костюма. Від античності до сучасності / Раїса Владімірівна Захаржевська. — 3-е изд., доп. — М. : РИПОЛ класик, 2007. — 288 с.: іл.
80. Зінов'єва Л. Е. Костюмна репрезентація чоловічого і жіночого [Електронний ресурс] / Л. Е. Зінов'єва. — Режим доступу : http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtor_i/konferencia/zinoveva.htm. — Загл. с екрана.
81. Ільїн В. І. Тіло як текст [Електронний ресурс] / В. І. Ільїн. — Режим доступу : <http://www.consumers.narod.ru/lections/constext.html>. — Загл. с екрана.
82. Історія галстука [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.yartstyle.ru/doc/style/20040115_1200. — Загл. с екрана.
83. Калашнікова Н. М. Одяг народів СРСР / Н. М. Калашнікова, Г. А. Плужнікова. — М. : Планета, 1990. — 220 с.
84. Камінська Н. М. Історія костюма : учеб. посіб. для середн. спец. учеб. заведень швейної промисловості / Н. М. Камінська. — М. : Легка індустрія, 1986. — С. 43–51.
85. Камінська Н. М. Костюм в Україні від Київської Русі до XXI століття / Н. М. Камінська, С. І. Нікуленко. — Х. : Золоті сторінки, 2004. — 208 с. ; 32 іл.
86. Канев А. Міфологічні основи сучасного дизайну / А. Канев // Вопр. культурології. — 2008. — № 12. — С. 57–58.
87. Карась А. Семіотична перспектива інтерпретації реальності як дійсності / А. Карась // Філософська думка. — 2008. — № 5. — С. 16–29.
88. Келлі К. Вне контролю. Новая биология машин, социальных систем и экономического мира. Переводы. Часть 2 / К. Келлі // Філософія і культура. Інститут філософії РАН. — 2009. — № 2(14). — С. 91–108.
89. Кібалова Л. Ілюстрована енциклопедія моди /Л. Кібалова, О. Гербенкова, М. Ломарова ; пер. І. М. Ільїнської і А. А. Лосєвої. — Изд. 3-е. — Прага : Артга, 1988. — 608 с.
90. Кікоть А. А. Відображення образу жінки-берегині в українському національному костюмі / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2002. — Вип. 9. — С. 274–284.
91. Кікоть А. А. Від «освіти на все життя» до «освіти через усе життя» / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2003. — Вип. 12. — С. 77–86.
92. Кікоть А. А. Сценічний костюм шекспірівського театру / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2004. — Вип. 13. — С. 126–136.
93. Кікоть А. А. Символіка в обрядовому костюмі / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2007. — Вип. 20. — С. 208–214.
94. Кікоть А. А. Українська народна традиція в гендерній перспективі / А. А. Кікоть // Вісник : Укр. наук.-теор. журнал. Мистецтвознавство. — Х. : МСУ, 2007. — Т. 10. — № 1. — С. 5–9.
95. Кікоть А. А. Костюм як історична форма буття моди / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2008. — Вип. 23. — С. 4–13.
96. Кікоть А. А. Костюм як текст: семиотичний аспект / А. А. Кікоть // Вісник : Укр. наук.-теор. журнал. Мистецтвознавство / відп. ред. Г. А. Носирєва. — Х. : МСУ, 2008. — Т. 11. — № 1. — С. 40–44.
97. Кікоть А. А. Одяг і костюм у системі моди Ролана Барта / А. А. Кікоть // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2008. — № 8. — С. 37–45.
98. Кікоть А. А. Конструювання української ідентичності засобами костюма (на прикладі Слобожанщини) / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2008. — Вип. 25. — С. 97–107.
99. Кікоть А. А. Візуальна репрезентація в костюмі «чоловічого» і «жіночого» / А. А. Кікоть // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2008. — № 12. — С. 47–54.
100. Кікоть А. А. Гендерний аспект модного костюма / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 26. — С. 26–34.
101. Кікоть А. А. Дресс-код як феномен культури / А. А. Кікоть // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. — Х. : ХДАДМ, 2009. — № 10. — С. 57–64.
102. Кікоть А. А. Костюм як зразок матеріальної культури / А. А. Кікоть // Аркадія. — 2009. — № 4. — С. 12–16.
103. Кікоть А. А. Образ «модної жінки» в сучасній культурі / А. А. Кікоть // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / М-во культури і мистецтв. України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2009. — Вип. 16. — С. 197–203.
104. Кікоть А. А. Соціокультурний аспект кольорової символіки в костюмному сценарії / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 27. — С. 130–137.
105. Кікоть А. А. Костюм у контексті українського менталітету / А. А. Кікоть // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х. : ХДАДМ, 2009. — № 17. — С. 61–69.
106. Кікоть А. А. Репрезентація маскулінності в українському козацькому костюмі / А. А. Кікоть // Зб. наук. пр. Наук.-дослід. ін-ту

- українознавства / за заг. ред. П. П. Кононенка. — К., 2009. — Т. 26. — С. 233–240.
107. Кікоть А. А. Образи міської моди в гендерному аспекті / А. А. Кікоть // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту : зб. наук. пр. — Рівне : РДГУ, 2010. — Вип. 15, т. 2. — С. 190–195.
 108. Кікоть А. А. Костюм: поняття, структура та функції / А. А. Кікоть // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2010. — Вип. 29. — С. 168–177.
 109. Кікоть А. А. Семіотичний аспект театрального костюма / А. А. Кікоть // Культура народів Причорномор'я. — 2010. — Вип. 174, т. 2 — С. 7–10.
 110. Киреева Е. А. История костюма. Европейские костюмы от античности до XX в. : учеб. пособие для сред. театр. учеб. заведений / Е. А. Киреева. — М. : Просвещение, 1970. — 165 с.
 111. Кирсанова Р. От любви до смерти / Р. Кирсанова // Мода-Коллекция. — 2000. — № 5. — С. 36.
 112. Кирсанова Р. М. Розова ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. / Р. М. Кирсанова. — М. : Книга, 1989. — 286 с.
 113. Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков / Р. М. Кирсанова. — М. : СЛОВО, 2002. — С. 208.
 114. Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р. М. Кирсанова. — Калининград : «Янтарный сказ»; М. : Изд-во «Аргист. Режиссер. Театр», 1997. — 384 с.
 115. Кись О. Украинская ведьма (эскиз социального портрета) / Оксана Кись // Гендерные исследования. — 2000. — № 5: Харьковский центр гендерных исследований. — С. 274–285.
 116. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / В. О. Ключевский ; сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова. — М. : Правда, 1990. — 624 с.
 117. Козлинский В. И. Художник и театр / В. И. Козлинский, З. П. Фрезе. — М. : Сов. художник, 1975. — С. 29–43.
 118. Козлова Н. Женский мотив // Женщина и визуальные знаки / под ред. А. Альчук. — М. : Идея-Пресс, 2000. — С. 19–29.
 119. Козлова Т. В. Костюм как знаковая система / Т. В. Козлова. — М., 1980. — С. 34.
 120. Козловець М. Ідентичність: сакральне та профанне / М. Козловець // Філософська думка. — 2008. — № 4. — С. 136–149.
 121. Козолупенко Д. П. Принцип всевозможности: мифопоэтическое мировосприятие в современном мире / Д. П. Козолупенко // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 82
 122. Кокуашвили Н. Б. Одежда как феномен культуры / Н. Б. Кокуашвили // Знаки повседневности : сб. ; сост. Л. А. Штомпель. — Ростов н/Д., 2001
 123. Комиссаржевский Ф. Ф. История костюма / Ф. Ф. Комиссаржевский. — Мн. : Современный литератор, 2000. — 496 с.
 124. Кон И. С. Битва за штаны: этикет, мода, политика, идеология / И. С. Кон // Человек. — 2001. — № 5 — С. 63–78.
 125. Кон И. С. Меняющиеся мужчины в изменяющемся мире // И. С. Кон // Гендерный kaleidoscope : курс лекций / под ред. М. М. Малышевой. — М. : Academia, 2002. — С. 188–208.
 126. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html. — Загл. с экрана.
 127. Коновалов Д. А. Гендер и национальный субъект: конструирование маскулинности в контексте постсоветской Украины : дис. ... канд. философии наук по специальности 09.00.04 «Философская антропология, философия культуры» / Дмитрий Александрович Коновалов. — Харьков, 2005. — 191 с.
 128. Кормин Н. А. Эстетическое мышление и канон философии / Н. А. Кормин // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 31–40.
 129. Коршунова Т. Т. Костюм в России XVIII – нач. XX вв. / Т. Т. Коршунова. — Л. : Сов. художник, 1979. — 287 с.
 130. Косьміна Т. В. Українське весільне вбрання: Етнографічні реконструкції / Т. В. Косьміна, З. О. Васіна. — К. : Мистецтво, 1989. — 18 с.
 131. Кошлякова М. О. О символах в имидже // Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. — 2008. — № 2. — С. 208–212.
 132. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. — К. : ПАРАПАН, 2003. — С. 69.
 133. Культура і побут населення України — К. : Мистецтво, 1991. — 214 с.
 134. Культурология XX век энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yanko.lib.ru> || <http://yankos.chat.ru/ya.html>. — Загл. с экрана.
 135. Культурология : учеб. пособ. для студентов высших учебных заведений / науч. ред. Г. В. Драч. — Ростов н/Д : изд-во «Феникс», 2000. — 608 с.
 136. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук / О. Кульчицький. — Мюнхен-Львів : УВУ, 1995. — 164 с.
 137. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима / К. Куманецкий. — М. : Искусство, 1990. — 328 с.
 138. Куцепал С. Ідентичність модерну та постмодерну // Філософські обрії. Науково-теоретичний часопис Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України та Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка. — Вип. 17. — Київ-Полтава, 2007. — С. 14.
 139. Лабунская В. А. Психология затрудненного общения / В. А. Лабунская, Ю. А. Менджерицкая, Е. Д. Бреус. — М., 2001. — 288 с.
 140. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.07 «Дизайн» / О. М. Лагода. — Х., 2007. — 275 с.
 141. Лапина Т. С. Философские основания культуры: онтогносеологический, социо-антропологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра филос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. С. Лапина. — Тамбов, 2009 — 43 с.
 142. Лебедев В. А. Образ самурая в современной массовой западной культуре / В. А. Лебедев // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразі-

- на. Серія: «Теорія культури і філософія науки»: сб. наук. пр. / ред.: Г. З. Цехмістро та ін. — Х.: Вид-во «Круг» ТДВ «Озон-Інвест», 2004. — С. 86–92.
143. Левкиевская Е. Е. Славянская мифология-2 [Электронный ресурс] / Е. Е. Левкиевская. — Режим доступа: <http://mithology.pagan.ru/o/obereg18.php>. — Загл. с экрана.
 144. Левченко О. Філософсько-антропологічна рефлексія театру / О. Левченко // Філософська думка. — 2008. — № 5. — С. 64–79.
 145. Легенький Ю. Г. Метаистория костюма / Ю. Г. Легенький. — К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2003. — 284 с.
 146. Лихтенберг Г. К. Афоризмы / Георг Кристоф Лихтенберг; отв. ред. Б. И. Пуришев; изд. подг. Г. С. Слободкин. — 2-е изд. — М.: Наука, 1965. — 343 с.
 147. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.
 148. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман; ред.: Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак. — СПб.: Искусство, 2000. — 704 с.
 149. Люшер М. Сигналы личности. Ролевые игры и их мотивы / М. Люшер; пер. с немецк. — Воронеж, 1993. — 162 с.
 150. Макаева Ю. В. Мода как один из типов социокультурной регуляции социального поведения [Электронный ресурс] / Ю. В. Макаева. — Режим доступа: http://www.mai.ru/projects/mai_works/articles/num5. — Загл. с экрана.
 151. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк. — К.: Атіка, 1995
 152. Малыгина И. Грим и костюм в современном спектакле / И. Малыгина и др. — М.: Искусство, 1963. — 195 с.
 153. Мандельштам О. О природе слова // О. Мандельштам // Слово и культура. — М., 1978. — С. 65
 154. Манекен [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://takaya.by/dictionary/rus_m/mannequin. — Загл. с экрана.
 155. Мартыненко Н. П. Культура как превращение знаков — «веньхуа» // Вестник Моск. ун-та. — 2006. — № 3. — С. 32–70. — Серия 7. Философия.
 156. Марченко А. Проблемы востребованности мифологической орнаментики в современной культуре [Электронный ресурс] / А. Марченко. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/march_probl.php. — Загл. с экрана.
 157. Матейко К. Український народний одяг: етногр. словник / К. Л. Матейко. — К.: Наук. думка, 1996. — 196 с.
 158. Меньшиков Л. А. Семиозис и семиосфера (о соотношении двух категорий семиотики культуры) / Л. А. Меньшиков // Философские и духовные проблемы науки и общества [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sovmu.spbu.ru/main/conf/assambly/assembly5/14/06.pdf>. — Загл. с экрана.
 159. Мерцалова М. Н. История костюма / М. Н. Мерцалова. — М.: Искусство, 1972. — 197 с.
 160. Мещеряков А. Н. Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление (20-30-е годы XX века) // Вопр. философии. — 2009. — № 1. — С. 65–70.
 161. Мода — язык тела [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vestido.ru/node/11>. — Загл. с экрана.
 162. Монтэ П. Египет Рамсесов / П. Монтэ / пер. с фр. Ф. Л. Мендельсона. — Смоленск: Русич, 2000. — 416 с.
 163. Моран А. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен / А. Моран. — М.: Искусство, 1982. — 577 с.
 164. Москалева А. С. Дизайн. БСЭ [Электронный ресурс] / А. С. Москалева, Е. П. Зенкевич. — Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru>. — Загл. с экрана.
 165. Нестеренко Е. В. Мода как способ символизации социальных изменений и тенденции ее институционализации в современном обществе: на примере моды на женскую одежду: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04 / Елена Владимировна Нестеренко. — М., 2005. — 201 с.
 166. Нестерова М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / Мария Александровна Нестерова // Рынок легкой промышленности. — 2008. — № 56. — 08 июля 2008.
 167. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. — К.: Либідь, 1996. — 176 с.
 168. Огурцов А. П. Ценностные ориентации внутри корпоративной культуры: методы и итоги исследования / А. П. Огурцов // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 41–53.
 169. Олійник Т. Фемінізм: contra et contra / Тетяна Олійник // XXL. Чоловічий журнал. — 1999. — № 3 (14). — С. 42.
 170. Орлова Л. В. Мода и мы / Л. В. Орлова. — М.: Знание, 1982. — 64 с.
 171. Осиновская О. С. Кросс-гендерное переодевание в пьесах У. Шекспира / О. С. Осиновская // Languages & Literatures. — Вып. 21 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://frgf.utmn.ru/mag/21/37>. — Загл. с экрана.
 172. Отличия в представлениях о ведьмах у славянских и западноевропейских народов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Ведьма>. — Загл. с экрана.
 173. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ / А. М. Панченко. — Л.: Аврора, 1984. — 314 с.
 174. Пармон Ф. М. Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары: учеб. для вузов / Ф. М. Пармон. — М.: Легпромбытиздат, 1985. — 236 с.
 175. Перету В. Н. Исследования и материалы по истории украинской культуры XVI–XVIII вв. / В. Н. Перету. — Л.: Сов. художник, 1962. — 163 с.
 176. 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.
 177. Покальчук О. Звездные судьбы Украины / О. Покальчук // Вечерние вести. — 1999. — 15 февр.
 178. Пономарьов А. Українська етнографія: курс лекцій / А. Пономарьов. — К.: «Либідь», 1994. — 317 с.
 179. Пост-модернизм энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yanko.lib.ru> зеркало: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html> || <http://yankos.chat.ru/ya.html>. — Загл. с экрана.

180. Постникова Т. В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю. М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вестник Моск. ун-та. Серия 7 Философия. Научн. журнал. — М.: Изд-во Моск. ун-та. — 2006. — № 3. — С. 11–31.
181. Резанова Н. Ю. Богиня в нежном неглиже: История дамского белья, рассказанная серьезно и не очень / Н. Ю. Резанова. — К.: Факт, 2004. — 100 с., ил. — (Серия «Популярная энциклопедия моды», Вып. 1).
182. Ремарк Э. М. Жизнь взаимны. Черный обелиск / Эрих Мария Ремарк. — Ростов-н/Д: Изд-во «Феникс», 1993. — С. 201.
183. Ривош Я. Н. Время и вещи: Очерки по истории материальной культуры в России нач. XX в. / Я. Н. Ривош. — М.: Искусство, 1990. — 303 с.
184. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. Т. 2. / П. Рикер. — М.; СПб., 2000. — С. 78
185. Родионова Д. Д. Мода как язык: семиотика моды и ее знаковые коммуникативно-символические функции [Электронный ресурс] / Д. Д. Родионова. — Режим доступа: http://www.kemguki.ru/structure/inst/in_tolerantnost/konf/rodionova.htm — Загл. с экрана.
186. Родионова Д. Д. Роль и функции моды в репрезентации гендерной трансформации культуры эпохи постмодерна: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Дарья Дмитриевна Родионова. — Кемерово, 2004. — 185 с.
187. Романов А. А. Аспекты психосемиотики визуальной коммуникации / А. А. Романов // Мир лингвистики и коммуникации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tremingua.by.ru/active/001/01_1-001/htm. — Загл. с экрана.
188. Рыдин В. А. Русский костюм 1750-1917 гг. / В. А. Рыдин. — М.: Искусство, 1960-1972. — 539 с.
189. Самохвалова В. И. Основные ракурсы эстетики / В. И. Самохвалова // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 2(14). — С. 64–80.
190. Самохвалова В. И. Творчество как выбор, самоопределение и оправдание человека / В. И. Самохвалова // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 2(14). — С. 51–58.
191. Сартр Ж. П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж. П. Сартр // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: перевод. — М.: Политиздат, 1990. — С. 319–345.
192. Саяпин М. М. Классический костюм и половая сегрегация [Электронный ресурс] / М. М. Саяпин. — Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/s/sajapin_m_m/cloth.shtml. — Загл. с экрана.
193. Сержантов П. Б. Понятие «молодежные религии» применительно к рок-движению / П. Б. Сержантов // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 2(14). — С. 9–17.
194. Серов Н. В. Светоцветовая терапия / Н. В. Серов. — М.: Речь, 2001. — 255 с.
195. Сидоренко В. С. Щодо теоретико-методологічних засад дослідження гендерної культури / В. С. Сидоренко // Питання культурології: зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т культури і мистецтв; відп. ред. М. М. Поплавський. — К., 2004. — Вип. 20. — С. 158–165.
196. Символика пола и сексуальных отношений [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vestido.ru/node/9>. — Загл. с экрана.
197. Складенко В. М. 100 знаменитостей мира моды / В. М. Складенко, Н. И. Вологжина, О. Я. Исаенко, И. А. Колозинская. — Харьков: ФОЛИО, 2006. — 509 с.
198. Скотт Д. Гендер: полезная категория исторического анализа // Гендерные исследования. — Х.: ХІЦГІ, 2000. — № 5. — С. 142–172.
199. Скуратівський В. Т. Дідух: Свята українського народу / В. Т. Скуратівський. — К.: Освіта, 1995. — 272 с.
200. Скуратівський В. Т. Русалії / В. Т. Скуратівський. — К.: Довіра, 1996. — 734 с.
201. Славутич Є. В. Військовий костюм в Гетьманщині: історико-уніформологічне дослідження: дис... канд. істор. наук: 07.00.06 / Євген Володимирович Славутич. — К., 2008. — 278 с.
202. Славутич Є. В. Шовкові тканини в костюмах військової еліти і урядовців Української козацької держави та їхня тогочасна місцева термінологія // Історико-географічні дослідження в Україні: зб. наук. пр. Число 10. — К.: НАН України. Ін-т історії України, 2007. — С. 143–180.
203. Словарь гендерных терминов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://gender-ehu.org/files/File/Temkina_tadj.pdf. — Загл. с экрана.
204. Словник з гендерної тематики до книжки Джудіт Батлер «Гендерний клопіт» / упорядн. Марія Дмитрієва [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ua.pereklad.org/ua/about>. — Загол. з екрану.
205. Соколова Т. Орнамент — почерк эпохи / Т. Н. Соколова. — Л.: Аврора, 1972. — 186 с.
206. Социологический энциклопедический словарь / ред.-координатор академик РАН Г. В. Осипов. — М.: Издат. группа ИНФРА-М-НОРМА, 1998. — С. 94.
207. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. У 2 ч. Ч. 1 / К. К. Стамеров. — К.: Мистецтво, 1978. — 243 с.
208. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. У 2 ч. Ч. 2 / К. К. Стамеров. — К.: Мистецтво, 1978. — 172 с.
209. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори українців / Г. Г. Стельмашук. — К.: Наук. думка, 1993. — 228 с.
210. Стефанишин Л. Взаємодія професійної освіти і народного мистецтва в практиці моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини XX ст. / Лідія Стефанишин // Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство. — 2008. — Вип. XIV. — С. 6–11.
211. Стриженова Т. С. Из истории советского костюма / Т. С. Стриженова. — М.: Сов. художник, 1972. — 112 с.
212. Тезаурус терминологии гендерных исследований [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.owl.ru/gender/Lexsim_files/0068.htm. — Загл. с экрана.
213. Тиль Э. История костюма / Эрика Тиль. — М.: Легкая индустрия, 1971. — 103 с.
214. Тогоева О. Virgo/Virago. Жінчина у влади на середньовіковому Западі [Електронний ресурс] / О. Тогоева. — Режим доступа: http://www.krotov.info/lib_sec/19_t/tog/oeva_10.htm. — Загл. с экрана.

215. Токаюк Г. Україна на роздоріжжі / Г. Токаюк // Розбудова держави. — № 3. — 1994. — С. 43–51.
216. Третій Гетьманат Української козацької держави [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kozatstvo.org/history/kozak>. — Загл. с екрана.
217. Трещенок Ю. Мужское начало или свобода выбора? — Wednesday 28 February 2007 [Электронный ресурс] / Юлия Трещенок. — Режим доступа: <http://17031992.beon.ru>. — Загл. с экрана.
218. Трофимова Е. И. К вопросу о гендерной терминологии [Электронный ресурс] / Е. И. Трофимова. — Режим доступа: <http://www.gender-cent.guazan.ru/trofimova.htm>. — Загл. с экрана.
219. Тютюнник Г. Одавали Катрю / Григорій Тютюнник // Українська література : хрестоматія для 11 кл. серед. навч. закладів / упоряд. Р. В. Мовчан, Ю. І. Ковалів. — К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2000. — С. 475–491.
220. Українська минувшина : ілюстр. етногр. довідник / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. — К. : Либідь, 1993. — 256 с.
221. Українська християнська культура [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. — Загл. с экрана.
222. Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика. — К. : Держ. вид-во худ. л-ри, 1963.
223. Усманова А. Р. Культурология: теория школы, история, практика [Электронный ресурс] / А. Р. Усманова. — Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/semiotic/semiosis.htm>. — Загл. с экрана.
224. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский // Семиотика искусства. — М., 1995
225. Уэст К. Создание гендера / К. Уэст, Д. Зиммерман // Хрестоматия феминистских текстов : переводы ; под ред. Е. Здравомысловой и А. Тёмкиной. — СПб. : «Дмитрий Буланин», 2000. — С. 197.
226. Фігурний Ю. С. Архаїчні елементи культури козацтва в контексті українознавства: автореф. дис. ... канд. іст. наук: спец. 09.00.12 «Українознавство» / Ю. С. Фігурний. — К., 1999. — 19 с.
227. Філановський Г. Ю. Костюм. XX століття : наук.-худож. кн.: для серед. і ст. шк. віку / Григорій Філановський, Олександр Супрун / Худож. І. О. Ком'яхова. — К. : Веселка, 1990. — 127 с.
228. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 1 / Мишель Фуко / пер. с фр. С. Ч. Офертаса под общ. ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. — М. : Праксис, 2002. — 384 с. — (Серия «Новая наука политики»).
229. Фумио Асакура. Телесная красота японцев / Асакура Фумио // Вопросы философии. — 2009. — № 1. — С. 71–74.
230. Халеева И. И. Гендер как интрига познания / И. И. Халеева // Гендер как интрига познания : сб. ст. / Московский гос. лингвистический ун-т, лаборатория гендерн. исследований ; сост. А. В. Кирилина. — М. : Изд-во «Рудомино», 2000. — С. 9–18.
231. Хамитов Н. В. Тайна мужского и женского / Назип Хамитов. — К. : «Либідь», 2002. — 173 с.
232. 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.
233. Цимбал Т. В. Український менталітет в контексті проблеми буттєвистого укорінення людини / Т. В. Цимбал // Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України : зб. наук. пр. VI Всеукраїнської науково-практичної конференції 6-8 жовтня 2005 р. / під заг. ред. М. В. Дедкова. — Запоріжжя : Облдержадміністрація, ЗНТУ, 2005. — С. 72–75.
234. Чернова А. Д. ...Все краски мира, кроме желтой / А. Д. Чернова. — М. : Искусство, 1987. — 220 с.
235. Чеснов Я. В. Лекции по исторической этнологии / Я. В. Чеснов. — М. : Гардарика, 1998. — 397с.
236. Шароев К. С. Гендерные аспекты семиотики моды / К. С. Шароев // Вопр. философии. — 2007. — № 12. — С. 50–59.
237. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
238. Шевчук П. Семиотика. Введение. Форма фильма / П. Шевчук [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://filmmaker.iatr.org.ua/semiotics.htm> 4.— Загл. с экрана.
239. Шекспір В. П'єси. Сонети / Вільям Шекспір. — К. : Мистецтво, 1976. — С. 25–466.
240. Шекспир У. Два Веронца : полн. собр. соч. В 8 т. Т. 2. / Уильям Шекспир ; общ. ред. А. Смирнов, А. Аникст. — М. : Искусство, 1958. — С. 295–392.
241. Шекспир У. Бесплодные усилия любви : полн. собр. соч. В 8 т. Т. 2 / Уильям Шекспир ; общ. ред. А. Смирнов, А. Аникст. — М. : Искусство, 1958. — С. 393–512.
242. Шекспир У. Тройл и Крессида : полн. собр. соч. в 8 т. Т. 5 / Уильям Шекспир ; общ. ред. А. Смирнов, А. Аникст. — М. : Искусство, 1959. — С. 325–464.
243. Шекспир У. Генрих VIII. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 8 / Уильям Шекспир ; общ. ред. А. Смирнов, А. Аникст. — М. : Искусство, 1960. — С. 213–369.
244. Шихалева Е. А. Обнаженность в женской моде как социокультурное явление: социологический анализ : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Шихалева Елена Анатольевна. — Екатеринбург, 2005. — 132 с.
245. Шляпу можешь оставить. Современный эротический костюм [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://linorg.ru/erotic_costume.htm. — Загл. с экрана.
246. Шмерлина И. Плывущий мир моды / И. Шмерлина // Социальная реальность. — 2006. — № 12 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.fom.ru. — Загл. с экрана.
247. Шмидт Г. История костюма / Г. Шмидт, П. Бриг. — М. : Искусство, 1998. — 250 с.
248. Шор Ю. М. Культура как переживание (Гуманитарность культуры) / Ю. М. Шор. — СПб. : СПб ГУП, 2003. — 230 с. (Сер. «Новое в гуманитарных науках». Вып. 9)
249. Штомпель Л. А. Зеркало как артефакт / Л. А. Штомпель // Знаки повседневности : сб. ; сост. Л. А. Штомпель. — Ростов н/Д., 2001.
250. Щепанская Т. Теорія субкультур / Т. Щепанская // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2005. — № 38. — С. 96–101.

251. Шукин В. Г. Дух карнавала и дух просвещения (Бахтин и Лотман) / В. Г. Шукин // Вопр. философии. — 2008. — № 11. — С. 95–129.
252. Эйзенштейн С. М. О нем. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры / С. М. Эйзенштейн. — М., 1999. — 911 с.
253. Еко У. Інтерпретація та історія / У. Еко // Еко У. Маятник Фуко. — Львів, 1996. — С. 646.
254. Еко У. Надінтерпретація тексту / У. Еко // Маятник Фуко. — Львів, 1996. — С. 662.
255. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко; пер. с ит. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.
256. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. — Львів, 2004.
257. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. — СПб, 2003. — С. 216.
258. Эльцфен Э. Костюмы для сцены / Э. Эльцфен. — М. : Искусство, 1960. — 160 с.
259. Юваль-Дэвис Нира. Гендер и нация / Нира Юваль-Дэвис ; пер. с англ. И. Новиковой. — М. : Елра, 2001. — 236 с.
260. Якунина Л. И. Русские набивные ткани XVI-XVII вв. / Л. И. Якунина. — М. : ГИМ, 1954. — 234 с.
261. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. — Мюнхен : УВУ, 1993. — 217 с.
262. Ястребицкая А. Д. Западная Европа XI - XIII вв. Эпоха. Быт. Костюм / А. Д. Ястребицкая. — М. : Искусство, 1978. — 175 с.
263. Butler J. The Psychic Life of Power / Judith Butler. — Stanford : Stanford University Press, 1997. — P. 28–29.
264. Baudrillard J. Ecstasy of Communication / Jean Baudrillard // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / Ed. H. Foster. — Port Townsend : Bay Press, 1983. — P. 126–133.
265. From gender to nation /edited by Rada Ivekovic and Julie Mostov. — New Delhi : Zubaan, 2004. — 226 p.
266. Gellner E. Nationalism and Modernization // Nationalism; ed. by John Hutchinson and Anthony Smith. — Oxford : Oxford University Press, 1995. — P. 55–63.
267. Goffman E. Gender Advertisement / E. Goffman. — N.Y. et al., 1979. — P. 1.
268. 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.
269. Humm M. The dictionary of feminist theory / Humm Maggie. — London : Harvester Wheatsheaf, 1995. — 354 p.
270. Jons A. R. Renaissance clothing and the Materials of memory /Ann Rosalind Jons, Peter Stallybrass. — Camdridge, UK : Cambridge University Press, 2000. — 368 p.
271. Klein M. The Importance of Symblol Formation in the Development of the Ego / M. Klein // The Selected. — London, 1991. — P. 97
272. Kaplan E. A. Women and Film: Both Sides of the Camera / E. A. Kaplan. — New York, 1983.
273. Kybalova L. Das grose Bilderlexikon der Mode / Ludmila Kybalova, Olga Herbenova, Milena Lamarova. — Prag. : Artia, 1966. — S. 38–45.
274. Lips H. Sex and Gender. An Introduction / H. Lips. — California, 1988. — P. 173.
275. Lynn M. A. Alcogol, sex, and gender in late medieval and early modern Europe / Martin A. Lynn. — Houndmills, Basnignstoke, Hampshire : Palgrave, 2001. — 200 p.
276. Modleski T. The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory / Tania Modleski. — New York, 1988.
277. Mother time: women, aging, and ethics /edited by Margaret Urban Walker. — Lanham, Md. : Rowman & Littlefield, 1999. — 291 p.
278. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema / Laura Mulvey // Screen. — 1975. — № 3. — P. 6–18.
279. Novikova I. Gender, ethnicity and identity politics in Latvia / Irina Novikova // From gender to nation /edited by Rada Ivekovic and Julie Mosnov. — New Delhi : Zubaan, 2004. — P. 171–188.
280. Rose J. Femininity and its Discontents /Jacqueline Rose // The woman question /edited by Mary Evans. — London : Sage Publications, 1994. — P. 42–53.
281. Snyder T. The reconstruction of nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569–1999 / Timothy Snyder. — New Haven [Conn.] : Yale University Press, 2003. — 367 p.
282. Weber S. Return to Freud: Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis. — Cambridge, 1992. — P. 11.
283. Wilson E. Adorned in dreams: fashion and modernity / Elizabeth Wilson. — New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 2003. — 328 p.
284. Women, ethnicity and nationalism: the politics of transition /edited by Rick Wilford and Robert L. Miller. — London : Routledge, 1998. — 212 p.

Наукове видання

А. А. Кікоть

СЕМІОЗИС УКРАЇНСЬКОГО КОСТЮМА:
ГЕНДЕРНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Монографія

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерна верстка С. В. Яшиш

План 2010

Підписано до друку 19.03.2010. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для множ. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 16,9. Обл.-вид. 17,63.
Наклад 500. Зам. №

Адреса редакції та видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК