

О.Ф. Таланцева

**ЧЕЛОВЕК В КОСТЮМЕ:  
ОПЫТ семиотического исследования**

Минск  
БГУ  
2012

УДК  
ББК

Т

Рекомендовано к изданию Ученым советом гуманитарного факультета Белорусского государственного университета 23 декабря 2010 г., протокол № 5.

Рецензенты: кандидат философских наук, профессор кафедры дизайна Белорусского государственного университета *О. В. Чернышев*; кандидат философских наук, начальник отдела экспертиз и признаний документов Республиканского института высшей школы *И. А. Мицкевич*.

### **Таланцева, О. Ф.**

Т Человек в костюме: опыт семиотического исследования: Монография / О. Ф. Таланцева. – Минск : 2012. – 224 с.

ISBN

В монографии проводится семиотико-культурологический анализ костюма в рамках антропологического подхода, исходным понятием которого является не костюм как объект предметного мира, а «человек в костюме». Избранная парадигма исследования позволила наметить новый поворот в изучении костюма и произвести его интерпретацию в контексте глубинных оснований культуры. Костюм, увиденный под таким углом зрения, раскрывается как сложное полиструктурное семиотическое образование, за содержанием которого скрываются важнейшие социокультурные, нравственно-эстетические и духовно-экзистенциальные характеристики человека.

Книга адресована специалистам, занимающимся изучением костюма, дизайнерам, культурологам, этнографам, искусствоведам, студентам вузов и колледжей, магистрантам и аспирантам, а также широкому кругу читателей, интересующихся областью семиотики костюма.

УДК  
ББК

ISBN

© Таланцева, О. Ф., 2012

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Человек в костюме глазами женщины</b> . . . . .	4
Введение . . . . .	8
<b>Костюм как семиотическая система</b> . . . . .	12
Семиотические стратегии исследования костюма . . . . .	12
Костюм как знак и система знаков . . . . .	20
Костюм как система визуального языка культуры . . . . .	34
Типологизация семиотических систем костюма . . . . .	50
<b>Семиотика костюма в историко-культурной динамике</b> . . . . .	72
Костюм в Древнем мире . . . . .	72
Костюм в Средневековом мире . . . . .	83
Костюм Нового времени . . . . .	91
Костюм Новейшего времени . . . . .	95
<b>Костюм в поликультурном мире человека</b> . . . . .	102
Костюм и телесность . . . . .	102
Костюм и гендер . . . . .	122
Костюм и игра . . . . .	141
Костюм и социум . . . . .	157
<b>Образ «человека в костюме» в художественной культуре</b> . . . . .	169
Костюм в искусстве театра . . . . .	169
Костюм в изобразительном искусстве . . . . .	180
Костюм в художественной литературе . . . . .	188
Костюм в художественном мире . . . . .	201
Заключение . . . . .	215
Литература . . . . .	217

## ЧЕЛОВЕК В КОСТЮМЕ ГЛАЗАМИ ЖЕНЩИНЫ

Достоинство научной монографии «Человек в костюме: опыт семиотического исследования» во многом определяется двумя, казалось бы, ненаучными установками: во-первых, о какой бы исторической эпохе ни писала автор, кандидат культурологии Ольга Федорова Таланцева, она пишет о современности; во-вторых, она не скрывает, что это книга женщины о женщинах.

Иными словами, перед нами исследование, ориентированное не столько на историю костюма как таковую, сколько на историю смены неких душевно-духовных (ценностно-культурных) декораций, отражённых в истории костюма. Не костюм, а «человек в костюме» – вот объект пристального внимания автора. Книга, по сути, посвящена истории духовного развития человека, взятой в особом аспекте (что и является научным ноу-хау работы). Это подтверждается уже самой четырехчастной структурой монографии:

- «Костюм как семиотическая система»;
- «Семиотика костюма в историко-культурной динамике»;
- «Костюм в поликультурном мире человека»;
- «Образ «человека в костюме» в художественной культуре».

Подобный гуманитарный подход становится достоинством тогда, когда автор, будь то женщина или мужчина, способен не просто воспроизвести банальные мифы о человеке, прикрытые фиговым листочком костюма, но сказать о человеческой природе нечто весьма трезвое, и даже неприглядное – настолько объективное,

что даже самый изысканный костюм не в состоянии скрыть правду о человеке.

Чтобы реализовать научную задачу подобной сложности, необходимо безупречно владеть основами особого рода методологии, которую можно определить следующим образом: культурологический (целостный) анализ. Оказывается, в маленькой капле обнаружить свойства океана (в отдельной частице – свойства целого) можно не только в химическом или физическом смыслах, но и в гуманитарном, культурном (здесь «капля» и «океан» превращаются в метафоры). Хотя это непросто: тут, помимо квалификации, необходима одаренность – своеобразный склад ума, предполагающий вкус к изоцренной диалектике. Скажем, только понимание того, что костюм представляет собой систему знаков, семиотическую систему, позволяет за костюмом разглядеть человека. А чтобы оценить «семиотические стратегии исследования костюма» необходимо обладать системным мышлением «в квадрате».

Система – это ключевое понятие, которое характеризует не только и не столько костюм, сколько качество мышления исследователя.

Книга сделана на хорошем, «системном» фундаменте: работы классиков семиотики усвоены досконально, что и доказано в первом разделе. Именно системный взгляд позволил так сформулировать локальные проблемы (капли океана!), которые неизбежно подводят нас к проблеме главной («человек в костюме»): «костюм и телесность», «костюм и гендер», «костюм и игра», «костюм и социум» (см. раздел «Костюм в поликультурном мире человека»).

Вообще тот, кто обладает современным гуманитарным мышлением, кто способен за деревьями видеть лес (и кто, соответственно, ценит эту способность в других), читать книгу одно удовольствие. Сопряжение общих и частных моментов в каждом фрагменте монографии превращает её текст в научный дискурс, обладающий живым человеческим измерением. Академические проблемы на каждом шагу обнажают свою «животрепещущую» суть: по-моему, способность создавать дискурс такого рода есть высший пилотаж для исследователя-гуманитария. Тут, помимо мышления, нужен еще особый

язык, научный и как бы ненаучный одновременно, – помимо одаренности научной необходима художественная чуткость.

В этой связи особый интерес вызывает раздел «Образ человека в костюме в художественной культуре». Художественная культура – это тоже семиотическая система, и куда более масштабная, нежели «человек в костюме». Как проинтерпретировать систему в системе и сделать это научно и вместе с тем занимательно («ненаучно»)?

Позволю себе привести цитату, которая убедительно свидетельствует, как О.Ф. Таланцева виртуозно справляется с задачами, прокомментированными мною выше: «По-своему интересна семантическая интерпретация костюма в произведении Р. Магритта «Красная модель», где человеческие ноги и ботинки абсолютно сливаются друг с другом, переходят друг в друга – зашнурованный мужской ботинок естественным образом переходит в человеческую ступню с обозначенными на ней пальцами ног. Образ-кентавр, с которым начинает происходить интересная метаморфоза, – здесь уже не живая природа сочетается пусть с чуждой, но живой органикой животной телесности, как это было в мифологии древнего мира при создании подобных образов, а человеческая телесность начинает сочетаться с предметом из «вещного» мира, идеально состыковываясь друг с другом. Окончательно слившись, вещь и тело здесь наконец-то перестали конфликтовать, став уже не единым целым, а единой плотью. Это ли не триумф и не победа общества потребления, осуществившего, наконец, свою мечту?!»

Блестяще!

Пожалуй, не удержусь и приведу еще одну великолепную цитату, которая, в частности, помогает понять, почему формула «книга женщины о женщинах» обретает недвусмысленный научный критерий: «В картине П. Пикассо «Плачущая женщина» лицо плачущей женщины, изображенное крупным планом, словно выжжено слезами. Потоки текущей влаги, льющейся из «разорванных» глаз, оставляют на ее щеках глубокие следы-шрамы. Само лицо превратилось здесь в некую

конвульсивную, деформированную массу, распадающуюся от плача.

Совсем по-другому написаны атрибуты женского костюма. Модная, изящная, украшенная маленьким букетиком из искусственных цветов шляпка вместе с прической тщательно прорисованы художником. Ни один волосок не потерялся в прическе, каждый цветочек просчитан в шляпке – здесь ничего не потеряно, ничего не искажено, все на месте. Кошунственная вивисекция, которой подверглось в картине женское лицо, выглядит парадоксально неестественной на фоне той тщательной дотошности, с которыми здесь выписаны шляпка и волосы. И потому особенно трагичным представляется на фоне этой маниакальной упорядоченности подчеркнуто будничным, прозаическим характер совершающегося на наших глазах «разрушения» женского лица. Кокетливая шляпка и тщательно уложенные в прическе волосы – вот, собственно, и все, что осталось здесь от женщины».

Женский взгляд не превращается в заигрывание с материалом и читателем, напротив, честно ставший параметром исследования этот взгляд позволяет заострить отнюдь не женские проблемы.

Можно уточнить: перед нами версия эволюции человека в костюме глазами женщины-ученого.

Это стало программной установкой исследования, его внутренней духовно-семантической системой, которая раскрылась в многомерной формуле «семиотика костюма».

Подобные монографии, очень современные по стилю мышления и изложения материала, крайне необходимы сегодня как образец культурного освоения культурной проблематики.

Доктор филологических наук  
*А. Н. Андреев*, профессор, писатель

## **ВВЕДЕНИЕ**

Человек, в отличие от животного, не укоренен раз и навсегда в среде обитания, а сам производит ее. Среда обитания и становится его второй природой или окультуренной территорией. Костюм в этом смысле является ближайшей культурной средой человека (если не считать его телесности), а потому обладает безусловным преимуществом перед всем остальным предметным комплексом, с которым он соприкасается. Подтверждением служит этимология слова «одежда», в основе которого практически во всех языках лежат следующие значения: «жизнь», «проживание», «жизненная среда обитания», «благополучие». В самом его наполнении, таким образом, содержатся сверхпрагматические смыслы, несущие в себе антропологические характеристики.

Среди предметного окружения человека нет другой вещи, которая имела бы с ним такую связь, как костюм. Это его «вторая кожа», оболочка, на которую он тотально обречен. Индивид пребывает в мире в качестве «человека в костюме» даже в том случае, если он обнажен. (Так, к примеру, для древних греков нагота была праздничной, необыденной одеждой).

«Вообще, люди и вещи, – замечает французский философ Жан Бодрийяр (1929–2007) в книге «Система вещей», – тесно связаны между собой, и в такой согласованности вещи обретают внутреннюю плотность и аффективную ценность, которую принято называть их «присутствием». Очевидно, именно эта сложная струк-



тура внутреннего пространства, где вещи очерчивают у нас перед глазами символические контуры фигуры, именно этим создается образ «родного пространства». /.../ На изделие проецируются /.../ жесты, энергия, потребности, телесный образ человека, способность контроля, индивидуальность, понятие о себе» [12. С. 11].

Немецкий философ Мартин Хайдеггер (1889–1976), предпринимая феноменологическое описание современной цивилизации, показал опасность узкопрагматических, односторонне утилитарных потребностей и ценностей, лежащих в ее основании, постоянно воспроизводящихся во всех видах деятельности и феноменах современной культуры. Господствующая над всем установка на «максимальную выгоду», «сверхпрагматическое» отношение являет, по убеждению Хайдеггера, подлинную опасность по отношению к самому человеку в самой его сущности, поскольку он начинает измерять все сущее одной-единственной мерой «полезности, затребования, наличности». Человек сегодня, утверждает мыслитель, настолько глубоко захвачен «поставляющим обнаружением, что нигде не встречается с самим собой, со своей сущностью» [100. С.231–233].

По сути, предпринятое исследование, раскрывающее костюм как объект семиотики, является попыткой через его язык, знаки, символы, семантическое содержание, которые он в себе несет, осуществить, по Хайдеггеру, «встречу человека с самим собой», представить костюм как зеркало, отражающее личность. Тогда и оценка костюма, предмета материальной культуры, будет произведена по меркам самой этой личности. Исследование подобного типа становится уже не исследованием костюма как такового, а интерпретацией образа человека в костюме.

В отечественной гуманитарной науке последних лет начинают утверждаться антропологические модели исследования культурных феноменов предметного мира. Однако такого рода работ пока немного. В основном же во многих направлениях, связанных с решением вопросов среды обитания человека, к сожалению, преимущество отдается подходам, в которых собственно человеческое измерение проблематики представлено в самом общем виде. Чаще всего здесь ставятся и решаются во-

просы, направленные на изучение материально-технических, экономических, социальных, экологических, эстетических аспектов, тогда как антропологическая суть этой проблемы или обходится стороной, или ей уделяется крайне мало внимания. Что же касается области костюма, его изучение до сих пор носит, как правило, узконаправленный характер.

Антропологический поворот в исследовании предмета из вещного мира актуализирует рассмотрение семиотики костюма, его семантического наполнения, не только в единстве с повседневными структурами жизнедеятельности человека, но также на уровне высших культурных практик его бытия. Увиденный под таким углом зрения, костюм раскрывается как сложное полиструктурное семиотическое образование, за содержанием которого скрываются не только значимые социокультурные, нравственно-эстетические и духовно-эмоциональные характеристики человека, но и важнейшие общественные идеи.

В связи с выбранной моделью исследования исходным понятием в работе становится «образ человека в костюме», а основной целью – стремление показать и проследить взаимосвязи человека и предмета вещного мира, узреть в материальной форме часто не лежащее на поверхности человекотворческое начало, раскрыть костюм как место, где создается и воспроизводится человек, т.е. в конечном итоге увидеть костюм, а за ним человека, в контексте глубинных оснований культуры.

Выполнение задачи такой сложности требует особых методов исследования, позволяющих интерпретировать костюм во всей полноте и многообразии его культурной роли. В этой связи анализ костюма в монографии проводится на разных уровнях его представлений: как система инвариантных характеристик, с одной стороны, так и вариативных модификаций его знаковых систем и кодов, с другой стороны. Семиотические характеристики костюма прослеживаются в историко-культурном развитии, что дает возможность увидеть трансформацию знаковых систем костюма в зависимости от культурной эпохи, а также в различных культурно-контекстуальных практиках: телесных, гендерных, игровых, художественно-творческих.

Изучение костюма в таком качестве может способствовать выработке новых подходов исследования предметных форм культуры, которые, в свою очередь, могут привести к более разностороннему и глубокому пониманию процессов взаимодействия человека с собственной средой обитания – «второй природой».

Монография предназначена для специалистов, занимающихся изучением костюма, дизайнеров, культурологов, этнографов, искусствоведов, студентов вузов и колледжей, магистрантов и аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся областью семиотики костюма.

*Автор*

## КОСТЮМ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

### Семиотические стратегии исследования костюма

Исследование костюма как объекта культуры в рамках методологических достижений семиотики подготавливалось всем предыдущим периодом его изучения. Можно отчетливо проследить ряд последовательных этапов, в которых вырабатывались специализированные методы его анализа и создавались о нем определенные представления. Без опоры на такого рода исследования данная работа о семиотике костюма была бы невозможной, поэтому рассмотрим в кратком виде историю его изучения и динамику теоретико-методологических подходов к различным интерпретациям костюма, сложившихся в различных дисциплинах.

В научной литературе о костюме за большой период времени, начиная с эпохи Возрождения (т. е. с того периода, когда началось его систематическое изучение) и до наших дней, были сформированы различные модели его исследования. В основном это разработки таких областей знания, как искусствоведение, этнография, социология, история культуры и непосредственно семиотика. Смена парадигм изучения костюма вызывалась, как правило, изменением исследовательских методов в науках, повлиявших, в свою очередь, на смену отношений к объекту исследования.

Первичный подход к анализу костюма носил *эмпирический характер*. Он основывался и включал в себя сбор материала, его первичное описание и изучение исторических сведений о костюме. Несомненное достоинство историко-эмпирического подхода состояло в том, что в поле зрения исследователей попадал обширнейший эмпирический материал, служивший основой

для атрибуции костюма, классификации его по отдельным эпохам и национальным школам.

Разносторонне и глубоко в научной литературе отражена история западноевропейского костюма, прежде всего история его стилей, имеющая обширную библиографию на многих языках. Первые попытки описать и систематизировать историю костюма относятся к XVI веку. Интерес к внешнему облику человека, стремление придать своим знаниям о костюме более или менее стройную систему и сделать это достоянием потомков были закономерны для Ренессанса. Такие труды появились одновременно в Италии, Франции, Германии.

Результатом первого витка изучения костюма стало появление новых знаний о костюме, их упорядочивание и систематизация. Был также достаточно хорошо выявлен язык его отдельных дискурсов. Что касается семиотических установок исследования костюма, в рамках этой задачи основательно проработана синтактика костюма. В конечном итоге, на данном этапе его изучения был заложен фундамент его дальнейших исследований.

Другая парадигма, сложившаяся в области изучения костюма, сформировалась в *этнографии*, возникшей как самостоятельная научная дисциплина в XIX веке. В науке, изучающей быт, материальную культуру, культурно-исторические отношения, обычаи и обряды народов мира, костюму уделялось большое внимание. Однако в рамках этнографии костюм интерпретируется лишь в русле ее дисциплинарной специфики. В поле зрения здесь попадал главным образом традиционный костюм – народный и национальный. Целью этнографических исследований костюма являлся его сбор, систематическое изучение, классификация традиционных народных и национальных костюмов.

Системное изучение белорусского народного костюма было предпринято специалистами Института этнографии, фольклора и искусствоведения Белорусской Академии наук, а также учеными других научно-исследовательских учреждений. Оно проводилось и проводится на основе комплексных направлений исследования: этнографических, археологических, фольклор-

ных, письменных источников, а также в рамках широкого изучения народной белорусской культуры (особенностей культурно-бытового уклада, обрядовой культуры, фольклористики и пр.). Уникальной в этом плане является деятельность белорусского искусствоведа и этнографа, исследователя народного белорусского костюма, М. Ф. Романюка (1944–1997), собравшего и описавшего богатейшую коллекцию народных костюмов разных регионов Беларуси [71]. Кроме работ М. Ф. Романюка имеются научные разработки В. Н. Сахуты [77], Л. В. Дучиц [31], Т. И. Кухаренок [45], Е. Крука [43], И. И. Сучкова [89, 90] и др. В этих трудах определены специфика языка народного костюма, его структура, символика орнамента во взаимосвязи с мифологией, верованиями и обрядами, народными праздниками, т.е. в контексте всей народной культуры. Здесь начинается использоваться семиотический анализ для выявления знаковых характеристик народного костюма, в семантике которого нашли свое устойчивое выражение древнейшие архетипы и генетические коды белорусской народной культуры. В рамках проводимых исследований народного костюма этнографы ставили перед собой задачу обнаружить системы значимых инвариантных концептов и устойчивых смыслов, закрепленных в народном костюме.

Новый виток изучения белорусского народного костюма начинается с появлением белорусской государственности в период перестройки. Возникает потребность в более глубоких и разносторонних знаниях и представлениях о народном костюме, в том числе и о его семиотических особенностях, актуализация которых объясняется, во-первых, возросшим интересом к национальным традициям, праздникам, обычаям и обрядам, сформированным в белорусской народной культуре, во-вторых, остротой проблемы включения этих традиций в современную жизнь.

Рассматривая особенности изучения костюма в этнографии, следует отметить, что проводимые в нашей республике этнографические разработки долгое время были обращены по преимуществу к сфере традиционной, народной культуры, прежде всего сельского и в меньшей мере, городского населения. Сегодня возника-

ет интерес к костюму городского населения, а также к шляхетско-магнатскому, т.е. к костюму представителей высших сословий как части национальной культуры. В качестве примера можно привести диссертационное исследование белорусского искусствоведа Г. К. Барвеновой и ее статьи, обращенные к костюму этого круга. Анализируя одежду высокопоставленной знати, автор раскрывает ее семантику, дает характеристику орнаментального убранства, определяет цветовую символику [4, 5].

Свой подход к изучению костюма был выработан в области *социологии*. В рамках этой дисциплины костюм рассматривается под углом зрения такого явления как мода, где особое внимание уделяется ее функциям, факторам развития, выявлению ее роли в социокультурной коммуникации и влиянию на социальную жизнь общества. Здесь необходимо выделить сравнительно недавно изданную книгу российского социолога А. Б. Гофмана «Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения», где собран значительный материал, раскрывающий эволюцию представлений о моде, начиная со взглядов шотландского экономиста XVIII в. А. Смита, с дальнейшим включением самых разнообразных воззрений на моду широкого круга философов, социологов и историков, таких, как Н. К. Михайловский, Г. Тард, Г. Зиммель, В. Зомбарт, Т. Веблен, Э. Гобло, Г. Блумер, П. Лазарсфельд, Э. Кац, Б. Барьер, Л. Лобел, Р. Кенига и др.

Интересно отметить, что у каждого из авторов, изучающих эволюцию моды, складывался свой взгляд на истоки ее формирования, а также на степень ее влияния на различные слои населения. Сам Гофман в своей книге проводит разносторонний анализ проявлений моды в современной культуре, рассматривая ее как механизм коммуникации и социальной регуляции жизни людей [25].

Следующее направление исследования костюма связано с разработкой методологии на основе новой научной парадигмы и нового взгляда на культуру в *функциональной антропологии* английских ученых Б. К. Малиновского (1884–1942) [57] и А. Р. Радклиф-Брауна (1881–1955) [125]. В их работах культура представля-

ется как целостное явление, а каждый феномен становится ее органичной и неотъемлемой частью. Именно в русле таких воззрений на культуру получил свое последовательное методологическое выражение междисциплинарный синтез, который привел к перестройке самой структуры гуманитарного знания и организации исследований в этой области. На основании новых парадигмальных подходов к анализу объектов культуры американский антрополог А. Л. Крёбер (1876–1960) совместно с историком костюма Д. Ричардсон в фундаментальном труде «Три века моды в женской одежде: количественный анализ» провели историко-статистическое исследование эволюционных изменений форм женского костюма за три столетия – с XVII по XX в., в результате которого был сделан вывод о том, что костюм – это не только средство идентификации и самовыражения личности единичного порядка, но и средство идентификации типа культуры в целом [120].

Особый интерес в рамках междисциплинарных исследований представляют работы французской исторической «Школы Анналов». Представители этого научного объединения обратились в первую очередь к *повседневным культурным практикам*, складывающимся в мире человеческого бытия. Это инициировало поиск и разработку подходов изучения феноменов культуры повседневного, в частности, вещного мира, прежде всего «через человека» – его психологию, самосознание, поведенческие формы, социальные практики, повседневные условия существования, материальное бытие, что привело к антропологическим установкам исследования. В поле зрения представителей этого направления вошли практически все стороны повседневной жизни человека и общества во всем их многообразии и разноплановости.

Под углом зрения подобного изучения культуры особый интерес для нас представляет работа французского историка Ф. Броделя (1902–1985) «Структура повседневности: Возможное и невозможное» [14]. Его исследования роли материальной культуры в человеческой истории чрезвычайно обогатили предметное поле этой области, открыв, как пишет российский культуролог А. Л. Ястрембицкая, «прежде неведомый, новый мир –



гигантскую по своим масштабам специфическую сферу человеческого бытия. Бродель своей работой дал необозримую перспективу для продолжения эксперимента в области материального в культуре, /.../ обнажил необозримое пространство материального и «нерефлектированной повседневности» в человеческой жизни и в истории» [112. С. 134].

Близкой к «Школе анналов» по своим методологическим установкам является деятельность русской Тартуско-московской семиотической школы, представители которой поставили задачу «тотального» исследования культуры, вбирающую в себя широчайший круг социальной практики человека и общества в системно-структурной целостности и социокультурном единстве.

Особую ценность в рамках нашей проблематики представляют работы российского искусствоведа, историка и исследователя костюма Р. М. Кирсановой, прилегающей к кругу семиотиков русской школы. В книгах этого автора: «Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв.» [37], «Сценический костюм и театральная публика в России XIX века» [38] костюм, его формообразование, подаются на самом широком историко-культурном фоне русской жизни. Кроме того, сам костюм является здесь ярким выразителем эпохи, одним из ключевых средств раскрытия образа того или иного персонажа художественного произведения.

Методы анализа объектов культуры в ракурсе парадигмальных установок «Школы анналов», Тартуско-московской школы и других направлений, сложившихся под влиянием этих школ, являются для нашего исследования наиболее эвристичными, так как в контексте подобного рассмотрения костюм начинает выступать в качестве яркой характеристики самой культурной эпохи и типологических признаков человека, сформированного этой культурой.

Собственно *изучение костюма* как объекта семиотики начинается с периода, когда для его анализа применили исследовательский инструментарий современной семиотики. В рамках обозначенной проблематики необходимо выделить книгу известного французского филолога и семиотика Р. Барта (1915–1980) «Система

Моды» [115]. Она написана под воздействием структурного метода анализа, сложившегося во французской антропологии 60-гг. XX века, и считается первым семиотически ориентированным описанием языка костюма, приведенного в строгую систему. В основу рассмотрения костюма положен анализ трех дискурсов языка описания модного костюма в журналах мод:

1) словесного комментария к изображению одежды (вербальный язык);

2) фотоизображений модной одежды (иконические знаки);

3) выкроек одежды и их словесного описания (иконические и вербальные знаки).

Барт показал, как представленные дискурсы в журнале мод отличаются друг от друга по своим семиотическим кодам.

Особое внимание в этой работе уделено вербальному дискурсу. За его знаковым и смысловым многообразием ученый разглядел сходные черты, которые проявлялись в однотипности транслируемой информации, ориентирующей на определенные коммуникативные ситуации. Для выявления этих признаков Барт выделил «минимальные» элементы вербального языка в описании моды, связанные устойчивыми отношениями. Сравнительный анализ этих элементов в различных текстах был направлен на определение стабильных, инвариантных правил образования знаковых систем модной одежды, предлагаемой в журналах мод, чтобы в дальнейшем моделировать применение этих правил во всех возможных вариантах данного комплекса вербальных текстов.

Подобный метод анализа моды способствовал раскрытию коммуникативного механизма, основные функции которого заключаются, во-первых, в преобразовании внешнего воздействия вербальных текстов моды и заключенной в них информации во внутренние, индивидуальные представления человека; во-вторых, в выделении из этих текстов значимой, особо ценной для него информации; в-третьих, в преобразовании данных представлений в знаки и символы, которыми человек отвечает на воздействие этих текстов в соответствии с необходимой ситуацией. Но прежде всего Бартом были

выявлены инвариантные структуры психического порядка, скрытые от обыденного сознания, но определяющие механизмы реакции человека на предлагаемый в журналах материал, связанный с описанием модных изделий через вербальный язык.

Интерпретация подобных текстов моды, осуществленных французским семиотиком в рамках структуриализма, стала методологической предпосылкой рассмотрения и проведения семиотического анализа других текстов культуры. В качестве примера можно привести известную работу Ж. Бодрийера «Система вещей» [12], написанную во многом под влиянием книги Р. Барта «Система Моды».

В последние десятилетия появился ряд семиотических исследований костюма, проведенных на базе Московской государственной текстильной академии: «Костюм как знаковая система», «Цвет в костюме» Т. В. Козловой [39, 40]; «Морфологическое предметообразование в костюмном коде (языке). Конспект лекций» [86], «Стилистика костюмографического языка. Конспект лекций» [87] Р. А. Степучева; «Методы графической подачи моделей одежды» Н. П. Бесчастнова и Р. А. Степучева [88]. Общей чертой этих работ является установка авторов на исследования проблем дизайна костюма и художественного моделирования. Так, к примеру, в работах Т. В. Козловой «Костюм как знаковая система» даны краткие, обобщенные характеристики цикличности смен форм и силуэтов костюма. В научных разработках Р. А. Степучева и Н. П. Бесчастнова осуществлена попытка систематизации формообразования костюма в рамках семиотических представлений.

Что касается общей оценки литературы, обращенной к изучению костюма как объекта семиотики, выявляется следующая особенность: внимание исследователей ориентировано в основном на узкий спектр рассмотрения явлений, связанных с семиотикой костюма, или носит ситуативный характер. В подтверждение, можно сослаться на фундаментальное исследование основ невербальной семиотики – известную монографию российского культуролога Г. Крейдлина «Невербальная семиотика», где автор, в частности, сетует на то, что в

своей работе он вынужден выпустить семиотику одежды и украшений, так как эта область до сих пор остается малоисследованной [42, с. 23–24].

В связи с тем, что костюм как семиотическое образование до сих пор не нашел своего системного и целостного изучения, первой задачей данной монографии является попытка *рассмотреть на теоретико-методологическом уровне семиотику костюма*, опираясь на достижения в области теории общей семиотики, разработанной в трудах, как основоположников семиотики, так и их последователей – Ч. С. Пирса (1839–1914), Ф. де Соссюра (1857–1913), Ч. Морриса (1901–1979), Э. Бенвениста (1902–1976), Г. Фреге (1848–1925), Р. Барта, Ж. Бодрийяра, У. Эко (р.1932), Р. Якобсона (1896–1982), Ю. Кристевой (р. 1941), Ц. Тодорова (р. 1939), Ю. М. Лотмана (1922–1993), А. Ф. Лосева (1893–1988), Ю. С. Степанова (р.1930), Б. А. Успенского (р.1937) и др. Другая поставленная задача – *стремление выявить и показать семиотические свойства костюма в самом широком ключе, создать целостную картину роли костюма в социокультурном пространстве*.

В рамках поставленных задач особенностью предлагаемого исследования является установка на рассмотрение различных по своим семиотическим функциям культурных текстов костюма: бытового и художественного, исторического и современного, типологически близкого и контрастного, а также определение семиотических ориентаций костюма в разных культурных ситуациях: телесных, гендерных, игровых и социальных. Актуализация изучения костюма с позиций знаковой представленности объясняется его немаловажной ролью в коммуникативных процессах современного мира.

## **Костюм как знак и система знаков**

Как замечает семиотик Г. Крейдлин, выдвижение и обоснование программы исследования вместе с методологически правильной постановкой отдельных задач, далеко не всегда являются очевидными. Только методологически корректное объединение отдельных частных

наук на базе единого метаязыка может поддерживать равновесие в рамках научной парадигмы и способствовать проникновению в новое знание [42. С. 15]. В контексте сказанного становится очевидным, что если мы ставим перед собой задачу определить закономерности и принципы образования семиотических систем костюма и выявить стоящее за их бесконечным разнообразием и множеством структурную общность, необходимо подвести под это множество единые основания, являющиеся универсальными для всех частных семиотик. С этой целью обратимся к методологическим установкам и концепциям, сложившимся в общей теории семиотики, которая для данного исследования будет иметь метаязыковой характер описания.

В рамках выбранной парадигмы определяются первоочередные задачи исследования: 1) осуществить отбор понятий и категорий общей семиотики, скорректированных с костюмом; 2) выявить системообразующие признаки его знаковых структур на основе типологических признаков с целью проведения классификации и систематизации знаковых систем костюма для обнаружения его инвариантного семиотического ядра; 3) на основании выявленной инвариантной системы знаков костюма произвести дальнейший его анализ, рассматривая различные семиотические вариации и модификации, складывающиеся в разных исторических эпохах и типах культуры.

Однако прежде чем приступить к осуществлению подобного анализа необходимо эксплицировать сам предмет изучения, являющийся объектом материальной культуры, т.е. вещь. Подобная необходимость возникает в связи с тем, что исследовательский инструментарий, разработанный в общей семиотике, соотнесен с потребностями лингвистики (потребностями вербального языка), где, по замечанию известного семиотика русской школы Ю. М. Лотмана, условность отношения содержания к выражению, носит конвенциональный характер и поэтому знаковая функция словесного языка очевидней. По крайней мере, продолжает свою мысль автор, обнаружение этого факта не вызывает затруднения. Что касается вещи, замечает Лотман: « /.../ здесь создается иллюзия тождества объекта и его знака, поэ-

тому вещь должна, прежде всего, осознаваться в ее знаковой условности, обнажить знаковую природу как таковую» [55. С. 259].

Речь идет о том, что в отличие от вербального языка (знаковый характер которого, как правило, субъективно осознан и сознательно акцентирован), знаковое содержание вещи не всегда находится на виду и часто остается неосознанным. Семиотик, филолог и философ А. М. Пятигорский (1929 – 2009) обозначил это явление как «двоичность» вещи, указав на то, что вещь, наделяясь функцией знаковости и таким образом приобретая семиотическое качество, сохраняет при этом свою материальную сущность: в результате знак как бы исчезает в предмете, а предмет – в знаке [70. С. 37–38]. Еще точнее и выразительнее по этому поводу высказался известный немецкий философ Э. Кассирер (1874–1945), назвав материальное и духовно-смысловое начало вещи одновременно «неслиянным и нераздельным», «стабильным и динамичным», «единым и многим» [36. С. 420–421]. Только с этих позиций становятся до конца понятными смыслы, к которым, как указывалось выше, отсылает этимология слова «одежда» – «среда проживания», «жизнь», «благополучие». С древнейших времен наши предки наделяли костюм – материальную вещь – не только функциями утилитарного назначения, но значениями духовного порядка. Костюм как вещь, созданная из неодухотворенной материи, в своей материальной сущности остается неизменной, стабильной, тождественной самой себе, однако, означиваясь, она начинает приобретать качества «одухотворенного пространства» и наделяться динамическими свойствами.

В этой связи в знаке костюма различаются: *означающее* – его материальная оболочка, материальное воплощение, и *означаемое* – духовный опыт, духовное содержание, в свете которого мы воспринимаем, переживаем и понимаем и в свете которого оцениваем вещь.

Знак костюма, таким образом, есть результат взаимодействия и означающего и означаемого. В связи с этим в костюме как знаке проявляются и определяются в эксплицитной и имплицитной форме не только материальные, но и социальные, идеологические, нравственные, религиозные, эстетические, художественные

и другие ориентации человека и общества в целом. В этом качестве костюм выступает, начиная с древности, как магический хранитель-оберег. В дальнейшем его семиотические функции делаются еще более разнообразными и обширными: он становится индикатором социального положения человека, его сана и ранга, указывает на национальную, профессиональную, конфессиональную, гендерную и демографическую принадлежность, на его вкусовые пристрастия и привычки, черты характера и многое другое. В качестве знака костюм проявляет себя практически во всех процессах человеческой жизнедеятельности: в повседневной жизни, трудовой деятельности, религиозных обрядах, ритуалах, церемониях, праздниках, спорте, искусстве и других сферах.

Наиболее очевидным знаком костюма является его название или название его атрибутов. («Всякая вещь, – указывает французский писатель Ж.-П. Сартр, – которую называют, не является больше тою же самой, она утрачивает невинность» [76. С. 2].) Название костюма – материальной вещи становится в данном случае чистым знаком, так как оно полностью переведено в пласт вербального языка. Определение семантики знаков здесь не вызывает особых затруднений в силу того, что их смысловое наполнение связано в первую очередь с функциональным предназначением вещи.

Названия одежды у всех народов исторически закрепились в языке. В этих названиях сконцентрирован и представлен опыт многих поколений, указывающий на роль и значение костюма и его отдельных предметов для человека, опыт, который передавался и передается от поколения к поколению через культурные традиции. В названиях выявлена и закреплена сложная систематизация вещного мира костюма, в иерархической структуре выражено предназначение каждой вещи. Одни вещи появлялись для того, чтобы закрывать, предохранять, защищать человека от неблагоприятной среды или укрывать различные части тела от постороннего взгляда. Функция других, напротив, состояла в том, чтобы в качестве декоративного убранства или украшения привлекать внимание к его внешности. Каждая вещь или отдельный атрибут костюма диффе-

ренцированы также в зависимости от того, для какой части тела они были предназначены. Так, к примеру, капюшон, шляпа, платок покрывали голову; сандалии, сапоги, туфли надевались на ноги; перчатки, варежки, митенки прятали руки; рубаха, платье, пальто и другие подобные вещи закрывали фигуру целиком и т.д. Обозначая, называя вещи, человек их упорядочивал, истолковывал, осмысливал.

Названия костюма – это знаки, которые служат основой для первой классификации. Через свои названия предметы одежды соотнесены, систематизированы и переданы следующим поколениям. Они позволяют воссоздать в воображении образы отсутствующих предметов, перечислять и сочетать их в любой последовательности. С помощью названий можно различать виды одежды, дифференцировать их, переживать явления, с ними связанные, вступать в коммуникативные отношения с другими людьми.

Если в названиях костюма прежде всего зафиксирована его утилитарная функция, сам костюм, его отдельные атрибуты заключают в своих знаках разнообразный и многочисленный культурный опыт поколений. В этом смысле костюм несет в себе некое содержание или информацию, которую он сообщает как знак. Данное содержание, или информация, называется *значением* костюма. Так, человек придавал и до сих пор придает значение переходным моментам своей жизни: рождению, заключению брака, выбору области профессиональной деятельности, смерти близкого человека и т. п. Фиксация этих событий как социальных фактов связана с множеством разнообразных ритуалов, обычаев, норм, церемониальных и этикетных действий, имеющих повышенное семиотическое содержание. Костюму здесь, как визуальной форме, отведена ответственная роль. Существует множество значений костюма, выражающих многообразие всех сторон человеческой жизни, фиксирующих сложность общественных отношений и моделей поведения человека.

Значения костюма в своей совокупности составляют его семантическое поле, закрепленное многовековыми традициями, которые входят в сознание человека через его опыт. Система значений костюма достаточно ста-



бильная, она мало подвержена изменениям во временном культурном пространстве. Тем не менее, значения костюма постоянно корректируются в соответствии с культурным контекстом.

Слово «значение» и «смысл» близки по содержанию, однако это не синонимы, поскольку понятие «смысл» конституирует субъективное понимание культурных свойств объекта, в отличие от понятия «значение» эксплицирующего его объективированные качества. «Значение», – уточняет известный русский психолог Л. С. Выготский (1896–1934), – есть только одна из зон /.../ и притом зона, наиболее устойчивая, унифицированная и точная /.../. Значение есть тот неподвижный и неизменный пункт, который остается устойчивым при всех изменениях смысла слова в различном контексте». Смысл, – по его формулировке, – оказывается всегда динамичным, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости. В отличие от значения, смысл не является неразрывно связанным с определенной знаковой системой и отделим от знака [21. С. 347].

Суть различий определений «значение» и «смысл» сохраняется и в отношении семиотики костюма. Смысловое содержание костюма в отличие от содержания, которым наделены значения, придает ему качество уже не простого знака, указывающее на его *денотат* (объект, заместителем которого является знак) и несущее только предметное значение, но более сложное, заключающее в себе больший объем и более глубокую семантическую программу. Смысловое содержание надстраивается над денотативным значением костюма и существенно дополняет его семиотическое содержание. Проблема выявления и классификации смысловых характеристик костюма, в отличие от его денотативного содержания, является одним из актуальных вопросов семиотики, поскольку спектр его культурных смыслов достаточно широк и многообразен. В этой связи исследование семантических характеристик костюма с точки зрения их классификаций является высокоэвристичным. К анализу семантических дискурсов костюма и выявлению способов их систематизации мы обратимся в других разделах монографии. Отметим только, что

в области семантики костюма существует множество различных способов классификаций и систематизаций. На некоторые из них мы укажем в своем дальнейшем исследовании.

Приведем примеры денотативных значений и смысловых характеристик костюма, обратившись в качестве образца к такому его типу, как народный костюм. В самом названии «народный костюм» выражено, как отмечалось выше, его денотативное или предметное значение, указывающее, что среди различных типов костюма, скажем, костюма определенных слоев населения и сословий XIX века – дворянского, мещанского, купеческого выбирается костюм сельского жителя. Денотативное значение костюма здесь лежит на поверхности, детерминируя прежде всего социальные признаки той страты, к которой принадлежит сельский житель. Смысловые характеристики костюма начинаются определяться и классифицироваться по другим параметрам, конституируя в его смыслообразе структуры Универсума, каким его мыслил народ и обозначал в семиотическом строе костюма. В городском костюме более значимой оставалась атрибутика знаков, указывающая на сословную принадлежность человека.

Смысловое содержание вещи, в отличие от ее значения, обуславливающего ее функциональные свойства и остающиеся, как правило, неизменными, имеет динамические характеристики и варьируется в зависимости от культурного контекста. Приведем примеры смыслового содержания такой вещи, как обувь, значение или функция которой в качестве атрибута костюма остаются неизменными, но в зависимости от культурной ситуации меняется семантический дискурс. Старую обувь принято было дарить невесте в Старой Англии на счастье как символ счастливого пути. В этом же качестве старый башмак бросали вслед отвозимой женихом невесте в Китае, что являлось здесь символом пути в новую счастливую жизнь. В картине Ян ван Эйка «Чета Арнольфини» имеется изображение пары туфель, носки которых обращены друг к другу – олицетворение неразлучности и верности супругов. На полотне Рембрандта «Возвращение блудного сына» старый башмак, спавший с ноги сына – знак возвращения в родной дом, знак конца пути.

У Л. Ельмслева и его последователя Р. Барта вторичное смысловое наполнение знаков получило название «коннотация». В семиотике понятие «коннотация» означает конституирование побочных смыслов. Барт, исследуя свойства коннотаций, выявил, что коннотативные смыслы способны надстраиваться как над денотативными значениями естественного (вербального) языка, так и над денотативными значениями предметов материального мира. Важнейшей характеристикой коннотаций Барт считает их идеологическую нагруженность, способность в качестве формы идеологического воздействия замещать «основное» денотативное, т.е. предметное значение. Для характеристики коннотаций им вводится специальное понятие – «письмо» [6, с. 128–150]. Содержание «письма», по Барту, несет в себе не только те смыслы, которые в него вкладывает «сам говорящий», но и те смыслы, которые вкладывает в него общество. «Письмо, – указывает Барт, – это способ, которым языковой текст заявляет о своем социальном (властном, профессиональном и т.д.) статусе. Письмо является орудием закрепощения человека, средством отчуждения. /.../ Общество наделяет знаки социального дискурса вторичными, коннотативными значениями, вписывает в них свои обязательные, часто не осознаваемые говорящим смыслы» [6, с. 128–129]. Вторичные, коннотативные смыслы, которые несет в себе любой текст, Барт обозначал также словом социолекты. В каждом знаке, поясняет автор, имеются две инстанции – означающее и означаемое, но означаемое первичного, денотативного знака находится в двойственном положении: с одной стороны, оно представляет собой «смысл» этого первичного знака, с другой – образует «форму», означающее вторично-коннотативного знака [6, с. 259]. По Барту, означающее вторично-коннотативного знака являлось уже пространством социальных мифов, которыми изобилует XX век.

Определение вторичных смыслов – коннотаций, или социолектов, выдвинутых Бартом, имеют особое значение для понимания таких явлений культуры XX века, как имиджмейкерство, реклама, пиар-технологии, где активно задействованы знаковые программы костюма, тяготеющие к имплицитности (неявной форме выраже-

ния), но являющиеся действенным средством в создании мифологического образа (образа-имиджа) того или иного политического деятеля, любого публичного человека. Но эта сама по себе интересная тема требует специального исследования и будет рассмотрена в рамках семиотики в другом разделе монографии.

Определив костюм как знак и выявив его атрибутивные свойства, обратимся к костюму как совокупности знаков – *знаковой системе*. Это важнейшая семиотическая характеристика, так как выявить свойства знака и особенности его функционирования мы можем только по отношению к той системе, в которой он существует, в соответствии с правилами, присущими данной системе. «Требуется хорошо усвоить, – поясняет израильский лингвист А. Соломоник в книге «Философия знаковых систем и язык», – природа знака не в меньшей степени определяется его принадлежностью к системе и взаимодействием ее компонентов, нежели связью знак – обозначаемое» [81, с. 23]. (Справедливости ради отметим, что это обстоятельство не устал подчеркивать в свое время и основоположник семиотики, швейцарский ученый Ф. де Соссюр.)

Знаковых систем костюма существует множество. Каждый класс костюма (бытовой, деловой, производственный, праздничный, ритуальный, национальный, стилистически однородный и т. п.) имеет свою систему знаков с единым синтаксическим и семантическим набором.

Знаковая система при этом никогда не задается стихийно, а иницируется в соответствии с заранее заданными параметрами *парадигматики* или *парадигматических отношений*, при которых каждая группировка знаков костюма в классы соотносится на основе сходства по какому-либо определенному признаку. В этой связи роль парадигматических отношений заключается в том, что они берут на себя задачу регулирования многочисленных вариаций (классов) костюма. Каждая же отдельная вариация костюма также сформирована в систему, но уже на основе обобщенной синтаксической идеи – *синтагматики* или *синтагматических отношений*, при которых знаки вступают в связи с себе подобными знаками, т.е. с единицами того же порядка,

или одного уровня. Так, если взять в качестве примера народный белорусский костюм, то в аспекте парадигматики, вся совокупность вариаций народного белорусского костюма, представленного как целостность, и является парадигматической структурой или типовой парадигмой, на основе которой создаются его синтагматические вариации: в каждом регионе, начиная с незапамятных времен, сложились свои структурные модификации народного белорусского костюма.

Парадигматика, таким образом, является средством объединения костюма в большие классы или типы его знаковых систем и становится своеобразной заготовкой для образования разных синтагм костюма – знаковых систем, сформированных согласно правилам синтаксиса. Синтагматические знаковые системы в отличие от парадигматических систем костюма являются образованиями менее крупного масштаба.

Классы или типы костюма, образованные на основе парадигмальных отношений, могут быть дифференцированы по следующим признакам:

1) отнесенности их к какой-либо этнонациональной культуре или субкультуре (античный костюм, национальный костюм, народный костюм и т.п.);

2) отнесенности их к социальному и групповому обществу (костюм дворянства, купечества, денди, хиппи и т. п.);

3) ориентации на определенные коммуникативные и трансляционные ситуации (костюм свадебный, праздничный, ритуальный и т.п.);

4) отнесенности к профессиональной или любой другой деятельности (производственная одежда, костюм священнослужителей и т.п.);

5) специфике представленности средствами того или иного языка культуры (вербального, визуального, художественного и т.п.).

Что касается синтагматики, на ее основе можно сформировать бесконечное множество знаковых систем.

Очевидными здесь являются следующие положения: парадигматика – это типовые правила построения знаковой системы костюма; синтагматика – типовые свойства исходных элементов взаимодействия его знаковой системы. Парадигматика при этом является системой

ограничения бесконечного числа синтагматических структур костюма, которых неисчислимо много. Определение знаковой системы костюма в данных координатах требует всякий раз указания на более широкую систему (группу, класс) – парадигматику, в которую как звено-посредник включается искомая синтагматическая система костюма. Но каждая синтагматическая единица, в свою очередь, служит для развертывания парадигмы костюма.

Естественным переходом к рассмотрению принципов систематизации знаков костюма является их характеристика в качестве гомогенных и гетерогенных знаковых систем.

Система, состоящая из знаков, однородных во всех отношениях, называется *гомогенной* (однородной). К гомогенной системе знаков относится, например, знаковое наполнение таких типов костюма, как спецодежда, военная форма, костюм традиционного типа культуры и т.п.

Система, составленная из знаков, разнородных в каком-либо отношении, называется *гетерогенной* (разнородной). Новоевропейскому и современному костюму, основным свойством которого является полистилистичность, ведущая к знаковому многообразию, присуща гетерогенная знаковая система. Более подробно процессы, связанные с принципом разделения знаковых систем костюма на гомогенные и гетерогенные, будут рассмотрены в разделе «Семиотика костюма в историко-культурной динамике».

Фундаментальным основанием образования знаковых систем, является *система языка*. Костюм, рассматриваемый как язык, есть система знаков, посредством которых в рамках различных культур кодируется, сохраняется и передается информация, позволяющая людям вступать в коммуникативные связи, ориентироваться в пространстве и времени культуры.

Ф. де Соссюр, разрабатывая теорию языка культуры, разграничивал такие понятия, как «*язык*» и «*речь*» [82]. Подчеркивая различную природу этих двух явлений, в языке он выделял коллективное и общественное начало, в речи – черты индивидуальной психологии. Язык, по Соссюру, представляет собой систему знаков,

которая принята в данном языковом коллективе и которой подчиняется каждый из членов этого коллектива в своей речи. Речь же, как указывает семиотик, связана с отдельными людьми и потому конкретна. Но язык в абсолюте не принадлежит ни одному из них, а только всей общности [82. С. 106 – 111].

Попытаемся соотнести определения Соссюра языка и речи со знаковостью костюма.

Общая структура костюма со всей ее атрибутикой конституируется в соответствии с определенным стилем эпохального или регионального значения, важнейшей категории культуры. Язык костюма и находит свое выражение прежде всего в стилевой установке костюма как устоявшейся, общепринятой нормативной системе, на основе которой идет формирование его устойчивого инвариантного знакового ядра. В рамках этой инвариантной структуры начинают формироваться различные языковые модификации моды и индивидуальные вариации костюма, образуя вариативную систему его языка. Язык моды тогда предстает в качестве дискурса языка стиля, а язык индивидуального, конкретного костюма становится одновременно дискурсом языка стиля и моды одновременно. Если стиль и мода костюма, каждый на своем семантическом уровне, содержат в себе значения и смыслы, выражающие мировоззренческие, социальные, идеологические, эстетические и художественные проявления и установки своей культурной эпохи в целом, индивидуальная стилистика костюма выражает стиль самого человека, его личность с присутствием этой личности мироощущением, особенностями характера, вкуса, привычками, моральными установками, кругом занятий и интересов. Язык конкретного костюма, несущий в себе стиль (стилистику) отдельного человека, становится здесь «речью» костюма, определенным образом скоррелированного со стилем и модой.

Необходимо отметить, что такое явление, как мода и проявление индивидуальной стилистики костюма находят свое выражение только в тех типах культуры, где есть возможность семиотического выбора. Они не могут сформироваться и существовать там, где знаковая система костюма проявляет себя как комплекс устойчивых инвариантных отношений, неподверженных пре-

образованиям при любом раскладе. Так, в традиционных типах культуры с гомогенным набором знаковых систем о моде и индивидуальном стиле можно говорить лишь условно, здесь знаковые свойства костюма складываются в соответствии с его инвариантной структурой, образованной на основе общего стиля культурной эпохи.

Высказанные положения о языке и речи костюма важны тем, что в современных исследованиях костюма, особенно, если он рассматривается в историческом аспекте, слово «костюм» начинает подменяться словом «мода», употребление которого по отношению к таким типам культуры, как архаика, древность, средневековье, традиционная культура является некорректным, также, как некорректным является часто встречаемые сегодня заголовки, типа «История моды», где речь в действительности идет не о проявлениях моды, а об истории костюма или его стилях.

Что касается общего вывода, связанного с системой языка костюма, нужно отметить следующее:

1) язык костюма как комплекс устойчивых отношений, инвариантных при любых преобразованиях, никогда до конца не может быть проявлен и исчерпан в какой-то своей отдельной ипостаси, то есть в конкретном костюме;

2) проявление в моде и конкретном костюме общекультурного стиля показывает, каким способом мода в целом и каждый индивид в отдельности использует язык этого стиля;

3) отражение в моде и конкретном костюме языка костюма в целом актуализирует этот язык и делает его реальным фактом коммуникации;

4) о стилевых тенденциях костюма и его языке как целостной нормативной системе, а также о моде можно по-настоящему судить только на основе изучения их функционирования в конкретных «речевых актах» (единичных костюмах).

В свете изложенного, конкретный костюм – «речевой акт», с одной стороны, является последней стадией усвоения и проявления общего языка стиля и моды костюма. Именно в его языке находит отражение стилевое богатство костюма, многообразие всех проявлений



и оттенков, а также малейших капризов и изменений моды. Но, с другой стороны, именно благодаря наличию общего языка костюм приобретает качество вечно изменчивого образования, беспрестанно меняющего свой облик. «Язык в широком смысле, – указывает Солломоник, – должен рассматриваться как некая «крыша», под которой уживаются все прочие языковые подсистемы» [81. С. 259]. В этом смысле язык костюма является системой систем.

В завершении анализа костюма как семиотической системы рассмотрим *понятие кода*, или *кодовой системы*, так как именно код костюма определяет и выявляет в конечном итоге весь характер отношений между его знаковыми компонентами. Семиотическое наполнение кода содержит в себе и задает программу всей его семиотической системе.

Коды костюма, как таковые, появляются и складываются после долгого опыта эмпирического оперирования с его знаками и знаковыми системами. Они определяют функционирование знаковой системы костюма в целом и осуществляют процессы ее регулирования. В неупорядоченный континуум костюма благодаря коду вносится упорядоченность, которая им определяется и корректируется.

Код, таким образом, является сложной регулирующей системой, посредством кода формируются связи между означающим и означаемым костюма, систематизируются базисные характеристики его знаковых систем, способы соединения парадигматических и синтагматических структур и их трансформаций, а также происходит соответствие синтаксических репрезентаций семантическим. О костюме, как о знаковой системе, можно говорить только тогда, когда сформирован его код.

Кодовая система направляет и регулирует процесс трансляции информации, которую содержит костюм, определяет правила и операции со знаками при коммуникации. Она ограничивает прежде всего информационное поле костюма, необходимое для ее передачи, задает способы и правила оперирования со знаковой системой и информацией, которую содержит в себе, осуществляет идентификацию ее смысловых различительных

признаков и отсеивает все то, что не предусмотрено кодом.

Развитие знаковых систем костюма построено на постоянном обновлении его кодов. В рамках такого представления его историю можно осмыслить как трансформацию его культурных кодов, на основе которых формируются текстовые потоки костюма в разных типах культуры, а также сведения о контексте или среде его пребывания. Функционирование всего семиотического комплекса, таким образом, определяется и регулируется кодовой системой. Взгляд на историю костюма как развитие его семиотических кодов позволяет выработать новые методологические подходы к его изучению. Собственно говоря, весь последующий анализ текстов костюма в монографии будет производиться в основном в рамках его кодовых характеристик, так как код – это целостная система, содержащая в себе в снятом виде весь комплекс семиотических отношений и правил оперирования с ними.

### **Костюм как система визуального языка культуры**

Анализ костюма в контексте представлений общей теории семиотики, проведенный выше, позволил выявить базовые характеристики и категории, отвечающие исследовательским интересам данной работы.

Следующим ее этапом становится определение отличительных особенностей семиотики костюма как специфического языка культуры, где превалирует *визуальная система знаков*, обладающая своей синтаксической и семантической представленностью языковых средств.

Известно, что область вербального языка получила свое фундаментальное исследование в лингвистике, оказавшей огромное влияние на теорию семиотики. «Семиология действительно пользуется плодами лингвистики, – указывает известный итальянский семиотик и филолог У. Эко, – которая является наиболее тщательно разработанным ее ответвлением. Но, осуществляя семиотические изыскания, никоим образом не следует упускать из виду, что далеко не все /.../ мож-

но объяснить с помощью лингвистических категорий» [108. С. 151]. На это указывает и Р. Якобсон, лингвист русско-американской школы, утверждая, что «тщательно разработанную и продуктивную лингвистическую модель нельзя механически переносить на другую область, эта модель эффективна лишь тогда, когда она не вступает в противоречие с автономными свойствами соответствующей предметной области» [110. С.321].

Из сказанного можно заключить – чтобы полнее представить и определить семиотические свойства костюма, необходимо разобраться в особенностях его семиотической природы, определить специфику способа фиксации и трансляции культурной информации, передаваемой через костюм как визуальной культурной формы, выявить и уточнить специфику его языка,

Необходимость в подобном изучении возникает потому, что в отличие от конвенциональных знаков вербального языка, дискретных по своему характеру, визуальная система знаков костюма является континуально-пространственной и имеет свои особенности передачи информации. К ним относятся:

1) мгновенное считывание;

2) открытость прочтения информации, поскольку костюм, будучи всегда на человеке, репрезентативен и нагляден.

Благодаря этим особенностям костюм имеет свои преимущества в отношении других знаковых систем, например, в отношении вербальных, потому и сложилась пословица: что «по одежке встречают...».

Чтобы разобраться в знаковой природе костюма и его трансляционных процессах, оставим пока вне поля зрения то смысловое богатство, которым он обрастал на протяжении длительного временного периода существования, и обратимся к тем семиотическим кодам, которые присущи ему изначально и не подвержены модификации в ходе его исторических изменений. С этой целью остановимся на выявлении семиотического наполнения костюма, сложившегося в первобытно-архаическом обществе.

В процессе постоянной борьбы за выживание люди с древних времен совершенствовали не только самые разнообразные орудия труда, различные формы деятель-

ности, но и средства информации, т.е. знаки и знаковые системы. В этом аспекте костюм являлся важным и значимым предметом для хранения и передачи информации о человеке и сообществе, от быстрого прочтения которой подчас зависела жизнь древнего человека. Здесь свою актуализацию получали не только знаковый набор костюма магического порядка, предназначенный для символической защиты человека от чужеродного Космоса, но и информация, дающая возможность идентифицировать «своего» (сородича) или «чужого» (врага). Причем информация, передаваемая через костюм (зримая, на виду), в отличие от других семиотических систем, например, вербальных (в виде звуков), поступала мгновенно, в целостном виде, а не постепенно и не в дискретном облике, как поступает вербальная информация, что было важно для быстрого реагирования на сообщение. Костюм являлся в этом смысле самым эффективным средством для распознавания «своих» и «чужих». Но на новой ступени социального развития через такого рода послание надо было уже узнать не только «своего–чужого», но и мгновенно определять социальное положение собственного сородича – человека, занимающего более высокое общественное положение, чтобы вовремя успеть оказать ему установленные почести. Несоблюдение этих норм поведения в древней и средневековой культуре также могло стоить жизни. Со временем подобная информация начинала восприниматься не только мгновенно, но и автоматически. Молчаливый сигнал, подаваемый костюмом через его систему знаков, энергично передающий важную информацию, закреплялся из поколения в поколение в личном и социальном опыте. В этой связи знаки костюма осмысливались человеком, с одной стороны, на явном уровне, «через прямое зрение», с другой стороны, на неявном уровне, «через боковое зрение». Их суммирование и составляло общую информационную картину о человеке.

Но информация, заключенная в костюме, с самого начала несла в себе не только содержание, получение которого являлось жизненно важным для выживания и благополучного существования человека в социуме, но и была ориентирована на другие жизненные ценности

человека, например, эстетического порядка. Эстетическая функция костюма делала человека внешне привлекательным, что было для него немаловажным. Кроме того, костюм в своем историческом развитии становился основой различения человека как индивида и начинал функционировать как фактор идентификации личности. Через знаковое наполнение костюма мгновенно осуществлялась оценка социального статуса человека, ценностно-этические и эстетические характеристики и многое другое.

Костюм как культурная форма сопровождала человека на протяжении всей его эволюции. Как следствие в его психике были сформированы общие для всех индивидов типичные реакции на костюм, постоянно возобновляющиеся у каждой человеческой особи. В результате векового закрепления в знаках одежды важных для человека смыслов и содержаний костюм становился одним из основополагающих архетипических образов культуры, сформированных результатом длительного эволюционного развития.

В этом плане выделяются, к примеру, этнонациональные и народные костюмы, содержащие многовековой глубинный культурный опыт и запечатлевшие в своем смыслеобразе базисные структуры народного (национального) Космоса. Белорусский народный костюм, рассматриваемый с данной точки зрения, является важным и значимым этнокультурным архетипическим образом, хранящим и репрезентирующим коллективную память народа. Велика роль народного костюма в сохранении национальных традиций, обрядов, обычаев, общенациональных праздников и многом другом. Без его символической атрибутики, которые в народном (общенациональном) костюме репрезентативно представлена, трудно себе представить проведение подобных праздничных мероприятий. «Нет праздничных одежд – нет и праздников», – написал когда-то по поводу исчезновения народного костюма русский художник серебряного века А. Н. Бенуа. В современных условиях трудно воссоздать иными средствами (к примеру, архитектурными), соответствующий антураж и атмосферу древнего праздника или обряда. Костюм есть тот минимальный декорум, в коде которого хранится идея празд-

ника в его целостном выражении. Это связано с тем, что в отличие от современного костюма, европейского по своей сути, прочно вошедшего в нашу жизнь и несущего в себе индивидуальное, т.е. разъединяющее начало, в народном костюме присутствует начало интегрирующее, что коррелирует с сутью любого общенационального праздника, призванного объединять людей, напоминать им об их общности, корнях, традициях, идеалах, внутреннем родстве. Именно в этом видится значимая роль любого национального костюма, содержащего в себе зримые, наглядные и мгновенно считываемые символы общности той или иной нации, народности или этноса.

В качестве опознавательного символа народный костюм или его атрибутика находит постоянное применение в произведениях белорусского искусства, где они также становятся знаками национальной идентификации и самоидентификации. Так, в известной иконе белорусского мастера XVII в. Петра Евсеевича из Голынца «Рождество Богоматери» в этой роли предстают предметы интерьера крестьянского быта, а также женский белорусский народный костюм, в который облачены св. Анна и другие женщины, ее окружающие.

Особенно активно подобную символику в своих произведениях начинают использовать белорусские художники XX века. Так, художник В. Стельмашенок, изображая в своих портретах деятелей белорусской культуры, скажем, поэта Я. Коласа, руководителя Академического белорусского народного хора Г. Ширму, а также репрессированных в годы сталинизма государственных деятелей Беларуси, облачает их в сорочки, украшенные характерным белорусским орнаментом как символа национальной идентификации. Подобные примеры встречаются и в литературе. Всем хорошо известны строки белорусского поэта М. Богдановича о слущких ткачихах: «І тчэ, забыўшыся, рука, / Заміж персідскага ўзора, / Цвяток радзімы Васілька».

Примечательно, что если в культуре дореволюционного и советского времени в качестве национального символа в белорусской культуре активно применялась атрибутика народного костюма, в частности, элементы

традиционного орнамента, то в постперестроечный период не менее активно начинает использоваться магнатско-шляхетский костюм или его элементы. Так, если поначалу известный белорусский ансамбль «Песняры» для своих выступлений использовал стилизованный народный белорусский костюм, то теперь его исполнители выступают в стилизованных костюмах магнатско-шляхетского круга, идентифицируя себя с представителями родовой знати.

Как образ визуальной природы костюм с древности, как уже было выяснено, становится средством мгновенной, удобной и доступной передачи нужной информации о человеке. Но эта информация двоякая – явного, эксплицитного и неявного, имплицитного характера. Попытаемся выявить особенности и различие информации того и другого вида.

«Визуальное мышление, – пишет российский психолог В. П. Зинченко, – возможно потому, что зрительные образы приобретают известную автономию и свободу по отношению к объектам восприятия и могут быть объектом зрительных манипуляций и преобразований» [33. С.46]. Это означает, что полностью передать содержание визуальной знаковой системы словами естественного языка не получается, так как на вербальный язык она до конца не переводится. Визуальный образ, по замечанию Лотмана, «легче протанцевать, чем рассказать; нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать» [55. С. 334]. В вербальном языке, где знак и его денотат связаны конвенциональными отношениями, а язык строится на словесно-дискретной основе, знак предстает в чистом виде. В визуальном языке между означающим и означаемым знака существует отношение подобия, т.е. отношения выражения и содержания здесь не произвольны и не конвенциональны как в вербальном языке, а строятся на иконически-континуальной основе. В известном смысле, конвенциональные знаки также входят в семиотическую систему костюма, на что мы укажем в следующем подразделе работы, но фундаментом ее являются все-таки зрительно представимые, иконические знаки. Их вербализация имеет только вторичный характер.

Обозначенные свойства двух языков культуры обусловили различие их семиотических кодов, которое заключается в следующем:

1) коды вербального языка достаточно жесткие и достаточно жестко регламентируют содержание своих знаковых систем, иначе будет нарушена коммуникация, что неприемлемо для словесного языка;

2) коды визуального языка менее жесткие, чем вербальные коды; их знаковые структуры на содержательном уровне остаются предельно свободными, но жесткими в отношении синтаксиса.

Исходя из данных свойств визуальных знаков костюма, прочтение сообщения на уровне выражения производится на явном, эксплицитном, уровне: рассматривая костюм, мы можем без труда определить его цвет, описать силуэт и структуру (части одежды и их аксессуары), декор, украшения и другую атрибутику, т.е. формальные компоненты костюма. Что касается содержательного уровня знаков костюма – оно столь отчетливо не прочитывается. Российский ученый Д. Сегал, занимающийся семиотикой материальной культуры, знаковые структуры такого рода определяет как знаки, не осознающиеся человеком как строго предписанные, а информацию, которую они содержат, называет вероятностной [78. С. 41–49]. Известный теоретик в области семиотики Ю. С. Степанов это свойство предметов материального мира поясняет следующим образом: «Изучение неявного уровня предметного мира шло от изучения психики, через изучение языка к изучению материальной культуры, так что неявный, скрытый уровень в самом явном – в материальной культуре – был обнаружен позднее всего. В этом состоит трудность анализа языка текстов материальной культуры» [85. С. 31]. Авторы коллективной монографии И. Ренчлер, Т. Селли, Л. Маффеи в книге «Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики» причину трудностей прочтения знакового содержания предметов материального мира видят в отсутствии набора общеприемлемых критериев для выделения структурных элементов в изображении. Этих трудностей, к примеру, нет при анализе речи, указывают авторы монографии, поскольку речь обладает рядом характеристик, которые можно изме-



рять. «Для анализа зрительных восприятий, – пишут они, – у нас нет подходящей системы символов, и ее, вероятно, *никогда не будет* [курсив мой – О. Т.], так как переработка зрительной информации, по-видимому, каждый раз очень гибко приспосабливается к типу объекта и к задаче /.../, слова часто недостаточно точны для описания эстетического восприятия; более того, иногда они даже неверно информируют о воспринимаемом событии /.../. «Эмоциональное знание» может составлять мир переживаний, не менее сложный, чем соответствующий вербальному знанию. Безусловно, чтобы лучше понять суть эстетического чувства, нужно знать гораздо больше об эмоциональной коммуникации» [41. С. 199].

Лингвист Л. Ельсмлев по этому поводу дает хороший совет: «...избегать заблаговременного жесткого разграничения грамматических элементов, с одной стороны, и тех элементов, которые принято называть внеграмматическими, – с другой, т.е. отсечения языка разума от языка чувств, так называемые экстраграмматические или аффективные элементы в действительности могут подчиняться полностью или частично правилам, которые пока еще не удалось выявить. Они несут в первую очередь экспрессивную нагрузку, являясь в отличие от когнитивных кодов эмотивными подкодами» [32. С. 240]. Можно в данном случае сослаться и на авторитетное суждение философа И. Канта, который в своем труде «Аналитика прекрасного» отмечал, что «прекрасное познается без посредства понятия» [35. С. 244].

Приведенные выше доводы достаточно аргументированно поясняют существование, с одной стороны, явного (эксплицитного), рационально сознаваемого уровня восприятия любого визуального текста, в том числе текста костюма. К нему относятся его денотативные значения. С другой стороны, неявного (имплицитного), неосознаваемого до конца или мало осознаваемого уровня восприятия. Здесь уже речь идет о коннотативных смыслах костюма, относящихся к области «вторичных смысловых эффектов».

Прочтение содержания знаков визуального порядка осложняется и тем, что оно существенным образом зависит от субъективного фактора. Известный россий-

ский эстетик М. С. Каган (1921–2006) поясняет это на примере эстетической информации: «Эстетическая информация, – пишет он, – это не только информация об организованности каких-то объективных явлений, как это представляется сторонникам натуралистического подхода к объяснению феномена эстетического. Она всегда связана с эмоциональной реакцией на организованность, которую вызывает объект эстетической оценки и которая появляется в результате самого процесса такой организационной оценки. В терминах семиотики здесь уместнее было бы говорить уже не о «семантике» и не о «синтактике», а о «прагматике» «эстетической информации», поскольку ее специфика определяется в первую очередь ее особой функцией по отношению к субъекту. Эта организующая функция «эстетической информации» оценивается как «красивая» и становится «знаком человеческого, духовного, идеального содержания» [34. С. 21–22].

В данном высказывании Кагана содержится мысль о том, что в визуальных знаках весомую роль играет эстетическая функция, т.е. большое значение придается уже не просто информации, но именно эмоционально окрашенной информации. Получая информацию такого типа, воспринимающий ее получает удовольствие от раскрытия «тайного» смысла послания, в нашем случае, через формальные средства языка костюма: цвет, форму, силуэт одежды, декор, где субъективному началу принадлежит большая роль, чем объективному.

В контексте эстетической функции костюма его формальные компоненты: ритмическое соответствие и пропорциональность всех элементов, цветовая гармония, декоративные составляющие становятся здесь уже не знаками, а некими «сверхзнаками», облегчающими восприятие информации, несомой костюмом, и способствующими ее запоминанию и узнаванию. Восприятие красивого, эстетически притягательного, поощряет сенсорное исследование костюма и приводит к расшифровке закодированного в нем послания, подкрепляя, тем самым, раскрытие сообщения.

Ярко выраженная эстетическая функция костюма является тем стимулом, запускающим в действие «ин-

формационную реакцию» человека, посредством которой осуществляется передача смыслов костюма. У знаков костюма, эстетически привлекательного, двойная роль:

1) доносить до зрителей семантическое содержание костюма;

2) привлекать и удерживать внимание своими экспрессивными качествами, являясь «пусковыми стимулами», вплетенными в содержательные характеристики его знаков.

На основании изложенного, к двум значениям костюма денотативного и коннотативного характера можно присоединить третье значение – *эмоционально-экспрессивное*, т.е. те знаковые свойства костюма, через которые он выражает и «внушает наблюдателю» (здесь проявляется его суггестивное свойство) определенные чувства, эмоции, настроения. Экспрессивное значение костюма и содержится прежде всего в его формальных компонентах: форме, силуэте, цвете, пространственно-ритмических, декоративных составляющих и т. п.

Впервые на эмоционально-экспрессивное значение знаковых форм обратил внимание швейцарский языковед Ш. Балли (1865–1947), который и ввел их изучение в научный обиход. Его исследования в этой области сегодня общеизвестны, но они не сразу нашли понимание в научном мире: лингвистам казалось, что анализ явлений, не поддающихся строгой регламентации, противоречит логике научного мышления [113]. Для смысловых интерпретаций костюма, имеющего визуальную природу, этот аспект является чрезвычайно важным – экспрессивные характеристики костюма актуальны для любой одежды, не только в качестве эстетической функции, но и с точки зрения донесения до адресата многочисленных коннотаций неявного плана.

Опираясь на высказанные замечания, попытаемся осмыслить и охарактеризовать особенности визуального языка костюма и его роль в коммуникативных процессах, останавливаясь на формальных компонентах и средствах выражения его языка, таких, как форма, цвет, пространственно-ритмические, декоративные элементы. Особенностью информации, которую они содержат в себе, является то, что она, как уже неоднократно ука-

зывалось, до конца не осознаваема и не переводима на вербальный язык во всей ее конкретности и сложности. Но, обладая информацией, пусть не всегда контролируемой на вербальном уровне, она играет не менее существенную роль в трансляционных процессах, чем информация костюма, передаваемая явно и закрепленная на уровне конвенций.

Свое исследование начнем с такой яркой составляющей костюма, как цвет, поскольку он больше других элементов оказывает эмоциональное воздействие на человека. Благодаря цвету, человек получает первые ощущения от костюма, тем самым, воспринимая первичное содержание его знаковой информации.

Язык цвета костюма и его цветовая символика, в силу значимости для человека такой культурной формы, как костюм, формировались на протяжении длительного периода времени, начиная с глубокой древности в контексте мифологических, религиозных, культурных, социальных традиций и представлений. В цвете заключены ценностные архетипические (глубоко значимые) характеристики человека, природы и общества, связанные с выживанием вида и продолжением рода.

Символика цвета, как такового, определялась прежде всего под воздействием глубинных ассоциаций человеческого мира с природным: зеленое – весна, пробуждение, надежда; синее – небо, сияние, чистота, священное начало; желтое – солнце, тепло, жизнь; красное – огонь, энергия, кровь; черное – темнота, страх, неясность, смерть, тайна. Такая мотивировка подкреплялась и оформлялась мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями, где выбор цветов предопределялся широкими и многочисленными символическими представлениями о назначении каждого цвета: белый – святость, чистота, невинность, божественный свет; серый – смирение и победа над телом; синий – цвет небес, божественной любви и истины; фиолетовый – страдание и покаяние. Кроме того, для более полного понимания символов и их семантического влияния каждого конкретного цвета, как утверждают его исследователи, необходимо учитывать пол, гендер, возраст и условия (нормальные или экстремальные) в жизни человека.

Под таким углом зрения было бы интересно рассмотреть появление и членение цветовой гаммы, выражаемой в естественном языке разных народов. Установлена общая историческая закономерность: красный и желтый цвета люди в языковой структуре начинают различать раньше и отчетливее, их названия издревле обозначаются практически у всех народов разными словами. Что касается зеленого, голубого, синего – эти цвета в своем вербальном осмыслении обычно обозначались одним словом, чаще всего – «черным». У древних греков, например, привычные для нас словосочетания «голубое небо», «зеленая трава», «синее море» отсутствовали. Гомер никогда не называл небо и море синими (голубыми), а траву зеленой. Цвет воды, земли, облака, железа он обозначал как черный. О причинах этого явления до сих пор ведутся споры, выдвигаются самые различные точки зрения; дают разные объяснения: от биологических до материально-экономических. «Наиболее здоровое объяснение, – пишет семиотик Ю. Степанов, – по-видимому, все же семиотическое. Его можно резюмировать так: тонкое языковое различие и обозначение красок внешнего мира (макрокосма) наступает тогда, когда в своем внутреннем мире (микрокосме) человек начинает тонко разграничивать состояние духа: это разграничение (у греков) происходит позже, не с эпосом, а с лирикой» [85. С. 286].

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что устоявшиеся и общепринятые правила, конвенции, связанные с костюмом и выражаемые и передаваемые в цвете, теснейшим образом связаны с древнейшими представлениями людей. Они зарождались в архаических культурных пластах, развивались длительное время, а потому не могут быть вытеснены и на современном уровне восприятия. Цветовая символика костюма включает в себе сложную историю взаимодействия многих факторов культуры. Без преувеличения можно сказать, что на протяжении тысячелетий через костюм, его цветовую гамму, человек впитывал в себя целую систему символов, усваиваемых теперь автоматически вместе с их значениями, часто неосознаваемыми на сознательном уровне.

Знаковые характеристики, которые несет цвет костюма, основаны не только на мифологических и религиозных представлениях, но и связаны с традициями народа, историческими событиями его жизни. Они зависят от геокультурных условий существования людей, темперамента, обычаев, эстетических норм и воззрений. Наличие всего этого и создает комплекс инвариантных характеристик знакового проявления цвета костюма.

Так, черный цвет, традиционно несущий в христианском мире эмоциональный заряд печали, страха и мрака, может приобретать и иные смыслы. Деловитость и скромность обозначает черный мужской костюм придворных английского двора королевы Елизаветы; престижность, изысканность – испанский костюм высшей знати XVI в.

Семантическая характеристика синего цвета основана на психофизических принципах его восприятия. Синяя поверхность кажется удаляющейся от человека, увлекающей взгляд в бесконечность, в собственную глубину. «Такие идиомы как «синий чулок» или «синие очки», – уточняет специалист в области цвета Н.В. Серов в своей монографии «Цвет культуры», – практически во всех культурах приписываются женщинам, выделяющимся своей непохожестью на других, что подмечал, например, Ф. М. Достоевский, писавший, – стоит барышням надеть синие очки, они немедленно приобретают собственные убеждения» [80. С. 227]. Синий цвет, добавляет автор монографии, также несет в себе семантику печали, ночи, вечности, разлуки, неверности и многое другое [80. С. 227].

Неслучайно, что в известном стихотворении А.Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» именно синий цвет плаща, семантика которого, как указывает Серов, содержит в себе выражение «печали», «ночи», «вечности» и даже «разлуки» становится тем основным мотивом, на который настраиваются все другие образы и интонации этого стихотворения: «Ты в синий плащ печально завернулась, // В сырую ночь ты из дому ушла...».

К формальным характеристикам костюма, также играющим немалую роль в определении его знаковых

проявлений, принадлежат его ритмические компоненты.

Ритм является символической характеристикой совместного хронотопа любой человеческой общности. Он с древности участвовал в превращении хаотического времени и пространства в пространство культуры; наделял любую форму организованностью и целостностью. Ритмическая организованность костюма, построенная по определенному принципу, превращала сообщество людей в слаженный коллектив. Такова, например, роль орнамента и других ритмически однородных компонентов народного костюма. Он является объединяющим фактором членов сообщества, интегрируя их в космический порядок мира.

Отбор знаковых компонентов в декоративном украшении одежды также не случаен и формировался с древности. Так, применение в тканях костюма растительного орнамента или растительных мотивов обусловлено ролью, которую играли растения в жизни первобытного человека. Нашим далеким предкам они обеспечивали пищу. В этой связи за растениями, спасающими их от голода, закреплялись представления космогонического, магического и эстетического порядка.

В целом же в форме и силуэте костюма, во всей его пластической системе, фактуре материала, симметричной или ассиметричной структуре, в пропорциях, сочетаниях отдельных частей и многом другом проявлены знаковые характеристики, скрывающие глубокие по своему воздействию на человека символы. Овальные, угловатые, колеблющиеся, статичные, динамичные формы по-разному действуют на человека, постигающего их в своих потаенных, наполовину бессознательных представлениях и чувствах. Вертикальные формы дают ощущение подъема, горизонтальные – покоя; овал, по наблюдению дизайнеров, динамичнее, чем круг; разомкнутые фигуры более «событийны», по сравнению с замкнутыми; округлые формы сочетаются с остроконечными. Формы костюма могут располагаться «согласованно» и «конфликтно», гармонично и диссонансно и т. д.

Неоднозначность экспрессивных качеств широких и узких форм в костюме, верхних и нижних его частей,

обладающих различным визуальным весом, различие левого и правого, центрального и периферийного – осознание всего этого в костюме зависит от генетически сложившихся в культуре способов их восприятия человеком, ценностных ориентаций эпохи, в которой живет человек, а также существующих национальных норм и традиций.

Подобные закономерности, как и закономерности, связанные с цветовыми и ритмическими отношениями в костюме, всегда осознанно или интуитивно используются художниками-дизайнерами, а костюм через определенную знаковую систему оказывает свое воздействие на человека, неся в себе информацию явного (эксплицитного) и неявного (имплицитного) характера, совокупностью которых и определяется ее воздействие.

Как образ визуальной природы, несущий в себе информацию двух типов, костюм с давних пор активно используется не только в качестве средства быстрой и доступной передачи нужной информации о человеке, но и как инструмент манипулирования сознанием. Это связано с тем, что если информация явного уровня лежит на поверхности, то информация неявного уровня содержит скрытые смыслы и значения. Осознается лишь самый верхний уровень информации, остальное автоматически переводится на неосознаваемый (малоосознаваемый) уровень. На неосознаваемый уровень человеческой психики переводятся вторичные смыслы костюма: коннотации или социолекты, по Барту, – социальные мифы своего времени, которые произвольным образом усваиваются индивидом незаметно для него самого. Подобное свойство визуальных текстов активно применялось в древней магии. В современной культуре в этом качестве костюм используется как передатчик идеологически структурированной информации.

«Люди мира бизнеса и политики сегодня понимают, – пишет В. М. Розин, – что визуальные системы и визуальные произведения – плакат, реклама, одежда, внешний облик машин и предметов обихода, интерьер и экстерьер, газеты, журналы, кино и телевидение, произведения искусства являются достаточно эффективными средствами формирования установок, симпатий и анти-



патий человека, влияют на принятие им решений, на выбор и ценностные ориентации, на мироощущение, на настроение, чувства и эмоции. При этом предполагается, что визуальные средства в отличие от вербальных или интеллектуальных (слово, понятия, теории) позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие (хотя сработать оно может значительно позднее), причем это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы влияют не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека» [73. С. 25–26].

Этим свойством визуальной информации активно пользуется реклама, задавая жесткие идеологизированные стереотипы поведения в выборе костюма, украшений и косметики.

Так, реклама одежды и косметики, по мнению специалистов-психологов, не только влияет на формирование потребительского спроса у покупателей, но и развивает (особенно, у женщин, на которых она в большей мере и рассчитана) чувство беспокойства и вины за собственную несовершенную фигуру и возрастные изменения внешности. Ж. Бодрийяр отмечает: «Реклама, изобилие ее навязчивых образов, предназначены для того, чтобы постоянной фрустрацией исподволь поддерживать в человеке чувство вины, чтобы блокировать его сознание. Функция образа рекламы – устранение реального мира – позволяет понять, как в рекламном образе проявляет себя постоянное подавление желаний. Оно сначала превращается в зрелище, блокируется, остается неутоленным, а, в конце концов, абсурдно-регрессивно переносится на вещь» [12. С. 253]. Например, естественное возрастное изменение фигуры у женщины, увядание кожи, появление морщин преподносятся как следствие небрежного ухода за собой. Единственный выход – «расплата» за ошибки в буквальном смысле слова: непрерывные покупки дорогой одежды и косметических средств.

Анализ основных семиотических свойств и средств костюма, в рамках которого выявлен целый спектр его знаковых характеристик, позволяет провести систематизацию и классификацию его знаков и знаковых подсистем с той целью, чтобы семиотико-семантиче-

ская модель костюма обрела свою целостность и ясность ее использования в качестве коммуникативной структуры.

### **Типологизация семиотических систем костюма**

Для проведения *типологизации семиотических систем костюма* будем исходить, во-первых, из теоретических оснований общей семиотики и существующих типов систематизации знаков; во-вторых, из свойств и признаков знаковых систем, выявленных и скорректированных в отношении костюма в предыдущих разделах работы; в-третьих, из сложившегося объективного характера исторического развития различных знаковых систем костюма в процессах его культурных модификаций.

Типологизация семиотических систем костюма требует выполнения следующей работы:

1) выделения основных типов знаков костюма с целью выявления их семиотических характеристик;

2) проведения упорядочивания знаковых систем костюма и установления их иерархических уровней на основе нарастания степени их информационного качества от неразвитых – неявных (скрытых) проявлений знаковой до хорошо развитых (явных) информационных форм;

3) определения места и характера взаимосвязей выделенных типов знаков костюма в общей семиотической системе;

4) описания комплексной знаковой системы костюма, полученной в результате проведенной типологизации.

В общей семиотике как научной дисциплине существует достаточное количество способов и подходов к классификации знаков и знаковых систем. Костюм как специфическая семиотическая система предполагает свои подходы к классификации и систематизации знаков костюма. В данной монографии разработана своя достаточно развернутая типологизация знаковых систем костюма, в основании которой лежит классификация одного из основателей семиотики Ч. С. Пирса [64].

По этой классификации все знаки разделены на следующие группы:

- 1) индексные;
- 2) иконические;
- 3) символические.

*Индексное отношение* между означающим и означаемым как компонентами знака основывается по Пирсу на их фактической смежности. *Иконическое отношение* строится по принципу подобия означающего и означаемого. В *символе* означающее и означаемое, по классификационной схеме Пирса, соотношены безотносительно к их фактической связи [64. С. 75–92]. Позднее в эту классификацию последователи ввели и другие знаки. Надо отметить, что классификация знаков, предложенная Пирсом и его продолжателями, вызвала много споров, не утихающих до сих пор. Так, Р. Якобсон справедливо заметил, что не существует непроходимой грани между тремя выделенными Пирсом знаковыми формами. Индексные и иконические знаки могут выступать, например, в роли символов [110. С. 323]. У представителей структурализма и постструктурализма часто встречается негативное исследовательское отношение к символу, ориентированному на неисчерпаемую глубину означаемого. Символ направлен на видение знака в его вертикальном измерении, в то время как наиболее содержательная жизнь знака, по представлению структуралистов, протекает в горизонтальной плоскости [79].

Для разработки развернутой знаковой системы костюма, создаваемой на основании выделения ее отдельных типологических структур, необходимо также учесть замечания, важные для проводимой нами процедуры, высказанные двумя российскими исследователями в области семиотики, объектом которой является вещь. Одно из них принадлежит психологу российской школы А. А. Леонтьеву, заметившему, что под одним и тем же названием знака в практике научного исследования выступают часто три различных его аспекта: «Во-первых, знак как реальный компонент реальной действительности, как вещь или материальное языковое «тело», включенное в деятельность человека (знак 1). Во-вторых, знак как идеальный образ, как эквива-

лент «реального знака» (знак 2). Наконец, в-третьих, под знаком можно понимать знаковую модель (знак 3)» [47. С. 93].

Данное высказывание Леонтьева для проводимой нами типологизации знаков костюма имеет значение в том смысле, что костюм под углом зрения семиотики исследован прежде всего как объект материального мира, т.е., по Леонтьеву, как знак 1. Иными словами, костюм достаточно подробно изучен в таких научных областях, как этнография, социология, и отчасти, в самой семиотике, что и было отмечено при обзоре методологических подходов к изучению костюма в первом подразделе данной главы.

Создавая и осмысливая типологизацию семиотических подсистем костюма, автор монографии ставит перед собой цель раздвинуть принятые рамки исследования знаковых характеристик костюма и рассмотреть его семиотические программы в более широком контексте в соответствии с тремя аспектами знакового проявления вещи, на которые указал Леонтьев:

1) в качестве знака 1, замещающего костюм как материальную вещь;

2) в качестве знака 2, идеального знакового объекта, которым становится костюм, лишаясь своей материальной оболочки и трансформируясь в чистый знак;

3) в качестве знака 3, знаковой модели, когда костюм начинает выступать как символ в символических семиотических ситуациях или как художественный символ в произведениях искусства.

Такая постановка вопроса дает возможность осуществить процесс систематизации и типологизации его знаков на разных уровнях, начиная с низших (предзнаковых, гомогенных) знаков до высших (панзнаковых, гетерогенных) знаков; создать развернутую семиотическую структуру (модель) костюма.

Подобная семиотико-семантическую модель костюма со своей спецификой знаковых систем и их функциональными особенностями способна полнее и глубже выявить роль и значение костюма в коммуникативных процессах не только прошлого, но, что существенно важно, современной культуры, определяющей чертой которой является «панзнаковость».

Другим важным руководством для осуществления типологизации знаков костюма является уже упомянутое выше замечание семиотика Д. Сегала, дающее нам возможность увидеть новые свойства знаков костюма и тем самым значительно дополнить их характеристики: «Знаковость любой вещи может быть жестко детерминированной и вероятностной, – указывает Сегал. – Жестко детерминированная знаковость вещи содержит в себе информацию относительно внешних связей вещи. Сложность системы общественных отношений и моделей поведения человека способствует существованию и другого типа вещей-знаков с множеством смысловых значений, которые не осознаются человеком как строго предписанные. Вещи с вероятностной семиотичностью сообщают человеку самую разнообразную информацию, но ее прочтение строго не детерминировано» [78. С. 28].

К костюму с жестко детерминированной знаковостью, по определению исследователя, относятся только такие семиотические типы костюма, у которых отношения между означающим и означаемым строятся на основе конвенционального порядка. К ним принадлежат такие формы одежды, как религиозный, обрядово-ритуальный, этикетно-церемониальный, производственно-профессиональный и другие подобные типы костюма, составляющие не слишком большую часть из общего числа семиотических костюмных модификаций. Следует констатировать, что самый обширный ряд знаково-семантических типов костюма включен в системы с вероятностной семиотичностью, в чем и состоит трудность их описания. Но автор монографии не стал их исключать из создаваемой систематизированной типологии знаков костюма с целью получения более целостной семиотико-семантической модели костюма, включив в нее как костюм с четкой знаковой определенностью, так и с вероятностной семиотичностью, знаковость которого жестко не детерминирована.

В конечном итоге, откорректировав и уточнив каждый семиотический тип знаков костюма в соответствии со способами их кодирования, употребления, специфическими особенностями и различием их использования

в информационных процессах, в семиотико-семантическую модель костюма вошли следующие *типы знаков*.

### **Тип I. Знаки-сигналы.**

Знаки такого типа включены в конкретные материальные процессы, закономерным следствием которых является их прямая соотнесенность и зависимость от денотата. По определению А. А. Леонтьева – это знаки 1, по Д. Сегалу – это знаки с вероятностной семиотичностью, которые не осознаются человеком как строго детерминированные.

К знакам-сигналам относятся:

#### **1. Костюм как знак-штамп, или знак-клише.**

Такая разновидность знака-сигнала характеризуется определенной частотой повторения, а потому становится стандартной семиотической формулой костюма, знаковым клише, вследствие чего несет реципиенту нулевую информацию.

Костюм, наделенный такой знаковостью, давно уже потерял для адресата свою первичную информационную нагрузку, которая стала для него незначимой, дисфункциональной, т.е. информацией с нулевым значением. Подобный знак костюма, как правило, еще продолжает подчиняться стилевым закономерностям или моде, но давно утвердившихся и утративших свою значимость и актуальность. Тем не менее, в силу массового повторения из костюма-клише или костюма стандартного образца выхолощен (стерт) смысл только явного (эксплицитного) уровня. Смыслом неявного (имплицитного) уровня обладает, как указывалось выше, любая система визуальных знаков. Смысловая нагрузка костюма-клише, неосознаваемая реципиентом на явном уровне, оказывает на него воздействие, но незаметно, неявно. Это свойство знаков костюма-штампа или костюма-клише (свойство стертости семантического наполнения явного вида) используется в имиджмейкерстве как активное средство манипулирования и навязывания на бессознательном (малоосознаваемом) уровне нужных представлений о том или ином индивиду. Вследствие распространенности и стандартности такого знака-сигнала он лишается своих экспрессивных характеристик и перестает осознаваться в эстетическом отношении. Подобный костюм-клише не вызывает в со-

знании реципиента нужных ассоциаций, оценок и его образ быстро забывается.

## *2. Костюм как знак-симптом или знак-признак.*

Костюм знак-симптом или знак-признак – это такой знак костюма, который содержит в себе информацию, неотделимую от самого законносителя, и который подает себя независимо от отправителя и адресата. Он связан в основном с формально-конструктивными и структурными элементами костюма: цветом, формой, декоративными компонентами и т. п.

Информация, которую содержат знаки-симптомы или знаки-признаки, двоякого рода. Вследствие условности принципов связи между означающим и означаемым их денотата они отличаются неопределенностью своих семантических характеристик. В силу этого, с одной стороны, их смысловое наполнение не может быть точно детерминированным, по определению Д. Сегала, но, с другой стороны, здесь доминирует хорошо читаемый план выражения, синтаксис знаков, связанных с формально-эстетическими функциями костюма. В результате восприятие информации, которую содержат знаки-симптомы или знаки-признаки, происходит как на явном (эксплицитном), так и неявном (имплицитном) уровнях.

Реципиент легко читает синтаксические характеристики костюма, а через них лежащую на поверхности жестко детерминированную информацию формально-эстетического свойства, например, связанную с определением цвета костюма: синий, белый, красный; с такой же определенностью он выявляет формы и силуэты костюма: прямой, трапециевидный, облегающий или другую атрибутику костюма, например, отдельные детали или его декор. Подобная информация вся на виду, она не несет никаких латентных смыслов и по своему признаку она явного характера.

Другого рода информация знаков-симптомов или знаков-признаков уже не лежит на поверхности и определение ее воздействия происходит по ходу скрытых от наблюдения процессов по их видимым симптомам, признакам, а не через чтение намеренно созданных знаковых посланий. Это объясняется тем, что универсальные семиотические представления человека, связанные с

предметной средой – жилищем, интерьером, мебелью, костюмом, в том числе и их цветовая семантика, формировалась, как указывалось выше, на основе древних архетипических образов. Информация подобного типа жестко не детерминирована, и ее восприятие реципиентом чаще всего остается неосознанной или мало осознанной акцией.

Использование данного типа знаков неявного уровня в процессах коммуникации можно только условно обозначать словом «контакт»: субъекты, находящиеся на разных полюсах канала коммуникации, связаны формально. Такого рода контакты определяются как псевдо- или квазиобщение, осуществляемые в ситуациях неосознаваемого (малоосознаваемого) поведения в результате таких форм, как «заражение», внушение, подражание и т.п. При коммуникации людей посредством такого типа знаков механизм смыслового контакта включается далеко не всегда, хотя он и способен обеспечить взаимодействие, адекватное тем или иным целям. В актах псевдообщения через знаки-симптомы нет совпадения фокусов порождаемого и интерпретируемого текста. Такого рода текст нуждается в особом осмыслении с точки зрения выяснения функций понимания и непонимания людьми в процессе их социального взаимодействия.

Вместе с тем, роль таких действий в повседневной жизни не следует преуменьшать, а в современном обществе, где значение визуальной культуры необычайно возросло, такого рода знаки интенсивно применяют как фактор манипуляции.

Роль знаков-симптомов, к примеру, велика в ритуальных и церемониальных действиях, в современной рекламе, так как одним из основных их качественных признаков является свойство экспрессивности, которое и используются как активное средство в акциях «заражения», подражания, внушения, а также в спонтанных элементах межличностного взаимодействия,

*3. Знаки костюма с доминированием эстетической функции.*

Функции данных знаков костюма определяются их ярко выраженной эстетической направленностью и связаны прежде всего с формально-конструктивными



компонентами: предметной формой, цветовыми и пространственно-ритмическими характеристиками, декоративными украшениями и другой атрибутикой костюма, т.е. среди общей знаковой программы костюма превалирует такая ее составляющая, как синтаксис его формальных элементов, ответственных за эстетическую функцию. Информация костюма с подобным доминированием знаков заключается, в свою очередь, в ее эстетической ценности. План выражения здесь превалирует над планом содержания, означаящее над означаемым, синтактика над семантикой.

Содержание знаков с доминированием эстетической функции не может быть оторвано от своего физического носителя (костюма), а потому они относятся к группе знаков-сигналов. Семиотический подход к описанию таких знаков требует не только содержательных, но и экспрессивных характеристик языка костюма.

#### **Тип II. Индексионально-конвенциональные знаки.**

Знаки данного типа условно соотносятся со своим материальным знаконосителем – денотатом. Они жестко детерминированы и, как правило, несут в себе содержание социального плана, сохраняющее свое значение на протяжении длительного исторического времени. Индексионально-конвенциональные знаки костюма, сформированные под воздействием общественной необходимости, содержат в себе информацию относительно внешних связей людей и потому играют особую роль в системе социальной коммуникации.

##### **1. Костюм как знак-индекс.**

К подобному знаку относится произвольно-установленный условный знак костюма, используемый как предупреждение (оранжевые жилеты дорожных рабочих, путевых обходчиков, яркая приметная одежда детей, легко замечаемая водителями транспорта, одежда как фактор узнавания и привлечения к себе внимания при встрече и пр.). К знакам-индексам в одежде относятся также условные обозначения специально выделенных деталей костюма – погоны на военной одежде, номерные знаки на одежде военнопленных, изображения-знаки в униформе и др. При посредстве данного типа знака в ходе общения появляются определенные смысловые контакты, осуществляемые через костюм.

Но коммуникация такого рода, как правило, носит самый упрощенный характер.

## *2. Костюм как конвенциональный знак.*

Значение такого костюма, выступающего в качестве закононосителя, определяется в результате предварительного договора, поэтому он называется конвенциональным. Костюм как конвенциональный знак включен, как правило, в систему норм и правил социальных институтов и содержит информацию относительно внешних связей человека в социокультурном пространстве. Интерпретация знаков такого типа происходит не только на уровне восприятия, но и на уровне представлений или понятий, так как сообщение, передаваемое посредством конвенциональных знаков, может быть отделено от конкретного закононосителя (конкретного костюма). Связь между означающим и означаемым денотата носит условный характер.

Сообщение, которое содержит в себе и передает костюм с конвенциональным набором знаков, особенно, если речь идет об их использовании в высококонформативных социальных акциях и процедурах, имеет важное значение. Код такого сообщения сложился исторически на основе культурных традиций и норм и впервые был сформирован, как правило, на основе ритуальных костюмов архаического, традиционного и средневекового типа культур и сохранился как исходный образец в последующих эпохах, мало подвергаясь изменениям с целью сохранения своего первоначального социального содержания. Сообщение, передаваемое конвенциональными знаками костюма, осознанно интерпретируется адресантом в актах коммуникации.

Костюм как конвенциональный знак либо автоматически приписывает человека к определенной социальной группе, либо дает ему четкие индивидуальные характеристики. Костюм такого типа не существует изолированно, он всегда входит в определенную систему, обусловленную социокультурным пространством, эпохой, национальной принадлежностью и т. д.

По сути дела, только с костюма, знак которого является конвенциональным знаком, мы можем говорить о костюме как полноценном знаке, где можно наблюдать различие плана выражения (означающее) и плана со-

держания (означаемое), где полноценно начинается работа синтаксиса т.е. действуют правила сочетания знаков, осмысливается семантика костюма, устанавливаются четкие связи между адресантом и адресатом при трансляции информации.

К образцам одежды подобного типа относятся этнический, народный, национальный костюм, форменная одежда (униформа) как знак профессионального отличия или субординации в армии, костюм, фиксирующий принадлежность человека к демографической и гендерной субкультуре (детской, взрослой, подростковой, молодежной, женской, мужской). Костюм с конвенциональными знаками может сообщать об имущественном положении человека, степени его богатства, о его социальном статусе и занимаемой государственной должности (костюм правителя, вельможи, чиновника, судей и пр.). Костюм такого типа активно используется в церемониально-ритуальных процедурах и обрядовой культуре (костюм жрецов и священнослужителей, траурная, праздничная, обрядовая, свадебная одежда, костюм для торжественных приемов и посвящений и др.). Костюм как образец одежды с конвенциональными знаками служит для индивидуальной характеристики человека (в качестве показателя его вкуса и эстетических пристрастий, характера, темперамента, привычек и пр.); он через свои знаки может свидетельствовать о своеобразном конформизме индивида, подчинении его общепринятым предписаниям и правилам или, напротив, указывать на несогласие с общественными установками, нормами морали, этикета и моды. К подобному костюму также относится театральный и карнаваль- ный костюм, костюм как произведение декоративно-прикладного искусства и дизайна. Особое место в этом ряду занимает исторический костюм со своим рядом конвенциональных знаков, семантический набор которых способствует сохранению памяти о конкретном человеке, эпохе или важном событии.

### **Тип III. Иконические знаки.**

Определяя данный тип знаков, следует учитывать, что костюм, будучи визуальной знаковой системой, в первую очередь, является иконическим знаком в общем его значении. Не отказываясь от традиционного пони-

мания иконического знака по классификации Пирса, в предлагаемой нами семиотической системе он рассматривается несколько в ином качестве, что связано со спецификой представляемой здесь типологизацией знаков костюма.

Группа знаков костюма названа иконической, потому что ее денотаты в соответствии с нашей классификационной шкалой потеряли свою естественную материальную оболочку и, изображаясь графическим или вербальным способом, приобрели новую, переходя, таким образом, по классификации знаков А. А. Леонтьева, в группу знаков 2, т.е. идеальных.

### *1. Костюм как изоморфный знак.*

В группе обозначенных нами иконических знаков – это переходный знак, еще не потерявший своей естественной материальной оболочки реального костюма. Определяющей чертой этих знаков является сходство с тем, что они обозначают. Их сходство или подобие может быть большим или меньшим.

К изоморфным знакам относятся прежде всего карнавальные костюмы, которые при одном плане содержания имеют два плана выражения. К примеру, детский карнавальный костюм зайчика функционирует, с одной стороны, как костюм, материальная вещь (первый план выражения) и в то же время воплощает в себе образ зайчика, становится художественным образом (второй план выражения).

Наличие у изоморфного знака двух планов выражения стало, к примеру, основой интриги драмы М. Ю. Лермонтова «Бал-маскарад».

### *2. Костюм как иконический знак.*

На фотографии, рисунке, в живописи или кинематографии, а также в словесном описании костюм перестает быть реальной материальной вещью, а становится *изобразительным образом* или *иконическим (чистым)* знаком. Как изображение рисунок костюма в той или иной степени визуально сходен с предметом (костюмом-вещью), а как знак обозначает этот предмет. При этом для зрителя появляется новый предмет, новый денотат – сам рисунок, фотография, любое изображение, в том числе и словесное, коренным свойством которых является несовпадение по своим материальным параметрам с ре-

альным объектом, но сохраняющих с ним сходство или подобие. В данном случае происходит полное замещение материального объекта его знаком-образом, приобретшим новую материальную оболочку. Знак костюма освобождается от своего прежнего законодателя, а план содержания полностью отделяется от плана выражения, превращаясь в идеальный знак по классификации А. Леонтьева. При этом появляется новая предметная область, вторичная по отношению к костюму и несущая в себе уже две содержательные линии, – самого костюма и нового предмета – фотографии, рисунка в виде объекта или его словесного описания. Иконический знак, позволяет, с одной стороны, связать нарисованный костюм с реальным, с другой – развести их как разные материальные субстанции (изображенный костюм нельзя надеть на себя).

Означаемое и означающее костюма как иконического знака сближены и находятся в отношении подобия, в отличие от системы вербального языка, где знаки связаны между собой отношением конвенции, т.е. условно. Иконический знак имеет четкую выраженность в образах и понятиях. При словесном описании костюма, слушающий может представить его в своем воображении, создать его мысленный зрительный образ, узнать уже знакомый ему конкретный костюм или сопоставить его с костюмом того или иного стиля, исторической эпохи, моды и т.д.

Образ является принципиально иным средством представления костюма как знака. Он, теряя свою естественную материальную оболочку, сохраняет привязку к отображаемому костюму посредством изоморфизма, т.е. внешнего сходства с костюмом. Это уже знак в подлинном смысле этого слова. Рассмотренные выше типы знаков, основным признаком которых является сохранение денотатом своей естественной материальной оболочки, называются материальными знаками.

Иконический знак костюма является гетерогенным знаком. Как знак-образ он может представлять собой целый класс аналогичных костюмов и действий, с ним связанных. Кроме того, по определению Л. С. Выготского, костюм как иконический знак или знак-образ относится к «предметам второго поколения», поскольку

его смыслы и значения, как указывает психолог, «отрываясь от вещей», тем не менее, продолжают быть «неотрывными от реального действия с реальными предметами» [20. С. 142].

#### **Тип IV. Знаки-символы.**

Костюм в качестве символа предстает как результат символической деятельности человека и приобретает качественно иное измерение. Символическим значением может наделяться любой костюм, для этого нужен только соответствующий контекст и соответствующая его интерпретация. Костюм-символ выступает как конденсатор всех принципов знаковости и одновременно выводится за пределы знаковости. Передача информации, которую несет костюм с символическим наполнением, осуществляется, как правило, на коннотативном уровне и требует интерпретации его косвенных смыслов.

##### **1. Костюм как символ.**

Существование системы костюма как символа (обречение им символического языка) может быть связано с определенными типами коммуникативных ситуаций, к которым относятся ритуалы, обряды, различные церемонии, посвящения и другие практики, связанные с символической деятельностью.

К костюму-символу может относиться костюм, обозначающий нечто большее, нежели то, что стоит за самой вещью с ее утилитарным назначением. Это связано с огромной нагрузкой содержательного плана костюма. Символ, по словам Ю. М. Лотмана, приходя из прошлого и уходя в будущее, никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры, так как, продолжает свою мысль ученый, связан со всей памятью культуры, а потому пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. «Пронизывая толщу культур, – пишет Лотман, – символ реализуется в своей инвариантной сущности как посланец других культурных эпох, как напоминание о древних (= «вечных») основах культуры» [55. С. 238–241].

К символической одежде прежде всего относится этнический, народный, национальный костюм, несущий в себе глубинное кодирующее устройство, своеобраз-

ный текстовой ген культурной и исторической памяти этноса, народа, нации.

## 2. *Костюм как художественный символ в произведениях искусства и литературы.*

Костюм, как художественный символ, является уникальным знаком, неповторимым и невоспроизводимым. Существует определенная сложность в прочтении информации, которую он несет, и которая нуждается в интерпретации особого рода. Информативность знака такого типа высокая в силу того, что в процессе художественной коммуникации она принимается не только из сообщения, но и языка, на котором говорит искусство. Язык искусства никогда не бывает незаметной, автоматизированной, заранее предсказуемой системой знаков, и текст на этом языке на всем протяжении сохраняет неожиданность (в отличие, например, от текста-клише, который, в силу стандартности, потерял свою информационную нагрузку). Именно потому он и нуждается в особого рода интерпретации. Но художественный текст костюма признается информативным для исследователя лишь в той мере, в какой его содержание несет сведения, соответствующие целям передачи художественного содержания текста костюма.

Сложный язык костюма в искусстве театра, изобразительном искусстве, киноискусстве и литературе, формируемый соединением разных знаковых элементов (иконических знаков костюма, художественных средств языка произведения и т. п.), делает его гетерогенным знаком.

Многообразие знаковых аналогов костюма, разделенных на отдельные типы и группы знаков, составляет его различные *уровни*, связанные иерархическими отношениями. Выявление иерархических отношений языковых форм является сложной задачей по сравнению с простым описанием знаков различных языковых уровней в лингвистике. Инструментарий приведения текста к структуре разнопорядковых семиотических уровней, позволяющий трактовать текст как иерархию этих уровней или смыслообразований разной степени сложности, в теории семиотики разработан Ю. М. Лотманом в работе «Структура художественного текста» [56], труде Ю. М. Степанова «Язык и метод. К современ-

ной философии языка» [85] и других исследованиях по семиотике.

В нашем случае идея выявления иерархических отношений между различными семиотическими типами костюма заключается в следующем: для более полной и точной классификации знаковых систем костюма необходимо определить и учесть различные ступени его знаковости, наблюдаемые в пределах предложенной здесь типологизации семиотических систем костюма. Подобная классификация способствует не только выделению основных типов знаковых систем костюма, что уже нами произведено выше, но дает возможность группировать по принципу нарастания их семиотических свойств от низших знаковых форм к высшим, для определения качественных характеристик заложенной в костюме информации.

С этой целью используем методику приведения текста к иерархии разнопорядковых уровней, выработанную в лингвистике и теории общей семиотики, и попытаемся построить классификационную систему семиотических уровней костюма, а затем проанализировать ее специфические особенности. Проводя процедуру классификации костюма с разными уровнями организации его семиотических типов, мы определим существующие между ними связи и интегративные отношения, поскольку субъекты более низкого уровня могут быть идентифицированы в составе более высокого уровня. Данная процедура, таким образом, дает возможность раскрыть, уточнить и выявить формирование смысла одних знаковых выражений костюма через другие.

В предлагаемой нами модели классификации семиотических уровней костюма иерархические ступени расположены от уровня *низшего порядка* к *высшему* (от первого уровня к пятому), где порядок определяется степенью информативности.

*Первый уровень* – это упрощенная семиотическая система костюма низшего порядка без специальной ориентации на цель сообщения. Знаковая функция такой системы определяется в приведенной выше семиотической типологии знаками низшего порядка – знаками-штампами и содержит нулевой уровень информации



явного вида. Данный уровень знаковой системы костюма классифицируется как *предзнаковый*.

*Второй уровень* – промежуточный или переходный. Семиотический тип такого костюма имеет слабое воплощение коммуникативного намерения передачи информации явного вида, но если она передается, то, как правило, только по какому-либо одному признаку, или одной опорной синтаксеме, например, цветовому коду костюма. По нашей типологической схеме – это признаки-симптомы или знаки-признаки. Основное семиотическое значение данного костюма заключается в его экспрессивных способах передачи информации неявного вида. Информация подобного рода эмоционального свойства, а потому она имеет большой семантический разброс.

Раскроем подобный тип передачи информации на конкретном примере. В качестве образца можно взять «белую блузу», где опорной синтаксемой будет являться белый цвет данного вида одежды. Но предварительно, для более точного и полного выявления специфики определяемого уровня семиотической системы костюма, обратимся к более упрощенной знаковой системе – просто к «блузе» (к некоей абстрактной блузе), игнорируя на этом этапе рассмотрения ее цвета. В этом случае все семантическое содержание денотата «блуза» как знакового явления лежит на поверхности, т.е. вся информация содержится в значении слова «блуза». Как написано в словаре по костюму – это такой вид одежды, которая отделилась от женского цельнокроеного платья, лифа, и постепенно превратилась в блузу в XIX в.

Определив знаковое свойство «блузы», вернемся к «белой блузе». Блуза, обретшая белый цвет, получает уже не одно значение, которое имела просто блуза, а два значения. Просто «блуза» или абстрактная блуза в общем смысле слова продолжает означать то, чему мы только что дали пояснение из словаря; что касается «белой блузы», здесь речь идет о вещи, у которой есть один отличительный признак – белый цвет. В этом случае денотат белой блузы имеет уже два значения – содержание абстрактной блузы или блузы вообще и содержание блузы, которое она приобретает вместе с семантикой белого цвета. Синтаксема «белый цвет» блузе придает другие смыслы. К примеру, это может означать, что она

является элементом праздничной одежды или деталью классического женского костюма, т.е. несет в себе новую, дополнительную информацию. Таким образом, смысл знака «белая блуза» значительно усложняется, а вместе с этим повышается степень или качество его информативности.

В данном случае мы рассматриваем только явный уровень информации – денотативный (в знаковом содержании «белой блузы» имеются не только денотативные значения явного вида, но и коннотативные смыслы более сложного, неявного вида, нуждающиеся в особой интерпретации, но на этом этапе рассмотрения мы их пока не будем принимать во внимание). Все, знающие язык костюма, понимают и осознают, что знак денотата «белая блуза» означает: 1) «блуза – есть лиф, отделенный от цельнокроеного платья и т. д.»; 2) «белая блуза» – это уже не просто блуза, а обладающая новыми семиотическими функциями, связанными с белым цветом.

Семиотическая система костюма первого уровня, условно обозначенного нами как костюм с нулевой степенью информации (в нашем случае он играет ту же роль, что и приведенная для примера абстрактная блуза) – костюм-штамп, остается незаметной, и именно поэтому несущей нулевую информацию. Из конкретного костюма он превращается в костюм вообще, т.е. в абстрактный костюм, и является планом выражения семиотической системы второго уровня. Вследствие этого знаковая система костюма второго уровня несет в себе всю информацию, которую содержит знаковая система костюма первого уровня. Она присутствует в любой знаковой системе костюма более высоких иерархических уровней как ее самая низшая форма.

Сравнивая между собой первый и второй уровни указанных семиотических систем, мы установили наличие их логической связи в контексте заложенной в костюме информации.

*Третий уровень* – это высокий уровень семиотической системы. Костюм на таком уровне рассмотрения является носителем информации, сознательно заложенной, с ориентацией на цель сообщения. Костюмы с высоким уровнем семиотичности являются, как правило, носителями конвенциональных знаков. По нашей классификационной системе к ним относится весь на-

бор костюма III типа: свадебный, траурный, ритуально-обрядовый, этикетно-церемониальный, костюм, указывающий на профессиональную и другого рода деятельность (судейская мантия, сутана священника, униформа, спецодежда рабочего, форма военного и т. п.).

Костюм третьего уровня с набором конвенциональных знаков – это сложное семиотическое образование многоуровневого порядка с множеством значений. Семиотическая система костюма второго уровня, более низшего порядка, служит планом выражения для семиотической системы костюма третьего уровня. Семиотика костюма этого типа содержит в себе семиотические свойства и характеристики уже трех типов – первого, второго, третьего уровней одновременно. Информация, которую несут эти знаки, благодаря их значимости в социокультурном мире (на что указывалось при характеристике семиотических систем костюма III типа) чаще всего не теряется со временем, а сохраняется как инвариантная. Ее значение обозначено и сохранено, например, в названиях одежды, в число ее знаков входит одежда, значение которой веками сохраняется неизменным – военная форма в своих основополагающих признаках, одежда священнослужителей, судейская и т. п.

*Четвертый уровень* – это высокий уровень семиотической системы. Знак такого костюма относится к иконическому знаку. Если мы вновь приведем пример с «белой блузой», она – изображенная на фото, словесно описанная с любой степенью точности – будет уже знаком-образом для материального объекта – белой блузы. При изображении костюма на фотографии, на бумаге, на полотне, в словесном описании знак отделяется от своего носителя – реального костюма – материального объекта. Такая семиотическая система становится собственно знаковой, приближаясь к своему идеальному варианту, и предстает в чистом виде. Семиотическая система третьего уровня служит планом выражения для семиотической системы более высокого яруса – четвертого уровня. Означаемое и означающее в данном семиотическом типе абсолютно различимы, т.е. план выражения с планом содержания. Семиотическая система костюма четвертого уровня содержит в себе свойства семиотических систем первого, второго, третьего уровней и начинает нести качественно иную информацию,

будучи образом или моделью костюма как материального предмета.

*Пятый уровень* – это очень высокий уровень семиотической системы, к которому относятся костюмы с символическим наполнением: этнический, народный, национальный костюмы, отобранные образцы декоративно-прикладного и дизайнерского искусства, исторический костюм, костюмы-образы в изобразительном, театральном, эстрадно-цирковом искусстве, художественной литературе, кино и др. Как правило, такого типа костюм часто сохраняется на века как высочайший образец национальной культуры, как шедевр искусства, в котором заложена ценная, уникальная информация, не угасающая со временем, а, значит, имеющая огромное значение для человечества и постоянно передающаяся от одного поколения к другому. Костюм, содержащий в себе такого рода информацию, хранится в музеях или других хранилищах культурной памяти.

Семиотическая система четвертого уровня, более низкого порядка, служит планом выражения для семиотической системы более высокого ранга – пятого уровня. Такого рода знаковую систему мы определяем как *панзнаковую*. Она несет в себе содержание всех предыдущих семиотических уровней, которые служат для нее планом выражения.

После проведения типологизации семиотической системы костюма и анализа ее основных типов знаков и уровней степени их информативности можно подвести окончательные итоги описания классификационной семиотико-семантической модели костюма и сделать необходимые выводы.

*Вывод 1.* Со всякой семиотической системой костюма могут быть сопоставлены две другие системы, одна – низшего порядка, другая – высшего по отношению к исходной. Более того, одна из них служит либо планом выражения, либо планом содержания другой. И как следствие, описание правил построения для одного семиотического уровня костюма применимо и ко всем другим уровням более высокого ранга; каждый семиотический уровень более низкого ранга входит в семиотические системы более высокого порядка как необходимое условие его существования; каждый последующий уровень является контекстом для предыдущего, в

результате чего знаки высшего уровня выступают как метазнаки для групп низшего уровня; все процессы, связанные с факторами знаковости костюма, могут быть рассмотрены как динамика преобразования (развертывания или свертывания) структурных элементов и отношений одного уровня с другим.

*Вывод 2.* В семиотических системах первого, второго, третьего уровней знак неотделим от его носителя – костюма (материального объекта), релевантен ему. Чтобы воспроизвести знак костюма, нужно воспроизвести его носитель. Но по мере того, как мы продвигаемся в иерархии семиотических систем костюма, знак отделяется от его материального объекта – происходит высвобождение («эмансипация») информации из взаимодействия с материальной субстанцией костюма. Знаковая система максимально выделяется и создается семиотическая система нового порядка – костюм становится знаком в чистом виде, т.е. идеальным знаком. Это происходит в семиотических системах четвертого и некоторых знаковых системах пятого уровней, где костюм перестает быть первичным (естественным) материальным объектом. Потеряв естественную материальную оболочку, он обретает новую, начинающую нести качественно иную информацию. Приведенные и описанные нами знаковые системы костюма, соответственно, и располагаются в ряд по убыванию релевантности знака, т.е. до тех пор, пока знак, как это происходит с костюмом, изображенным на фотографии, рисунке, в живописи или описанным словесно, не становится только информационным явлением, чистым знаком.

Исходя из этого, знаки первого и второго уровней можно назвать *материальными* знаками. Знаки четвертого и пятого уровней можно назвать *информационными* и обозначить как идеальные знаковые системы с системой информации, качественно отличающейся от информации, которую содержат материальные знаки. Знаки третьего уровня при этом являются *промежуточными* или *переходными* знаками.

*Вывод 3.* На первом уровне семиотических систем костюма (костюм-клише – низший информационный уровень) его информационная энергия приближается к минимуму, что является свидетельством неопределенности системы и ее замкнутости (нечитаемости) на явном

(сознательном) уровне. Информация низших знаковых систем костюма со временем угасает (исчезает сам костюм, не воспроизводится его знаковая форма как вышедшая из употребления). Знаковые же системы более высокого порядка, в отличие от знаковых систем низшего порядка, со временем не только не теряют своей информации, но обрастают все большим ее количеством. Особенно это относится к высшему семиотическому уровню костюма – костюму пятого уровня, лучшие образцы которого хранятся в музеях, активно изучаются и к которым постоянно обращаются. Это образцы с высокой информационной насыщенностью.

*Вывод 4.* Чем ниже по информативному уровню семиотическая система костюма, тем более в ней автоматизирована система передачи информации (первый уровень); чем выше ее уровень в предложенной нами иерархической схеме – тем актуальнее истолкование ее информации на сознательном уровне (перевод на естественный язык в виде понятий или образов), так как повышается уровень и значимость ее информации, уходит однозначность ее прочтения и снижается общезначимость текста костюма – знак становится все более идеальным знаком (четвертый и пятый уровни). Что же касается значений знаков, то здесь большей сложностью, многозначностью прочтения обладают знаки, наиболее приближенные к полюсам иерархической схемы (за исключением знаков первого уровня). Костюм–знак–симптом, костюм–символ и костюм–художественный символ – это менее прозрачные знаки, требующие особой интерпретации. Их значение не лежит на поверхности и считывается в первую очередь на неявном уровне, так как информация именно такого свойства в них наиболее интересна и нуждается в интерпретации, а потому требует особых подходов к ее прочтению.

*Вывод 5.* В предложенной классификации выявляется и еще одна важная сквозная линия. Если взять естественный человеческий язык в качестве своеобразной «меры» семиотического языка костюма, то, накладывая его свойства на градации языка костюма по предложенной выше типологизации семиотики костюма, можно подтвердить предположение, сделанное Ю. Степановым, и переформулированное в соответствии с задачами нашей классификационной схемы таким обра-

зом: насколько свойство языка костюма соотносимо со свойствами естественного языка? В нашем случае это означает необходимость всякий раз задавать два вопроса по отношению к каждой семиотической ступени костюма. Первый вопрос: «Полностью или не полностью совпадают семиотические свойства костюма со свойствами естественного языка?» И другой вопрос: «Насколько это язык?». Сам семиотик Ю. Степанов объясняет постановку этих вопросов следующим образом: «Язык человека, – указывает ученый, – является не просто удобной меркой, он – естественная мерка оценки знаковых систем. Сам по себе тот факт, что это «естественно», тоже есть один из законов семиотики» [85. С. 126]. Из этого высказывания можно сделать следующее заключение: если рассмотреть классификационную систему костюма с точки зрения переводимости информации с языка костюма на естественный язык, менее переводимыми на естественный язык будут семиотические системы второго и пятого уровней, значения которых не лежат на поверхности (их информация неявного, имплицитного, уровня), а потому они являются более трудными для понимания. Что же касается 5 уровня, его знаки, как очень значимые в социокультурном мире, особо нуждаются в интерпретации и переводе на естественный язык. Информация костюма со знаками 3 уровня легче переводится на естественный язык и легче осмысливается, поскольку она чаще всего относится к явному (эксплицитному) уровню и выявляет связи костюма внешнего (социального) порядка.

Общим итогом первого раздела является вывод о том, что костюм является *системным хранителем информации*, где семиотический уровень более высокого порядка (порядок определяется значимостью информации, которую несет костюм) вырастает из другого уровня. Данная типологическая модель костюма основана на его *инвариантных* характеристиках. В дальнейшем, опираясь на нее как на основу, исследование костюма будет продолжено в рамках динамического развития семиотических систем костюма с целью выявления его *вариативных* признаков для определения культурной роли костюма в историческом развитии и различных культурно-смысловых контекстах.

## **СЕМИОТИКА КОСТЮМА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКЕ**

### **Костюм в Древнем мире**

Костюм в качестве знакового образования выступает как исторически обусловленный феномен конкретной культуры. Прослеживая его историю с самой древности до сегодняшнего дня, можно выделить три хорошо определившиеся семиотические модели костюма, сложившиеся в разные исторические периоды:

1) семиотическая модель костюма в древних, традиционных и средневековых типах культуры, фиксирующая интегративные процессы, складывающиеся в однородных по своему социальному укладу обществах;

2) семиотическая модель костюма, фиксирующая социальную дифференциацию в культурах Нового времени;

3) семиотическая модель костюма, фиксирующая процессы реификации в культурах Новейшего времени.

Каждая такая семиотическая модель имеет свой доминантный набор знаков, меняющийся и перегруппировывающийся со сменой исторических эпох. Рассмотрим знаковые модели костюма, соответствующие определенной культуре, опираясь на типологию знаков и их характеристики, описанные в предыдущей главе. Начнем с самых древних пластов – культуры первобытной архаики.

Первым костюмом человека была звериная шкура, амулеты из клыков и когтей животного, звериные маски, которые с самого начала несли две функции:

1) утилитарную, где костюм являлся средством защиты человека от неблагоприятных условий природы;



2) магическую, обеспечивающую его устойчивое единство на семиотическом уровне с животными, которые в течение длительного времени служили человеку наглядной парадигмой идеального мира.

Индивид усваивал, инкорпорировал посредством своего костюма свойства, присущие зверю, – силу, смелость, ловкость и т. д. Одежда, амулеты, маски первобытных людей были обожествлены как носители жизненной силы и энергии сначала тотемного животного, растения, затем предков, духов, божеств и т.п.

Костюм для первобытного человека, постоянно кочующего в чужом, враждебном Космосе, становился охранительной средой сакрального порядка. Этим и объясняется первоначальный набор смыслов слова «одежда» – «среда пребывания», «проживание», «благополучие», тогда, как этимология слова «костюм» показывала, что оно более позднего происхождения, появилось в эпоху Возрождения и отсылает нас к значениям, которые определяют принадлежность человека этносу, нации, культурной группе.

Архаические народы для конституирования своей жизни видели перед собой зверя и вслушивались в голос тотема, а впоследствии в голос предка, звучащий сквозь маску шамана, колдуна. Народы первых оседлых культур уже смотрели в небо и проецировали небесный, идеальный, по их мифологическим представлениям, порядок небесного мира на земной, обеспечивающий порядок и в социуме.

Начиная с периода неолита, древний костюм, как и жилище, и любой другой предмет, который создавал первобытный человек (ведущий уже оседлый образ жизни), наделяется новой функцией, связанной с включением человека не в зооморфный мир, а в мир Космического Универсума, его порядок и ритм.

С этого времени основное семиотическое ядро костюма определяется знаками, несущими в себе смыслы глобально-мировоззренческого плана, а сам костюм начинает мыслиться в качестве границы, одновременно разделяющей и объединяющей, человека (микромир) и мироздания (макромир). Костюму отводится важная роль в обрядовых циклах, связанных с субстанциями высшего космического порядка и направленных на обе-

спечение благополучия человека в мире высших сил. Его роль в этом смысле была настолько значительна, что в изобразительном искусстве, начиная с эпохи неолита, человека изображают обязательно одетым, в отличие от изображений в период палеолита.

Структурный код костюма, являющийся целостной знаково-организованной системой, повторял в себе структуру мироздания, какой она представлялась человеку этого периода. В ее основе лежал образ Мирового древа с его космической иерархией (небо, земля, потусторонний мир). Эти три зоны расчленяли семиотическую структуру костюма по вертикали. Они были наделены разными семантическими характеристиками, неоднородны по своим знаковым свойствам и имели выделенные границы переходов одной зоны в другую. «Разные области пространства, – указывает французский философ и семиотик Л. Леви-Брюль (1857–1939), характеризуя видение пространства первобытным человеком, – наделены своими особыми свойствами, они сопричастны тем мистическим силам, которые в них обнаруживаются. Пространство – не столько представление, сколько ощущение, и различные направления и положения в пространстве качественно разнятся между собой» [122. С. 283].

Так, головной убор символизировал небесный мир. Его связь с Космосом подчеркивалась семантикой орнамента, формой убора в виде круга, птицы, использование наверх с солярными знаками и т.д. Народный женский костюм восточнославянских народов, например, кокошник, или кика, несли в себе образ небесной птицы, белорусская намитка – длинное полотнище, многократно обвязывающее голову, являлась символом солярного мира. Подвески (поднизи) кокошника и концы намитки, спадающие на грудь, становились знаками соединения верхнего мира со срединным. Такой же семиотической ориентацией обладали все детали костюма, располагающиеся на шее и вдоль шеи – ожерелья, бусы, амулеты – они становились знаками соединения небесного и солярного мира с земным пространством, символизировали переход в другую семиотическую зону.

Талия становилась знаком соединения верхних иерархий мира с нижними, а пояс, охватывающий талию, служил разделительной границей. Семиотическая значимость пояса костюма определялась важной ролью той зоны, где он находился. Талия в семиотическом отношении несла в себе семантическую напряженность пересечения двух противоположных, оппозиционных миров – небесного и земного, определяя тем самым высший и низший уровни телесности самого человека.

Пояс и человеческая талия в семиотическом отношении были настолько важными зонами, что уже в период архаики «эта полоска ткани, кожи, плетеного лыка или просто сухой травы служила мощной магической защитой от внешних сил, враждебных человеку» [23. С. 267]. В народной культуре славян первый подарок младенцу на крещение – это пояс, без которого нельзя было выходить из дому. По представлениям древних людей, человек, лишенный этой существенной магической защиты, мог превратиться в оборотня, вурдалака, т.е. стать частью inferнального мира.

Низ одежды в общей семиотической ориентации костюма являлся знаком перехода в субстанции нижнего мира. В древних и народных культурах нижняя часть одежды, как правило, маркировалась орнаментом с соответствующим набором магических знаков.

В структуре древнего костюма выделялись не только вертикальные зоны, но и горизонтальные. Расчленение его структуры на значимые части в горизонтальном отношении определялось с помощью ряда бинарных противопоставлений, из которых наиболее существенными становились такие оппозиции, как правое–левое, симметричное–ассимметричное, внешнее–внутреннее и т.п.

В символической программе древнего костюма отражалась не только структура мироздания и его Космический порядок, но и образ циклического времени. Временная парадигма периода архаики выявляла себя в повторяемости структуры костюма и константности его орнаментального убранства, выражая, таким способом, на семиотическом уровне вечное время, циклический порядок мира, устойчивый и стабильный. Модификационным изменениям в костюме подвергался лишь набор знаков в орнаменте в связи с земледельческим ка-

лендарем в зависимости от совершаемых обрядов и в соответствии с их магическими установками. Но, говоря о неизменчивости форм костюма древних земледельческих народов, не следует это абсолютизировать. Как справедливо замечает русский этнограф и фольклорист К. В. Чистов: «Если бы традиция как способ передачи информации означала абсолютно точное воспроизведение старых образцов, человечество не имело бы истории. Живая традиция костюма, в отличие от современного массового тиражирования образцов одежды, как раз и предполагает вариативность и творчество» [105. С.144].

Семантика орнамента, используемого в земледельческих культурах неолита и бронзы, включала в себя смыслы, связанные прежде всего с плодородием. Такую символику, к примеру, нес в себе ромбо-меандровый орнамент, часто применяемый в декоративном убранстве костюма. Важным смыслом знаков костюма также становилось выражение в них позитивной энергетики Космоса. Так, крест как знак в древних культурах обозначал неограниченность мирового пространства; крест в круге символизировал ограниченное упорядоченное пространство человека (за кругом – хаос, в круге – порядок и стабильность). Но одновременно круг мыслился знаком соединения своего и чужого мира и являлся залогом безопасного воздействия и существования двух этих миров [30. С. 6].

В орнаментальном наборе магических знаков костюма важным являлось и месторасположение знаков, определяемое значимостью энергетических зон телесности человека. В зависимости от этого каждый орнаментальный набор обладал определенной степенью магической защиты человека. С особой тщательностью орнаментальные знаки наносились в места сакральных переходов одной пространственной зоны в другую. Самое важное значение имел орнамент, располагающийся на вороте рубахи, вырезе на груди, а также нанесенный на низ рукава, пояс, нижние части одежды.

Защитную функцию в древней одежде выполнял и цвет. В сакральном поле костюма цвет, как и орнамент, обладал различным визуальным весом. Так, в цветовой гамме одежды (почти у всех народов) белый цвет счи-

тался выражением полноты Универсума, красный – его энергии, черный – знаком смерти и т.д.

В целом все символические структуры костюма, олицетворяя идеальную гармонию Космоса, являлись важнейшими элементами упорядочивания жизни человеческого коллектива и гарантом благополучного существования отдельного индивидуума. Знаки такого костюма были гомогенными, представляя однородный общественный уклад и составляя в совокупности жесткое, неизменное символическое ядро, олицетворяя тем самым вечные начала жизни и всей жизнедеятельности древнего земледельца.

Что касается определения самого человека в структуре социума, костюм не выделял его как единичное, индивидуальное, уникальное создание. Древний земледелец являлся родовым существом. «Отдельный человек – замечает российский философ Л. М. Баткин, характеризуя древние общества, – подлинен лишь постольку, поскольку поставлен в общий ряд и даже, в конечном счете, сливается с мировым субстанциональным началом» [7. С. 218].

В связи с таким положением человека в социуме в древнем костюме еще не имелось существенных отличий в мужской и женской одежде, в детской и взрослой, в одежде привилегированных членов сообщества и рядовых. Костюм подчеркивал лишь социально-типические свойства человека, приписываемые ему по его социальному статусу, что находило свое выражение в символике орнамента, украшениях, качестве тканей. Костюм также давал информацию о семейном положении человека: по одежде узнавали, женат (замужем) он, количество его детей, вдов он или женат и т.п.

В этом смысле единый по структуре и символике костюм позволял члену древнего сообщества ощущать себя абсолютной частью своего коллектива, своего Космоса, своего освоенного пространства. Одновременно он отделял индивида от чужого Космоса, враждебного, непонятного, населенного чужими богами. В древних обществах и цивилизациях ношение чужого костюма было под строгим запретом. Ослушавшимся, даже в Древней Греции и Риме, грозило строгое наказание и

конфискация имущества. В латинском языке слово «bracatus» – одетый в штаны означало «чужеземный», «варварский». Поменять одежду с ее определенной символикой, ее сакральными знаками, находящимися под защитой богов своего Космоса, значило лишиться этой защиты, поменять своих богов, свой мир, поменять код своего Космоса. Известно, что полученные в дар дорогие восточные кафтаны в Древней Руси подвергались вторичному крою, т.е. получали свой Космический код. Правила расположения знаков в костюме были при этом понятны всякому члену коллектива.

В древности также полагали, что костюм, долго носимый человеком, магическим образом с ним срачивался, впитывал в себя его сущность. В связи с этим свойством он не только хранил, защищал индивида в силу его магической функции, но и сохранял о нем память, становился его вторым телом. В мире человека с мифопоэтическим мышлением по образному замечанию известного философа А. Ф. Лосева: «Все связано со всем и отражается во всем». Древнегреческий драматург Лукиан наделял одежду способностью запоминать и сообщать подробности из жизни своих владельцев. Это одна из причин, почему в древности так берегли одежду. Не только вследствие того, что ее производство было очень трудоемким процессом, но и потому, что на костюм переходила, по представлению людей тех времен, его субстанциональная сущность.

Что касается знаковой функции костюма, сформированной у народов первых Древних цивилизаций – Древнего Египта, Двуречья, Индии, Китая, Античного мира – и здесь, как у народов первобытной архаики, главными вопросами, на основании которых складывалась его семиотическая структура, по-прежнему оставались вопросы, связанные с разрешением проблем Космогонии, места человека в Универсуме, а также тайны жизни и смерти.

Наиболее распространенным типом одежды, сложившейся у народов Древних цивилизаций, становится драпирующая одежда – кусок ткани, который приобретал форму на самом человеке без какого-либо дополнительного кроя. Сам процесс создания формы такого

костюма из куска ткани, получавшего свое законченное оформление за счет тела, напоминал процесс мифотворческого космогенеза – рождение мира из первоначального неоформленного хаоса. Древнеегипетский, индийский, древнегреческий, древнеримский и другие типы костюма как вид драпирующей одежды, несли в своем образе знаки целостного нерасчлененного Космоса.

Прототипом такой одежды явилась набедренная повязка. От нее произошли античные хитоны, пеплосы, туники и тоги, индийские сари, а в последствии штаны и юбки.

Основой древнеегипетского костюма стал кусок материи, который оборачивался вокруг поясницы наподобие передника у мужчины и плотно окутывал фигуру женщины. Форма мужского передника у египтян в виде треугольника, по описанию Плутарха, символизировала Вселенную, ее энергию и динамику, а также мужское и женское начало, от соединения которых рождалась новая жизнь. Пропорции мужского передника были подчинены тому же священному канону, на основании которого строились пирамиды, храмы, создавались статуи фараонов и т.п.

Характер костюма у индусов во многом напоминал древнеегипетскую одежду. И у мужчин, и женщин она состояла из куска ткани (в том виде, в каком она снимается с ткацкого станка) и набрасывалась на фигуру. «Части одежды, – пишет российский филолог Г. Д. Гачев, – национальный тип рассечения Космоса. Идея переселения душ, пронизывающая все индийские религии и философии, делало бытие открытым, проходящим через бесконечное множество отдельных существований, ни одна из которых не имела самостоятельной ценности. И само человеческое тело не имело замкнутого пространства, пронизанного токами Космоса, было связано с ним тысячами незримых нитей. Индийские сари – единый монолитный кусок полотна – небо единое, которым многократно, многосферно, многополюсно окутан человек» [23. С. 267].

Такого же драпировочного плана была одежда античного человека, древнего грека и древнего римлянина. «Древние греки, – указывает А. Ф. Лосев, – не дошли еще до самодовлеющего анализа, до абстрактно-ме-

тафизического расчленения природы – она пока что рассматривается ими в общем, как одно целое, в единстве ее составляющих, во всеобщей связи явлений» [50. С. 17]. Такой же нерасчлененной целостностью обладал и древнегреческий костюм.

Через свою одежду человек ощущал не только постоянную связь с высшими сферами бытия, но с природным миром как таковым. «По составу одежда, – пишет Г. Д. Гачев, – полное присвоение, взятие на себя природного мира: травы – ткань, кожа животного – пояс, меха; дерево – обувь, камни – ожерелье» [23. С. 267]. Народы древних цивилизаций знали много секретов по выделке тончайших тканей из льна, хлопка, умели искусно обрабатывать кожу животных. Древние египтяне создавали тончайший лен, секрет которого ушел вместе с древнеегипетской цивилизацией, индийцы – легкую прозрачную кисею (сорт хлопка) – необычайно тонкую и прозрачную – «текущая вода», «вечерний туман», по их собственному выражению. Китай – родина шелка, который по шелковому пути распространялся по другим странам мира.

Человек в древности, заимствуя у природы все необходимое для своей жизни, в том числе и для производства одежды, никогда не забывал, что для защиты собственной жизни и комфортного пребывания он потребляет чужую жизнь – жизнь животного или растения (растения для человека с мифопоэтическим мышлением также были одухотворены), которая приносится в жертву, присваивается им, для того, чтобы продолжалась его собственная. Осознание этого формировала у древнего человека понимание добровольного самоограничения – нельзя беспредельно напрягать силы природы, нельзя беспредельно пользоваться ее дарами. С миром животных и растений его связывали не только практическая выгода и практический интерес, но и духовные узы, а потому он брал у природы лишь самое необходимое, выражая всякий раз ей благодарность во время ритуалов, обрядов и праздников.

В народной культуре, например, белорусской, женщине позволялось шить на себя одежду только до свадьбы – готовить приданое. После замужества этим занималась уже ее дочь. Существовал неписанный ре-



есть всех необходимых вещей, которые крестьянка должна была приготовить себе и своим близким на жизнь – лишнего там не было. Мудрое понимание того, что нельзя перенапрягать ресурсы земли, нарушать ее растительный покров, равновесие животного мира, у крестьянина воспитывалось с детства. В свою красную книгу он заносил (в отличие от современного человека) не потери за счет ущерба, учиненного им природе, а ее богатства, боясь создать щель в циклическом времени и нарушить извечный Космический порядок.

Древний грек, создатель высочайших духовных ценностей, был скромнен в быту – за всю жизнь изнашивал совсем небольшое количество одежд. Его постоянной одеждой были хитон и гиматий.

Первые европейцы, посетившие в XVII в. японцев, были удивлены, что те мало ценили вещи из золота и серебра, но восхищались изделиями из простых материалов, если они сделаны мастерски и в них присутствовал индивидуальный почерк создателя. У японских женщин не принято было украшать кимоно драгоценностями – все внимание они сосредоточивали на украшениях, которые неповторимым видом отличали одну владелицу от другой, например поясу «оби» в кимоно. У каждой женщины была своя манера его завязывать, которой она гордилась.

Сам процесс создания одежды в древности нес в себе сакральное содержание, был таинством, вызванным ощущением связей человека с природным миром. Процедура производства костюма: выделка шкур животных, прядение нитей, процесс ткачества происходила на фоне строжайшего соблюдения ритуального и обрядового цикла и соответствовала мифологическим представлениям людей. На всем протяжении создания одежды из льна (уход за посевами, ткачество, составление узоров тканей, отбеливание холстов, из которых шилась основная одежда славян) совершались магические обряды.

Особая роль в обрядовой процедуре создания народной одежды отводилась прялке, на которую наносилось множество орнаментальных знаков символично-магического характера, несущих в себе полный код

того мироустройства, каким его представляли древние славяне.

Семиотическая структура древнего костюма – первой среды человека прочно увязывалась в этом плане с ритуальной схемой всей его жизни и мифологической схемой устройства Вселенной и Социума. Отсюда возникал обширный комплекс мифов, сказок, пословиц и загадок, связанных с костюмом, его элементами, предметами, предназначенными для его изготовления. Костюм и связанные с ним мифологические представления, сформированные в самых древних пластах культуры, порождали множество образов, воплощавшихся в сказках, легендах, мифах более позднего происхождения. Например, в мифологии древних греков и римлян появились такие образы, как мойры и парки, прядущие нити судьбы и жизни человека и самих богов. Из арсенала костюма вышли образы волшебного клубка ниток, указывающего путь герою или героине из лабиринта или дремучего леса; шапка-невидимка и сапоги-скороходы; веретено, от укола которого красавица погружается в сон на целый век; волшебная рубашка, изменяющая облик человека до неузнаваемости или превращающая его в другое существо.

Анализируя костюм древнего человека, следует указать еще на одну его функцию – эстетическую. О важности последней для архаического человека говорят находки на первобытных стоянках: бусы, ожерелья, подвески, даже косметика. Первобытные люди, судя по раскопкам, наносили краску на тела и лица: на некоторых стоянках обнаружены раковины с остатками краски, которой они пользовались. Учитывая синкретический характер первобытной культуры, бусы, ожерелья, косметика не только служили магическим целям, но и закреплялись в дальнейшем как нечто красивое, значимое для всех, т.е. начинали нести эстетическую функцию.

Эстетические закономерности древний человек постигал, впитывая красоту природного мира, его ритмы, краски, формы, законы гармонии. «Хорошее всхожее солнышко, утреннюю зарю, младой полуночный месяц, реки, озера глубокие, сыры боры со лесами, со ры-

скучими зверями, сине море со волнами, со черными кораблями ...» – так поется в свадебной песне восточных славян о девушке, составляющей узоры своей рубахи. Речь, конечно, идет не о натуралистически-реалистических пейзажах, запечатленных в орнаменте ее рубахи, а об условно-символических орнаментальных изображениях костюма. Весь строй древнего праздничного костюма становился выражением красоты мира, как земного, так и небесного.

## **Костюм в Средневековом мире**

Средние века – это период, начало которого совпало с отмиранием эллинско-классической античной культуры. Вместе с нею уходили античные идеалы – радость земного бытия, чувственное, любовное восприятие мира, представление о человеке как о прекраснейшем венце природы. Происходило с одной стороны, умаление человека, сведение его сути к греховному, порицание всех телесных радостей, но с другой, человек был выведен на новый уровень духовного самосознания, устремленного к духовному единству с Абсолютом – Богом.

Высшей ценностью личности становилось не тело, а душа, связанная с Богом, а потому главное внимание со стороны индивида начинает уделяться не земным ценностям, не окружающей его природе, а высшему Абсолюту. С трансформацией ценностно-мировоззренческих основ человека Средневекового мира менялось и семиотическое содержание его костюма.

Как заметил российский ученый и известный общественный деятель Д. С. Лихачев (1906–1999): «Средневековый мир имел не одну, а две модели славы: христианско-церковную и феодально-сословную». В соответствии с этими двумя моделями в средневековой культуре было сформировано и два семиотических типа костюма: костюм, семантика которого выражала христианские идеи и ценности, и костюм, несший в себе знаки строгой сословной дифференциации, отличавшей средневековое общество. И то, и другое имело огромное значение для средневекового типа культуры.

Духовная причастность человека к Богу, индивидуальное обретение Бога, делали средневекового человека свободной личностью, в отличие от человека Античного мира, над которым постоянно тяготел рок, управляя его судьбой. Перед Богом в христианском Космосе были свободны все: мужчины, женщины, дети, люди всех рас и сословий, но самым свободным человеком в христианском мире был праведник – борец за веру, страдалец за истину, совершающий добровольный духовный подвиг. Праведника отличало от остального люда средневекового мира отказ от материальных благ, уход от мирских дел, а потому он являлся наиболее свободным человеком и именовался «человек в рубище». «А в обители все было «худостно, нищенски, сиротински, – выразился один крестьянин, желавший увидеть прославленного игумена (*Сергия Радонежского – О.Т.*). Велико было его разочарование, когда ему показали святого старца, копавшего гряды в заплатанной одежде. (*Сергий Радонежский по своему социальному происхождению был сыном боярина – О.Т.*) Но в это время в обитель прибыл князь с многочисленной блестящей свитой и смиренно поклонился святому игумену в ноги. Потрясенный виденным, богомолец вскоре вернулся в обитель, чтобы остаться в ней трудником навсегда» [69. С. 154–164].

В рубище был одет и такой средневековый праведник, как Франциск Ассизский, стремившийся подражать жизни Христа на земле. Наивысшее выражение в проповедях Франциска Ассизского находил призыв «следовать нагим за нагим Христом и заключать мистический брак с Дамой Бедностью» [26. С. 224]. В намерение св. Франциска, как об этом пишет российский историк-медиевист А. Я. Гуревич (1924–2006), не входило избавление бедняков от их жалкой доли, напротив, бедность он возводил в добродетель и в пример, достойный подражания. Религия переводила бедность и нищету из физического плана переживания в план духовного переживания. Это не значит, далее отмечает Гуревич, что большая часть средневекового общества стремилась к бедности, напротив, лишь незначительная его часть была склонна сокрушаться по поводу неспособности на деле буквально следовать христианским принципам бедности. Но для того, чтобы основная мас-

са верующих могла примирить «заповеди евангельской бедности с обладанием имуществом, в обществе должны существовать люди, которые приняли бы на себя выполнение обета добровольной бедности и, являя остальному обществу пример, подражать коему оно оказывалось не в состоянии, вместе с тем служили бы ему утешением: эти избранники Божьи своим праведным поведением и отречением от земных благ и интересов спасали род человеческий» [26. С. 220].

Рубище – знаковая одежда христианского отшельника, несла в себе не только признаки праведного образа жизни человека, но и иную семиотическую нагрузку, становясь зримым свидетельством несовершенства человека по отношению к совершенству Бога и Божественного как такового. Для доказательства этого христианского постулата более всего и подходил язык ветхой одежды. Так, нищие и больные в отрепьях стояли на паперти в храме. Паперть в символическом пространстве храма являлась пограничной полосой между миром светским и миром церковным. В семиотической модели храма человек в рубище составлял ее органичную часть, символизируя, с одной стороны, бездомность, отверженность, физические тяготы, напоминая об адских мучениях грешников; с другой стороны, его бедная одежда говорила о том, что, согласно христианской вере, богатому так же трудно попасть в рай, как «войти верблюду в игольное ушко». Бедные и неимущие считались стоящими ближе к Христу, в бедных и неимущих видели образ самого Христа. К нищете стремились как к идеалу. Бедность, которая в Средневековье не считалась социальным злом, являлась признаком избранных, а рубища становились символами избранности.

Одна только связь с духовной сферой наделяла невзрачного с виду и бедно одетого человека-отшельника, нищего, юродивого, душевнобольного в глазах средневекового человека красотой. В них видели таинственную связь с Богом, святость (юродивые и душевнобольные в Средневековье считались отмеченными Богом, рупором Божьим). Признавая святость высшей ценностью, средневековый человек стремился к абсолютному добру и потому не возносил земные, относительные ценности в ранг «священных» принципов,

действуя во имя абсолютного, универсального начала, каким был для него Бог и душа человека, соединенная с Богом. Душа для него выше всяких земных благ и важнее мира в целом. Нищий в рубище, юродивый в веригах, душевнобольной считались в средневековом мире не изгоями, как в последующих респектабельных обществах, а, напротив, священными людьми, составляли естественную часть общества. Никто не посягал на их свободу, не осмеивал, не преследовал: отличие от обыкновенных людей не уничижало их; их почитали и боялись за таинственную связь с высшими, мистическими силами.

Ярко выраженной семиотической ориентацией в средневековом мире обладал костюм священнослужителей, который становился одной из важных деталей храмового синтеза и значимым компонентом храмовой службы. Так, например, цветовая символика церковных облачений всегда строго соответствовала характеру Богослужения: на Пасху и во все дни Пятидесятницы у священников принято надевать красные одежды, во время Великого поста – черные, а на Богородичные праздники – голубые. Смена риз священников непосредственно во время ведения церковной службы также была семиотически обоснована. Она обозначала и фиксировала не смену одеяния священников, а смену сущности таинства, которое совершалось во время службы.

Особенно значимой в символическом отношении являлось церковное облачение священнослужителей во время литургии. Каждая деталь облачения священников, ведущих службу, была связана с символикой литургии, со всеми производимыми во время службы действиями и акциями и в соответствии с семантикой священных текстов. Переодевание священнических одежд мыслилось как реализация слов тропаря: «Облечетесь в ризу спасения, препоятишесь поясом целомудрия, примите знамение креста, ноги мысленныя вооружите воздержания оружием и обрящете покой душам вашим» [48. С. 171]. Что касается обрядов пострижения, священник, одевая постригаемого, приговаривал вслед за каждым новым актом обряжения: «Брат наш облачится в ризу правды и веселия, брат наш облачится в куколь незлобия и в шлем надежды спасения, брат наш

препоясает чресла своя силою истины, брат наш обувается в сандалии во уготовление евангелия миру». Словесная метафора священной книги здесь получала зрительное воплощение в деталях одежды, надеваемой на постригаемого в монахи [48. С. 171].

Другим семиотическим типом одежды средневекового человека становилась одежда, которая маркировала индивида по сословному различию, строго соблюдавшемуся в средневековом обществе. В отличие от древности, где человек был родовой личностью, в феодальном мире индивид становился сословной личностью, а потому существовала четко отработанная иерархическая система социализации, вследствие которой в семиотическом содержании костюма этого времени основными становятся знаки, показывающие место человека в социуме. Именно по костюму, его атрибутике, можно было сразу распознать ту нишу, которую человек занимал в обществе – «справедливое место перед Богом и людьми». Каждому здесь был определен костюм со знаками своего сословия – цветовой гаммой (использование чужой цветовой гаммы, например, использование в костюме простолюдинов ярких цветов тканей строго запрещалось средневековым регламентом и соответственно строго наказывалось); длиной и формой головного убора (чем выше титул, тем выше головной убор); четко вымеренной длиной дамского шлейфа и даже длиной носка обуви (табель о рангах здесь действовал неукоснительно). Средневековый костюм в рамках строгой сословной дифференциации средневекового общества и не менее строгой ритуальностью всей его жизни, был отмечен высокой степенью семиотической насыщенности и жесткой знаковой системой, что роднило его в этом отношении с древним костюмом.

Особенность, которая объединяла средневековый костюм с костюмом Древнего мира, заключалась в том, что его семиотическое наполнение также не было ориентировано на выражение индивидуального начала человека. Данный костюм не предназначался для выражения уникальности индивида. Одежда этого времени конструировалась по заранее заданному сословному образцу и предназначалась прежде всего для указания принадлежности человека к определенному

социальному сообществу. Человек феодального общества осознавал себя не как «Я», а как «Мы». Он дорожил связями со своим сословием, цеховой корпорацией (определяемой уже по профессиональному признаку) не меньше, чем связями с Богом. Данное свойство костюма также способствовало жесткости и неизменности его семиотического содержания.

В связи с развитой системой иерархизации феодального общества в семиотической структуре костюма особая роль принадлежала головному убору. Без всякого преувеличения можно сказать, что головной убор был визуальным измерителем знатности человека.

Интересным примером являются женские головные уборы знатных дам – эннены (удлиненные колпаки с вуалью), бывшие в употреблении около ста лет. Феномен их долгой «жизни» объясняется тем, что эннен стал идеальным головным убором, с помощью которого абсолютно точно фиксировалась степень знатности дамы. Чем более знатной была дама, тем выше был ее головной убор. Принцессы, к примеру, носили эннены высотой в метр. Предел колпака дамы рангом ниже составлял 50–60 см. Эннен в буквальном смысле слова возвышал женщину. Своим обликом она начинала походить на готический собор.

Роль головных уборов была настолько велика, что сложился специальный «шляпный ритуал», утвержденный в кодексе ношения одежды. По такому кодексу в Англии, например, было запрещено носить шляпы простому люду, тогда как другим членам феодального общества вменялось в строгую обязанность всегда быть в соответствующем головном уборе. «На миниатюре первой половины XVI в. – указывает российский историк К. А. Буровик, – изображено заседание городского совета и некоторые важные персоны восседают в шляпах; остальные – видимо, приглашенные – остаются с непокрытыми головами» [15. С. 20]. По этой причине в Европе XVIII в. у горожан установился обычай совсем не снимать своих шляп. В помещении, церкви и даже во время трапезы они оставались в головных уборах.

Головной убор в социальном распорядке феодального общества был важен и в других типах культуры.



В Древней Руси носили двойные или даже тройные шапки, их никогда не передавали постороннему, тогда как другое платье можно было отдать или подарить.

Длина шлейфа знатных дам в Средневековье также была регламентирована. Пяти метров он достигал у королевы и всегда был длиннее, чем у ее фрейлин. Горожанки пришивали шлейфы к своему платью, длина которого не должна была быть больше, чем у знатной дамы. Существовали даже специальные измерители. В итальянском городе Модена был установлен мерный камень; в соответствии с требованиями стражник мечом отсекал при необходимости излишки длины шлейфа.

Иногда начинала подвергаться регламентации и длина обуви. Такой примечательной обувью в Средневековой Европе были, например, знаменитые пулены (остроносая мягкая обувь с загнутыми вверх носками), которые носила бургундская знать XIV–XV вв. Как и у шлейфов, у пуленов отсекали излишки длины до установленного размера, если она не соответствовала определенному рангу знатности. Принцам крови разрешалось носить обувь с носками в две с половиной ступни – до 70 см, родовитым дворянам в две ступни – до 60 см, рыцарям в полторы ступни – до 45 см, богатым горожанам в одну ступню – до 30 см, простолюдины должны были ограничиваться половиной ступни – до 15 см.

В средневековом мире был кодифицирован, как уже говорилось, и цвет одежды. Яркие по цвету наряды носила только привилегированная знать. Простой люд должен был облачаться в серое и коричневое. (Иначе было в Средневековом Китае, где запретной для простолюдинов являлась одежда не ярких цветов, а пастельных тонов. Использовать изысканные, смешанные цветовые сочетания как свидетельство утонченного вкуса обладало по праву своего рождения только знатное лицо. Выбор одежды ярких цветов означал неразвитость вкуса, указывал на низкое происхождение его владельца.)

В рыцарской средневековой культуре сформировался свой тип костюма – «гербовый», на который имели право только феодалы. Их вассалы и слуги носили одежду цветов герба своего сюзерена. Особым символом в костюме рыцаря становилась перчатка. Ее культ был

важнейшим элементом рыцарского этикета. Перчатку бросали к ногам противника, что означало вызов на поединок; ею били по лицу – такое бесчестье смывалось только кровью (этикет перчатки в этом качестве еще долго будет сохраняться в дворянской культуре). Дама дарила рыцарю, избраннику сердца, свою перчатку, а тот прикреплял ее к поясу или шлему в знак готовности совершить любой подвиг в ее честь. Вместе с перчаткой сюзерена рыцарь получал повышение.

Вскоре то значение, которое имела перчатка в рыцарской среде, вошло и в символическую атрибутику представителей средневекового сообщества. Так, епископ, посвященный в сан, имел и соответствующие перчатки, в которых он отправлял церковный культ. Вместе с перчатками давались привилегии представителям городского сословия: судья вершил правосудие только в перчатках, даже архитектор, которому поручали строительство собора, руководил всеми работами обязательно в перчатках.

В период Позднего Средневековья, поздней готики формируются истоки новой семиотической системы костюма, в которой начинают доминировать и обретать ценность знаки, фиксирующие внимание на индивидуальности человека. Новые черты знаковости появляются прежде всего в одежде, сшитой по дорогому индивидуальному заказу. В процессе ее создания происходит слияние ремесленной деятельности, декоративно-прикладной и художественной. В связи с этим производство костюма начинает акцентировать внимание не только на знаках, указующих на сословную принадлежность, но и на знаках, определяющих индивидуальные характеристики и привычки человека, а также на эстетической функции костюма. В дворянском европейском костюме и одежде богатых людей Новой эпохи эти качества уже превалируют. Именно в период поздней готики впервые появляется крой (конструирование) одежды, задача которого состояла в том, чтобы создавать костюм на основе выявления всех индивидуальных особенностей фигуры человека, фиксировать в крое анатомические, возрастные, половые отличия. В связи с этим женская одеж-

да резко начинает отличаться от мужской, появляются индивидуальные выкройки, которые не тиражируются, а служат для создания только одного экземпляра костюма. Такая выкройка хранилась в строжайшем секрете и не воспроизводилась ни цеховыми мастерами Средневековья, ни портными модных салонов в последующие эпохи. Выкройки в журналах для всеобщего пользования возникают ближе к XX в. Новые черты костюма, которые появляются в поздней готике, так или иначе указывали на то, что его семиотическая ориентация начинает меняться в соответствии с новыми социокультурными запросами.

### **Костюм Нового времени**

Средневековый тип отношения человека к миру, сформированный христианством, складывался на основе преобладания вечного над индивидуальным. В эпоху Нового времени основным фактором, определяющим человеческие отношения, становятся уже не связи индивидуальности с высшими сферами инобытия, а взаимодействие себе подобных индивидов в собственном человеческом измерении бытия, где человеческая индивидуальность становится одной из главных социально-культурных ценностей. Новая личность в новом культурном пространстве начинает заниматься собой. «Нет более плодотворного занятия, как познание самого себя», – утверждал французский философ Р. Декарт [28. С. 547].

Человек в культуре Нового времени обретает значительно большую свободу в социуме и культуре в целом по сравнению с предыдущими историческими периодами. Это связано с тем, что он принадлежит уже не к однородной общине, как в древности, и не связан так жестко религиозными и сословными отношениями с окружающими его людьми, как это было в средневековой культуре. Его социальные функции, круг занятий и интересов начинают дифференцироваться и становиться более широкими и многообразными.

В связи с характеристикой новоевропейского человека отметим появление такого культурного феномена,

как *публика* и соответственно, человека, ведущего публичный образ жизни. Публичный человек охотно посещает театры, музеи, выставки, частные концерты известных музыкантов и певцов, домашние спектакли, домашние литературные кружки и салоны, а также магазины, модные ателье портных и многие увеселительные места. Он наносит частные визиты к другим людям и приглашает их к себе.

Свободный образ жизни человека и множество исполняемых им функций в новом социуме (общественных, частных, публичных) приводят к появлению семиотического разнообразия костюма, с одной стороны, и большей свободе выбора в использовании его кодов, с другой.

В новой семиотической ориентации костюм перестает выражать однообразие индивида и берет на себя функцию его идентификации в соответствии с исполняемой им ролью: социальной, семейной, гендерной и др. Но главной функцией костюма новой эпохи становится выражение в его знаках неповторимого индивидуального облика человека, его индивидуального лица, индивидуальной телесности.

Существенно меняются семиотические коды новой одежды. Костюм с жесткой системой гомогенных знаков, характерных для обществ с социально выраженным однообразием, заменяется на костюм с системой гетерогенных знаков в соответствии с усложнением образа жизни новоевропейского человека. Кроме того, вследствие новых функций костюма он из стабильной одежды с инвариантным набором знаков, каким был в древности и Средневековье, превращается в изменяющуюся одежду (модифицирующую) для выявления новых обликов человека, новых его индивидуальностей, перевоплощений, манер поведения, новых образов жизни. Это явление в области костюма обернулось появлением феномена моды – семиотических модификаций костюма, семиотических образов с индивидуальным языком выражения – *речью*. «В обществах, где типы одежды строго подчиняются традиции или же диктуются календарными переменами, – пишет Лотман, – не зависят от линейной динамики и произвола человеческой воли, – могут быть дорогие и дешевые

одежды, но нет моды. Более того, в подобном обществе, чем выше ценится одежда, тем дольше ее хранят, и наоборот, чем дольше хранится – тем выше ценится. Таково, например, отношение к ритуальным одеждам глав государства и церковных иерархов. Регулярная смена моды – признак динамической социальной структуры. Ускоренный характер движения моды связан с усилением роли инициативной личности в процессе движения» [55. С. 74].

Характер моды и модных процессов новоевропейского костюма нельзя рассматривать вне связи с таким явлением культуры того времени, как *полистилизм* – множество сменяющих друг друга стилей в костюме или же наличие одновременного существования нескольких разных стилей, находящихся в отношениях знакового антагонизма (когда один стиль предполагает обязательное существование другого в качестве своего антипода). Это объясняется тем, что костюм нового культурного периода в своем знаковом содержании не несет уже не монолитную цельность, как в обществах с социальной однородностью, а другие черты, которые определялись актуальным или латентно подразумеваемым диалогизмом, свойственными культуре Нового времени. Благодаря явлению полистилизма, костюм начинает приобретать многообразное знаковое содержание, иметь множество модных вариаций, чего не наблюдалось ранее.

Феномен моды, как утверждает Ж. Бодрийяр в работе «Символический обмен и смерть», рождается вместе с эпохой Возрождения, когда возникает «открытое состязание в социальных знаках отличия». В кастовом обществе не бывает моды, так как человек всецело закреплен за своим местом и межклассовые переходы отсутствуют. Знаки моды защищены запретом, обеспечивающим им полную ясность; каждый знак отсылает к определенному социальному статусу. «С концом обязательного знака, – пишет Бодрийяр, – наступает царство знака эмансипированного, которым могут одинаково пользоваться все классы». Новоевропейский знак, – добавляет философ, – выражающий уже не дискриминацию, а лишь состязательность, был разгружен от вся-

кой принудительности, сделавшись общедоступным [11. С. 79].

Существенным образом в культуре новой эпохи меняются и межличностные отношения, строящиеся уже не на диктате жесткого религиозного кода, а на основе новых этикетных отношений, в результате которых происходит трансформация семиотического типа знаков костюма. Знаки-символы костюма предыдущих эпох в коде дворянской культуры с ее этикетными нормами, чертами театрализации и игровыми установками заменяются на конвенциональные знаки, условность которых хорошо сочеталась с условностью всего образа жизни высших сословий. «Развивающаяся щегольская культура строится на игре, – отмечает Лотман, – вытекающей из условной связи содержания и выражения знаков. Возникает потребность в словарях для изъяснения значений условных форм выражения, в частности, галантного языка любви» [55. С. 381]. (В эпоху Нового времени действительно существовали и интенсивно использовались в светском обществе такие языки, как язык мушек, вееров, цветов, искусственно создаваемых и читаемых только теми, кто умел их расшифровывать.)

Другой отличительной чертой новоевропейского костюма является и то, что в предыдущих культурах сама знаковость одежды ценилась выше, чем реальная вещь. В культуре рассматриваемого периода начинает цениться не менее знаковости сама вещь. Здесь как бы наблюдается равновесие материальной (в первую очередь, эстетической функции вещи) и ее знаковой функции, означающего и означаемого. Это явление объясняется тем, что в эпоху Нового времени наибольшей ценностью обладает сам человек, жизнь как таковая во всем ее разнообразии, а значит и ее непосредственные реалии, к которым относился и костюм.

В этом смысле костюм начинает все в большей степени нести функцию вещи, теряя свое символическое, сакральное наполнение, присущее костюму других исторических времен, где каждая его зона была энергетически заполнена и защищала человека на магическом уровне. Теряя такое ценное содержание, как сакральность, костюм начинает пустеть, сводиться к однород-

ности, приобретая статус голой вещи, с которой уже можно делать все, что угодно, что, собственно и делали с костюмом в XX в.

## **Костюм Новейшего времени**

Смена знакового содержания одежды, как показала предыдущая история костюма, происходит с приходом в культуру новой личности. «В XX в., в эпоху «всемирной неустойчивости», с размытостью традиций, нравственных устоев, норм и правил поведения основное внимание начинает фиксироваться не столько на собственном «Я», сколько на факте конфликта между «Я» и средой, – указывает российский философ И. С.Кон. – Однако считается этот конфликт всеобщим и неустрашимым. В поисках разрешения этого конфликта человек начинает терять свою целостность и опутывается сетью имиджей, все более теряя при этом свою индивидуальность» [44. С.133].

Костюм нового человека также начинает в своих знаках устанавливать новые семиотические программы. Его знаковые структуры направлены не столько на фиксацию самой личности, сколько на способы механического приспособления индивида к постоянно меняющемуся миру и человеческому сообществу. Это связано с тем, что само общество к началу XXI в. существенно изменилось, став, по определению социологов, «массовым обществом». Среди основных проявлений массового общества, если рассматривать их под углом зрения семиотики костюма, на ведущее место, во-первых, выходят организация и стимулирование массового потребительского спроса на одежду, частью которых является не только мода, но и реклама, индустрия досуга и иные формы провоцирования массового потребительского ажиотажа вокруг костюма; во-вторых, формирование в общественном сознании стандартов престижных интересов и потребностей, соответствующих образа и стиля жизни, определенной модели поведения; в-третьих, превращение процесса безостановочного потребления одежды вместе с другими вещами в самоцель существования.

В этой связи начинает существенно трансформироваться функция моды. Если в предыдущий период костюм, подверженный моде, изменялся в соответствии со стилевым содержанием эпохи с целью фиксации в своих новых модификациях новой индивидуальности человека, теперь появление новых обликов моды становится калейдоскопически бесконечным процессом, связанным с бесконечным варьированием постоянно мимикрирующей и сбрасывающей свои одежды как лужковую шелуху личностью в зависимости от ситуации и обстоятельств (синдром Пер Гюнта).

Иными словами, в новых условиях существования человека семиотической задачей костюма является не столько утверждение в нем «лица, с не общим выражением» (малоблагодарная задача в массовом обществе), а, наоборот, обретение именно «общего лица», зачастую ценой отказа от собственного «Я», чтобы вписаться в значимую для индивида социальную группу, сообщество.

Костюм на человеке, отчужденном от самого себя, начинает приобретать статус уже не просто пустой, а безликой, чужой вещи. Отчужденная вещь в мире потребительской культуры поработает человека и превращает его, в свою очередь, в вещь. При этом совершается интересная инверсия: человек как вещь обезличивается, а вещь эмансипируется и начинает жить своей жизнью. Как следствие, резко меняется семиотическое поведение костюма: если в традиционных культурах вещь моделировала образ Универсума, в культуре Нового времени – образ человека, то в культуре XX – начала XXI в. вещь начинает моделировать себя, воспроизводиться в неограниченном количестве.

И как следствие, доминирующей семиотической моделью одежды в XX – начале XXI в. становится костюм серийного производства, предназначенный для создания идентичных образцов. Подобной семиотической ориентации костюм прошлых веков не знал. Серийный костюм или одежда готового образца кодируется отныне не по меркам живого реального человека, а по меркам абстрактного существа. Наступает эра готовой вещи в соответствии с принципом: не костюм для человека, а человек для костюма.



Копируясь и тиражируясь, костюм начинает воспроизводить собственный образ. Причина этого явления хорошо проанализирована в книге Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» [11]. «В эпоху промышленной революции, – пишет Бодрийяр, – возникает новое поколение знаков и вещей. Это знаки без кастовой традиции, никогда не знавшие статусных ограничений, – а стало быть, их и не приходится больше подделывать, так как они изначально производятся в огромных масштабах. Проблема единичности и уникального происхождения для них уже не стоит» [11. С. 122].

Основанием для создания костюма с новой семиотической ориентацией является уже не сам человек, а модель, или код, заранее запланированная, запрограммированная и работающая на опережение запросов индивида или группы. В моде кодируются, таким образом, потребности людей, их знаковое поведение, вкус, сам образ жизни, на которые устанавливается жесткая монополия. На нее начинает работать «целая рать»: реклама, СМИ, массовая культура, шоу-бизнес, кинематограф и многое другое. «Генезис симулякров обретает сегодня своювершенную форму именно в коде, – указывает Бодрийяр, – подчиняющемуся коду запроса и контроля потребления. На этом уровне вопрос о знаках, об их рациональном предназначении, о том, что в них есть реального и воображаемого, что они вытесняют и скрадывают, какую иллюзию образуют, о чем умалчивают и какие побочные значения содержат, – такого рода вопросы снимаются. Нет больше театра репрезентации, пространства знаков, их конфликтов и их безмолвия, – один лишь черный ящик кода. Эквивалентом тотальной нейтрализации означаемых посредством кода является мгновенность вердикта моды или же любых сообщений в рекламе и средствах массовой информации» [11. С. 127].

В связи с новыми процессами в современной культуре мода в массовом обществе начинает работать на массового, среднего человека, создавая образы-клише. С одной стороны она является полной противоположностью элитарной моды, которая пытается по-прежнему нести в себе знаки уникальности, а не серийного производства, с другой стороны, костюм, создаваемый массо-

вой модой, есть удешевленная копия того же элитарного костюма и доступного по этой причине для большой массы людей.

Кроме того, массовая мода имеет ряд ответвлений. Так, к примеру, в ней сформировался код костюма, ориентированный не на образцы клишированной одежды для массового, среднего, человека, а на откровенно китчевые вещи, создаваемые из арсенала эрзац-культуры. Они рассчитаны на запросы молодежной публики с низким уровнем эстетических потребностей и вкуса, а также связаны с потребностью современных подростков в эпатаже и игре. И то, и другое возвращается современной массовой культурой, кодируется и используется современной индустрией моды, так как именно в потребителе такого типа она заинтересована прежде всего. Именно молодежная публика своей массовостью приносит ей самую большую прибыль. По статистике больше всего одежды (до 80 %) покупают люди в возрасте до 35 лет. На нее рассчитано и культивирование массовой жажды приобретения все новых и новых образцов модной одежды и быстрая сменяемость моды, которая уже носит искусственный характер.

Еще одной кодовой моделью, сформированной в современной моде, является костюм, ориентированный на определенный образ-имидж, в формировании которого велика роль образа того или иного кумира из мира кинематографии, спорта, шоу-бизнеса, рок- или поп-музыки, активно культивируемый системой массовой культуры и индустрией моды. (Например, в американском кинематографе герой голливудского фильма одет в «нужные» фирменные джинсы, в «нужную» ковбойку и бейсболку, в «нужный» кожаный пиджак, обут в обувь «нужной» фирмы. Их съемку оплачивает заинтересованная в распространении этой продукции фирма, создающая данные образцы одежды).

Что касается знакового хаоса современной моды, предлагающего иллюзию ее полной свободы, многообразие стилей современного костюма также запрограммировано и закреплено достаточно жесткой системой кодов, ориентированных на единое универсальное измерение рынка, диктующего и устанавливающего сегодня свои правила и законы. (Интересно отметить, что

в XX в. товарные ярлыки фирм-производителей лейбы появились впервые на наружной стороне одежды, до этого они прятались, как правило, на ее внутренней стороне. Человек в рыночной экономике, таким образом, используется в качестве живой рекламы костюма.)

Модная одежда в современной культуре, программируясь и кодируясь посредством кодов-моделей, в конечном итоге оказывает воздействие уже не на индивида как такового, а на индивида-потребителя. На культивирование потребителя направлена рыночная экономика индустрии моды, финансируемые ею реклама и массовая культура с ее развитой системой услуг. Эти процессы достаточно четко описаны в книге Бодрийяра «Система вещей». «Потребление, – отмечает Бодрийяр, – стало главным содержанием общественной жизни, оно уже не сводится к пассивному использованию вещей, а превращается в активный процесс их выбора и регулярного обновления, в котором обязан участвовать каждый член общества. Приобретая вещи, человек стремится к вечно ускользающему идеалу – модному образцу. Для утверждения и регулирования такого образа жизни служит реклама, цель которой – не столько способствовать продаже того или иного товара, сколько внедрить в сознание образ общества, эти товары потребляющего. Подобное потребительство принципиально не знает предела насыщения, поскольку имеет дело не с вещами как таковыми, а с культурными знаками, обмен которыми происходит непрерывно и бесконечно. Однако знаки эти, хотя и обладают высокой семиотической ценностью, оторваны от собственно человеческих, личностных или родовых, смыслов; это знаки дегуманизированной культуры, в которой человек отчужден» [12].

Сегодня уже нет проблемы предугадывания моды будущего. Зачем? Она сама незаметно для потребителя и независимо от него заменяется новыми подобиями, если этого требует рынок. Форма знаков старой моды спонтанно распадается и спонтанно заменяется новой. Процессы замены одной моды другой продиктованы не заменой одной символической системы знаков другой (сверхценных сакральных знаков, как в древности или Средневековье; конвенциональных знаков, репрезентирующих новые облики человека как указание на их

новые социальные и гендерные роли в культуре Нового времени), а самими по себе протекающими акциями «бесконечного создания симулякров, подчиненных формальному коду – пустой, безответной комбинаторной свободе», – пишет Бодрийяр. «Мода сегодня, – продолжает свою мысль философ, – это симулятивный институт современного общества, где осуществляется производство ради производства» [11. С.129].

Не существует такого количества людей, сколько производится сегодня одежды. Рассчитанная на массового тотального потребителя, одежда практически не изнашивается. Но и эта проблема легко решается и снимается кодом немодной одежды. Пустую одежду, не обремененную знаками, без памяти, без озабоченности бережением человека, сегодня легко выбросить или вторично продать в удешевленном варианте в магазине для бедных слоев населения.

Для постмодернистской культуры конца XX в. стало модным использование в костюме самых разных его исторических стилей или элементов этих стилей. Но в плюралистическом контексте моды конца XX – начала XXI в. исторические стили костюма перемешались, лишились ореола единственности, тем самым обесмыслились в силу того, что у них изъято основное содержательное ядро – ценностные установки своего времени, на которых и держится, собственно говоря, стиль. Лишившись своего заполнения зомбированная мода становится всего лишь симулякром, вялой игрой с чужими знаками в чужую жизнь.

Кроме стандартизированной одежды для всех по-прежнему сохраняет свое значение элитарная мода: костюм талантливого художника-модельера, создающего уникальные модели, отражающие своеобразие личности – «философские платья», «идеально очеловеченные», «озабоченные передачей индивидуального мира человека». Но это уже мода для немногих избранных, как, впрочем, и вся элитарная культура XX в. Желание приобрести платье в единичном экземпляре определяется в наши дни уже не только и не сколько наличием вкуса или эстетической культурой человека, а скорее баснословной ценой изделия, которую также можно отнести к признаку элитарности. Заказывают и покупают

модную одежду у кутюрье чаще всего для представителя и демонстрации своей власти и богатства – положение обязывает.

В заключение раздела, рассматривающего семиотику костюма в рамках его исторического развития, подведем некоторые *итоги*. Проведенная семиотическая летопись костюма показала и отразила становление и развитие определенных семиотических моделей костюма в разные исторические эпохи на основе тех культурных установок и принципов, которые являлись определяющими для данного типа культуры. Так из гомогенной знаковой системы, характерной для социально однородных общественных укладов древнего и средневекового общества, костюм в культурах Нового и Новейшего времени постепенно превращается в гетерогенную систему знаков, соответствующую сложному по своему социальному и культурному составу социуму. Вместе с тем, для культур с жестким социальным укладом характерны инвариантные, константные значения знаков костюма; одежда Нового и Новейшего времени определяется многообразием и вариативностью ее знакового использования, а также увеличением свободы в потреблении ее языка.

## КОСТЮМ В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ МИРЕ ЧЕЛОВЕКА

### Костюм и телесность

Чтобы увидеть и осмыслить культурную роль костюма во всем его многообразии, необходимо исследовать его не только в историческом развитии, но и в различных культурно-социальных контекстах, посредством которых можно уточнить его семиотические функции, а часто и определить их с других позиций. «Наблюдаемый феномен, лишь одна из составляющих сложного целого, а значит, любой текст должен рассматриваться в некотором контексте, в сопоставлении и противопоставлении ему» – справедливо замечает Лотман [55. С. 12]. Знаковая функция костюма, изучаемого в различных контекстах, зависит в этом случае от способов символизации самого контекста. С этой целью костюм будет представлен под углом зрения *телесности, гендерных отношений, в игровом пространстве, в социальной сфере* как указание на многообразие его семиотических проявлений.

Первой культурной сферой, к которой мы обратимся, станет *телесность*. Данный выбор не случаен в силу того, что самые близкие связи у костюма, безусловно, с человеческим телом – «своя рубашка ближе к телу». Костюм оформляет тело, а тело дает ему форму. Собственно говоря, семиотика костюма на всей протяженности ее развития и определялась семиотикой телесности. Что касается телесности, она также напрямую связана с семиотикой костюма, поскольку именно костюм является тем инструментом, посредством которого осуществляется адаптация физического, природного тела человека к целям социального функционирования. Происходит эффективное встраивание природной телес-

ности в социокультурную среду, в результате природное тело начинает трансформироваться в социальное и культурное тело. Благодаря костюму телесность как сфера культуры способна участвовать в процессах социальной динамики, модифицироваться в соответствии с социальными требованиями. Тело, по замечанию Р. Барта: «тавтологически определяется одеждой. «Чистой» телесности, строго говоря, и нет. Человеку изначально даны части его тела, которые он должен преобразовать в некую целостность. Именно одежда делает реальное тело знаком идеального тела» [115. С. 476]. Костюм в этом качестве является уникальным средством формирования телесности человека.

Рассмотрим факторы, формирующие семиотику костюма в ракурсе телесных практик.

Семиотика телесности и соответственно семиотика костюма в любом типе культуры формируются в соответствии с принятыми в ней моральными нормами, этическими и эстетическими принципами, представлениями о красоте человека, здоровом образе жизни. Связь между ними определяется такими *факторами*, как *развитие спорта, особенности гендерных отношений, взгляды на эротику*, на основании которых складываются представления – красивое-некрасивое, стыдное-нестыдное, допустимое-недопустимое и др. Кроме того, на формообразование семиотики костюма в зависимости от фактора телесности влияют возраст человека, его пол, состояние здоровья.

Большую роль в формировании взаимосвязей и отношений телесности и костюма играют также *факторы социокультурного порядка*: социально-экономический уклад того или иного народа, религия, климатические условия, экология и т.д. Начиная с поздней готики, существенным фактором влияния на отношения телесности и костюма становится и *мода*.

Таким образом, семиотический характер костюма, его структура и форма во многом соотносятся с теми параметрами, которые выработаны культурой общества по отношению к телу, но нельзя забывать, что между ними существует и обратная связь.

В зависимости от значимости какой-либо части телесности в символическом отношении (голова, руки, ноги),

или даже моды на какую-либо часть тела, формируется семантика соответствующей части одежды. Одежда, таким образом, своим семиотическим наполнением начинает выделять и фиксировать наиболее значимые части тела.

Проследим эти процессы, дифференцируя телесность, с целью выявления семиотики костюма в зависимости от того, с какой частью тела костюм связан. Начнем с головы и головного убора.

Формирование символики головного убора восходит к архаическому отождествлению этой части одежды с важнейшей функциональной частью тела – головой, которая всегда «ассоциировалась с верхом, главенством, рассматривалась как вместилище души и ума» [109. С. 388]. Семиотика головного убора в этом качестве традиционно определяла и фиксировала социальный статус, ранг человека, его социальную роль, если она была значима в обществе. Головной убор являлся, как правило, очень ответственной составной частью церемониального костюма при проведении различных ритуалов и становился знаком священного достоинства и высокого общественного положения человека. Определенным головным убором маркировались вожди, жрецы и представители знати. Особое значение имел головной убор фараона в Древнем Египте, являющийся признаком высокого царского достоинства и имеющий различные символические признаки. Древний головной убор человека высокого ранга – предшественник царской или королевской короны. В современный период церемониальное значение головных уборов сохраняется у духовенства и военных.

Ярко выраженной семиотичностью наделены головные уборы в народной и любой традиционной культуре, что обусловлено мифологическими и религиозными представлениями людей этих субкультур. Семантика головного убора здесь – и женского, и мужского, многоаспектна и связана с его духовной ценностью.

В обществах, для которых характерен демократический тип общественного управления, как правило, головному убору не придается особого значения. В своей повседневной жизни древние греки ходили с непокрытой головой. Нужна была определенная необходимость,



чтобы житель Эллады надел головной убор или закутал голову концом плаща. Их головы украшались венками из листьев, стеблей, цветов растений и налобными повязками, которые наделялись определенной семиотической программой. Кроме того, венки, олицетворявшие силу божества того или иного растения, символизировали неразрывность человека с природным миром и со всем мирозданием.

Соответствующие венки надевали на головы победителей спортивных состязаний, ораторов, поэтов, актеров, жрецов, сановников, участников пиров и жертвоприношений, полководцев, отличившихся в бою воинов. Такой головной убор, пишет К.А. Буровик, часто был и гарантией неприкосновенности человека [15. С. 171]. Прославленных поэтов увенчивали лавровым венком – венком Аполлона пожизненно. В Древнем Риме высшей наградой считался венок из дубовых листьев, им награждали за спасение жизни соотечественника на войне. Кроме венков славы, существовали и венки позора. Они были предназначены для доносчиков, обманщиков, прелюбодеев и др.

Традиционным мужским головным убором народов мусульманского Востока являлась чалма, которая в виде довольно длинного полотнища из легкой ткани многократно обвивала голову. Существует множество разновидностей этого убора в зависимости от способа наматывания. Для мусульманина-мужчины ее употребление долгое время являлось обязательным, так как ее носил сам пророк Мухаммед.

Обязательное присутствие головных уборов в любое время года в качестве знаков сословного положения человека характерно для обществ, разделенных на ярко выраженные, дифференцированные в иерархическом отношении социальные группы. Так, особую роль головной убор имел, как уже отмечалось, в европейской средневековой культуре с ее сословным и цеховым общественным разделением.

Традиция наглухо закрывать женскую голову (волосы) существовала во многих традиционных, народных культурах и странах арабского мира. В средневековой культуре было принято прятать волосы и у женщин Западной Европы. В этот период знатные дамы, для того,

чтобы из-под головного убора не выбивались пряди волос, их специально даже выбривали. Наиболее распространенным головным убором не только знатных женщин, но и простолюдинок, становится чепец, сохранившийся в качестве головного убора вплоть до конца XIX в. и имеющий самые разнообразные формы.

Употребление головных уборов, шляп на улице считалось для женщин Западной Европы по нормам этикета обязательным вплоть до второй половины XX в. «Если леди не при шляпке, – значит это не настоящая леди!» – говорили в Европе. Мужской головной убор и сегодня является обязательным атрибутом одежды, например у горцев Кавказа как знак мужской чести. Без шапки горец – не мужчина. Подарить здесь мужской головной убор, значит, оказать высокую почесть.

В современных обществах роль головного убора сохраняется только там, где необходимо соблюдение субординации между людьми, например, в воинской службе, в выявлении социального ранга человека, в костюме-униформе.

Лицо человека, как правило, остается открытым, но является местом нанесения косметики, которая с самой древности служила не только для эстетических целей, но и играла знаковую роль. Так, окрашивание век синим цветом у древних египтян означало приобщение к небесному миру, красное пятнышко, наносимое на лоб индусов между бровями, становится знаком выделения чакры – энергетически значимого места. В современных молодежных субкультурах семиотически значимым становится пирсинг, татуировка или роспись на лице, что связано с обращением к традициям африканской и восточной культуры.

Обычай закрывать женское лицо сложился в арабских странах. Для этого существует специальная одежда, предназначенная для улицы – хиджаб (паранджа, чадра). По мусульманскому обычаю хиджаб закрывает не только лицо, но и всю фигуру целиком.

Европейские женщины, для того, чтобы остаться неузнанными, пользовались вуалью. Особый культ вуали в европейской культуре наблюдался в XIV–XV вв. и в конце XIX – начале XX вв.

Начиная с XIV века, белая вуаль становится символом чистоты и непорочности и является обязательным атрибутом костюма невесты. Черная вуаль по христианской традиции означает траур и долгое время считалась обязательным элементом траурного женского костюма.

Воротник является деталью одежды, подчеркивающей шею. Как атрибут одежды он появился в европейской культуре в XIII в. С этого времени дворяне начинают использовать воротники самых различных форм. К примеру, в XV–XVI вв. в Испании появился воротник-фреза – широкий рифленый крахмальный белый, плотно прилегающий к шее и обрамляющий ее в виде кольца. Держался воротник на металлическом каркасе и был достаточно тяжелым. После 1580 г. он вырос до таких размеров, что получил название «мельничный жернов». Воротник такой формы и таких размеров заставлял держать голову человека несколько откинутой назад, фиксировал все ее движения: не разрешал излишне вертеть головой и опускать ее ниже дозволенных пределов. Наличие подобного воротника само по себе наделяло его обладателя величавым достоинством.

Настоящий культ женской шеи был у древнего африканского народа Бенина, где с самого детства и до конца жизни женщина на своей шее носила такое огромное количество бронзовых браслетов, что шея искусственным образом вытягивалась до невероятных размеров.

Знаки, связанные с линией плеч в одежде, как правило, предназначены для фиксации *гендерных* характеристик. В мужской одежде линия плеч обычно акцентирована (например, подложными подплечниками), что становилось обозначением силы и мужества. Выделение плеч в женской одежде различным подкладочным материалом считалось признаком маскулинизации феминного в той или иной культуре, что можно было наблюдать в предвоенные и послевоенные годы, а также в начале 80-х гг. XX в.

Руки, как значимая часть телесности, с древних времен закрывались рукавицами и перчатками. Их носили не только для того, чтобы спрятать от холода или сберечь от последствий тяжелой, грязной работы. Они

были знаками магической защиты от чуждых и враждебных потусторонних сил. В средневековой европейской культуре, начиная с XI в., перчатки обладали повышенными чертами семиотичности (об этом мы уже говорили), изготавливались из шелка и тонкой кожи, украшались драгоценностями. Они становились настоящим предметом роскоши, и в этом значении сохранялись долгие годы в дворянской культуре.

Место, где начиналась кисть руки, также являлось значимой зоной в семиотической ориентации телесности. Запястье выделялось и украшалось орнаментом низа рукава, позднее появились такие атрибуты одежды, как манжета, обшлаг, каскад ниспадающих кружев.

Иногда рукав опускался до колен или до самого пола. Такие рукава становились знаками праздной жизни: обычно они появлялись там, где презиралась любая черная работа. Чрезмерно длинные рукава входили в обиход средневековой европейской знати, встречались в одежде русских бояр, у китайских мандаринов и др.

Грудь человека – место расположения сердца, которое с древности считалось центром духовной жизни человека,местилищем души. На груди традиционно размещался целый магический набор амулетов, предназначенный для защиты. Впоследствии он станет набором нагрудных украшений, в который у женщин войдут ожерелья, бусы, колье, броши, кулоны, у мужчин – ордена, медали, орденские ленты. В европейской части примерно 900 лет тому назад в обиход вошли пуговицы, что привело к распашному типу одежды. Пуговицы имели не только функциональное назначение – соединять две половинки костюма, но и стали дорогой декоративной отделкой. На кафтанах и камзолах знати мужского пола можно было увидеть многочисленные ряды пуговиц. Их число доходило до сотни и более, часто их изготавливали из золота, серебра, украшали жемчугом и бриллиантами.

В женской одежде грудь украшалась драгоценностями, лентами, кружевами, искусственными и естественными цветами, другой декоративной отделкой, которая фиксировала не только жизненно важный центр, но и эрогенную зону, выделяя грудь как эротически значимую телесность.

В связи с этим возникла потребность в появлении корсажно-корсетных изделий. Их прототип встречался уже в крито-минойской культуре, где покроем женского платья не только не скрывал женскую грудь, но своими приемами конструирования ее выделял. Женская грудь не скрывалась одеждой и в Древнем Египте, где женское платье начиналось под грудью, оставляя ее открытой. Гречанки не обнажали грудь, но чтобы ее подчеркнуть, подвязывали эластичными кожаными полосками. Римские женщины расширили кожаную полоску и снабдили ее шнуровкой. Так появился первый прообраз корсета, родиной которого и стал Древний Рим. В разные периоды истории корсет выполнял разные функции: то стягивал женскую грудь, что наблюдалось в средневековой культуре XII в. в Испании, то, наоборот, выделял ее, определенным образом фиксируя.

Глубокое декольте в женской одежде появилось в западноевропейской культуре в XVIII в. вместе с модой на женскую грудь. По этикету того времени, сложившемуся в высшем обществе, женщине, явившейся на бал в платье с маленьким вырезом, приставленный для такого случая слуга у входа в бальное помещение разрезал вырез платья скромницы до необходимого размера.

Значительная роль в костюме принадлежит талии – месту, фиксирующему золотое сечение в пропорциях тела человека. Как отмечалось выше, талия в одежде человека, маркированная поясом или другой атрибутикой, семиотически выделялась с самой древности. Сакральная роль пояса долго не забывалась и входила в костюмы последующих эпох с новым семантическим содержанием, например, он становится поясом чести (снять с человека пояс в этом случае означало обесчестить его).

Гетерам и куртизанкам в Древней Греции и Риме запрещено было подпоясывать свои хитоны и туники, т.е. носить «пояса чести» (куртизанки Древнего Рима вообще не имели права носить платье замужней женщины – столу – они ходили в мужских туниках без пояса). В Японии, женщины из веселых кварталов завязывали пояса «оби» не сзади, как это было принято, а спереди, что являлось опознавательным знаком их профессии. В средневековом мире пояс остался знаком целомудрен-

ного поведения: женщинам легкого поведения по-прежнему не разрешалось носить пояса. Именно от этого обычая родилось выражение «распущенная женщина».

В Средневековье пояс становится и выражением воинской чести, так как для воина эта часть одежды являлась местом ношения оружия. Впоследствии сложилась традиция передавать особо значимые в этом отношении пояса как священные реликвии из рода в род.

Функция обуви, мужской и женской, связана с такой частью телесности человека, как ноги. Знаковое определение мужской обуви, как правило, диктовалось необходимостью фиксировать крепость мужской фигуры при любом движении тела, т.е. фиксировать таким образом маскулинное начало человека. Если в мужскую моду входила неустойчивая обувь, например, с высоким каблуком, это означало преобладание в культуре феминных черт.

Отметим, что мужская и женская обувь людей простых сословий, главной функцией которой являлось удобство, отвечала требованиям процесса трудовой деятельности.

Что касается обуви женщин привилегированных сословий, здесь с ранних этапов культурного развития начинает складываться семиотическая ориентация обуви, фиксирующая в своих знаках такие качества женщины, как неустойчивость, слабость, что являлось, с одной стороны, выражением ее социальной неустойчивости, зависимости. Однако с другой стороны, высокий каблук в женской обуви способствовал эротизации женской телесности. У женщины в обуви на высоком каблуке изменялась походка, надевая формы ее тела особой пластичностью и выявленностью, фигура при этом становилась более пружинистой. (Когда знатной испанке в XVI в. стали перетягивать грудь, она стала носить обувь на высоком каблуке). Различение обуви на правую и левую ногу произошло в европейской культуре только в XVII в. в связи с появлением обуви на высоком каблуке, поскольку эта обувь была крайне неудобной для хождения.

Мода на женскую обувь с низким каблуком связана, как правило, с явлением вирилизации (нейтрализации женственности).

В истории костюма существовала не только обувь на каблуках, но и на толстой подошве, называемая в Древней Греции котурнами, которые применялись как в повседневной носке, так и в театральном костюме. Благодаря котурнам, актеры, игравшие на сцене, казались выше и величественнее.

Обувь на высокой подошве вернулась в мужскую и женскую моду в эпоху Возрождения. Деревянные подставки, которые носили женщины для увеличения роста, назывались «цокколи» – коровье копытце и достигали полуметровой высоты. Котурны вернулись в костюм XX в. уже под названием «платформы» в связи с модой на длинноногих женщин.

В семиотике костюма важны такие параметры, как длина и ширина одежды, маркирующие свободу движения человека. В этом смысле длина одежды становилась выражением социального положения человека и его достоинства, поскольку длинная одежда придает больше важности, чем короткая. Короткую одежду в древних цивилизациях носили дети, юноши и иногда женщины (мужские туники римских куртизанок). Короткие хитоны и туники носили также и воины Древней Греции и Древнего Рима, но здесь длина одежды была связана с удобством использования такого типа костюма в военных баталиях. Короткая длина женского платья, ношение шорт и коротких брюк лицами того и другого пола в XX в. обусловлены культивированием природной телесности в современной культуре.

С появлением очень коротких юбок в женской моде начинается настоящий культ женских ног. Если в XVIII в. обостренно эрогенной зоной, которую выделял костюм, являлась женская грудь, XX век открыл женскую ножку, которая в арсенале женских прелестей начинает занимать первое место. Сразу заявляет о себе ряд предметов в женском гардеробе, задачей которых становится выделять и подчеркивать эту часть женского тела. Сначала появляются прозрачные капроновые чулки, затем прозрачные колготки и лосины из лайкры, обеспечивающие идеальное облегание женских ног.

Рассмотрев костюм в ракурсе означивания наиболее важных телесных зон, проанализируем связи телесности и костюма в рамках культурно-исторического раз-

вития. Предваряя исследование такого рода, заметим, что в процессе исторического развития человек постоянно осознанно или не осознанно конструировал ту телесность, которая позволяла ему функционировать и развиваться в конкретных жизненных условиях, ту же роль играл и костюм. В самом кратком виде это выглядит следующим образом:

1) в Древности телесность превалирует над одеждой и нагота становится сверхзнаком;

2) в Средневековье главенствует одежда, скрывающая тело, она и берет на себя основные семиотические функции;

3) в культуре Нового времени костюм начинает презентировать индивидуальную телесность. Знаковые функции телесности и костюма здесь сбалансированы;

4) в XX – начале XXI вв. телесность вновь начинает превалировать над костюмом и брать на себя основные семиотические функции.

Первой мифологической одеждой человека, по Библии, является фиговый листок (прототип первой набедренной повязки), который после грехопадения прикрыл мужские и женские гениталии. У некоторых африканских народов или народов других континентов, живущих в жаркой местности, например, в тропиках, до сих пор одежда сводится только к набедренной повязке, драпирующей бедра. Заметим, что, по сути, все виды современной одежды произошли от набедренной повязки и звериной шкуры, свободно набрасываемой на туловище. Если сделать в шкуре отверстие для головы и подпоясать на талии, появляется рубаха.

В жарком климате обнаженная часть тела покрывалась татуировкой или раскрашивалась в определенные цвета. Такого рода покрытие тела человека часто было единственной одеждой.

Раскраска тела и особенно лица как в древности, так и до сих пор у людей, сохранивших родо-племенные отношения, призвана была защищать человека от внешнего вредоносного влияния и приносить ему удачу. Кроме того, орнамент раскраски заключал в себе всю информацию о родовой и племенной принадлежности человека, его общественном положении и личных качествах. Раскраска наносилась на тело и в особых случа-



ях: во время посвяжительного обряда, инициаций мужчины-воина, готового вступить на тропу войны. Военская окраска должна была отпугивать не только злых духов, но и врагов в бою. Так, Юлий Цезарь, как пишут древние историки, был впечатлен синей боевой окраской бриттов, придававшей им устрашающий вид.

Индейцы раскрашивали себя во время военных действий в красный цвет, вследствие этого европейцы и называли их краснокожими. От искусства раскраски тела постепенно рождалось искусство грима и косметики.

Кроме раскраски с самой древности принято было украшать свое тело татуировкой, которая так же, как и раскраска, считалась магической защитой от злых духов, а также употреблялась в качестве своеобразного информационного поля. Узоры, покрывающие кожу африканских народов, содержали информацию не только о самом человеке, но и представляли своего рода хронику, повествующую о его предках, великих представителях рода, божественных покровителях племени и т.д.

Татуировка, как любая одежда, служила эстетическим целям украшения тела. В древние времена представление о красоте человека ассоциировалось часто с татуировкой, подобно тому, как ассоциировалась потом с одеждой или косметикой.

Высочайшего развития искусство татуировки достигло у народов Океании, новозеландцев и других, сохранивших традиции древней культуры. В Японии вплоть до XX в. встречались мужчины и женщины, у которых тело целиком покрывалось изображениями богов и людей, цветов и птиц, цитат из классиков и сцен излюбленных пьес японских авторов.

Со временем татуировкой стали пользоваться для того, чтобы клеймить преступников. В XX в. татуировка распространилась среди криминального элемента; ее наносили добровольно, используя в качестве знаков криминального братства, а также знаков ранга.

Сегодня татуировка наряду с пирсингом стала популярна среди молодежи, здесь она имеет свое семиотическое содержание.

У народов древних цивилизаций, где утверждался культ телесности как эстетической ценности, запрещалась татуировка, как и нанесение порезов или увечий.

(Человек с поврежденными частями тела не мог занять высокую должность, например, стать жрецом, так как он носил на себе, по представлению людей того времени, метки сил зла.)

Глубокое знание форм человеческого тела и понимание его красоты отличало народы Древнего Египта, Древнего Востока и Античности. Например, в Египте одежды были очень легкими и на них смотрели как на неприятную необходимость. Мужской костюм, как правило, оставлял тело открытым: руки, ноги, верхнюю часть торса. При декорировании одежды в соответствии с религиозным кодом, египтяне соблюдали чувство меры и вкуса, ценя красоту естественного тела.

Сквозь прозрачную одежду тело хорошо просматривалось. В Древнем мире нагота не была объектом стыдливости. Стыд от нагого тела стал формироваться под влиянием европейской средневековой культуры.

В Китае проблема обнаженной телесности не ставилась в том виде, в каком она понималась в других культурах. В связи с этим здесь другой была и роль костюма. Для китайской культуры фундаментальным, всеобъемлющим символом являлся символ Великой Пустоты – Тай Сюй. Согласно учению даосов, появлению человека предшествовало существование «великого человека дао», вышедшего из первозданной пустоты. Такой человек представлял собой внутреннее пространство – Глубину, Пустоту, выявляемую благодаря телу. Отсюда телесность становилась подлинным прообразом Хаоса. Что касается реального человека, то в центре его тела, по представлению китайцев, находится пустое пространство – как воплощение пустынного всеединства мира: где человек «единотелесен» со всем сущим.

Тело человека воспринималось в китайской культуре не как физический предмет, а как внутреннее пространство, где одежда, как и кожа, мыслились в качестве необходимых атрибутов, оформляющих это пространство. «Взаимоотношение человека и костюма здесь понималось как «встреча внутреннего и внешнего пространства» – «мира с миром», «бытия с бытием», – пишет российский философ В. Малявин. – Человек в костюме выражал собой субстанциональное единство человека с Великой Пустотой, где пространство и тело

были взаимопроницаемы, переходили одно в другое, а человек рассматривался с точки зрения мировой космогонии, вечного его выхода и ухода в безликое Дао, черное Небытие, творящую мир Пустоту» [58. С. 137–139]. Костюм здесь имел не меньшее значение, чем человеческая телесность, ему придавалось как бы самостоятельное существование. Он не повторял фигуру человека, тело в нем словно теряло себя (знатные китайцы с этой целью носили во время церемоний несколько – до двенадцати платьев). Костюм на человеке был похож на живой организм, живущий по своим законам, а не по законам человеческого тела, как это было в Древней Греции, Древнем Египте, Индии.

Если всмотреться в китайские средневековые портреты, создается впечатление, что тело здесь благодаря особой жизни складок одежд словно раздувается под напором переполняющей его энергии, отражая таким образом присутствие между телом и одеждой Великой Пустоты – Тай Сюй.

В культуре древних греков телесности отводили центральную роль. Как ни ценили жители Эллады философию и искусство, красота человеческого тела, в первую очередь, мужского ценилась еще выше. «Становится ясным, – указывает А. Ф. Лосев, – почему ритм, симметрия и пропорция – столь популярные в античности философские категории: потому, что живое, одушевленно-разумное человеческое тело, не уходящее ни в какие бесконечные дали, но основанное на себе же самом, идеально выполняющее свое собственное назначение, только и нуждалось в своей же собственной идеальной структуре и больше ни в чем другом» [50. С. 17].

Греческая прозрачная, не сковывающая тело одежда предназначена была выявлять особенности, пропорции естественного тела, давая полную свободу его движениям и пластике, создавая при этом эстетическую цельность фигуры. Складки ткани, свободно окутывая округлости тела, начинали двигаться вместе с ним, аккомпанировать ему при движении, выявляя каждую позу, каждый поворот и наклон. Нагое тело у греков становилось праздничной одеждой. Эллин без стеснения сбрасывал свою одежду во время спортивных состязаний по бегу, в борьбе. Собственно говоря, спортивные

состязания и были, прежде всего, выставкой и триумфом обнаженного мужского тела, которое предназначалось в дар олимпийским богам.

Впрочем, и в повседневной жизни фигура не должна была наглухо закрываться одеждой. Ткани, которые драпировали тело, как правило, были прозрачными, что свойственно, как уже указывалось, почти всем древним культурам. «Эта особенность, как и вообще «открытость» античной одежды, – пишет К. А. Буровик, – объясняется не столько мягкостью средиземноморского климата, сколько этическими и эстетическими представлениями эпохи. Античный человек стремился открыть себя, свое тело, и взглядам, и природе» [15 С. 364].

Но все это касалось только мужской телесности, которая, по словам М. Хайдеггера, являлась знаком «публичной и непотаенной» жизни древнегреческого общества и в этом смысле понималась не как «эмпирическое», а как «общественное» идеальное тело, постоянно находящееся на виду всего общества и под общественным контролем [101. С. 290–291]. В связи с этим мужская нагота становилась знаковой и обретала сакральные функции.

Такой символической одежды в античном мире были лишены женщины. Женское тело считалось холодным и не общественным, поэтому женщины должны были закрывать тело одеждой и сидеть дома. Темное, изолированное пространство, по представлению греков, лучше соответствовало их физиологии, чем залитая солнцем площадь.

Если в античном мире костюм подчеркивал телесное начало человека и являлся прозрачной оболочкой, средневековый костюм делается непроницаемым футляром, наглухо закрывающим человеческое тело от посторонних взглядов. Костюм этого времени становится закрытым пространством, отделяя человека от внешнего мира. Он уже не драпируется на человеке в виде свободных складок, так как меняются его ткани, ниспадающие до самой земли тяжелыми складками, делая фигуру человека бесформенной и бесполой. Тонкие, прозрачные ткани сменяются тяжелой парчой у знати, грубым непрозрачным полотном у простолюдинов. При

византийском императорском дворе для костюма используется жесткая парча, на которую крепятся золотые металлические пластинки. Кроме того, он украшается многочисленной вышивкой из золотых и серебряных нитей, что делает ткань еще более жесткой. Такой костюм производил впечатление даже не одежды, а рядной упаковки человеческой фигуры. В Византии же зародился и новый женский костюм, включавший в себя сразу несколько одежд, которые надевались одна на другую, тщательно скрывая под собой тело. Головной убор наглухо закрывает голову.

Средневековые богословы Климент Александрийский и Киприан указывали, что всякая одежда у христиан должна служить для прикрытия телесной наготы, требовали от них простоты одежды и считали, что украшения, искусство косметики у женщин, ношение венков на голове, сплетенных из цветов, противно чистоте и воздержанию христиан и что ложными внешними украшениями обезображивается сам человек как создание Божие, а Богу тем самым причиняется оскорбление [22. С. 64 – 69]. Телесная красота и обнаженность объявляются греховными и понимаются как воплощение бесовского начала, что приводило к феномену умерщвления плоти через различные формы самоистязания, ношение вериг. В этом качестве используется и грубо тканое полотно одежды – власяница, надеваемая на голое тело.

Особым гонениям подвергается женская красота – орудие дьявола, «средство соращения и гибели человека» (мужчины), что приводило к появлению новых образцов женской одежды, которую не знала Античность. Чтобы скрыть лицо и фигуру, в женской одежде появляется такой атрибут, как покрывало, почти полностью скрывавшее голову, волосы, а при необходимости и лицо (разрешать женщинам показывать лицо и волосы – значило увеличивать их власть над мужчиной). Самой женщине рекомендовалось, моясь в бане, не смотреть на себя. Этим же определялось ее поведение на людях: «Ходить, не поворачивая лица в стороны, опустив глаза, не позволяя себе ни посмеяться, ни поговорить с кем-нибудь на улице» [65. С. 32].

В средневековый период в костюме западноевропейской женщины появляется плотная головная повязка, которая охватывала ее голову и подбородок. «Немцы называли ее «гибинде» – от «бинден» (связывать), – отмечает К. А. Буровик. – Повязана была голова, полузакрыто лицо – связаны воля и мысль женщины. А поверх надевали еще и обруч» [15. С. 187].

Христианский средневековый мир также, как Античность, знал «общественное тело», но в отличие от Античности вкладывал в него другое значение. «Ветхозаветное восприятие человека, – замечает известный российский филолог С. С. Аверинцев (1937 – 2004), – нисколько не менее телесно, чем греческое, но только для него тело – не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уявленные «потаенности недр». Это тело не созерцаемо извне, но восчувственно изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций утробы. Переживание себя как физической боли прокладывало путь христианской идее внутреннего самоочищения через страдания. Это новое измерение бытия» [1. С. 160].

В связи с таким пониманием «общественного тела» в Средневековье признавали и наготу, понимаемую, так же, как и в Античном мире, как «идеальный костюм» человека. Но здесь уже была нагота не античного героя, а юродивого, который потому и обнажался, что был бестелесен, ангельски бесплотен. Обнажаясь, юродивый надевал на себя символическую одежду – «белые ризы нетленных жизни» [48. С. 92]. Нагота в этом качестве являлась одним из важнейших знаков юродства, даже в большей степени наглядным свидетельством презрения к плоти, чем символические рубища праведника. Другая семиотическая функция наготы юродивого состояла в том, чтобы выделять его из толпы людей и одновременно служить укором благополучному, плотскому, миру, погрязшему в грехах.

В эпоху Возрождения происходит реабилитация чувственной природы человека, его телесного совершенства в связи с чем вновь начинает возрождаться классический идеал телесности как отображение физической красоты человека.

Изменение идеала телесности в европейской культуре приводит и к изменению семиотической роли костюма, который начинает подчеркивать не телесность вообще, а индивидуальную телесность в рамках различных стилей и мод, в связи с чем появляются, как указывалось, индивидуальные выкройки.

Интересным явлением в истории европейского костюма становится такое его свойство, не наблюдаемое ранее: костюм начинает через всевозможные встроенные в него или отдельные от него конструкции воздействовать на телесность человека, изменять и деформировать его фигуру, особенно женскую.

Драпирующий тип одежды в древности появился под эгидой представлений о человеческой телесности как высшей ценности этого мира, а потому телесность оставалась неприкосновенной. В средневековом мире плоть перестала быть ценностью и начала подвергаться умерщвлению, но это не было виной костюма. Теперь костюм берет на себя функцию корректировки человеческой телесности, начиная превращать природную плоть в искусственную телесность.

Этой цели служили появившиеся в этот период корсеты, каркасы, кринолины, различные механические приспособления, встроенные в женский костюм, «выкраивая» женское тело по своему образу и подобию. Так, в частности, с помощью туго затянутого корсета создавалась неестественно тонкая (осиная) талия. Посредством различных каркасов и юбок-кринолинов, на которые надевалось верхнее платье, зрительно расширялись до невероятных размеров такие части тела, как бедра. С помощью высокого каблука увеличивался рост женщины. Иногда размеры юбки с помощью каркаса расширялись не по всему диаметру, а только с боков – с помощью фикжм, или сзади – турнюров, выделяя, таким образом, различные части женского тела.

Костюм-кринолин дворянки со сложной каркасной системой, тугим корсетом, деформировал ее фигуру, изменял анатомию тела, затруднял передвижение (часто даже затруднял дыхание), ограничивал пластическую свободу, вырабатывал особую походку и жестикуляцию. Если к этому прибавить сложную прическу из собственных и искусственных волос, лент, цветов,

шпилек и других аналогичных аксессуаров, а также косметику, которую особенно интенсивно накладывали на свои лица женщины в XVIII в., то картина становилась полной.

Женская одежда этого периода несла подчас угрозу ее здоровью, а иногда и жизни. Корсет стягивал грудь и талию до такой степени, что при неумелой шнуровке (а это было целое искусство) она могла умереть от удушья. Женщины из-за ношения корсетов часто болели. На девочку в дворянских семьях корсет надевали с семи лет и не снимали его даже по ночам до той поры, пока она не переставала расти. Но зато потом она становилась обладательницей осиной талии.

Все это неизбежно приводило к образованию реформаторского движения в одежде, ратовавшего за освобождение женского тела от всякого давления и стеснения. Борьба против корсета становилась символом борьбы за эмансипацию женщины вообще.

Постепенно мода на корсеты и кринолины начала уходить, а вместе с ними и мода на искусственную телесность. В 1905 г. парижский модельер П. Пуаре предложил своего рода реформу в области женской одежды: рубашечный покрой платья без корсета. Но лишь после первой мировой войны корсет как принадлежность женского туалета полностью исчезнет из дамских гардеробов.

С новым образом жизни женщины XX в. меняется и ее телесность. Женщина занимается трудовой деятельностью, спортом, у нее появляется много увлечений, требующих удобной формы одежды. Ее костюм перестает быть чрезмерно изобильным и вновь начинает подчеркивать природные признаки тела.

В этом смысле XX в. переживает бум природной, естественной телесности несмотря на то, что большая часть людей в результате социально обусловленной гиподинамии относится к собственному телу пренебрежительно-уничижительно, что приводит к эффекту «дряблых мышц» или к потере здоровья. Тем не менее, именно современный человек испытывает огромное влечение к зрелищам, связанным с театром красивого обнаженного тела: стриптизом, культуризмом, показом мод, конкурсом красоты. Телесность как таковая и об-



наженная телесность становятся одной из базовых ценностей в современной культуре. Исходя из этого, начинает выстраиваться и семиотическая программа современного костюма.

В рамках взаимосвязей костюма и телесности в XX в. появляется такой феномен, как вторичная нагота или иллюзия наготы, создаваемая костюмом. В этом случае он сам начинает имитировать наготу не только посредством прозрачной одежды: капроновых чулок, колготок, блузок, но и одеждой из эластичных материалов, полностью прилегающих к телу и полностью его обтягивающих, повторяя все его очертания и изгибы. «Сегодня благодаря одежде можно быть «обнаженной не обнажаясь», «быть, словно обнаженной», «быть еще более обнаженной, чем при естественной наготе», – пишет один из исследователей современной моды [109. С. 199]. Эту же функцию, по меткому замечанию Бодрийера, выполняет и модный загар, играя роль второй кожи [11. С. 200].

Современная мода, культивируя как женскую, так и мужскую наготу, предлагает одежду стиля боди: фасон одежды, полностью подчеркивающий фигуру или очень открытую одежду – топики, короткие платья на тонких бретельках или без них, откровенные мини-юбки, бикини, шорты, прозрачные блузы, одежду стиля нижнего белья для женщины; майки, шорты, короткие брюки для мужчин, сводя к минимуму наличие одежды вообще.

Несмотря на то, что модным сегодня являются как женская, так и мужская нагота, привилегированное положение все-таки занимает женская телесность. Именно женское тело в современной культуре приобретает статус общественного тела, став символом новой свободной аутентичной телесности, какой являлась мужская телесность в Античности, с той разницей, что у древних греков общественное мужское тело находилось под сакральной защитой, тогда как современная женская телесность, добившись положения непотаенности и публичности, лишена какой-либо защиты как символического, так и этического порядка. Эмансипировавшись и окончательно избавившись от оков какой-либо морали, женская телесность в XX в. превратилась, по выражению Бодрийера, в «тело для сексуального на-

слаждения». «Следует учитывать, – замечает по этому поводу философ, – что женщина может «освобождаться» и «эмансипироваться» только в качестве «силы наслаждения» [11. С.185].

В связи с эмансипацией женской телесности современная мода сегодня и занимается прежде всего ее обслу́живанием, превращая тело в образцовый «сексуальный инструментарий», включающий женское тело в «идеальный эротический порядок современного мира» [11. С.198].

## Костюм и гендер

Рассмотрение семиотики костюма останется неполным, если обойти такую важную сферу приложения его знаковых функций, как *гендерные отношения*, которые в области костюма получают наиболее яркое зримое выражение. Это связано с тем, что костюм является тонким индикатором, чутко фиксирующим и передающим на своем особом языке и через свой определенный набор символов те процессы и явления, которые происходят в обществе и жизни отдельного человека. Существует глубокая связь между изменениями моды и той глобальной трансформацией в отношениях между полами, которая наблюдается не только в современной эпохе, но начинает просматриваться с самых древних времен, так как костюм постоянно фиксирует и выявляет на семиотическом уровне отношения, сложившиеся между мужчиной и женщиной. В рамках гендерных определений рассматриваются уже не просто отношения мужчины и женщины, но их социальные роли, ожидаемые от индивида того и иного пола в соответствии с созданным обществом представлением о «мужском и женском» – маскулинном и феминном.

Исследуя семиотическое наполнение костюма в ракурсе гендерных отношений, произведем определенный отбор и остановимся только на таких культурных явлениях, где эти отношения, раскрываемые через знаки костюма, начинают проявляться с наиболее интересной стороны и выражать значимое духовно-ценностное

содержание, характеризующее межличностные отношения двух полов.

С этой целью обратимся к народной культуре, из арсенала одежды которой с самой древности начинает выделяться праздничный костюм замужней женщины. Ни мужской, ни девичий, ни детский костюмы не обладали такой полнотой набора магических средств защиты, как женский. В его структуре и орнаментальном убранстве на символическом уровне представлена вся полнота мироздания и все его астральные зоны.

Женщина, задавленная в укладе крестьянской жизни произволом и деспотизмом главы семьи (отца, мужа, брата), бесправная, социально незащищенная, часто выполняющая непосильную работу по хозяйству, во время праздника и в праздничном костюме начинала занимать почетное место в крестьянском социуме и надеяться новой социальной ролью. Это объясняется тем, что институции праздника в народной культуре отводилось огромное значение в силу того, что истинным временем здесь являлось не время будничной трудовой жизни, а время праздника – время сакральной жизни человека и всего крестьянского сообщества. В границах праздника люди выходили из временного потока повседневности, освобождались от односторонности, одномерности и начинали надеяться новыми социальными ролями, часто более значимыми, чем в повседневной жизни. В пространстве праздника каждому индивиду указывалось его место в Универсуме. Что касается костюма, его соответствующая знаковая программа зримо фиксировала место каждого. Женский праздничный костюм с его полным набором знаковых средств в структуре праздника выделял женщину.

Через многовековые пласты истории и многочисленные культурные трансформации в народном костюме, который дошел до наших дней, сохранялась память о той роли, которую играла женщина в самых древних пластах человеческой истории. Эта роль нашла свое первое отражение в так называемых палеолитических Венерах, где четко выделена ее родотворная функция. В более поздних мифологиях почти у всех первобытных народов описанный образ перерастет в образ богини-матери. Это связано с тем, что именно с женщины, кото-

рая всегда отвечала за двоих (не только за себя, но и за ребенка, причем за ребенка в первую очередь) начиналось, по сути, очеловечивание человека. В женщине в силу материнского инстинкта, претворенного в мире культуры в материнскую любовь, начинают формироваться такие человеческие качества, как жертвенность, альтруизм, качества, способные парализовать темные глубины звериных инстинктов, гнездившихся в человеке изначально. Народная культура надолго сохранила подобное представление о женщине. В мифологическом Универсуме народной жизни именно ей было доверено представлять род человеческий перед таинственными силами высших Космических иерархий, вступать с ними в отношения и воздействовать на них своей жизненной энергией. В подтверждение можно привести следующие обычаи, сохранившиеся на длительное время в сельской местности: если в деревне начинался мор, падеж скота или другие неблагоприятные события, самой уважаемой односельчанке поручалось сесть за красны и за определенный интервал времени, например от зари до заката, изготовить белую холстину и этим сакральным актом вернуть миру порядок и первоначальную чистоту; в русальную неделю женщина шла на пашню, сбрасывала с себя одежду и начинала кататься по земле, чтобы поделиться с нею собственной родотворной силой; приходила она на пашню и ранней весной, чтобы оставить ей в подарок кусок вытканного холста, отдавая ей вместе с ним свою жизненную силу и энергию, необходимую для возрождения земли. Если в повседневной жизни забывали о важной миссии женщины, праздничный костюм напоминал об этом.

Выступая в качестве соединительного звена с Универсумом, женщине было доверено нести в себе и его красоту (в отличие от природного мира, где прерогатива быть красивым отдана самцу). Всем своим обликом, манерой поведения, походкой, костюмом она утверждала Космический порядок и его гармонию, переносила на свой костюм его ритмы, краски, формы, отражая тем самым позитивные, созидательные силы Космоса. В праздничном костюме женщина-крестьянка была его «идеальным сотворением»: статная, величавая, с гордой посадкой головы, увенчанной как короной кокош-

ником или намиткой. Женские лица здесь соединялись не с телом (оно было полностью закрыто), а с костюмом и составляли с ним единое целое.

Если женщина-дворянка в своем костюме вписывалась в дворцовые интерьеры барокко, классицизма, рококо, модерна, женщина-крестьянка в праздничном костюме вписывалась во Вселенную, в весь белый свет, «с красным солнцем», «дробными звездами», «частыми дождиками». В своем праздничном костюме она становилась органичной частью этого мира.

В крестьянской культуре именно женщине доверено было создание одежды – первой среды обитания человека – для всей семьи и для себя самой.

Выше неоднократно упоминалось о том, что значения, к которым отсылает этимология слова «одежда», содержит в себе такие смыслы, как «жизнь», «проживание», «жизненная среда обитания», «благополучие». На всем протяжении изготовления одежды женщина вкладывала в нее магическим образом через систему соответствующих обрядов свою позитивную энергию, чтобы это первая среда обитания человека несла ее обитателям чувство защиты и безопасности.

В народной культуре женский костюм выявлял и символизировал родотворную и материнскую функции женщины; в культуре элитарных слоев общества («благородных» по рождению сословий) костюм фиксировал другие знаки ее гендерной роли. Здесь, где главным героем был мужчина, женщина, его постоянная спутница, становилась услугой его жизни в роли жены, наложницы, танцовщицы, музыкантши, гетеры, куртизанки, гейши, актрисы и т.п.

Сложная и утонченная система символизации гендерных отношений благородных сословий требовала от женщины особой манеры поведения, речи, наличия эстетического вкуса, а также умения одеваться. Все это надлежащим образом культивировалось придворным этикетом древних и средневековых обществ и светской жизнью дворянства.

В этих кругах и созрел «идеальный образ» такой женщины, укорененный в культуру как образ всего искусственного, культивированного и нарочитого. Он формировался в противопоставлении естественному об-

разу мужчины, который служил, принимал участие в государственных, политических, экономических делах общества.

Главными достоинствами такого образа становились «очарование», утонченная женственность, проявляемые в таких качествах, как слабость и неприспособленность к какой-либо физической работе (знак праздного сословия), а также его эротизация. Немалая роль здесь была отведена костюму.

Для примера можно привести образ египтянки в калазирисе, низ которого был настолько узок, что его хозяйка не могла сделать достаточно широкого, крупного шага, а передвигалась небольшими шажочками, что способствовало выработке у египтянки танцующей походки – легкой, быстрой, изящной. Облегая тело, калазирис делал женские формы стройными и плавными, подчеркивая вертикаль ее тонкой фигуры, дополняя этот образ тяжелыми пышными женскими прическами-париками из искусственных волос, которые вступали в контраст с изящно вытянутой тонкой фигуркой. Все это вызывало представление о роскошном цветке на тонком, гибком, колышавшемся стебле.

В средневековом Китае искусственно «вращивали» на редкость маленькую стопу женской ноги – «цветочек лотоса» размером в 10 см., на которую надевались шелковый чулочек и маленькая изящная туфелька. Обладательница такой стопы едва была способна самостоятельно передвигаться, ее в полном смысле слова «носили на руках».

Платье знатной японки – кимоно, напоминало собой по силуэту и цветовой гамме уже не цветок, а бабочку. Благодаря обуви на высокой подошве, у женщины выработывалась походка, также напоминающая танец мотылька или бабочки. Своеобразным был макияж знатной дамы: ее лицо покрывалось толстым слоем белой рисовой пудры, брови сбривались, высоко на лбу тушью рисовались две тонкие черные полосы, зубы также специально чернились, губы красились темно-зеленой с металлическим отливом помадой, создавая образ, несущий в себе черты inferнального мира. В затененном интерьере японского дома такой макияж действительно достигал этой цели.

Облик женщины из высших слоев общества, ее наряд, манера движения, часто продиктованные особенностями платья и обуви, речевого интонирования, жестикюляции – все способствовало тому, чтобы зафиксировать и выразить образ предельной хрупкости, уязвимой красоты, нуждающейся в особом обережении и уходе.

Если в народной культуре идеальный женский образ символизировал Космическую сторону бытия, идеальный женский образ привилегированных сословий, который складывался в игровой и театрализованной атмосфере, олицетворял празднично-праздную сторону жизни.

Женщина-дворянка в европейской культуре имела несравненно больше свобод, чем светская дама в восточных культурах. Это связано с тем, что период западно-европейской культуры Нового времени вошел в историю не только развитием всех сфер человеческой деятельности: экономики, науки, философии, образования, но и открытием женщины. Впервые за длительный период мизогинии (женоненавистничества), культивируемой древним и средневековым обществом, с женщины снимается печать вины за первородный грех и начинается процесс ее реабилитации и очищения. Этот процесс затронул, прежде всего, рыцарскую культуру с возникновением идеального образа Прекрасной дамы, где женщина становится предметом особого внимания и поклонения.

Женщина открывается мужчиной как равноправный партнер по духовному диалогу и в этом качестве становится для него притягательным объектом на длительное время. По сути, вся культура Нового времени – искусство, литература, философия, даже экономика с механикой – пронизана отношением полов, их притяжением и борьбой, высшей формой проявления которых становится любовь. «Истинная диалектика «Я» и «Ты», на которой покоится самосознание человека, полнее всего, – справедливо замечает немецкий философ Л. Фейербах (1804 – 1872), – раскрывается в отношениях между мужчиной и женщиной – в любви. Образ Другого настолько органично вплетен в каждое человеческое «Я», что даже кажется выражением самого

своеобразного и внутреннего, что заключено в этом «Я». И это внутреннее «Я» по самой своей сути диалогично. Оно не просто раскрывается, но порождается в процессе общения, в первую очередь, межличностного общения, в любви» [99. С.31].

В связи с вызреванием нового образа и новых функций женщины в культуре «партнеры по диалогу» начинают искать в женщине признаки ее пола, определять его природу. Таким признаком прежде всего становится женственность, выявляемая как слабость. Именно это качество фиксировал в своем образе костюм знатной дамы, возникший в поздней готике и несущий черты новой светской культуры. Это образ юной, хрупкой женщины с тонкими чертами продолговатого лица, удлиненного высоким головным убором, высоким выбритым лбом и едва намеченными бровями. На ее тонкую фигуру надето платье, которое скорее скрывало, чем намечало признаки ее пола – таков идеал женской красоты, воспеваемый трубадурами XIII – XV вв.

Средневековый рыцарь в железных латах, сильный, беспощадный воин, главным промыслом которого была война, и слабое, хрупкое, незащитное существо встали рядом. Грубая brutальная сила противопоставлялась мягкости, покорности, слабости. Встретились и соединились в теснейшем союзе две полярности, две природы, две духовные субстанции, чтобы дополнить, уравновесить друг друга, соединиться в гармонии. Сильный здесь будет защищать слабого, а слабый пробуждать в сильном своей женственностью, мягкостью человеческого, гуманное начало.

В мир, где царил только мужчина, а женщина в нем была ухудшенной мужской породой, пришла женщина, которая обрела право на уровне духовного Космоса быть равной мужчине и тем самым обрести право на свой пол. Единый до этого однородный мир разделился на двух своих представителей – мужчину и женщину, пришедших, чтобы укорениться друг в друге, соединиться в единой целостности уже не только на уровне Космических измерений бытия, а на уровне земного человеческого существования.

Костюм незамедлительно стал четко различать в своих знаках мужской и женский пол, но ведущим в эпоху



Нового времени становится женский костюм, под обаяние которого на длительное время подпадет мужская одежда, не уступающая женской ни в роскоши, ни в обилии украшений в виде лент, кружев, перьев, цветов, драгоценных аксессуаров и т.п. Мольер так описал мужской костюм своего времени: «От башмаков до шляпы – банты, ленты, банты, ленты» [109. С. 33]. Апогеем такого костюма становится мужская одежда феминизированного XVIII в., попавшая под сильное влияние женской этикетной, танцевальной культуры, манеры поведения, всего женского облика в целом. В мужскую моду входят не только элементы женской одежды, но и длинные завитые в локоны волосы – парики, шляпы с большими полями, украшенные перьями и драгоценностями. «В этот период совершается отход от простоты, естественности, практичности мужского костюма» – указывает нидерландский историк и культуролог Й. Хейзинга (1872–1945). – Мужские панталоны стали настолько коротки и широки, что их больше нельзя узнать, они становятся похожими на юбку. До самых туфель перегруженный украшениями – этот игривый костюм напоминает о мужском начале только по шпаге» [102. С. 207].

Интересно отметить следующую деталь: в игровой атмосфере светского общества появился особый костюмный язык, на котором женщины стали передавать с помощью таких аксессуаров, как веер, косметические мушки, живые цветы, цветовую гамму платья целые послания, типа: «Я Вами интересуюсь», или «Я назначаю Вам свидание», или «Вы мне не интересны» и т.д. Мужчины усердно заучивали этот язык (интимный язык кокетства) и охотно пользовались им – настолько притягателен для них был женский мир.

Что касается женственности, понимаемой как женская слабость, костюм дворянки XVII–XIX вв., когда в его структуру вошли корсет, каркасы и механизмы разного рода, не просто делал женщину слабой, а создавал физические препятствия для многих ее действий, о чем уже писалось в предыдущем разделе.

Каркасы, кринолины, корсеты, шлейфы, кружева, розетки, булавки, шпильки, искусственные и живые цветы – все это обилие одежд и механизмов, искусно

встроенных в женские наряды, не позволяло ей, например, нагнуться за вещь, которую она нечаянно обронила: веером, платком, мотком ниток. В туфельках на французском изогнутом каблуке, который вошел в парижскую моду в XVII в., женщина могла идти, только балансируя, и ее обязательно поддерживал кавалер. Женщины Ренессанса ходили в обуви на очень высокой платформе (о такой обуви упоминалось выше) – до полуметра, и их поддерживали уже два кавалера. Пользование кринолином было целым искусством, подобная юбка вырабатывала у женщин такую походку, при которой юбка-кринолин не металась в разные стороны, а юбка с турнюром (в который очень часто было встроено сиденье, так как ее крой не позволял сесть в кресло) так облегала спереди женские ноги, что передвигаться можно было, делая очень маленькие шажочки.

С известной долей иронии и одновременно с нескрываемым восхищением такой костюм и его обладательницу описал Н. В. Гоголь в повести «Невский проспект»: «Здесь [на Невском проспекте – *О. Т.*] вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства. А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским».

Костюм при его создании требовал много усилий и стоил больших денег. Он шился по индивидуальной выкройке, которая больше не воспроизводилась, и был не только точным повторением женской фигуры, но и подчеркивал неповторимость женского образа.

Костюм, культивировавший женскую слабость, сыграл немаловажную роль в формировании этикетной культуры этого времени.

Слабая и беспомощная в своем костюме женщина постоянно нуждалась в посторонней помощи при всяком действии и движении: женщину поддерживали, когда она шла, переносили на руках, когда на ней были легкие бальные туфельки, а на улице лежал снег.

Подобный крой женского костюма и вся его структура служили, в каком-то смысле ее защитой. Низ ее платья в диаметре иногда до пяти метров заставлял держать дистанцию. Кроме того, весь ее наряд, на который шло огромное количество ткани, занимал значительное место, высокая шляпа, часто украшенная перьями, увеличивала ее рост, а потому в буквальном смысле слова женщина в таком костюме была видной и заметной; при встрече с ней, как справедливо подметил Гоголь, невольно надо было отойти в сторону, уступить ей дорогу, так как проигнорировать, не заметить такую женщину было невозможно.

Костюм, таким образом, сам по себе способствовал воспитанию в мужчине деликатного обхождения, уважительного отношения к женщине, что входило в норму поведения мужчины-дворянина, а вслед за дворянством, становилось нормой для других сословий, следовавших дворянскому этикету. Костюм, в этом смысле, оберегал честь и достоинство женщины и нес в себе знаки моральной защиты.

Женщина в культуре Нового времени с ее женственностью, грацией, красотой, очарованием – качествами, формировавшимися целой системой женского воспитания была высочайшей культурной ценностью дворянского мира. Ведя праздный образ жизни, имея досуг, воспитываясь, прежде всего, на образцах высокой художественной культуры, она несла в себе эстетику вечного праздника, радостного необыденного бытия празднично-художественного мира, которому соответствовала: манерой поведения, тонким обольстительным кокетством, умением петь и танцевать, а также своим внешним обликом и своими нарядами. В этом смысле женщина высших сословий была уникальным творением дворянской культуры.

Как бы не менялся женский костюм на протяжении всего периода Нового времени под влиянием стиля и моды, а также личного вкуса в рамках стиля барокко,

рококо, классицизма и романтизма, в своем семиотическом содержании он всегда сохранял основное качество – подчеркивать женственность и изящество в образе своей хозяйки. Ради этих отличительных знаков женщины-дворянка терпеливо сносила вериги своего костюма.

В связи со всем этим женщина для мужчины являлась утонченным инструментом наслаждения, как в физическом плане, так и в духовном. Что касается баснословно дорогого наряда женщины, он часто становился выражением мужского тщеславия и богатства. Бриллианты на женском платье были в этом смысле вывеской, свидетельствующей о финансовом положении ее мужа.

Сложная система символизации гендерных отношений дворянского общества, культивируемые в этой среде, приводили к созданию в образах искусства идеальных представлений о женщине. В портретах живописцев XVIII–XIX вв., к примеру, существовала традиция изображать женщину в античном одеянии. Складки подобной одежды как отблеск античного мира, который в европейской культуре традиционно являлся символом идеального начала и маркировался как Золотой век человечества, указывали на надмирное положение женщины. «В ней все гармония, все диво, // Все выше мира и страстей», – писал А.С. Пушкин.

Женский костюм этой эпохи и его атрибутика в литературе и искусстве других культурных эпох навсегда останутся знаками женственности, грации, красоты. «Таким символом в культуре Серебряного века станет вуаль, – пишет исследовательница костюма Р. А. Кирсанова. – Облик дамы, скрытой вуалью, есть неуловимый знак Тайны, Недостижимого совершенства» [37. С. 257].

И странной близостью закованный,  
Смотрю на темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

*А. Блок*

В серии живописных работ В. Э. Борисова-Мусатова, русского художника Серебряного века, обращенных к образу дворянской усадьбы, повторяется ее постоянная

атрибутика – ротонды, водоемы, беседки, с сидящими там женщинами в костюмах XIX в. По виду их костюма невозможно определить с достоверной точностью его стилевые признаки. Собственно, художник и не ставил перед собой такой цели. Для него важно было показать, что наряды обитательниц дворянских усадеб «не от мира сего». Они из безвозвратно ушедшего прошлого, на которые уже легла патина времени. От произведения к произведению краски в этих картинах начинают угасать, меркнуть, женские фигуры вместе с костюмами уплощаются, превращаясь на последних полотнах уже в какие-то белесые тени, похожие на призрачные существа.

Мужской костюм в культуре Нового времени, перенявший в XVIII в. во многом черты женского костюма, только с XIX в., постепенно абстрагируясь от женского, примет свой естественный вид и станет мужским, мало чем отличающимся от сегодняшнего в своих общих признаках. За образец взят английский костюм для верховой езды, который англичане начинают носить как повседневную одежду. В его ансамбль вошли фрак, узкие панталоны, сапоги с отворотами и надеваемый поверх фрака редингот. Характерными чертами этого костюма являются строгость и простота линий покроя, мягкие и спокойные цвета. Английский костюм повлиял в дальнейшем на становление общеевропейского мужского костюма, продержавшегося в мужской моде вплоть до нашего времени. Из этого костюма, как пишет автор «Энциклопедии моды», уходит, прежде всего, «внешняя демонстрация высокородности». Он становится скромнее, чем костюм прошлых веков, и все менее зависимым от капризов моды. Его цветовая гамма делается менее яркой и приобретает спокойные, пастельные оттенки. «Знатный господин прошлых дней, который своим великолепным нарядом выставлял напоказ сановность и достоинство, стал теперь серьезным человеком, – сообщает «Энциклопедия моды. – В своем платье он уже больше не играет героя. Цилиндр сидит на его голове как символ и венец серьезного отношения к жизни. Только в небольших вариациях и некоторых декоративных излишествах еще дает знать о себе. Фрак затем уступает место пиджаку. Изменения в мужской

моде, если не считать спортивного костюма, становятся все незначительнее. Мужская одежда становится все более стандартизированной и на нее меньше оказывает давление мода, чем на женский костюм. Идеалы труда, образования и демократии начинают превалировать в обществе» [109. С. 33].

Мужской пиджак, похожий на современный, появляется в 70–80-х гг. XIX в. также в Англии. К 80-м гг. XIX в. строгая деловитость мужского костюма была подхвачена дамской модой, в результате появились простые юбки, жакеты и блузы, родина которых тоже стала Англия.

Глубинные трансформационные изменения в отношениях полов, которые наблюдаются в эпоху XX в., не могли обойти стороной сферу костюма. Гендерные изменения, происходящие в современной культуре, связаны прежде всего с процессами перехода от преимущественно патерцентристского типа культуры с его доминированием мужского начала к биархату – равноправному главенству полов, где возникает не только юридически декларируемое, но и реальное гендерное равенство буквально во всех областях жизни и культуры, начиная от традиционно мужских сфер деятельности (армия, космонавтика, тяжелые виды спорта и т.п.) и кончая сферами экономики, бизнеса, науки, литературы и искусства.

Проследим, как история эмансипации женщины и завоевания ею равноправия с мужчиной во всех сферах жизни отразилась в эволюции моды.

В начале XX в. женщина получила право широкого участия в социальной сфере. Из слабого пола она превратилась в сильный, из статуса домохозяйки перешла в статус работницы, получив одинаковые права с мужчиной. И первой акцией эмансипированной женщины становится желание расстаться с главными внешними признаками женственности: длинными волосами и длинными платьями.

Ее новое положение проявилось в моде 20-х гг. XX в. – «ля гарсон» (девушка-мальчик). Женщина коротко стрижет волосы, облачается в платье-тунику, которая делает ее фигуру плоской, по-мальчишески гибкой, не выделяющей признаков пола (женскую грудь и талию),

укорачивает юбку, обнажая ноги до колен. Весь ее облик словно выражал: «Я твой товарищ, только более юный и более красивый». Из этой юной девушки-юноши окончательно уходит образ женственного, слабого, беззащитного существа.

Следующей акцией женщины, связанной с завоеванием равных прав с мужчиной, если рассматривать их под углом зрения костюма и моды, становится активное заимствование предметов из мужского гардероба. Самым вождеденным предметом для женщины становятся брюки. В истории моды эти тенденции возникали и раньше. Можно вспомнить, к примеру, мужские фраки и панталоны, которые носила известная французская писательница XIX в. Ж. Санд, которая вместе с мужским псевдонимом одна из первых начала присваивать элементы мужской одежды.

За возможность носить брюки женщины боролись долгие годы. По сути, борьба за эмансипацию женщин в XX в. во многом и проходила под знаком завоевания права носить эту часть мужской одежды. Такая возможность им была предоставлена тогда, когда в 1911 г. появились первые женские велосипеды, что послужило появлению специально созданных для велосипедных прогулок юбок-брюк, которые, тем не менее, вызвали негативное отношение в обществе. В дальнейшем популяризации женских брюк способствовал кинематограф в лице Марлен Дитрих, активно носившей брючные костюмы не только на экране, но и в жизни или Кэтрин Хепберн, часто снимавшуюся в различных типах спортивной одежды.

Тем не менее, брюки на протяжении всей первой половины XX в. становились поводом для общественного негодования. Женщин не пускали в рестораны, они не могли являться частью деловой или вечерней одежды. И только в 70-е гг., когда появилась мода на джинсы, которые стали популярны, как у мужчин, так и у женщин, брюки окончательно вошли в женский гардероб и перестали быть яблоком общественного раздора.

Вместе с брюками женщина получила целый набор одежды, традиционно числившейся мужской: пиджаки, свитера, ковбойки, майки, комбинезоны, ботинки и полуботинки, спортивные сумки, основным признаком

которых являются удобство и практичность. Сегодня эта одежда окончательно перестала маркироваться как мужская или женская и стала нейтральной – «бесполой» универсальной модой «унисекс». (Существуют более радикальные варианты моды «унисекс», когда женщина своим внешним обликом стремится не просто нейтрализовать признаки своего пола, а показать, что она нарочито пренебрегает знаками мужского внимания. В этом случае она надевает на себя рваные, поношенные и старые вещи, волосы не стрижет, они растут сами по себе, или делает очень короткую стрижку. Сравнительно мягкий образ подобного стиля может быть следующим: вытертые джинсы, черная майка, черные тяжелые ботинки, сумка-рюкзачок, стрижка бобриком и никаких украшений и следов косметики.)

В 70–80-е гг. XX в. в женскую моду вместе с брюками начинает активно внедряться деловой классический костюм как атрибут деловой женщины. Эта мода получила название моды властного стиля. В дальнейшем, в реалиях женской моды конца XX в. знаки и символы мужской одежды перестают быть актуальными. Это связано, во-первых, с тем, что мужская одежда со всей ее атрибутикой почти целиком перешла в женский гардероб и стала маркироваться как универсальная, а во-вторых, женщина к этому времени заняла свое прочное место в обществе, и ее костюм перестал нести знаки утверждения себя в мужском социуме.

Мода «унисекс» в XX в. стала выражением унификации мужских и женских функций в общественной жизни, а в широком значении – маскулинного и феминного в культуре. В ней нет уже семиотического выражения ни чисто мужских, ни чисто женских признаков пола, зато она достаточно зримо и красноречиво указывает на новую бесполою личность, которая сформирована культурой XX в.

В мире бесполой личности нет места ни мужчине, ни женщине. Уверенно завоевав свое прочное положение в обществе и обретя в образе деловой женщины чувство социальной уверенности, женщина начинает пытаться вернуть свою утраченную женственность – феминные знаки. Но уже не через костюм, а через телесность, откровенно, даже агрессивно, обнажая себя, и



через наготу утверждая признаки своего пола и своей природы. Перед костюмом такой задачи больше не ставится в силу того, что в современной культуре утратила свое значение оппозиция «мужская–женская» одежда, тем самым, перестав нести функцию гендерного означивания.

Первым витком обнажения женщины и стала мода 20-х гг. XX в., где она своей укороченной до колен юбкой отпраздновала свою эмансипацию. Второй виток мини-моды приходится уже на 60-е - начало 70-х гг. В женской моде появляется еще более укороченная юбка, которая стала «короче, чем вспышка магния», как писалось в журналах мод того времени, обнажившая уже не только щиколотки и колени, но и бедра, бросив вызов общественной морали.

Идеальной женской моделью для новой моды послужила английская манекенщица Твиги. Эта модель, с полудетской, неоформленной, угловатой фигурой без ярко выраженных признаков пола – женщина-подросток стала эталоном красоты на многие годы: ей старались подражать, стремясь похудеть всеми способами, чтобы носить мини-юбки и вообще молодежную одежду независимо от возраста.

В этот период модным становится короткое платьице или юбочка, коротко остриженные волосы с ниспадающей на лоб челкой или, наоборот, длинные, небрежно распущенные или завязанные хвостиком на затылке. Платьице дополняется туфельками на невысоком каблуке, которые женщина носит с носочками или гольфами. Если к этому наряду добавить худенькую фигурку, то складывается очень необычный женский образ. Это уже даже не образ юной девушки с гибкой юношеской фигурой, создаваемый в моде «гарсон» 20-х гг. XX в. Новая мини-мода 60–70-х гг. создает образ маленькой девочки или хрупкого ребенка-подростка, чего никогда не бывало в истории европейской моды.

Что же произошло за столетие эмансипированной жизни женщины, если она начала через знаки своего костюма уподоблять себя девочке-подростку, ребенку? Не явился ли образ женского костюма 60-х гг. тем защитным механизмом, извлеченным из «коллективного бессознательного», который мог дать женщине на

бессознательном уровне чувство безопасности, пусть даже в том неестественном виде, в каком она предстала в своем костюме – у этого младенца в детском платье густо подведены глаза, ярко накрашены губы и до бедер обнажены совсем не младенческие ноги? Но был ли у женщины, оставшейся в XX в. один на один со своими бедами и проблемами, другой защитник, кроме костюма?

В XX в. женщина приобрела статус второго сильного пола, потеряв в обмен на равные права с мужчиной, свою привилегию быть слабым полом и лишив себя, таким образом, защиты со стороны первого сильного пола. В современном мире привилегия быть слабыми осталась только у детей.

В картине испанского художника П. Пикассо «Плачущая женщина», лицо женщины, изображенное крупным планом, словно выжжено слезами. Потоки текущей влаги, льющиеся из разорванных глаз, оставляют на ее щеках глубокие следы-шрамы. Само лицо превратилось здесь в некую конвульсивную, деформированную массу, распадающуюся от плача.

Совсем по-другому написаны атрибуты женского костюма. Модная, изящная, украшенная маленьким букетиком из искусственных цветов шляпка вместе с прической тщательно прорисованы художником. Ни один волосок не потерялся в прическе, каждый цветочек просчитан в шляпке – здесь ничего не потеряно, ничего не искажено и все на месте. Кошунственная вивисекция, которой подверглось в картине женское лицо, выглядит парадоксально неестественной на фоне той тщательной дотошности, с которыми выписаны шляпка и волосы. И потому особенно трагичным представляется на фоне этой маниакальной упорядоченности подчеркнуто будничным, прозаический характер совершающегося на наших глазах разрушения женского лица. Кокетливая шляпка и тщательно уложенные в прическе волосы – вот, собственно, и все, что осталось здесь от женщины.

Драма женщины в культуре XX в. заключается в том, что, получив равноправие и свое место в социуме, женщина вынуждена была ограничить в себе то вечное, что она несла. Известный русский философ В. Розанов

(1856–1919) пишет, что «культура наша, цивилизация, подчиняясь мужским инстинктам, пошла по уклону специфически мужских путей – высокого развития «гражданства», воспитания «ума» с забвением и пренебрежением как незначущего и низкого «удовольствия» всего полового, т.е. самих родников, источников семьи, нового и нового рождения. Все это умалилось, как именно «незначущее удовольствие», естественно сторонящееся перед «серьезной задачей «вздуть соседа» и «отнять у него Эльзас-Лотарингию». Как считает В. Розанов, «отечество» для мужчины – это секунда, и он мог принять ее за «удовольствие»; для женщины ее материнство есть процесс, и такой сложности и труда, что его невозможно смешать с «удовольствием» [72. С. 188–189].

Другой сферой, где женщина могла проявить свой творческий потенциал и реализовать его до конца, была сфера любви. «Любовь прекраснее всего в женских характерах, ибо в них преданность, отказ от себя достигает наивысшей точки – они концентрируют и углубляют свою духовную и действительную жизнь в этом чувстве, только в нем находят опору своего существования. И если на них, на их любовь обрушивается несчастье, то они тают, как свеча, гаснущая от первого грубого дуновения» – пишет о женской любви философ Гегель [36. С. 277]. «Любовь для женщины, – замечает русский философ Н. Бердяев, – является едва ли не единственным выходом из обыденности». «Больше любви, больше любви, дайте любви!.. У, как везде холодно... Я задыхаюсь в холоде.» (В. Розанов).

В XX в. разорвалась не только связь поколений, но и связь полов. Силы пола в новейшем времени – это злые силы, по меткому замечанию одной из исследовательниц гендерных отношений, не способные прийти к гармонии и разрушающие друг друга. Женщине, лишенной слабости, не дано больше власти над мужчиной. В известной графической серии Пикассо «Минотавромахия» образ минотавра стал символом полуживотного-получеловека, в котором побеждает то звериное начало, то человеческое. Образ женщины воплощается у него в облик женщины-воительницы, женщины-матадора, размахивающей своей шпагой перед человеком-быком. Их схватка заканчивается гибелью женщины. И вот

минотавр тащит ее мертвое тело, еще удерживающее в руке шпагу, а из распахнувшейся матадорской куртки воительницы «рассыпается» женская грудь. Победить и укротить дикую мужскую природу женщине здесь не дано. Женщине-воительнице в схватке с мужчиной победы не одержать. Победит его, укротив звериную ярость, слабое существо – маленькая девочка, ребенок, над которым еще не тяготеет проклятие пола. «Идея равенства мужчины и женщины превратилась в форму угнетения женщины, потому что природное отличие было принесено в жертву нереализуемой утопии, на практике превращавшейся в ее эксплуатацию», – пишет Ю. М. Лотман [55. С. 100].

Именно в сфере любви, где все по вселенски безмерно, мужчина и женщина начинают представлять индивидуумами не расколотыми на телесное и духовное, т.е. во всем богатстве своих беспредельных возможностей в достижении экзистенциального переживания полноты человеческого бытия. Один в этом мире всегда обречен, двое – выживают, а потому мужчина вечно обречен на женщину, женщина – на мужчину, а вместе они обречены на любовь. Может, в своих знаках именно это хотела донести до современного общества женская мода конца 60-х – начала 70-х гг.?

Мода-мини вернулась в 90-е гг., но за ее знаками уже не проглядывалось никаких протестных устремлений и заявлений. В женской одежде окончательно сформировался стиль с ярко выраженными чертами агрессивной сексуальности или, как более мягкий вариант, эротической игры, в которую сегодня вовлечено практически все общество. Современная «мода-секси» имеет дело уже не столько с костюмом, сколько с женской телесностью. «Ныне уже само тело как таковое, – пишет Бодрийяр, – со своей идентичностью, полом, социальным статусом, сделалось материалом для моды, а одежда составляет лишь его частный случай» [11. С. 175].

Та веселая эротическая игра, в которую играет сегодня современное общество, в конечном итоге приводит не только к умалению любви, но, и умалению человеческого достоинства, как мужского, так и женского. Это связано с тем, что такое многомерное явление, как любовь, в современной культуре представляется в боль-

шей степени одной своей стороной – сексом, потеряв свою другую составляющую – духовную, основанную на культе человеческой уникальности, полифоничности и внутреннем богатстве человеческой личности. Кроме того, открытая чувственная эротика, превалирующая сегодня в сфере художественной культуры, и особенно массовой, доходит нередко до демонстрации откровенного порно, показного апофеоза садизма, мазохизма и жестокости, что в силу обратной связи находят свой отклик и свои проявления в повседневной жизни, часто в еще более агрессивных формах.

Известная американская художница С. Шерман, создавшая более трехсот собственных фотопортретов, воплощает в них разные женские образы. Но она в них не предстает яркой индивидуальностью, а показывает себя в виде безымянной героини, в которой может себя узнать любая женщина. В некоторых автопортретах она демонстрирует на себе одежды прославленных модельеров, в частности, К. Диора. В отличие от традиционных фотографий топ-моделей из журналов мод, на которых представлены красавицы в идеально сидящих на них модных образцах одежды от кутюрье, художница изображает себя в таких нарядах испуганной и напряженной. Красивая и модная одежда мало сочетается здесь с ее мало изящной фигурой и нестандартной внешностью. За искусственным идеалом женского совершенства, которую раздает современная мода, художница разглядела лживость обещаний красоты и счастья. Впрочем, такое же впечатление создается, когда наблюдаешь за дефиле топ-моделей на подиуме или конкурсе красоты. Появляется ощущение, что наблюдаешь за каким-то механическим конвейером, выпускающим неестественно красивых, как все искусственное, и до безликости одинаковых в своей красоте женщин, одетых в такие же одинаково-красивые модные одежды.

## **Костюм и игра**

В игровой стихии человека костюму, как носителю знаков, с помощью которых так легко совершается инверсия – перевоплощение из одного образа в другой,

безусловно, отводится важная роль. «Переодеваясь или надевая маску, человек «играет» другое существо», — отмечает Й. Хейзинга [102. С.24]. «Но одновременно, — дополняет его советский психолог С. Л. Рубинштейн (1889–1960), — человек играет себя, и в ответах этой игры проступают очертания того мира, в котором он себя обнаруживает» [74. С. 67]. В этом и состоит парадокс игры и заключается ее фундаментальное значение как модели культурного опыта в целом.

Что же касается костюма, в семиотических принципах игровой деятельности индивида его значение состоит в том, чтобы в определенном смысле способствовать его творческому обновлению. Меняя костюм, не только в мире театра, кино, на эстраде, но и в повседневной практике, человек приобретает возможность трансформироваться, жить иной жизнью, перевоплощать свой облик, имидж и таким образом, играть в другое существо и себя одновременно.

Именно в игровой деятельности человека появился феномен маскарадного костюма, ставший вместе с маской основополагающим атрибутом такого культурного явления, как карнавал. В семиотических принципах карнавала, построенного на инверсии ролей, костюм, с одной стороны, указывает на другое лицо, противопоставляющее носителю карнавального костюма, и параллельно отсылает к обладателю этого костюма, включая его в себя самого. В этом заключается главное назначение карнавального костюма.

Отметим, что в игровом Космосе карнавала, который начинается за границами повседневной действительности, костюм начинает нести единственную функцию немотивированного, условного, т.е. конвенционального знака, так как сам дискурс игры организуется по конвенциональной логике. (Выходя из пространства игры, костюм возвращает себе право на серьезную деятельность по законам официальной культуры.)

Истоки карнавализированной культуры, где и была сформирована семиотика карнавального костюма, ведут в глубокую древность. Так, в архаичных культурах элементы карнавализации с переодеваниями использовались, например, в мужской ритуальной клоунаде, где происходило нарушение социальных табу. Такого рода

нарушения ритуальным клоуном в соответствующем костюме противопоставляло его остальной части коллектива. Однако символически воплощая асоциальную модель поведения, ритуальный клоун при последовательном искажении принятых и допустимых моделей поведения, указывал на то, какими должны быть последние, соблюдение которых влияло на позитивное существование человеческого коллектива. Он становился, таким образом, лицом, способствующим сохранению и обережению важных социальных норм, господствующих в коллективе. Ритуальная клоунада, как тип инверсированного принятого поведения, осуществлялась за счет изменения внешнего облика человека через костюм, грим и другую атрибутику. В таком костюме часто использовались, например, маски, шкуры животных, ходули и т.п. Все это сопровождалось вольностями как в поведении, так и в костюме.

К типу подобных явлений принадлежали и так называемые ритуалы отрицания: римские сатурналии, фарсовые церемонии индейцев, являющиеся частью более широкого карнавального действа. Важная роль здесь также принадлежала костюму.

Анализ костюма с ярко выраженным игровым кодом был бы неполным без рассмотрения такого яркого явления, как средневековая «смеховая культура», в которой также огромная роль отводилась карнавальной стихии с ее инверсией ролей, опрокинутостью и полярностью общественных отношений и норм поведения. «Смеховая культура» в целом играла ту же роль, что и церковь, сплавляя людей всех званий, сословий и возрастов, разделенных в обыденной жизни иерархическими и корпоративными барьерами в единое целое, в универсальное «Мы». И одновременно, карнавал в Средневековье – это кратковременное освобождение от строгой религиозной ортодоксии, сословной субординации, освященных условностей и запретов. Конструируя иллюзорную и эфемерную идеальную жизнь, где все отношения перевернуты наизнанку, он играл роль предохранительного клапана, механизма социального равновесия в средневековом обществе.

«Сдвинутый» мир антиповедения в карнавале, – отмечает российский историк В. П. Даркевич, – предста-

вал в первую очередь в costume: бедняки рядились богатыми и знатными, а высокие особы – плебеями, юноши – стариками, мужчины – женщинами, люди принимали облик зверей, птиц и растений. Фантастические мистификации, замена регламентированных норм, игравших основополагающую роль в средневековом социуме, на их противоположность меняли местами прекрасное и уродливое, серьезное и смешное, человеческое и животное и все это сопровождалось, как в архаических клоунадах, распушенностью и в поведении и во внешнем облике. Главная идея средневекового карнавала – инверсия общественного статуса. При помощи переодевания и присвоения атрибутов более высоких сословий последние становились первыми: шуты или захудалые простолюдины – королями, церковные служки – прелатами, ремесленники – рыцарями без страха и упрека [27. С. 162].

Различного рода переодевания, ряженья играли большую роль и в «смеховой культуре» Древней Руси, которые являлись составной частью таких праздников, как святки, масленица и др. Переодевание, смена одежд, как и в западноевропейской смеховой культуре, основаны и здесь на оппозиции двух миров: настоящего, организованного, упорядоченного – мира культуры и ненастоящего, отрицательного, inferнального – мира хаоса, антикультуры. Поменять одежду, значит, поменять миры. «В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, – пишут авторы книги «Смех в Древней Руси», – во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором мире – босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогоженые одежды» [48. С. 296].

Особая роль в этих карнавализованных переодеваниях отводилась таким материалам, как рогожа, мочала, солома, береста, лыко. Они маркировались как ложные материалы или антиматериалы. (В этом смысле, неслучайна фамилия одного из персонажей романа Ф. М. Достоевского «Идиот» – Рогожина, который являлся по замыслу автора антиподом идеального человека, князя Мышкина). Уничижительный смысл народом вкладывался, например, и в выражение «соломен-



ная вдова» – так называли брошенную мужем замужнюю женщину, которая становилась не женой и не вдовой, а потому не имела устойчивого положения в обществе. «Солома не просто обозначала ветхое, – уточняют авторы указанной книги, – ее символика связана с символикой зерна. Зерно и солома – два полюса одного амбивалентного образа. Ведь солома – это то, что остается от колоса, когда от него отделено зерно. Ветхая оболочка воплощена в образе соломы, а вечное нетление – в образе зерна» [48. С. 167].

В «смеховой культуре» Древней Руси семиотической значимостью наделялось и выворачивание наизнанку одежды, мехом наружу овчины, надетые задом наперед шапки. Все это знаменовало собой «изнаночный», потусторонний мир. Так, если человек заблудился в лесу и не мог найти дорогу назад («леший водит») – надо было вывернуть одежду наизнанку (войти в изнаночный мир) – тогда нечистая сила могла сжалиться и выпустить из леса.

Ряженье и переодевание на Рождественских святках были в немалой степени связаны с образом Христа и символизировали перевоплощение старозаветного человека (отсюда рваные, ветхие наряды ряженных) в новозаветного, что становилось символом обновления мира и знаком перехода от старого мира – ветхозаветного, к новому – новозаветному.

Свою знаковую функцию в древнерусской смеховой культуре играла и нагота, в первую очередь, обнажение каких-либо срамных частей тела, что являлось не только непристойным жестом, но и знаком раздевания реальности от покровов этикета, всего чрезмерно искусственного в отношении поведения людей, т.е. от всей сложной церемониальной знаковости данного общества.

«У беларусаў, – пишет белорусский исследователь Т. И. Кухаренок в книге «Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў» – маскіраванне, пераапрапанне ў карнавальныя касцюмы суправаждалі каляндарныя святы – Каляды, Масленіцу, Ушэсце, Сёмуху, Купалле, дажынкi, Багача, зімовых Міколу і Юр’я і сямейныя ўрачыстасці – хрэсьбіны, вяселле і выконвалі важныя гаспадарча-аграрную, камунікатывную, магічную,

псіхалагічную, увеселяльную, медыятыўную, ізаляючую функцыі» [45. С. 5–6].

Европейская культура не забыла средневековые карнавалы с маскарадными костюмами. Они стали любимым увлечением не только простого народа в период Рождественских и масленичных праздников, но и среди светского общества, где в стихии маскарадной игры человек мог на какое-то время избавиться от официальной светской жизни, достаточно жестко связанной нормами этикета, и принять на какое-то время новую роль (поиграть в себя другого).

В современной культуре многих народов проведение карнавалов стало национальным праздником. Особенно известны ежегодно проводимые карнавалы в Италии и Бразилии, посмотреть на которые приезжают люди со всего мира. В Беларуси также стало традицией ежегодно проводить костюмированные балы, например, на устраиваемых рыцарских турнирах, распространенных среди молодежи, других праздниках и торжественных церемониях.

Современную молодежную культуру, где так значим досуг, также можно в своих основополагающих чертах отнести к карнавализированной, игровой культуре, получившей современный оттенок. Также, как в средневековой культуре, здесь отчетливо видна установка на перенос акцента с «верха» культуры на его «низ».

Проследим историю некоторых молодежных субкультур и костюма, сформированного в молодежной среде и получившего название «стритстайл» – костюма уличного стиля – карнавализированной одежды новых поколений.

Появление многочисленных молодежных субкультур в культуре XX в., определялось, прежде всего уходом из западного сознания былой престижности «общественного» человека, который в современном обществе начинает заменяться человеком частным, с частной жизнью. Такой человек уже является не членом общества, а членом микросообщества, «малого племени», как их обозначают современные французские философы Ж. Делез, Р. Гваттари, где все члены связаны «племенной психологией», «групповой солидарностью» [29. С. 180]. Для таких племен как и в древности, стано-

вится характерным тяготение и освоение архаических форм культуры, стремление к различного рода ритуалам, символикe, кодом которой владеют они одни. В подобных сообществах существует свое символическое поведение, жаргон, складываются специфические зрелищные аспекты молодежной субкультуры (рок-рэп-музыка, брейк танцы и т.п.) и появляется особая символическая одежда, знаки которой прочитывают только посвященные. По одежде, по ее тайным знакам они определяют, как в древности, своего и чужого

Зарождение первых явлений и проявлений молодежных субкультур произошло в Англии в конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. Имея низкий достаток, минимальный шанс получить высшее образование, хорошую работу первые неформальные объединения молодежи из рабочих кварталов Лондона («моды» и «теды») стремились жить как высший класс, следуя богатым слоям населения в такой сфере, как досуг, проводя все свое свободное время в танцзалах. Это позволяло им вырваться из серой реальности и освободиться от обременительного и тяжелого труда. Подражая богатым и белым воротничкам, они начинают копировать их внешний облик, покупая одежду модных покроев, но готового образца, а потому значительно более дешевую, чем та, которую шили по индивидуальному заказу у кутюрье. Одежда и весь внешний вид для модов и тедов являлись символическим приобщением к высшим классам, их образу жизни. Достапа туда у них не было, но и от своего класса – синих воротничков, людей труда, они уже были оторваны.

Вслед за ними начинают создаваться другие молодежные группировки (в том числе и из представителей золотой молодежи – выходцев из богатых семей), главной жизненной ценностью которых становился досуг и праздный образ жизни. Общее, что связывало молодежные группировки 50-х – начала 60-х гг., заключалось в том, что через символизацию форм поведения, внешнего облика, модной одежды они маркировали свои связи с высшим и богатым обществом.

В 60 – 80-е гг. XX в. картина существенно меняется, на арену выходят качественно новые молодежные группировки. Вначале это были *хиппи*, а затем появляющи-

еся лавинообразно многочисленные последователи: *панки, рокеры, металлисты, скинхеды, готы, байкеры, брейкеры, репперы* и др. Целью группировок становится уже не подражание благополучным отцам, а ярко выраженные формы протеста против норм и морали официальной культуры. В их поведении, облике, костюме нашло свое отражение символическое бунтарство против устоев, стандартов и стереотипов общества. Внешним видом и костюмом они стремились эпатировать окружающих, всячески подчеркнуть свое инакомыслие, избранность, непричастность к культуре отцов.

Новые поколения выбирают стихию карнавала, являющуюся для них альтернативой господствующей культуре с ее цивилизационными нормами и запретами. «В пространстве, лежащем за пределами нормы (на норме основанном и норму нарушающем), – пишет Лотман, – мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства (разрушения нормы) до расположенной сверх нормы полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застывании, а о «жизни, льющейся через край». Обеднение жизни требует компенсации в виде подчеркнутого отрицательного отношения» [55. С. 73]. Именно этими факторами определялись идеологические и ценностные установки новых молодых людей. Но за всем этим видится много игрового начала, театрализованной символики. Так, атрибутика костюма хиппи содержала в себе целую систему знаков. Неизменная торба за плечами и головная повязка являлись символами вечного странствования и постоянного поиска более справедливого и человеческого мира. Стремление к первобытной естественности и простоте определило увлечение в среде хиппи такими видами творчества, как незатейливые вышивки, наложение заплаток, производство ярких бус и прочих аксессуаров. Увлечение искусством и культурой Востока способствовало обогащению их костюма атрибутикой восточной одежды.

Среди молодежных субкультур, если их рассматривать в контексте карнавальной культуры и карнавального костюма, выделяются *панки*, внешний вид и костюм которых мгновенно привлекает к себе внимание заостренной театральностью. Прежде всего, панка от-

личает необычный, бросающийся в глаза макияж: синие или малиновые тени вокруг глаз, бархатно-черные ресницы и белое, как у клоуна, напудренное лицо. Но главный символ панк-стиля – прическа: волосы, выкрашенные в белый, лиловый или оранжевый цвет, колючий ежик или гребешок, увенчивающий голову.

За этим театральным гримом и прической просматривается нечто другое. Само название «панк», в переводе с английского, означает обесцененный материал, мусор, т.е., нечто истлевшее, гниющее. Вид панка подтверждает девиз: «Наденем то, что нелепее, отвратительнее и грязнее!» В обязательный реестр одежды входят собачьи ошейники, пластмассовые прищепки для белья, цепи из смывного бочка унитаза, ремни, веревки, лезвия и т.п. Булавки украшают не только одежду, но и уши, щеки и нос. Черные мусорные пакеты из пластика заменяют им майки с надписями, типа: «Убейте меня!» или бранными словами. В прорехах одежды можно увидеть нарисованные синяки, раны или жуткие шрамы. Костюм дополняют ботинки фирмы «Доктор Мертенс», узкие кожаные галстуки вокруг шеи, ассоциирующиеся с петлей на шее.

Панк-стиль предназначен для привлечения мгновенного внимания и создания шокового эффекта у обывателя. («Однако можно толковать панк-стиль и по-другому, – пишет российский социолог О. Вайнштейн, – как вид заброшенного и обиженного ребенка, желающего во что бы то ни стало обратить на себя внимание взрослых. Родители (= государство, общество) забыли про него, а он испачкался, неумело намазался, порвал одежонку, насажал синяков и ссадин и вдобавок вот-вот порежется или уколется опасными металлическими предметами. И даже нарочито хулиганские майки можно расценить как подростковый способ заявить о своих проблемах через негативные поступки, лишь бы вступить в разговор») [18. С. 225]. За театрализованным и игровым поведением панков и их нестандартным внешним видом, эпатазирующим людей, можно увидеть уже агрессивное и саморазрушительное начало, за которым скрывается своеобразная форма острокритического отношения к социуму, доходящая до его полного и безысходного неприятия и одновременно неосознанная тоска по свет-

лым идеалам, по «более справедливому и человечному миру», что характерно для юношества всех времен, но очень своеобразно преломленных в культуре современных «цветов улицы».

Костюм *стритстайл*, рожденный молодежью, в этом смысле стал символизировать новое поколение, семиотическое наполнение которого являлось знаками стихийного протеста против морального упадка и разложения современного общества, ханжества и насилия, потребительской идеологии и одновременно становилось знаками нового братства, непохожего на формальные объединения молодежи, создаваемые под эгидой взрослых.

В 80-х гг. молодежный бунт и протестные формы поведения начинают постепенно затихать и превращаться в вялотекущие процессы с чертами девиантного поведения. Молодежный бунт, таким образом, вырождается в моду «на бунт», за которой уже не стоит никаких идейных установок и идеалов.

Существенно меняются в этот период и сами молодежные группировки, и увлечения людей в сфере досуга. В связи с новыми формами досуга начинает меняться и костюм. В основе направлений костюма «стритстайл» периода 80–90 гг. лежат увлечение новыми танцевальными стилями в молодежной субкультуре. Так, в арсенал костюма *нортен соул* входят широкие укороченные до лодыжек брюки трапецевидного силуэта – багги (что в переводе с английского означает – мешковатые), а также жилеты выполненные в лоскутной технике, кожаные куртки, дополнения в виде напульсников с вышивками. Все это в дальнейшем перейдет в стиль *брейк-данс*, *би-бойз*, *флай герлз* и другие, соединяющие элементы спортивной и этнической одежды. Экцентричный, эпатажный образ нового костюма перестает нести признаки бунтарства, становится выразителем гедонистического взгляда на мир, часто по-детски наивного и инфантильного, что демонстрирует, например, такой необычайный аксессуар молодежного костюма, как соска – символ детской безмятежности.

В этот же период в костюме «стритстайл» появляются стили, связанные с идеями ностальгически настроенной молодежи. Один из таких стилей «готы». У готов

просыпается любовь к историческому костюму и к прошлому в целом. Характерными чертами одежды готов является преобладание в наряде и внешнем облике черного цвета; черный цвет используется в макияже. Он подчеркивает на символическом уровне связь со Средневековьем.

В рамках молодежной моды начинает возникать костюм в стиле *ретро*, обращенный к недалекому прошлому. Среди этого направления особенно популярным у молодежи является стиль *гранж*, в котором можно увидеть признаки костюма американских битников и хиппи конца 50 – 60-х гг., а также черты панк-стиля 70-х гг. и других направлений костюма «стритстайл», появившихся в разные периоды XX в. Костюм стиля «гранж» собрал и соединил их основные признаки, став некой квинтэссенцией различных направлений молодежного костюма. Для одежды этого стиля характерны контрасты. Одежда поражает сочетанием чрезмерно больших и маленьких компонентов, например, огромного свитера, или джемпера с очень короткой юбкой, или короткими шортами. Контрастом является и соединение материалов, которые до сих пор не встречались в одном костюме: сочетание кожи и кружев, шифона и грубого полотна, а также соединение изящного платяца из легкой, тонкой, светлой ткани и грубых ботинок. Одежда стиля «гранж» должна производить впечатление очень ветхой, старой, застиранной и заштопанной, потому ее создатели искусно имитировали протертости, создавали иллюзию заплаток, дырок, располагая их в различных местах. Края одежды и швы были обязаны поражать неухоженностью, необработанностью. Признаками этого стиля является также многослойность: юбка надевается поверх брюк, несколько джемперов выглядывают один из-под другого по принципу «из под пятницы суббота».

Вяения костюма уличной моды очень быстро подхватили не только массовая культура, но и профессиональные художники-модельеры. Стиль молодых оказал влияние на творчество Ив Сен Лорана, который уже в 60-х гг. создает коллекцию модной одежды под названием «Битник». К образам, почерпнутым из арсенала молодежной одежды, обращаются модельеры

Ж.-П. Готье, К. Монтана, Э. Роудз, Дж. Версаче, Д. Гальяно и др.

Под значительным влиянием молодежной моды существенно поменялись критерии современного модного костюма, что связано с постоянным поиском инноваций его образа, использованием в современном костюме приемов ироничности, гротеска, театральности, игры, пародийности, эпатажа, брутальности, кича и т.д. Главным признаком такого костюма становится образ молодости с ее культом вечного обновления.

Существенно преобразился образ мужского костюма, который не изменялся в основных чертах почти 100 лет. Его семиотический код, в основании которого лежал образ зрелой личности, стал пропитываться знаками молодежных костюмов и в конечном итоге нести образ *тинэйджера*. Элементами мужского костюма стали такие компоненты молодежной одежды, как джинсы, ковбойки с наклейками и надписями, майки, шорты, черная кожаная куртка «Перфекто», ботинки «Доктор Мертенс»; длинные распущенные волосы, волосы, собранные в пучок, а также бритые головы крутых парней. Появление новых знаков в костюме взрослых людей становится признаком того, что в цивилизации молодых правят балом и задают тон уже не отцы, а их дети.

В молодежных субкультурах многие исследователи видят своего рода динамический потенциал современного общества, способствующий позитивным изменениям культуры. Совсем иначе оценивает молодежные субкультуры автор книги «Homo ludens» Й. Хейзинга, который обозначил это явление XX в. словом «пуерилизм». «Дело в том, — замечает автор, — что повседневная жизнь современного общества во все возрастающей степени определяется качеством, у которого есть некоторые общие черты с игровым. Это качество можно лучше всего выразить словом «пуерилизм», — словом, которое передает наивность и ребячество одновременно. Однако наивность и игра не одно и то же. Когда я несколько лет назад попытался охватить целый ряд сомнительных явлений в жизни современного общества термином «пуерилизм», я имел в виду сферы деятельности, в которых человек сегодня, прежде всего в качестве члена



того или иного организованного коллектива, ведет себя как бы по мерке отроческого или юношеского возраста. Сюда попадает, например, легко удовлетворяемая, но никогда не насыщаемая потребность в банальных развлеченьях, жажда грубых сенсаций, тяга к массовым зрелищам» [102. С. 275].

Наличие пуелиризма, присущее современному человеку, Хейзинга связывает с явлением массовой культуры, источником которой становится полуграмотная масса, наплыв которой существенным образом повлиял на всю культуру XX в. Роль нового массового человека, которые вследствие своей массовости начинают определять многие ценностные ориентиры эпохи, приводит к постепенной девальвации таких ценностей, как классическая образованность, нравственность, культурность в целом. «В обществе с обязательным народным образованием, – поясняет свою мысль автор, – всеобщей и немедленной гласностью событий повседневной жизни и широко проведенным разделением труда средний индивидуум все реже и реже оказывается в условиях, где от него требуются собственное мышление и самопроявление. В старые времена крестьянин, шкипер или ремесленник находил в целостности своего знания духовную схему, которой он поверял жизнь и мироздание. Он осознавал свою некомпетентность и не брался судить о том, что выходит за черту его кругозора. Там, где его суждение было недостаточным, он уважал авторитет. Именно благодаря своей ограниченности он бывал мудрым. Средний житель в странах Запада сегодня информирован обо всем понемногу. Рядом с завтраком на столе у него лежит утренняя газета, и достаточно протянуть руку, чтобы включить радиоприемник. Вечером его ждет синематограф, карточная игра или компания. И это после того, как он целый день провел в конторе или на заводе, ничему существенному его не научивших. С незначительными различиями этот образ может служить усредненной картиной жизни всякого человека – от рабочего до директора» [102. С. 275–276]. «Весь этот образ жизни неуклонно ведет, – замечает Хейзинга, – к затуханию интеллектуального сознания, к снижению потребности как можно точнее и объективнее мыслить умопостигаемые вещи и самим критически

проверять это мышление» [102. С. 287]. В конечном итоге, все это, по мнению автора, и приводит к «состоянию духа незрелого юнца». «Целые области формирования общественного мнения, – подытоживает свои высказывания Хейзинга, – управляются темпераментом подрастающих юнцов и мудростью молодежных клубов. Во всех этих явлениях духа, добровольно жертвующего своей зрелостью, мы в состоянии видеть только приметы угрожающего разложения» [102. С. 231–233].

Собственно говоря, состояние духа вечной молодости присуще сегодня всем слоям населения. Это очень отчетливо показывает современный костюм. Молодые и старые, мужчины и женщины, старики и дети – все поколения, независимо от их национального, конфессионального, гендерного и демографического различия облачились сегодня в джинсы, ковбойки, топики, шорты, лосины, штаны-багги, тренчи, кожаные куртки и брюки, кроссовки и многое другое, взятое из набора одежды молодежного стиля. Сегодня эта одежда является всеобщей, всенародной одеждой людей, добровольно пожертвовавших своей зрелостью во имя иллюзорного чувства непреходящей молодости, став зримым выражением цивилизации молодых. А по сути, за всем этим скрывается не только желание людей спрятаться от сложностей и проблем реалий современной жизни в иллюзорном мире беззаботного и легкого существования, что часто ассоциируется с периодом молодости, но и всеобщая инфантилизация современного общества. По этому поводу метко выразился А. С. Пушкин: «Моложавые мысли, как и моложавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное. Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют» [62. С. 262]. Образ двадцатилетнего байкера может показаться романтическим, сорокалетний байкер вызывает уже усмешку.

Черты молодежной культуры вместе с молодежным костюмом прижились во всех формах массовой культуры, особенно в таких ее сферах, как шоу-представления. Костюм тинейджера стал их органичной частью. Не только молодые певцы и певицы надели его на себя, но и стареющие исполнители. Немолодая примадонна надевает на себя коротенькое платье, так как оно несет

в себе семиотические смыслы той публики, которую она обслуживает.

В современных шоу-представлениях давно сформировались узнаваемые публикой семиотические типы и соответствующие им костюмы, закрепленные и связанные с определенными образами и поведенческими формами, активно применяемые модными певцами-исполнителями на сцене. В этой связи начинается интересная инверсия. Для многих молодых зрителей, так называемых фанатов, их сценические образы часто становятся образцом для подражания. Так же, как певец на сцене, играющий со своим образом и костюмом, они, ему в подражании, начинают играть с его образом и костюмом, но уже не на сцене, а в жизни, примеривая на себя не только его костюм, но и саму его жизнь, с соответствующими нормами поведения, ценностными и идейными установками. Облекая себя в костюм кумира, молодой человек часто берет напрокат и его сценическую судьбу, которая постепенно к нему прирастает и становится его собственной.

Семиотическая жизнь певцов на сцене: их «мученическое бунтарство» или девиантный характер поведения, т.е. весь их набор символизированного, эстетизированно-артистического или богемно-искусственного, в целом нарочитого характера, становятся часто моделью жизненного содержания их фанатов. Только если актеры или певцы-исполнители на сцене играют, для молодых фанатов – это уже не игра, это их жизнь. В отличие от артистического богемного слоя, здесь происходит перенос центра тяжести с творчества на сцене на образ жизни, и для молодых людей эта иллюзорная жизнь становится большей ценностью, чем реальная (учеба, работа, семья, карьера и т.п.). На стыке игры и реальности, игра имеет большую ценность. «Деятельность, являющаяся борьбой за выживание, и компенсаторная игра плавно переходят друг в друга, – замечает Хейзинга, – участники нередко так увлечены игрой, что она превращается для них в единственную реальную жизнь. В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство [102. С. 21]. Процесс смешения шоу на сцене и шоу-жизни превращает жизнь молодых фана-

тов в вечный спектакль, карнавализованный мир, а костюм является наглядной формой презентации как кода игры, так и кода жизненной программы одновременно.

Представление игровых функций костюма XX – начала XXI вв. будет неполным, если не затронуть гламурный мир, ставший своеобразным и ярким выражением не только новых черт современной массовой культуры, но и новых черт ее игровых кодов.

Когда-то английская молодежь из бедных рабочих кварталов, стремясь быть модной, пыталась подражать богатым привилегированным классам, покупая недорогую одежду в магазинах готового платья, но несущую в себе знаки последней моды. Сегодня происходит все ровно наоборот. У современных новых богатых из гламурного общества появилась мода на маргинальный шик или шик бомжей, представляющих самое дно современного общества. Заметим только, что их стилизованные оборванные костюмы или лохмотья шьются по индивидуальному заказу у кутюрье и стоят немалых денег. Для дам из гламура шьются скромные сарафанчики в мелкий цветочек в стиле одежды «сиротки из приюта», дополненные грубыми солдатскими башмаками. Им предлагается одежда в духе стиля «гранж» – это сильно вытянутые, мешковатые бесформенные свитера, тренчи, а также рваные или заштопанные джинсы, вернее, имитация заплатажной и дырявой одежды. Такой костюм требует обязательного наличия признаков одежды с чужого плеча, она должна быть безликой и выражать в своем образе отсутствие индивидуального начала.

Подобный костюм несет в себе все признаки карнавализованного костюма, за которым стоит игра. Но если раньше бедные молодые люди играли в богатых, то теперь игра богатых людей замешана на богатой бедности. За всей этой игрой и всеобщей театрализацией поведения людей, особенно последней четверти XX – начала XXI вв., ощущается какая-то уже опустошенность и усталость, что вообще свойственно эпохе постмодернизма.

## Костюм и социум

Специфика предлагаемого подхода к рассмотрению семиотических характеристик костюма заключается в том, что анализ костюма будет осуществляться в контексте взаимоотношений индивида и общества или отношений отдельных социальных групп и всего общества в целом, характер которых существенным образом зависит от типа рассматриваемой культуры.

В архаических культурных сообществах, где вся жизнедеятельность человека протекала в рамках жестких кодовых систем, семиотические структуры костюма четко определяли социальные и кастовые различия людей. В связи с тем, что место каждого индивидуума в социуме оставалось неизменным и практически отсутствовали межклассовые переходы, набор знаков костюма, фиксирующий социальный ранг человека и его социальную деятельность: фараона, царя, императора, жреца, крестьянина, раба и других оставался инвариантной, стабильной системой знаков.

В тех типах культуры, где существовали образцы древних демократий, семиотическое наполнение одежды не несло в себе ярко выраженных отличий социального плана. Так, например, древним грекам чужда была идея власти и подчинения.

Иначе функционировал в семиотическом отношении костюм древнего римлянина, где существовал другой уровень взаимоотношений индивида и коллектива и была более высокой степень общественного самовыявления и самовыражения человека, отличная даже от социальных взаимоотношений людей древнегреческого полиса.

Отношение к человеку в Риме было изначально другим, чем в остальных регионах Древнего мира. Там очень высоко ценился не столько индивидуальный социальный статус человека, сколько статус римского гражданства, который становился здесь символом человеческого достоинства, знаком привилегированности индивида, знаком чести лучшего представителя мира. Визуальным знаковым определителем такого отличия являлась древнеримская тога. Древние римляне и называли себя «люди в тоге». Ни чужеземцы, ни рабы, ни

ссылчные не имели права носить этот почетный знак гражданина Рима.

Существовал институт, кодекс древнеримской тоги, имевшей ярко фиксированные отличительные знаки. Так, тогу с пурпурной каймой носили высшие сановники; «*toga candida*» – белоснежную тогу претенденты на высшую должность (кандидат, который должен иметь незапятнанную репутацию). Императорской тоге надлежало быть пурпурной. В серую тогу облачали преступника. Несправедливо обвиненный, в свою очередь, демонстрировал свою запачканную тогу, чтобы вызвать общественное сочувствие. Римлянин, осужденный за совершение преступления, прежде всего, лишался почетного права носить тогу. Нравственный уровень римлян в этом отношении был настолько велик, что закон, перечисляющий, на каком основании запрещено носить тогу, был особенно почитаем римскими гражданами и никогда ими не нарушался [15].

Тога была не только выражением римской принадлежности и определяла своими отличительными знаками социальный статус человека, она становилась частью жизни римлянина. Человека, проявившего дар красноречия, хорошего оратора, называли «добившимся тоги», сенат – «законом тоги», о мирной жизни говорили – «оружие уступило место тоге». Древнеримская тога была не просто одеждой, тога была ярким выражением всей жизни этого мира.

Что касается других древних обществ, роскошь, которой окружали себя представители высших сословий и правители древних государств, не знала предела. Костюм знати являлся, с одной стороны, зримым воплощением высокой власти и могущества его обладателя, а с другой, вызывал дополнительное чувство уважения, поклонения и почитания «власть имущих».

В средневековом мире отношение к богатству, роскоши и, соответственно, к богатству и роскоши костюма, было двояким. «Феодальное средневековье различает внутренний мир как воплощение уникально-духовного начала, и внешний мир, – указывает И.С.Кон [44. С.124]. В этом смысле общественный идеал Средневековья не препятствовал накоплению социальных благ, но одновременно в силу христианских норм морали был

несовместим с тщеславием и суетностью. Роскошь здесь ценилась постольку, поскольку способствовала достижению общественного уважения и указания на социальный статус. «В соответствии с этими представлениями среди доблестей, характеризующих феодального сеньора, короля, – отмечает Гуревич, – на первом месте стояла щедрость. Ничто так не клеймилось в Средневековье, как скупость, скарденность. Норма поведения короля, сеньора, князя заключалась в том, что он щедро раздаривал и растрачивал свое богатство. Именно в этом сказывалось утверждение его чести, престижа, влияния» [26. С. 347]. Время «скупых рыцарей» в эпоху средневековья еще не наступило, они придут вместе с классом буржуазии.

Тем не менее, ни в каком другом типе культуры словесные различия через внешние символы не утвердились так, как в Средневековье. В этой связи мода в эпоху достаточно жесткой регламентированности и нормативности одежды не могла стать всеобщим явлением для всех общественных групп средневекового европейского мира, но в период поздней готики уже затронула высшие классы общества. Так, к примеру, пулены, о которых уже рассказывалось, были введены в моду бургундской знати Готфридом Плантагенетом, графом Анжуйским. Причина их появления была вызвана тем, что у него на большом пальце ноги имелся нарост, и он вынужден был носить обувь с удлинненным носом. Его окружение моментально подхватило эту моду в знак уважения к его титулу и социальному положению, которое он занимал. Заметим, что подобная обувь оставалась в моде и пользовалась популярностью на протяжении еще двух веков – в XIV – XV вв. Кроме того, пуленам, а также тому, кто ввел эту обувь в моду, мы обязаны выражением – «жить на широкую ногу».

В эпоху Нового времени, «с концом обязательного знака» и с появлением «знака эмансипированного», которым уже могут одинаково пользоваться все классы, человек получает и большую свободу в выборе и использовании семиотических систем социума. В результате и у костюма появляется новая семиотическая функция – определять социальный ранг человека не по неким жестко установленным нормам и правилам, а в зависи-

мости от состоятельности человека и его богатства. Уходит средневековый знаковый диктат, зависимый от «табеля рангов».

Пользование знаками высшей знати в эпоху буржуазии в большей степени определяется наличием денег, а не только наличием титулов: в буржуазную эпоху можно было купить и сам титул.

В эпоху Возрождения был отменен регламент на использование определенных цветов тканей и дорогих материалов в зависимости от сословной принадлежности.

Основной семиотической функцией костюма нового общественного класса, который приобрел свое высокое положение благодаря богатству, являлась демонстрация и поддержание в знаках костюма и всего образа жизни своего положения в социальной иерархии. В связи с этим для них особой формой публичного признания становилось не столько демонстративное растрачивание и раздаривание своего богатства как свидетельства щедрости сюзерена по отношению к своим вассалам, как это было в средневековой культуре, сколько демонстрация потребления богатства посредством расточительности ради расточительности, куда входило бесконечное приобретение дорогих и бесполезных вещей, предметов роскоши, в том числе и неограниченного количества дорогих нарядов. Американский социолог и экономист Т. Б. Веблен (1857–1929) поясняет, что демонстративное потребление особенно значимым было для представителей богатых буржуазных слоев, так как они таким образом удостоверяли свой высокий социальный статус, поскольку не имели наследного родового права «быть избранным и почетным обществом», которое имели по праву своего рождения потомственные аристократы [19. С. 262]. (Здесь хочется провести параллели с поведением «новых русских» нуворишей. Их поведение сегодня напоминает поведение зарождающейся и богатееющей буржуазии в прошлом. Свою власть и богатство они также утверждают через демонстрацию чрезмерного потребления, удостоверяя таким образом свое право на не по праву приобретенное богатство. Ярким визуальным знаком рождения новой русской буржуазии начала 90-х гг. стал знаменитый малиновый пиджак, цвет, как утверждают специалисты-по-



литологи, символизирующий в прошлом анархо-синдикалистское движение рабочего класса.)

Тем не менее, эталонной, модной одеждой по-прежнему остается костюм аристократического общества. Одежда этих классов была нормативным образцом подражания, как для богатых людей класса буржуазии, так и малообеспеченных слоев населения. «В десакрализованном обществе праздный класс, воплощая в себе общественный идеал, выполняет, таким образом, «псевдосвященную функцию» – справедливо замечает Веблен [19. С. 261]. В период Нового времени представители высших сословий активно воздействуют на формирование моды костюма, которая начинает уже распространяться не только среди знати, но и среди других слоев населения, особенно разбогатевшей буржуазии и богатого чиновничества.

Так, например, в XVII в. появляется мужская обувь с высоким изогнутым каблуком по причине невысокого роста короля Людовика XIV. Такая обувь моментально вошла в моду придворного круга, особенно среди женского пола, затем ее подхватила и вся состоятельная Франция. Когда королева Мария-Антуанетта, супруга Людовика XV, заболела и у нее начали выпадать волосы, она завела небольшой парик. Весь двор тотчас приобрел такие же. При Наполеоне Бонапарте законодательницей мод становится его супруга Жозефина Богарне, которая, увлекаясь восточной одеждой, ввела в моду великолепные восточные шали, восточные ткани и тюрбаны. Одежда этого стиля становится модной во всех европейских дворянских кругах.

Интересно отметить, что в период французской революции сочувствующие революции дворяне носят в качестве знаковой обуви сабо – крестьянскую обувь на деревянной подошве. (Крестьяне в сабо иногда в знак протеста уничтожали урожай хозяев, не желая их убирать – саботировали.) По такой обуви узнавали приверженцев революции из дворянского сословия.

Революционеры, в свою очередь, узнавали по длинным штанам и называли санкюлотами (людьми без кюлотов), т.е. без коротких штанов из дорогой ткани, которые входили в одежду вельмож.

Стиль бидермейер, сложившийся в costume в период 1815–1848 гг., становится стилем средней буржуазии, которая окончательно утвердила свое положение в обществе – деньги сметают все сословные преграды. В рамках этого стиля сложилась мода на такие головные женские уборы, как чепцы и капор, которые символизировали добродетели нового класса. Они вошли и в обиход дам из высшего света, которых, в свою очередь, настигла волна увлечения добродетелью, и это также становилось знаковым свидетельством признания не только буржуазии, но и ее морали.

В период второй Империи, с появлением в руках крупной буржуазии огромных богатств, расточительство и приобретение предметов роскоши уже не знает никаких ограничений. «Роскошь сделалась грубой, вызывающей и кричащей. Роскошные платья, затканые золотом, перегруженные всяческими отделками из кружев, бархата, цветов и лент, собранных рюшкой, корсажи, покрытые дорогими вышивками, масса драгоценных украшений в виде брелоков, медальонов, браслетов, бурнусы с бриллиантовыми застежками, золотые кружева тончайшей работы – все это носилось в подражание императрице Евгении. В правление Наполеона III безвкусица царила повсеместно», – сообщает Энциклопедия моды [109. С. 69]. Действительно, для моды этого периода характерно изобилие дорогих украшений в нарядах жен богатых промышленников, банкиров и модных адвокатов: золотые цепочки, украшенные жемчугом, несколько раз обвиваются вокруг шеи и спускаются до талии, многочисленные брошки, кольца, браслеты, золотые шпильки и тому подобное одновременно используется в одном туалете.

Представители родовой знати, аристократки по рождению, чтобы отличаться от богатых купчих, жен разбогатевшей буржуазии, позволяющих себе чрезмерно дорогие и роскошные наряды по последней парижской моде, перестают ей следовать. В этих кругах становится модным отставать от моды и одеваться изысканно скромно, хотя по стоимости такая одежда была не менее дорогой. В связи с этим становится понятен эпизод с зеленым поясом и розовым платьем молодой девушки Наташи, впервые посетившей семью своего будущего

супруга, в пьесе А. П. Чехова «Три сестры», где такое цветовое сочетание ее наряда дало повод сестрам обвинить девушку в плохом вкусе и довести ее до слез. В действительности все было не так. К своему первому посещению Наташа тщательно готовилась и оделась по самой последней парижской моде, где самыми модными цветами было сочетание оттенков розового и зеленого, что само по себе красиво (излюбленное матиссовское сочетание). Здесь конфликт был другого рода: конфликт людей из разных общественных кругов, разных культурных сред.

В одном из воспоминаний об Анне Ахматовой имеются такие строки: «Заговорили мы об «Анне Карениной» во МХАТе. Ругая этот спектакль, я сказала, что публику в нем более всего привлекает возможность увидеть роскошную жизнь высшего света». «Исторически это совершенно неверно, – сказала Анна Андреевна, – именно роскошь высшего света никогда не существовала. А роскошно одевались, по последней моде, и ходили в золотых туфлях жены знаменитых адвокатов, артистки, кокетки» [37. С. 219–220].

В XX в., основополагающими чертами которого является демократия и равенство, семиотические структуры костюма перестали определять социально-классовые различия людей и маркировать в костюме идеи власти и подчинения. В моде XX в. посредством костюма и другой внешней атрибутики формируется новый образ человека, размывающий сословные границы, которые веками демонстрировал костюм. Этому способствовало бурное развитие швейной промышленности, новых технологий в области химии, в результате которых появилась одежда из дешевых искусственных тканей взамен натуральных. Вошла также в обиход недорогая готовая одежда промышленного производства; дорогие украшения стали заменяться на бижутерию. Коко Шанель создает свои практичные костюмы вместе с женскими блузками, которые уже не уходят из моды на протяжении всего XX в. и используются на все случаи жизни. И хотя различие в стоимости одежды сохранилось, стало значительно трудней по внешнему виду определять пребывание человека на социальной лестнице.

После Второй мировой войны продолжают процесс демократизации в ношении одежды. Наряду с Европой, в индустрии моды начинают занимать ведущие позиции США. Американские модельеры вводят в обиход новые стили одежды, где главными характеристиками становятся удобство и практичность. Именно они первыми предложили такой тип одежды, как свитер – одежду демократичной интеллигенции XX в. Модельеры ввели такую удобную для лета обувь, как сандалии. Благодаря американской моде в женский гардероб вошли удобные платья-рубашки, в мужскую моду – ковбойки и др. Именно США начинают осуществлять создание массового производства одежды, отражающей массовый вкус и массовые запросы людей. Но особым вкладом Америки в моду костюма стали знаменитые джинсы – самая демократичная одежда XX в., ставшая одним из ярких символов XX в.

Если можно было бы одним словом обозначить эпоху Нового времени, прибегая к терминологии костюма, то таким словом стало бы слово – «кринолин». Если попытаться отыскать такое слово для XX в., безусловно, это будет слово «джинсы», за которым может потянуться уже целая череда слов-символов: джинсовый человек, джинсовая культура, культовая одежда и т.д. Джинсы в этом смысле – не только определенный стиль одежды: это стиль жизни. Появившись в 60-е гг. XX в., они стали символом Америки, американского образа жизни – раскованного, свободного, динамичного. «Человек в джинсах» – бывший ковбой – это человек, уверенный в себе, прагматичный, жесткий, презирающий какие-либо условности, культивирующий спорт и свою телесность. Во всех отношениях это сильная, энергичная личность, хорошо приспособленная к миру конкуренции и способная отстаивать ценности и порядок демократии.

В этом качестве они являются своеобразными символами процессов глобализации и интеграции людей в единое сообщество. Из всего арсенала современной одежды именно джинсы сегодня становятся знаками такого процесса, как «демократия без границ» и маркируют человека как «гражданина мира». Практически являясь одеждой без дифференциации каких-либо раз-

личный индивида по семиотическому признаку, джинсы в этом смысле стали универсальной одеждой и выражением усредненной, массовой личности. Роль и значение джинсов в культуре XX в. настолько велика, что неллишим будет проследить их историю поподробнее.

В первом своем семиотическом наполнении джинсы были связаны с особенностями американской истории, трудным и полным опасностей освоением новой территории, что нашло свое выражение в характерном комплексе «настоящего мужчины».

В 60-е гг. XX в. джинсы выступали в качестве другого символа, как знак протеста бунтующей американской молодежи. В хиппи-стиле они несут в себе знаки ритуальной одежды, определяя собой неограниченную свободу, новый образ жизни, раскрепощенный от старой буржуазной морали и ценностей. Хиппи-личность – юноши и девушки в одинаковых, грязных, линялых джинсах и ковбойках выражали всем своим видом протест против современной цивилизации и отказ от ее благ.

Однако сердитые молодые люди вместе с уходом молодости начали освобождаться от своих юношеских идеалов и вести респектабельную жизнь своих отцов, правда, уже в джинсах. Джинсы постепенно начинают терять свой первоначальный код и трансформироваться из костюма бунтующих поколений в массовую одежду. «Джинсы, – пишет Лотман, – рабочая спецодежда, предназначавшаяся для людей физического труда, сделалась молодежной, поскольку молодежь, отвергнув культуру XX в., увидела свой идеал в периферийной культуре, а затем джинсы, распространившись на всю сферу культуры, сделались нейтральной, т.е. «общей» одеждой» [55. С. 267].

Благодаря признаку всеобщности с джинсами человечество не растает уже более полувека, сделав их своим фетишем. Джинсы сегодня можно увидеть практически на каждом, над ними не довлеет мода, они могут быть составной частью любого костюма, к примеру, некоторые современные оперные певцы сочетают джинсы с фраками.

Такая привязанность к джинсам человека XX в., который уже не привязан ни к чему и ни к кому и легко со

всем и со всеми расстается, можно объяснить только тем, что именно джинсы в эпоху тотального отчуждения остаются едва ли не единственной меткой, напоминающей ему, что рядом с ним находятся в чем-то близкие ему существа, похожие на него хотя бы своими джинсами.

Анализ роли костюма в социальной структуре общества останется неполным, если мы не коснемся такого примечательного явления XX в., как имиджмейкерство или образотворение – творение мифологического образа, ставших яркой приметой демократического общества, построенного на равноправии его граждан.

Если в предыдущие эпохи в костюме высших классов напрямую фиксировались знаки власти и богатства, в современном обществе у наделенного властью состоятельного политического истеблишмента появляется потребность в сокрытии, завуалировании подобных знаков и внедрение в электорат образа, соответствующего идеалам демократии и равенства. Создаваемый образ костюма такого лица играет важную роль в технологиях создания имиджа или мифологического образа современного политика. От правильно выбранных стратегий коммуникативной визуализации внешнего облика зависит во многом его продвижение в выборных акциях.

В связи с такой потребностью в современном обществе появилась целая индустрия имиджмейкерства, которая производит организованный поток визуальной информации, в том числе и через костюм, с одним намерением – воздействовать на электорат с целью передачи определенных представлений об избираемом лице. Здесь костюм начинает выступать как идеологический фактор, становясь вместе с другими средствами, используемыми в имиджмейкерстве, одним из эффективных механизмов воздействия на массы.

Приведем пример, связанный с созданием подобного образа-имиджа во время избирательной кампании для Маргарет Тетчер. Консультанты-имиджмейкеры фирмы «Саачи энд Саачи» в свое время посоветовали Маргарет Тэтчер для создания имиджа железной леди придерживаться темных костюмов с подложенными плечами (знаками мужественности), носить прическу «шлем», скрепленную для прочности лаком, и использовать в каче-

стве аксессуаров только квадратные сумки (сумки овальной формы были бы слишком женственными), короткие перчатки (напоминающие образ из рыцарских времен) и крупные бусы из искусственного жемчуга (недорогие и доступные женщинам средних классов). Все это, действительно, создавало образ деловой, сильной, уверенной в себе женщины с твердым характером. Именно такой имидж, замечает социолог О. Вайнштейн, импонировал подавляющему большинству избирателей среднего класса, поскольку базировался на незаметном, но умелом совмещении традиционного облика средней работающей женщины с внешностью человека с сильным характером, каким и должен обладать чиновник, занимающий высший пост в стране [18. С. 226]. В результате новый образ М. Тетчер стал не только ярко выраженным образом-андрогином, содержащим в себе феминные и маскулинные знаки искусственного происхождения, но и образом человека из среднего класса.

Приходится констатировать, что сегодня все чаще человек имеет дело не с реальным образом политика (и не только политика, а любого публичного человека), а с его созданным по законам пиарных технологий имиджем. Это замещение происходит во всех сферах жизни: в современном обществе обращаются не реальные личности, а создаваемые психологами и целым штатом имиджмейкеров образы-имиджи.

Институты имиджмейкерства – новообразования XX в., меняя облик человека, костюм, манеру поведения, позволяют индивиду мимикрировать, легко приспособливаться, адаптироваться к любой среде, коллективу, группе, к другому человеку, создавая уже не образы человека, а все новые и новые имиджи. В XX в. человек уже легко решает для себя вопрос – быть или не быть. Он желает не быть, а казаться, а для этого нужно выбрать только соответствующее лицо. Все остальное сделают имиджмейкеры.

Что касается распространения моды в современной культуре, на смену закону вертикальной имитации, при котором стоящие на более низких ступенях социальной лестницы имитировали моду вышестоящих, пришел закон горизонтальной имитации. Сегодня подражают любому кумиру, независимо от его социального

происхождения, если в силу его популярности у большой массы людей его образ становится модным. Интересно отметить, что в современной культуре в процессах распространения моды возникает и вертикаль наоборот – когда не низы имитируют моду вышестоящих по социальному рангу, а верхи имитируют одежду социальных низов, иногда даже представителей низовой культуры – молодежных субкультур и социальных маргиналов.

И в заключение раздела, где семиотические функции костюма раскрывались под углом зрения различных культурных контекстов. Именно здесь костюм берет на себя функцию «человекотворческой» среды и становится тем «вещим» зеркалом, отражающим подчас экзистенциальные смыслы, хранящиеся в самых потаенных глубинах человеческой личности.



## ОБРАЗ «ЧЕЛОВЕКА В КОСТЮМЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

### Костюм в искусстве театра

Есть область культурных текстов, где каждый его элемент, каждая единица стремится заявить о себе, получить свое осмысление и внести свой вклад в его содержание. Такой областью является искусство, где нет ничего незначимого, все приобретает глубокий смысл, наполняется особым значением. В художественных текстах костюм в своем семиотическом предназначении также начинает наполняться новыми духовными смыслами, приобретает семантическое богатство и многообразие, которые он никогда бы не приобрел, будучи предметом обыденного, нехудожественного мира.

Сам контекст, где костюм существует как образ, – в театральной постановке, в полотне художника, в литературной прозе, кинематографе, заставляет его действовать и раскрываться неожиданным подчас образом. Это объясняется тем, что костюм и все его компоненты приобретают в художественном контексте качественно иное измерение и неоднозначность трактовки в силу того, что там он из простого иконического знака превращается в особый знак – *художественный символ*.

Принципиальное отличие символа от знака заключается в том, что смысл символа не подразумевает прямого указания на денотат (означаемый костюм). В символе, а здесь речь идет о художественном символе, актуализируется его смысловая глубина, скрытое содержание, выявляемое в связи со всем контекстом произведения, интегральной частью которого он является. Там он уже начинает нести в себе не только содержание

собственных семиотических структур – вещи как таковой, но и впитывать в себя семиотическое содержание всего контекста своего пребывания. В пространстве различных художественных произведений костюм, символически опредмечиваясь, начинает говорить на новом языке, приобретать новые выразительные средства, выражать новые идеи. В результате знаки костюма в художественном тексте приобретают необычайную сложность и становятся гетерогенными знаками. Отметим также, что костюм в качестве художественного текста наделяется уникальностью, неповторимостью своего образа, чего лишен костюм из обыденного мира.

И последнее, в пространстве художественного мира костюм предстает не сам по себе, а в единстве с образом человека, а потому в произведениях искусства мы будем рассматривать не костюм как таковой, а «образ человека в костюме».

Начнем изучение образа с *театрального костюма*.

На сцене театра костюм, как и любой другой предмет, становится художественным образом со своей языковой спецификой. С одной стороны, его облик скоррелирован с образом сценического персонажа, для которого он предназначен. Его семиотическое содержание должно выражать возрастные и половые отличия, социальный статус лица, указывать на эпоху, нести в себе стилевые черты и моду того временного периода, в котором происходит сценическое событие. Все это знаки внешнего порядка. С другой стороны, в своем содержательном наполнении костюм обязан показать характер персонажа и другие признаки его личности более сложного порядка, дополняя тем самым игру актера. Это уже знаки внутреннего, экзистенциального плана. Кроме того, поскольку костюм является частью всего театрального действия, он должен своим образным строем соответствовать общему стилю всей театральной постановки.

На сценической площадке костюм выступает и как средство коммуникации актера и публики. Однако в зависимости от типа театра костюму в рамках такой коммуникации отводится разная роль. «Костюм для театра, – пишет русский исследователь театрального народного искусства П. Г. Богатырев (1893–1971), – это

знак, отделяющий актера от публики. Но знаки сценического костюма, как и театральные маски, являются понятными зрителям определенного типа культуры. Стоило в итальянском театре дель Арте появиться на сцене в костюмах Панталоне или Коломбины – и итальянская публика XVI–XVII вв. сразу же имела представление о характере этих действующих лиц» [10. С. 24].

В театре масок коммуникация зрителя и актера осуществлялась через маску или грим, которые и были, прежде всего, средством идентификация характера персонажа (отрицательного или положительного). Именно они определяли роль и значение персонажа в театральном действе, расшифровывали его характер. Однако, к примеру, в театре эпохи Возрождения или театрах индосинических культур коммуникативную роль в значительной степени осуществлял и цвет костюма. В определенном смысле в китайском и японском театрах костюм заменял декорации, а его символика, прежде всего, цветовая существенно дополняла содержание спектакля, углубляла характеристику героев, передавала и визуализировала их эмоции. В шекспировском театре цвету костюма героя также отводилась существенная роль. Актер в желтом костюме был, как правило, либо отрицательным героем (желтый цвет символизировал высокомерие, ревность, измену, подозрительность), либо незадачливым любовником, вечно попадавшим в комические ситуации (этот цвет был одновременно символом безумия, и трикстеры еще со времен Средневековья носили на сцене одежду желтого цвета). По костюму в театре узнавали и идентифицировали действующих персонажей.

Однако в каждом типе театра существуют свои установки и способы использования языка костюма, кодирования несомой им информации и свои способы передачи ее зрителю. Чтобы увидеть эти различия, в качестве примеров рассмотрим три типа театра с различной спецификой сценического языка и разной мерой условности: античный театр, театр К. Станиславского и театр Б. Брехта, в каждом из которых создается свой особый семиотический код костюма.

Интересную характеристику античному, а затем европейскому, шекспировскому театру дает немецкий те-

оретик культуры О. Шпенглер (1880–1936) в своей работе «Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории». Античные герои – Одиссей, Клитемнестра, Антигона, – утверждает Шпенглер, – это не характеры, что свойственно для шекспировского театра с живой мимикой актеров, а люди «ставшие». «Трагический человек античного мира есть эвклидовское тело, настигнутое Мойрой в своем положении, которое он не властен ни выбрать, ни изменить, остающееся неизменным во всех своих поверхностях, освященных внешними событиями, а потому неподвижная маска тут была внутренне необходима. Далее она требовала котурнов и превышавших человеческий рост размеров фигур, обмотанных со всех сторон до неподвижности, с волочащимися по земле одеждами, и – этим устраняла индивидуальность явления. /.../ Этим доводилось до крайних пределов статуеобразный, эвклидовский характер сценической картины. Герои здесь должны узнаваться уже по их внешнему виду, по костюму с котурнами и рупорами для многотысячной толпы» [106. С. 215–217].

Семиотическая роль костюма в античном театре, таким образом, состояла в том, чтобы выявлять персонаж в качестве предписанного типа характера. Поэтому в античном театре, также, как в театрах индосинического круга, особое место принадлежало внешнему выражению сценического костюма, его цветовой символике, маске с ее неизменным выражением. Во всей этой статической атрибутике отражалась вечность, вечные начала ставшего и неизменного мира.

В театре такого типа костюм с его визуальной атрибутикой и символикой являлся средством идентификации определенной роли злодея, героя, героини и т. п. Костюм здесь как сценический образ превалировал над игрой актера. В этом смысле весьма показателен пример с императором Нероном, который играл в театре свою роль в маске, имеющей портретное сходство с ним самим, показывая, таким образом, через маску собственную значительность. Маска здесь значительнее лица, если даже это лицо императора.

Знаковая система такого костюма построена на доминировании жестких синтагматических связях.

«Душевной статике аполлоновского бытия – стереометрическому идеалу благоразумия и невозмутимости, – пишет Шпенглер, характеризуя уже европейский, шекспировский театр, – противостоит душевная динамика фаустовской деятельности – жизни. Фаустовская драма характеров и аполлоновская драма возвышенного жеста в действительности имеют только общее название. В борьбе этих двух больших идеалов форм обнаруживается полная противоположность двух миров. Фаустовская драма не только понимает человека как центр всего мира, явление которого получает свой вид и значение от человеческого бытия; она, кроме того, понимает его исторически, т.е. биографически. Парцефаль, Гамлет, Фауст – все это человеческие существа, находящиеся в процессе становления. /.../ Западная душа стремится в бесконечность; она вечно ищет, блуждает и тоскует. Эта фаустовская культура есть культура душевного исследования и самоиспытания» [106. С. 276–277].

Сравнивая актерскую игру в античном театре с европейским, Шпенглер замечает, что в европейском театре Нового времени в отличие от античного, через игру актера исследуется душевная динамика человека, внутреннее напряжение духовного и душевного порядка. Это связано с тем, что герой нового театра – это многоплановая личность со сложной внутренней жизнью. Идентификация ролей в таком театре, черт характера персонажа осуществляются уже не через внешние признаки – костюм, маску, грим и другие атрибуты, как в античном театре, а через игру актера, его мастерство в раскрытии образа, совокупность средств психологического плана – диалоги с другими персонажами, монологи и т. п. И как следствие в costume начинают доминировать знаки, указывающие на индивидуальные черты характера персонажа, его внутренний мир, экспрессивные характеристики его игры и т. п. Костюм в таком театре должен быть таким же «правдивым», как и игра актера, и таким же «психологически нагруженным», как создаваемый им образ героя.

Такова и была роль костюма в театре *К. С. Станиславского*, который требовал от актеров для вживания в играемый образ персонажа вживания и в свой костюм, что было немаловажным для достоверности исполняе-

мой роли. Для этого Станиславский советовал актерам подолгу находиться в своих костюмах не только на сцене (во время репетиций или спектаклей), но и в свободное время. (Сегодня, к сожалению, часто приходится наблюдать обратное – актеры в современном театре и костюмы, особенно исторические костюмы, существуют сами по себе: актерская пластика, жесты, мимика, лица и костюм – словно из разных миров. Здесь наблюдается эффект наслоения одного культурного кода на другой, но не происходит интеграции, которой когда-то добивался Станиславский).

В костюме подобного типа нет уже жесткого синтагматического диктата и доминируют конвенциональные знаки, конвенция которых раскрывает прежде всего семантические связи, позволяющие заострить в сценическом костюме внимание на индивидуальных характеристиках образа исполняемого персонажа.

В драматургии А. П. Чехова, у которого любая вещь, в том числе и костюм, всегда психологически нагружена, становится действующей вещью. В этом отношении примечателен рассказ К. С. Станиславского о его работе над пьесой А. П. Чехова «Дядя Ваня»: «Так, например, – пишет Станиславский, – мы говорили о роли самого дяди Вани. Принято считать, что он, в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился. «Послушайте, – горячился он, – ведь там же все сказано. Вы же не читали пьесы». «Что написано? – недоумевали мы, – шелковый галстук?» «Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазанных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал» [83. С. 151–153]. Чехову достаточно было ввести только одну маленькую деталь костюма, указать ее в ремарке, чтобы появилось достаточно точное представление о характере его драматического персонажа.

Наиболее яркую характеристику театру XX в. как новому типу по сравнению с театром Станиславского

дает *Б. Брехт*, один из его реформаторов: «Новый театр попытается найти такую манеру игры, которая могла бы отказаться от полного вживания. Контакт между актером и зрителем должен был возникнуть на иной основе, чем внушение. Зрителя следовало освободить от гипноза, а с актера снять бремя полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. В игру актера нужно было как-то ввести некоторую отдаленность от изображаемого им персонажа. Актер должен был получить возможность критиковать его. Наряду с данным поведением действующего лица, нужно было показать и возможность другого поведения, делая, таким образом, возможным выбор и, следовательно, критику» [13. С.117–118]. «Актер, – продолжает свою мысль режиссер, – не живет в образе, а изображает, но изображает не копию действительности, а явившийся ему образ» [13. С. 121]. Для характеристик новых отношений между актером (изображающим) и персонажем (изображаемым), Брехт предложил новый термин – «очуждение». В основу новой парадигмы театра им был положен тезис об отсутствии естественной связи между изображаемым персонажем и изображающим его актером. Между ними, как полагал режиссер, должны были устанавливаться связи более сложного порядка.

Для нового театра характерен отказ от психологически-реалистического способа актерской игры. Новый метод такой игры предполагает выражение смысла, не зависящего от драматического текста. Наиболее существенным в современных театральной практике становится переход от вербального означивания сценического текста к визуальному, который в современном театре зачастую становится доминирующим. В связи с этим в театре нового типа начинается меняться и роль костюма как носителя визуального означивания. Ему начинает принадлежать ответственная миссия в процессах «очуждения», расслаивания между изображающим и изображаемым, что в свою очередь приводит к усилению его семиотичности.

В качестве подтверждения можно привести примеры использования современного костюма в исторических постановках. В создании образа сценического костюма здесь на первый план выходят уже не функции досто-

верности костюма сценическому персонажу и исторической эпохе, а его знаковая сторона, направленная на обозначение и фиксацию тех проблемных установок и идей, которые ставит перед собой режиссер, постановщик спектакля. Так, Гамлета сегодня играют в современном костюме с узнаваемой атрибутикой XX в. – джинсами, кожаной курткой, гитарой и т.п. В 1965 г. в период революции молодых в постановке режиссера Питера Холла на сцене парижского театра «Буфф дю Нор», актер Девид Уорнер через образ Гамлета попытался показать душевную драму поколения, отказавшегося от всякого участия в жизни отцов, отравленных стяжательством, политикой, ложью, которую она несла в себе. В связи с этой художественной установкой герой Дэвида Уорнера словно пришел из аудитории современного университета – длинный, тощий, неловкий мальчик в огромных очках, с копной соломенных волос, причесанных под Биттлз, одетый в потертый макинтош, с длинным красным шарфом, болтающимся во круг тонкой шеи, этот Гамлет являл собой точный портрет поколения студенческой молодежи 60-х г. XX в.

В постановке литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса Гамлет приобретает образ колючего, исключенного панка, живущего в состоянии непрекращающегося надрыва, на самом пороге душевной болезни, когда грань между безумием и игрой уже почти стирается.

Семиотический код костюма шекспировского героя, с одной стороны, актуализирует таким способом образ, подчеркивая его остросовременное звучание для нашего времени, а с другой стороны, современный костюм на историческом герое фиксирует его как вечный и значимый персонаж для любого времени и любых поколений. Современный костюм на герое из прошлого становится символом связи времен. В подобных сценических костюмах семиотическая функция превалирует над эстетическими, психологическими установками, которые заложены в костюме, а его новый код начинает доминировать над традиционным кодом исторического костюма.

Продолжая анализ костюма в театре XX в., отметим, что в современных театральных постановках суще-



ственно меняется характер применения синтаксического и семантического принципов знаковости костюма, что связано с трансформацией сценического образа человека в новом театре, где конкретная индивидуальность стала заменяться персонажами-обобщениями, напоминающими типажи древнего и средневекового театра масок. Индивидуальные особенности, склад характера человека в театре такого типа стали отступать на второй план, а на первый план выходят черты и признаки общеродового, надындивидуального начала в человеке. «Семантический принцип [театра Станиславского – *О.Т.*] преображался в представление о том, – указывает Лотман, – что «человеком» является класс, народ, человечество, а естественно данный человек – лишь признак этого структурного единства. Синтаксический заставлял рассматривать отдельного естественно данного человека как цепочку личностей, выдвигая проблему их соотношения и идентификации» [55. С. 417]. Таковы, к примеру, образы Жениха, Невесты, Матери в пьесе «Кровавая свадьба» *Гарсиа Лорки*; Невинность, Любовь, Желание в пьесе «Кто тебя видел и кто тебя видит и тень того, кем ты был» *М. Эрнандеса*; Ночной Страж, Человек, Искушение, Смех, Обоняние в «Необитаемом человеке» *Р. Альберти*.

Тяга к предельной, сверхличной обобщенности образа человека, характерного для современного театра, привела, в свою очередь, к трансформации и сценического костюма и его новой знаковости. В семиотических кодах нового типа костюма начинают превалировать знаки и символы, отмечающие и фиксирующие именно эти черты – черты надындивидуальной личности, что роднило их с героями античного и любого древнего или средневекового театра. Интересным примером здесь можно считать появление в пьесах непосредственно персонажей-костюмов: в «Публике» *Г. Лорки* среди действующих лиц его театрального спектакля появляются герои Костюмы – Костюм Арлекина и Костюм Балерины – образы, сведенные уже только к одной оболочке, костюму без человека, что было сродни абстрактной живописи – миру без людей.

Несмотря на то, что семиотические коды костюма в современном театре начинают смыкаться с костюмом

древнего и средневекового театра, тем не менее, между ними есть существенная разница: у сценического костюма в современных постановках всякий раз возникает свой, нетрадиционный язык и свои смыслы, которые действуют только в контексте данного спектакля, авторского замысла режиссера. В семиотической системе костюма в современном театре на первое место выходит не его общезначимая символика, что было характерно для античного театра, по которой мгновенно узнавали тот или иной типаж, а семантическая структура, заданная самим режиссером, которая требует всякий раз специальной ее расшифровки зрителем, что довольно сложно, т.е. здесь создается совсем другой тип коммуникативной связи между актером и зрителем. Но зато в современных постановках костюм, как любой театральный элемент, становится активной знаковой формой, вовлекающей зрителя в его раскодировку, заставляя всякий раз учиться считывать из костюма новые смыслы и символы, которые в него заложил режиссер и художник спектакля. Чаще всего значение таких знаков не лежит на поверхности и несет в себе скрытые смыслы.

В качестве яркого примера семиотической нагруженности костюмного образа можно привести костюм Обломова в театрализованной постановке романа А. Гончарова экспериментальным Драматическим театром имени А. Миронова в Санкт-Петербурге. В нем знаменитому халату главного героя, ярко описанному в романе, отведена едва ли не основополагающая роль в раскрытии характера персонажа. В зависимости от душевного состояния персонажа халат начинает менять свои облики. Он то раздувается до невообразимых размеров, вознося (возвышая) своего хозяина, то вдруг резко уменьшается, сужаясь до минимального объема (умалая его), то начинает растекаться (расслабляться), передавая соответствующие душевные состояния героя, то приобретает форму крыльев, становясь уже метафорой окрыленной души влюбленного человека, то, наконец, в финале спектакля превращается в кокон, пряча Обломова от жизни. Костюм здесь в полном смысле слова обрел человеческий язык, заговорил, эмансипировался, получил самостоятельную жизнь. Он стал частью духовно-душевной жизни Обломова, зримой

формой его внутреннего мира, переданного не столько через игру актера, сколько через одухотворенные складки халата. Душевное состояние героя разное в разные моменты его жизни через визуальный язык костюма стало видимым и для зрителя.

По-своему обыгран исторический костюм в спектакле Белорусского драматического театра им. Я. Купалы «Черная панна Нясвіжа», где костюм ведет едва ли не первую скрипку. Его красота и разнообразие в не меньшей степени раскрывают дух минувшего прошлого, чем все остальное действие спектакля. И здесь костюм становится зримым выражением, но уже не отдельного персонажа, а целиком древней легенды, трансформируясь в визуальную музыку спектакля.

В последней трети XX в. в сценических постановках, даже классических, начинают активно применять язык гротеска и бурлеска для передачи полной чувственной свободы, которую испытывают ее исполнители, напоминая уже участников древних дионисийских оргий. В постановках такого типа используется соответствующий костюм. Так, в одном из российских театров героини пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» были одеты в костюмы, соответствующие по своему образу персонажам пьесы М. Горького «На дне». Но не только костюмный образ, но и гротескная игра актеров в стиле буффонады превращают (сознательно или бессознательно) чеховскую пьесу в лубок, а ее персонажей – в образы трикстера. Чехов сам определял эту пьесу по жанру как комедия, но вряд ли он замысливал ее в качестве народной пьесы для балагана, как зачастую исполняются сегодня не только чеховские пьесы в так называемых экспериментальных театрах, но и другая классика, где актеры на сцене в костюмах цирковых клоунов катаются по сцене, кувыркаются, прыгают на батуте, играют с собственными гениталиями, воспроизводя стиль игры, свойственный низовой культуре.

Своя семиотическая система костюма сложилась в киноискусстве, на которой мы специально не останавливаемся, но заметим, что она построена во многом на других выразительных средствах, отличных от театрального языка: кадре, монтаже, где костюм приобретает новые образные черты, часто более экспрессивного

и динамичного порядка, чем это присуще театральному костюму. Здесь костюм можно уже показывать как целиком, так и его фрагменты, фиксируя внимание зрителя на какой-то его атрибутике, важной для раскрытия образа киногероя. В результате у костюмного кинообраза складывается своя семиотическая программа и свой механизм воздействия на человека, отличные от театрального костюма. В киноискусстве язык костюма часто становится выразительной метафорой, существенным образом дополняя характер героя, игру самого актера. Ярким примером здесь может быть образ костюма героя, которого играл в немом кино знаменитый Чарли Чаплин. Его не менее знаменитые, чем он сам, башмаки, потертый фракный костюм, цилиндр на голове, выдавшие виды, существенно дополняли образ кочни, которого играл Чарли Чаплин.

### **Костюм в изобразительном искусстве**

В зеркале изобразительного искусства костюм как неотъемлемая часть облика человека наполняет образы изображенных там людей новыми смыслами. В произведениях живописи, скульптуры и графики, где он лишается своей материальной оболочки и является только визуальным подобием костюма (в отличие от театрального, не перестающего быть объектом материальной культуры), принципиально важны средства выражения, создающие его художественный образ, а также стилистика, язык, композиционные приемы, т.е. весь художественный набор произведения в целом, в контексте которого пребывает костюм. Не зная языка, на котором написано живописное полотно, нельзя понять, что говорит сам костюм.

В полотнах *Рембрандта* складки костюмов, тюрбаны и плащи живут такой же напряженной, насыщенной, многозначной жизнью, как и герои, которым они принадлежат. Они то пронизаны золотистым светом, то сияют огненным пламенем или тихо тлеют скрытым огнем – от них идет энергия, которая заполняет пространство картины, претворяясь, таким образом, в духовную энергию. В картине Рембрандта «Возвращение блудно-

го сына» сияние идет от рубища, в которое превратилась одежда блудного сына за время его скитания. Осиянные золотым светом лохмотья одежды под кистью художника становятся здесь духовным покровом. В драме мира, раскрывающейся перед нами в картине, свершается акт высочайшего значения – духовное преображение человека, а потому здесь все: люди, вещи, складки одежды – равноценные участники этой драмы, все они участвуют в сокровенном процессе, который даже застывшие формы преобразует и насыщает внутренним движением.

В пространстве картины костюм начинает взаимодействовать со смысловой средой произведения, приобретает таким образом новые качества. Так, в средневековой иконе происходит дематериализация формы костюма и превращение ее в чисто духовный феномен. В искусстве барокко костюм начинает вести интенсивный диалог со средой, которая его окружает, с пространством в целом. Интересно наблюдать за процессом их взаимодействия: они то порождают друг друга, то переходят друг в друга, сливаясь и угасая. В пространственной среде запечатлеваются изменения, происходящие с костюмом (соответственно, и с самим человеком – образом человека в костюме), а в вещи – изменения, происходящие со средой. В других стилевых направлениях живописи происходят свои метаморфозы с костюмом.

Рассмотрим в этом ракурсе историю человека в костюме, какой она предстает в произведениях изобразительного искусства.

Складки одежды в греческой скульптуре и живописи – как и на живом человеке (об этом уже писалось выше) заостряли внимание на пластике человеческого тела, привлекали к нему внимание. В этом отношении никто не мог так, как греки в скульптуре, передавать прозрачность тканей одежды, через которые, как сквозь легкий флер, просвечивала нагота, которую так ценили греки. Уже как чудо можно расценить мастерство греческого скульптора, изваявшего в мраморе образ Ники Аптерос Афинского акрополя, тело которой просвечивалось даже не сквозь одну, а через две прозрачные ткани, расположенные одна на другой – через складки хитона и гиматия, подчеркивая при этом все

его линии, вогнутости и выпуклости, сохраняя трепетность живой телесности.

Иной становится роль складок одежды в искусстве Средневековья. В отличие от античного искусства, складки в иконе безразличны к телу, которого под ними уже и не было – оно становилось бесплотным, плоскостным, невесомым, чрезмерно вытянутым или сжатым. Складки в иконе живут уже не по законам человеческого тела, а по законам духа. Ни одно искусство не знает столь одухотворенных и столь независимых от тела складок одежды. Они то взмываются ввысь от душевного горения и экстаза, то наполняются энергией, посылаемой словом вестника, гонца из высших миров, они страдают вместе со святыми, претерпевающими мученичество во имя христианской идеи. Складки здесь, подчиняясь «горному миру», становятся выражением его сверхчувственного начала. Именно в этом качестве вещный мир, в том числе и костюм, представлял интерес для иконописца. Между его дематериализованными формами и идеальным пространственным окружением в иконе существовала абстрактная духовная связь. Костюм здесь, в отличие от античной скульптуры, узревал не тело как таковое, что характерно было для греческой пластики, а являлся духовной оболочкой, которая полностью поглощала в себе, какие бы то ни было, признаки недуховной плоти.

Разрабатываемый идеал человека в эпоху Возрождения – это уже модель индивида, находящегося в центре окультуренного им земного бытия. Костюм, как знаковая форма, должен был выявлять в изображении человека его земное присутствие: социальное положение, национальную принадлежность, фиксировать его индивидуальность.

В этом отношении интересно сравнить два автопортрета *А. Дюрера*. В одном из них художник изображен в богатом щеголеватом костюме зажиточного бюргера. На костюме здесь зафиксировано внимание не меньше, чем на лице и руках художника. И то, и другое хорошо промоделированы и выделены освещением – оба дискурса здесь равнозначны. Во втором портрете, более позднем по времени, свет привлекает внимание прежде всего к лицу и рукам художника, затушевывая костюм

тенью. Кроме того, складки одежды написаны темными коричневатыми тонами, такого же цвета фон портрета, а потому они здесь почти полностью сливаются с фоном. Зато в портрете мощным световым потоком выделено лицо и рука художника, жест которой является знаковым – она приложена к сердцу – знак обета писать только то и о том, что увидело сердце. (В первом портрете – в руке находится кисть – это знак профессии.) Если в раннем портрете задачей костюма становилось определение человека во «внешнем мире», то в позднем портрете, где костюм ушел на второй план, определены знаки «внутренней жизни» художника.

Достоянием человека Нового времени, по Шпенглеру, является «интуиция бесконечности пространства» [106, с. 261]. Изображение безмерного, безграничного пространства становится сущностью живописи барокко, стиля, сформированного вслед за эпохальным стилем эпохи Возрождения. Костюм в такой живописи есть уже неотъемлемая составляющая часть пространства. Именно характеристики пространства, среды пребывания он и начинает на себя брать. В известной картине *П. П. Рубенса* «Шубка» мы наблюдаем как шубка, брошенная на плечи обнаженной молодой женщины, сначала медленно зарождается в пространстве, вырастая из живописной стихии среды. Затем с помощью тонких цветовых градаций начинает обретать материальность, превращаться из красочного месива в мех и получать полностью своего воплощения с той только целью, чтобы облечь и оттенить собой женское тело. Свободно движущиеся, перетекающие цвета драгоценного меха шубки медленно начинают обволакивать собой еще более драгоценную плоть молодого женского тела, служа для него дорогой оправой. В его же «Портрете камеристки» белый круглый воротник женского платья, воздушный и легкий как облако, мягко оттеняет женское лицо. Здесь деталь одежды – уже не часть пространства, воротник как светильник противостоит темному фону и разгоняет окружающую тьму, выхватывая из нее женское лицо. Светящийся ореол воротника служит лицу своеобразным заслоном от надвигающегося мрака.

В период возникновения абсолютистских государств Западной Европы особая роль начинает принадлежать

парадному портрету XVII–XVIII вв. По сути дела, парадный портрет человека – это сольная партия костюма, его монолог. Именно костюм здесь дает блестящую характеристику человека как государственного лица и становится знаком, указывающим на его общественное положение и сословную принадлежность. Парадный портрет этих столетий содержит в себе яркие черты театральности. Человек на общественно-государственной сцене торжественно играет отведенную ему роль, и каждый его жест, поза, осанка, светская улыбка, декорум – все работает на публику. Здесь нет акцента на личные свойства конкретного человека – индивидуальное подчиняется сословному идеалу, все достоинства индивида зависят от места в социальной иерархии. Парадный портрет – это своеобразный маскарад, на него указывает не только костюм со всей его атрибутикой (орденами и регалиями), но и поза, жест, осанка, указующий перст, светская улыбка и др. В знаковой системе костюма такого типа первое место занимают именно атрибуты, фиксирующие высокий ранг человека, утврждающие его место под солнцем.

Часто на парадном портрете костюм человека несет в себе код, сложившийся в театральной сфере. Таковы многочисленные портреты женщин XVIII в. в костюмах Диан, Сапфо и портреты мужчин в костюмах Марса, Александра Македонского и т. п. «То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не определенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденный театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем», – пишет Лотман [55. С. 199].

В XIX в. искусство утрачивает черты внутренней цельности и гармонии, которой обладала художественная культура предшествовавшей поры с ее последовательно и четко выраженным идеальным строем. Костюм как граница человека с миром становится выразителем драматической борьбы идей, носителем ее эмоционального накала, символом тех или иных устремлений человека. Эпоха Просвещения, а вслед за ней романтизм, отвергая прежний сословный идеал, выразив-



шийся в парадном портрете, создает в портретном искусстве новый идеал – идеал естественного человека.

Парадное изображение модели – во всех орденах и регалиях – сменяется простыми погрудными портретами, как правило, на нейтральном фоне, в скромном будничном одеянии (французский портрет человека третьего сословия). На таких портретах все внимание сосредоточивается на самом человеке – костюм перестает играть главную роль. Его цветовая гамма начинает угасать, делается монохромной, являясь лишь фоном для лица. Одежда здесь становится носителем новых представлений о человеке и новой морали представителя среднего класса. В портрете романтизма образ человека выявляется уже не через внешние знаки – обстановку предметного мира, костюм, его атрибутику (они уходят на второй план), а через концентрацию внимания на его внутренней жизни. Художники XIX в. приложили много усилий, создавая портреты своих современников в их социальной и психологической характеристике. Семиотическая роль костюма здесь заключается в том, чтобы не отвлекать внимания от самого человека.

В живописи импрессионистов происходит трансформация семиотической программы костюма. В современной картине он начинает наделяться новыми функциями и обретать новые связи с человеком. Если в европейской живописи предыдущих эпох костюм в общем ансамбле произведения вел вторую партию во взаимосвязях с человеком – оформлял человеческое тело, соединял его со средой или, наоборот, выделял из среды, то в искусстве новой эпохи костюм уже начинает занимать равноценное место с человеком и другими «персонажами» картины. Это объясняется тем, что у художников-импрессионистов природа, предмет, сам человек, его костюм равнозначны как равноценные части мира. Синее платье актрисы Жанны Самари в портрете *О. Ренуара* впитывает в себя розовый свет и зеленые рефлексy, теплоту воздуха и вечернюю свежесть. Граница между платьем, человеком и средой исчезает, создается какой-то полный очаровательной мягкости и аромата воздушный слой, наделенный одновременно качествами и световой среды, и человеческого тела, и платья – здесь все едино, как едина сама материя, пропитанная воздухом

и светом. В знаковой среде картины невозможно выделить дискурс среды, человека и костюма – здесь все дискурс света и воздуха.

Живопись XX в. – это гибкая структура, основанная на ассоциативности, на установлении сокровенных связей между внешне разделенными явлениями, на свободном блуждании вокруг вещи. Возникает новая художественная реальность, почти никак не связанная с натурой, некая абстрактная конструкция, составленная из визуальных и пластических намеков на элементы видимой реальности, но имеющая с ней мало общего как в плане миметическом, так и в плане символическом. Плотные и тяжелые предметы в кубизме могут стать невесомыми и, напротив, легкие и эфемерные обрести плотность и тяжесть; все планы и уровни пространства перемешаны. Стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, костюм, сам человек – все парит в особом оптически ирреальном пространстве. Элементы самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст искусства, приобретают иное, собственно художественное значение. Здесь все становится механизмом трансформации – форма, ее динамика и статика, гравитация, энергия и пр. Такой же манипуляции в современном искусстве подвергается и костюм, неотделимый от всеобщей субстанции пространства. В картине больше нет иерархических зон, здесь все равнозначно – лицо, вещь, среда. Человек перестал быть основной темой искусства. В живописи XX в. царят не человек, не предмет, не сюжетные смысловые связи, их соединяющие, а ритмическая структура, архитектоника, чистые формы, знаки упорядочивающего начала на уровне космоса. И иерархия здесь также космического порядка на уровне формальной структуры у кубистов, цветовой структуры у фовистов и абстракционистов. И только у дадаистов, а затем и в поп-арте, главенствует вещь. В картине *М. Эрнста* «*C'est la vie*» художник изобразил известного дадаиста М. Дюшана в женской шляпке и платье. Женский костюм здесь – не знак половой ориентации, а дискурс игры, метаморфозы, ставшей сущностью человека XX в. Костюм у кубистов, фовистов, экспрессионистов – абсолютная, невычле-

няемая часть структуры, цветовой или пластической стихии. Здесь нет, еще раз подчеркнем, иерархии, нет ведущих и ведомых предметов, нет первостепенных и второстепенных персонажей, здесь все ведут мелодию первой скрипки, а потому и костюм является в пространстве картины равноценным ее элементом. В полотнах художников кодирование элементов картины работает на интеграцию, из которой уже ни одна составляющая не выделяется и не главенствует. На уровне Космоса «между скрипкой и короной всегда найдется связь» (*К. Малевич*). Другое дело, что костюм здесь такой же зашифрованный знак, как все остальное, и несет в себе такой же тайный смысл и наполнен такой же многозначностью, как и все символы, задействованные в картине.

Новый язык искусства авангарда отменяет неизменные формы и дает идеи образу – право создавать собственную форму. Цвет и форма в картинах фовистов и экспрессионистов довлеют над образом. Именно они придают картине смысл, и наполняют его определенным значением и выражением. Сюжетный план, смысловые связи уходят на второй план – смысл задают линии, цветовые пятна, пластические структуры. У *А. Матисса* любой объект изображения значителен, если он может быть приведен к одному из цветовых элементов композиции. В его портрете «Женщина в шляпе» головной убор играет едва ли не главную роль. Ее фиолетовый цвет лег отблеском на лицо женщины, сделав его зеленым с розовыми и желтыми оттенками. Кроме того, невероятный размер самой шляпы привлекает к себе все наше внимание. Уподобляясь листу, из которой проглядывает лицо женщины с испуганными глазами, шляпа несет в себе пейзажное начало, превращая женское лицо, в свою очередь, в элемент пейзажа, окрашивая его в пейзажные цвета – фиолетовые, зеленые, розовые и пр. Само лицо от этого не потеряло своей значительности, но приобрело новую значимость, став ликом мира, знаком возвращения человека в лоно Природы.

По-своему интересна семантическая интерпретация костюма в произведении *Р. Магритта* «Красная модель» где человеческие ноги и ботинки абсолютно сливаются, переходят друг в друга – зашнурованный муж-

ской ботинок естественным образом переходит в человеческую ступню с обозначенными на ней пальцами ног. Образ-кентавр, с которым начинает происходить интересная метаморфоза – здесь уже не живая природа сочетается пусть с чуждой, но с живой органикой животной телесности, как это было в мифологии древнего мира при создании подобных образов, а человеческая телесность начинает сочетаться с предметом из вещного мира, идеально состыковываясь друг с другом. Окончательно слившись, вещь и тело здесь наконец-то перестали конфликтовать, став уже не единым целым, а единой плотью. Это ли не триумф и победа общества потребления, осуществившего, наконец, свою мечту?!

Особую нагрузку берет на себя костюм в живописных полотнах белорусского художника 20-х гг. XX в. *М. Филипповича*. В своих произведениях он чаще всего обращается к теме народных праздников и изображает крестьян в белорусских народных костюмах. В отличие от многих работ, образы которых навеяны белорусской историей и национальной темой и там используется народный и национальный костюм, в его произведениях костюм становится таинственным шифром, многозначным символом, который придает изображениям народных обрядов особый аромат. От неистового танца развешаются красные, похожие на колокола, юбки крестьянок в картине «Купальская ночь». Именно они задают ритм и темп движению хора вокруг магического огня. Кажется, что весь танец происходит под звуки колокольного звона, идущего от этих юбок.

В «Чернобыльской серии» известного белорусского художника *М. Савицкого* трагическая коллизия этого страшного события, передается не только через сюжетные линии живописной серии, через образы людей из зоны и оставленных мест после происшедшей катастрофы, но и также языком костюма, цветовая окраска которого здесь только черного и белого цвета – цвета траура и трагедии.

## **Костюм в художественной литературе**

Костюм в литературном произведении является не только важнейшей предметной деталью в наброске

внешнего облика человека, не только раскрывает его характеристики социального, оценочно-нравственного, эмоционально-психологического плана, но и часто указывает на такие стороны личности героя, которые уже не лежат на поверхности. Это связано с тем, что в художественно-литературном контексте костюм начинает выступать в качестве сложного символа, наделенного семантическим богатством и многообразием. В этом случае он не только существенно дополняет образ персонажа, но проговариваясь, указывает на характеристики человека экзистенциального плана, которые наполняет образ литературного героя новыми духовными смыслами, не совпадающими часто с обыденным, нехудожественным видением.

В поэме *Н. В. Гоголя* «Мертвые души» образ героя раскрывается через различные линии повествования – через прямые характеристики, которыми его наделяет сам писатель, через события, изображенные в повествовании, через отношения с другими действующими персонажами и т.п. Но свою, достаточно интересную оценку, Павлу Ивановичу Чичикову дают фраки, а точнее даже цвет его фраков, который он выбирает для своего платья.

В описании его внешности присутствуют определения, типа: «нельзя сказать, чтоб стар, однако же и не так, чтобы слишком молод; «не красавец, но и не дурной наружности»; «ни слишком толст, ни слишком тонок» и т.п. Основными признаками его внешнего облика, таким образом, становятся черты неопределенности, половинчатости – «ни то, ни се», «половинка – на серединку», как говорят в народе. Цветовой неопределенностью отличаются у него и ткани, которые он выбирал для фраков: «Каких цветов пожелаете иметь? – спросил купец. «Цветов темных, оливковых или бутылочных с искрою, приближающихся, так сказать, к бруснике» – сказал Чичиков.

Последним цветом сукна для фрака, который выбрал Чичиков, стал цвет «наваринского дыму с пламенем». (Поясним, что подобное название цвета ткани отнюдь не выдумка писателя, оно не только существовало в действительности, но этот цвет ткани – дымчато-красный с искрой – был особенно модным в то время в Европе и России. Его название связано со сражением русско-

английско-французского флота с турецким флотом в Наваринской бухте в 1827 г., где была одержана блестящая победа со стороны конгломерата союзников). У Гоголя этот цвет ткани – дыма с огнем – становится едва ли не ключевым в раскрытии подлинной, изнаночной сущности Чичикова, за которой проглядывается уже нечто сатанинское. Это существо словно пришло из самых глубин ада за своей очередной жатвой – мертвыми душами.

В другом произведении Гоголя «Шинель» название костюма выведено в его заголовок, так как именно костюм, шинель мелкого чиновника одного из петербургских департаментов Акакия Акакия Башмачкина, становится важной деталью всего повествования.

В нашем случае это произведение, рассматриваемое с точки зрения семиотического исследования, является в каком-то смысле даже программным, а потому вызывает к себе особый семиотический интерес в силу того, что по мере развития сюжетной коллизии наблюдаешь за тем, как благодаря тонкой интуиции Гоголя раскрывается и выходит на поверхность «знаковое богатство», каким наделен костюм в литературном произведении.

В начале повествования шинель выступает как бытовая вещь в значении простого иконического знака. Затем семантика костюма начинает постепенно обогащаться новыми смыслами и, не теряя свою материальную функцию, превращаться в осмысленную вещь, насыщая, в свою очередь, смыслом и радостью бессмысленную и безрадостную до появления новой шинели жизнь героя. «Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник. Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно на стене, налюбовавшись еще раз сукном и подкладкой, а потом нарочно вытащил, для сравненья, прежний капот свой, совершенно расползшийся».

Кража новой шинели становится для Акакия Акакиевича «глубочайшим несчастьем» не только из-за огромной для него материальной утраты, но утраты смысла существования как такового. В новой шинели он наконец-то «проявился» для окружающих, его стали замечать, сослуживцы впервые пригласили его на

товарищескую вечеринку, в честь его и устроенную. Кража шинели для героя стала, по выражению писателя, по своей глубине равнозначна тем «несчастьям», которые обрушивались «на царей и повелителей мира».

В конечном итоге, шинель здесь, как семиотическое явление, содержит в себе архетипическое начало, извлеченное писателем из самых глубин человеческой памяти, пробуждая воспоминание о костюме как защитной среде обитания человека, в котором так нуждалось маленькое, забитое нуждой и равнодушием людей существо «никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп», как пишет Гоголь. Лишившись новой шинели, чиновник перестает существовать и превращается в фантом, как и его шинель, вследствие чего, если следовать нашей программе, в конце повести она становится чистым знаком – вещью, потерявшей материальную оболочку.

Рассматривая некоторые страницы литературных произведений в ракурсе костюма, начинаешь по-новому прочитывать и видеть духовный мир героев и человеческие взаимоотношения, замечать, как костюм, цвета его ткани, какие-то его детали неотвязно сопутствуют главному персонажу, характеризую не только его облик, но и порою определяя его судьбу, в прошлом и будущем.

В качестве выразительного примера можно привести замечательный эпизод из романа *В. Короткевича* «Дикая охота короля Стаха», где старинный средневековый костюм, принесенный дядюшкой главной героине (им же ограбленной и затравленной) в подарок на совершеннолетие с целью еще большего унижения и осмеяния перед собравшимися гостями, неожиданным образом перекодировал ситуацию. Подаренное платье вместе с его старинными украшениями каким-то чудодейственным способом органически слилось с обликом девушки, пробудило в ней кровь потомственной дворянки из древнего рода, напомнило о генах ее предков, где из поколения в поколение откладывалось и шлифовалось умение с достоинством носить родовые наряды. Тонкий

белый шлейф, украшавший ее голову и платье, сделал ее походку величавой, а такой же старинный венец, возвышавшийся на ее голове, придал облику горделивое выражение. В этом средневековом уборе она уже не казалась загнанным существом, в которое ее превратили страх и ужас перед древним преданием, а, наоборот, – старинный наряд раскрыл красоту и благородное изящество молодой девушки, незаметную при других обстоятельствах.

В творческом методе *Л. Н. Толстого* костюму отводится особое внимание при характеристике действующих лиц его произведений. Одежда героев и ее атрибутика является часто одним из ключевых средств создания образа персонажа. К этому писателю, как к ни какому другому, подходят слова, что в человеке важно все – «до последней нитки». Костюм его героев в этом качестве неотделим от существа выражаемых им людей, а поэтика костюмного образа в его произведениях приобретает особое семиотическое значение.

Так, например, в романе «*Анна Каренина*» семантическая оппозиция вечерних нарядов Анны и молодой княжны Кити Щербаковой на первом балу довольно точно совпала и определила дальнейшую судьбу каждой.

«Анна была в черном, низко срезанном бархатном платье, открывавшем ее точеные, как старой слоновой кости, полные плечи и грудь и округлые руки с тонкою крошечною кистью. Все платье было обшито венецианским гипюром. На голове у нее, в черных волосах, своих без примеси, была маленькая гирлянда анютиных глазок и такая же на черной ленте пояса между белыми кружевами».

До бала юная княжна видела Анну в лиловом наряде (заметим, выбором этого цвета для наряда Анны она словно уже предугадывала трагическую судьбу героини – лиловое, один из оттенков фиолетового, – традиционный цвет страдания и покаяния), но главная героиня романа выбирает платье черного цвета, который давно являлся излюбленным цветом изысканного вечернего женского наряда как очень торжественный и способный оттенить красоту фигуры и лица.

«Кити видела каждый день Анну, была влюблена в нее и представляла себе ее непременно в лиловом. Но



теперь, увидав ее в черном, она почувствовала, что не понимала всей ее прелести. Она теперь увидала ее совершенно новую и неожиданную для себя. Теперь она поняла, что Анна не могла быть в лиловом и что ее прелесть состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней. И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная». Элементы наряда здесь идеально гармонировали с идеальными чертами лица главной героини.

Но с другой стороны, «психология цвета утверждает, – замечает Н.В. Серов, занимающийся исследованием цвета, – что лица, выбирающие черный цвет и ставящие его на первое место (среди ахромных), находятся в оппозиции к обществу. Черный цвет одежды выбирают те, кто пошел против общества, общественного сознания» [80. С. 352]. Черный цвет платья Анны становился знаком ее судьбоносного выбора, уже совершающегося здесь, на балу: в ней назревал внутренний протест против всей ее прошлой жизни, она бунтовала.

Знаковый характер платья юной княжны был другим. На балу она была в розовом наряде. «Несмотря на то, что туалет, прическа и все приготовления к балу стоили Кити больших трудов и соображений, она теперь, в своем сложном тюлевом платье на розовом чехле, вступала на бал так свободно и просто, как будто все это: розетки, кружева, все подробности туалета не стоили ей и ее домашним ни минуты внимания, как будто она родилась в этом тюле, кружевах, с этою высокою прической, с розой и двумя листками наверху ее. Кити была в одном из своих счастливых дней. Платье не теснило нигде, нигде не спускалась кружевная берта, розетки не смялись и не оторвались; розовые туфли на высоких, вогнутых каблуках не жали, а веселили ножку. Густые бандо белокурых волос держались как свои на маленькой головке. Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности».

«Человек, выбирающий розовый цвет, – поясняет Серов, – исподволь желает прожить свою жизнь в безопасности и стабильности. И одновременно, – далее про-

должает автор, – это цвет жизненной свежести, молодости, а также мягкости, нежности, и, естественно, женственности [80. С. 276].

Розовый цвет платья Кити – это проявление молодости, нравственного здоровья, символ чистоты и юности и, в высшей степени, земной красоты. Черный цвет платья Анны – цвет благородства, тайны, но и идеи смерти. Пластическая активность женского начала Кити проявляется в «цветности» ее костюма как аналог жизненной энергии. Ахроматичность, обесцвеченность платья Анны – залог ее нежизненности, будущей гибели. Черный цвет в европейской культуре традиционно является цветом траура. В этом смысле костюм главной героини становится еще одной символической меткой, предсказывающей роковую судьбу Анны – по ней уже здесь, на балу, «звонили траурные колокола».

Розовый цвет юности – цвет «розовых надежд», цвет открытости и доверчивости. «Кити смотрела, любуясь, на вальсировавшую Анну и слушала его [Вронского – *О.Т.*]. Она ждала, что он пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил вальсировать. Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее расстоянии, и долго потом, через несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она взглянула на него и на который он не ответил ей, мучительно стыдно резал ее сердце. Она зашла вглубь маленькой гостиной и опустилась на кресло. Воздушная юбка платья поднялась облаком вокруг ее тонкого стана; одна обнаженная, худая, нежная девичья рука, бессильно опущенная, утонула в складках розового тюника; в другой она держала веер и быстрыми, короткими движениями обмахивала свое разгоряченное лицо. Но, вопреки этому виду бабочки, только что уцепившейся за травку и готовой, вот-вот вспорхнув, развернуть радужные крылья, страшное отчаяние щемило ее сердце. Никто, кроме ее самой, не понимал ее положения, никто не знал того, что она вчера отказала человеку, которого она, может быть, любила, и отказала потому, что верила в другого».

Черный цвет – цвет тайной, роковой страсти, которая уже зрела в Анне, толкая ее в черную бездну запретной любви и запретных желаний.

«Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести. Кити любовалась ею еще более чем прежде, и все больше и больше страдала. Кити чувствовала себя раздавленной и лицо ее выражало это. Анна прищурившись смотрела на нее и улыбалась, пожав ей руку. Но заметив, что лицо Кити только выражением отчаяния и удивления ответило на ее улыбку, она отвернулась от нее и весело заговорила с другой дамой. «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней», сказала себе Кити».

Роковые знаки гибели Анны Карениной, если внимательно вчитываться в толстовские строки, расставлены по всей книге. Их можно прочитать, к примеру, в кличке лошади Вронского – Фру-Фру, взятой из лексикона женской моды XIX в. Появление такого словосочетания было связано с шелестом, издаваемым шелковыми или тафтяными материями женских многослойных нижних юбок, модных около 1900 г. По шелесту платья из такой материи узнавали хорошо одетых женщин. «Это выражение, – как пишет в своей книге Р. М. Кирсанова, – широко распространилось в середине XIX в. и служило знаком обозначения роскошного наряда, особого стиля поведения. Вот, например, как описывает известная актриса С.В. Гиацинтова в своих мемуарах «С памятью наедине» встречу с замечательной актрисой О. Л. Книппер-Чеховой: «Вся в светлом, шла стройная женщина с двумя мужчинами, державшими ее под руки. Смеясь, они прошли мимо, точнее, она прошелестела и меня обдало душистой волной» [38. С. 397].

Л. Н. Толстой, дав кличку лошади Вронского, подчеркивал ее особую стать, породистость, горячую кровь лошади. Анна Каренина также была женщиной особой породы, пожелавшей жить не по законам своей касты, а по законам собственной души и сердца. И ей также

предречена гибель, как гибнет на скачках лошадь Вронского Фру-фру.

И совсем по-другому на страницах другого романа Толстого «Война и мир» раскрывается костюмный образ другой идеальной героини – Наташи Ростовой.

В эпилоге романа есть строки, где описывается жизнь Наташи Ростовой после ее замужества. Обретя новый статус, замечает писатель, она перестала следовать «тому золотому правилу, проповедуемому умными людьми, в особенности французами, и состоящему в том, что девушка, выходя замуж, не должна опускаться, не должна бросать свои таланты, должна еще более, чем в девушках, заниматься своей внешностью, должна прельщать мужа также, как она прежде прельщала не мужа. Наташа, напротив, не заботилась ни о своих манерах, ни о том, чтобы показываться мужу в самых выгодных позах, ни о своем туалете. Она делала все противное этим правилам. Она чувствовала, что те очарования, которые инстинкт ее научал употреблять прежде, теперь только были бы смешны в глазах ее мужа, которому она с первой минуты отдалась вся, т.е. всей душой, не оставив ни одного уголка не открытым для него. Она чувствовала, что связь ее с мужем держалась не теми поэтическими чувствами, которые привлекли его к ней, а держалась чем-то другим, неопределенным, но твердым, как связь ее собственной души с ее телом».

Окружавшие ее близкие люди осуждали ее за такое небрежение в отношении внешнего вида и ее одежды. В дворянском обществе такой образ жизни не позволялся правилами довольно жесткого этикета. Женщина-дворянка должна, даже в домашней обстановке, соответствовать нормам, строго соблюдавшимся в этом обществе. Дворянку нельзя было застать врасплох. Ее внешний облик, манера поведения, речь, выработанные длительным воспитанием, должны были постоянно подтверждать благородство своего сословия, его особое, ведущее положение среди других сословий. Распуценность никакого рода здесь не прощалась.

Идеальная героиня Л. Н. Толстого позволяла себе, так же, как Анна Каренина, жить по законам своего сердца, а не по законам своего сословия. Полюбив Пьера Безухова, она стала неотделимой частью его существ-

вованая. Единая плоть, единая душа. Ее индивидуальное бытие имело для нее теперь смысл только еще в большем укоренении в жизнь и судьбу мужа и детей. Ее домашний халат, который она почти уже не снимает, забывая о французских манерах и туалетах, и является подтверждением того, что после долгих любовных метаний она обрела наконец-то свой дом, пристанище для своей души, и домашнее платье здесь, которое она больше не снимает, свидетельство того, что это отныне ее твердое место.

Костюм, как известно, является продолжением телесности. В литературном творчестве часто происходит обратная инверсия: телесность или обнаженность берет на себя знаки костюма и начинает вести себя как некая символическая оболочка, прозрачная граница между миром и человеком.

В этом смысле проявляет, например, себя женская нагота в романе *М. А. Булгакова* «Мастер и Маргарита», становясь здесь структурно важным и значимым элементом его сюжетных коллизий. В разных ситуациях и в зависимости от места и роли, которую играет нагота того или иного женского персонажа, она всякий раз меняет свои семиотические коды, но при этом, как ни странно, никогда не становится эротическим элементом, «одеждой соблазна», что должно быть свойственно наготы, основной функцией которой является эротическая функция.

Совершенно нагой предстает в романе служанка Воланда – Гелла, рыжая ведьма, которая свою наготу подает окружающим самым естественным образом, нося ее на себе как штандарт бесовского мира (то же самое потом мы увидим на балу у Воланда, где все гости мужского пола при костюмах, женского пола – одинаково обнажены). Ее «прельстительную» наготу также нельзя отнести к эротической (собственно – ее вызывающая нагота никого и не прельщает, а, наоборот, смертельно пугает, тем самым, окончательно снимая с нее печать «греха» обнаженной плоти). «Тут оба разбойника сгинули, а вместо них появилась в передней совершенно нагая девица – рыжая, с горящими фосфорическими глазами. Варенуха понял, что это-то и есть самое страшное из всего, что приключилось с ним, и, застонав, отпрынул к стене. А девица подошла вплотную к админи-

стратору и положила ладони рук ему на плечи. Волосы Варенухи поднялись дыбом, потому что даже сквозь холодную, пропитанную водой ткань толстовки он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом. «Дай-ка я тебя поцелую», — нежно сказала девица, и у самых его глаз оказались сияющие глаза. Тогда Варенуха лишился чувств и поцелуя не ощутил».

В дамском магазине, чудесным образом появившемся на сцене варьете, где женщин сначала одевают, чтобы затем оголить, что вызывает у прохожих только смех и веселье. Их платья «тщеславия и греха», приобретенные в «нечистом» магазине, без следа растаяли в воздухе и исчезли, как и сам магазин и его владельцы, а вместе с улетучившимися нарядами с них «улетучился» и грех тщеславия и жадности, вернув им наготу как первозданную чистоту.

Что касается главной героини романа, Маргариты, ее нагота, обнажение — это абсолютно явление этикометафизического порядка, сложный мотивный комплекс, выражающий сложность и неоднозначность образа героини и ее роли в судьбе главного героя и в романе в целом.

Сразу отметим, что на страницах произведения ни разу не давалось описания внешности Маргариты или указаний на какие-то конкретные признаки ее внешности или телесности как таковых. Сам автор и главный герой романа, мастер, видят ее только целомудренными очами.

В описаниях героини, даваемых ей другими персонажами, прежде всего выделяется и содержится духовный смысл характеристик ее образа, хотя телесная красота присуща ей в полной мере. «И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах». «Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит. Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека».

Отметим также, что нагой Маргарита появляется только в имматериальном мире.

В первом своем значении, нагота Маргариты – это «первый наряд» первозданной Евы до грехопадения – «насельницы» мира без одежд. В этом значении нагая Маргарита и есть Ева – первая и вечная женщина на земле. А потому свой подвиг во спасение любимого человека она должна была совершить нагой. «Нет, погодите... Я знаю, на что я иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет. Я погибаю из-за любви!»

И одновременно отсутствие одежд, нагота – традиционно бесовской наряд, наряд ведьмы. Здесь она уже становится сестрой Геллы. «Боги, боги мои! Что же нужно было этой женщине?! Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весною мимозами?»

Нагая ведьма Маргарита сладострастно крушит все подряд, разрушая все, что попадалось на ее пути в доме, где живут обидчики ее возлюбленного, литераторы. Здесь нагота становится выражением избыточных сил молодой женщины, энергии, льющей через край. «Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего. Кроме того, она поняла со всею ясностью, что она покидает особняк и прежнюю свою жизнь навсегда».

Но нагота здесь имеет и иной оттенок – это та нагота, которая мыслится в выражении «голая правда». Обнажиться, сбросить одежды, значит обнажить и узреть правду до самых глубин и до крайних ее пределов.

Надевая на себя «наготу», Маргарита избавляется не от условностей этого мира, не от обветшалых привычек, и даже не от прежней своей жизни, а от грязных одежд лжи (если правда – голая, то ложь – грязная).

В другом в своем качестве, нагота, полное обнажение – это избавление от всего прошлого, кроме любви, желание «стряхнуть прах со своих ног» и обрести свободу. Нагота – это и есть синоним райского безмятежного жития Евы, не знающей ни греха и ни лукавства.

Но нагой Маргарита пребывает только до определенного часа. «Мы вас испытывали, – продолжал Воланд.

Садитесь, гордая женщина! – Воланд сорвал тяжелый халат с Маргариты. И так, Марго, – чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой?». Как только ею спасенный Мастер предстает перед ней, ее нагота исчезает сама по себе. «Маргарита сразу узнала его, бросилась на колени. Прижалась к боку больного и так затихла. В своем волнении она не заметила, что нагота ее как-то внезапно кончилась, на ней теперь был шелковый черный плащ».

Можно привести множество и других примеров использования костюма в художественной литературе в качестве глубоких, оригинальных образцов характеристики человека и его духовного мира. Но костюм на страницах литературных произведений используется и с другими целями, особенно в литературе ранних периодов. Например, в сценах переодевания (семиотической перекодировки одежды) с целью ввести в заблуждение тех или иных людей или целое общество. Иногда элементы костюма выводятся непосредственно в заглавие произведения и становятся его основным лейтмотивом, например, кроме «Шинели» Н. В. Гоголя, «Голый король» Г. Х. Андерсена, «Облако в штанах» В. В. Маяковского, «Кот в сапогах» братьев Гримм и др.

Если провести некий краткий исторический экскурс семиотического использования костюма в художественной литературе, то у Гомера, например, как и у всех древних авторов, костюм на человеке рассматривается как любая материальная вещь в качестве реальной проекции миропорядка с присущей ему красотой, целесообразностью, мерой, гармонией, нашедших отражение в этой вещи.

В средневековой одежде в рыцарских романах костюм рыцаря и прекрасной дамы – идеальных литературных личностей – также несет на себе печать идеальной одежды. Кстати, именно из этих времен в современную эпоху пришел культ блондинок, златовласой героини средневековых романов с полным набором ее положительных черт, например, образ Изольды из романа «Тристан и Изольда» и др.

Для концепции личности в литературе Нового времени и Новейшего времени характерно развитие само-



сознания, ощущение своей личности как воплощение субъективного индивидуального и объективного социального начала. Личность в художественном творчестве этого периода предстает как определенный характер, несущий в себе зерно своей индивидуальности. Литературный костюм также выявляет характер такой личности, идентифицирует, с одной стороны ее уникальность и неповторимость, а с другой стороны, выявляет ее социальную значимость.

Рассмотрение семиотики костюма в литературе было бы неполным, если не привести примеры замечательных литературных метафор, где в описаниях природных мотивов присутствует «костюмный образ»: так, «природа одета», «покров земли», «шапка снега», «пелена тумана», «яблони заневестились и надели на себя белые подвенечные наряды», «небеса как риза Бога, от которой «сыплются звезды» (*Н. В. Гоголь*), «Выткнулся на озере алый цвет зари» (*С. Есенин*), «Волшебный занавес Вселенной был унижен далекими звездами, убедительно обозначавшими безмерность темного бархата пространства» (*А. Андреев*) и др.

Проследив эволюцию и трансформацию знаковых характеристик костюма в произведениях художественной литературы, искусстве театра и живописи, мы показали его не только (и не столько) в качестве материальной, вещной оболочки человека, а в единстве с его символично-смысловой сущностью, в зависимости от которой менялся сам образ человека, его духовный облик в художественном пространстве.

## **Костюм в художественном мире**

Уже в древности, там, где ценилось искусство, появлялся костюм, который так или иначе начинал выделять человека-творца. В Древней Греции такой одеждой был ораторский гиматий, свойство которого заключалось в том, что в него можно было закутаться так, чтобы при этом не видно было рук – символа черной, физической работы, удела не только рабов, но и свободных крестьян и ремесленников.

Но традиции костюмом выделять людей по профессиональной ориентации, в том числе людей интеллек-

туальных и художественных профессий, появились только в средневековой культуре. У представителей одной профессиональной группы появляются свои знаки отличия одежды.

Так, в Западной Европе XIV–XV вв., где головному убору отводилась очень значимая семиотическая роль, его вид и форма указывали на род профессиональной деятельности: берет носил врач, а впоследствии художник, черную шапочку – богослов и ученый, по бобровой шапке узнавали нотариуса. Среди привилегий европейских университетов не последнее место занимали особые «шляпные» права. Ректорам разрешалось в знак особой почести носить княжеские шляпы из горноста, а магистрам – коричневые береты.

До сих пор в современном судопроизводстве сохранилось одеяние, которое носили средневековые нотариусы и судьи.

В костюме эпохи Возрождения среди ученой и художественной элиты появляется плащ, в основе которого лежит античная тога. В этом качестве он и сейчас используется в среде ученых и интеллигенции как церемониальная одежда во время университетских праздников, его одевают также при вручении престижных наград ученой элите и представителям творческих профессий.

Начиная с эпохи Возрождения и той роли, которую начинает играть искусство в жизни общества, художественная интеллигенция: актеры, художники, композиторы, писатели, поэты и даже их герои начинают воздействовать и на моду наравне с лицами из высших кругов общества и политическими и военными деятелями.

В XVII в. стали популярны широкополая фетровая шляпа а-ля Рембрандт и а-ля Рубенс, особенно в Нидерландах, названная так потому, что часто присутствует в автопортретах упомянутых художников. В первой половине XVIII в. становится модным платье со складками Ватто, так как этот знаменитый художник написал немало картин, на которых изображены женщины в нарядах, украшенных бантами, букетами цветов, вышивками и кружевом.

В начале XIX в. в моду входит одежда, сшитая из ткани «шотландка» в клетку, мода на которые возника-

ет под влиянием творчества шотландских бардов – Байрона и Вальтера Скотта. В связи с именем Байрона появляется также название цвета «лорд Байрон» – цвет мужских бархатных плащей темно-каштанового цвета. Появляется также цвет «Аделаида» – оттенок пурпурного цвета, название которого связано с получившей в это время большую популярность песней Л. ван Бетховена «Аделаида». Галстук «Баттерфляй» – галстук-бабочка – становится символом театрального мира. Он вошел в моду в 1904 г. в связи с тем, что на втором представлении оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй» – имя главной героини в переводе означает – бабочка) все оркестранты были в галстуках-бабочках в знак солидарности с композитором, так как на первом представлении эту оперу освистала публика. После постановки комедии Бомарше «Фигаро» в женскую моду входит короткая курточка, которую носил главный персонаж пьесы. Название мужских штанов – панталоны – также пришло из театра, оно пошло от имени героя итальянского театра дель Арте – Панталоне. Происхождение в первой половине XIX в. длинного пальто английского происхождения «каррик» связано с именем известного английского актера Д. Гаррика. Имена прославленных европейских актрис таких, как Тальма, Камарго, Лекуврер, Рашель, Сара Бернар, Тальони служили девизами для модных новинок, причесок, галстуков, лент, цветов, покроя женского платья и т.п. Их одежде подражали и копировали. В первые годы французской республики знаменитому французскому художнику Луи Давиду конвент поручил разработку нового костюма, образ которого художник связывает с античными темами, в связи с этим в моду входит одежда под сильным влиянием античного костюма.

Распространение тюрбанов в качестве модного женского головного убора связано было не только с женой Наполеона, Жозефиной, но и с французской писательницей Ж. де Сталь, которая предпочитала всем головным уборам тюрбан. Второе увлечение тюрбанами и одеждой восточного образца во Франции начинается уже в начале XX в. и связано с успехами русского балета в Париже. «Русские сезоны» в Париже, организованные С.Дягилевым, произвели переворот не только в

сфере сценографии, но и в области моды. Костюмы балетов, выполненные по эскизам Л. Бакста, породили увлечение Востоком. Парижская фирма «Пакен» заказала Л. Баксту образцы вечерних туалетов в подражании персонажам «Шехеразады». Парижанки стали заказывать наряды из тонких, летящих тканей, расписанных восточными орнаментами.

В XVIII в. не без влияния людей искусства и литературы в обиход людей высших сословий начинает входить домашняя одежда, появление которой вызвано не столько потребностью в комфорте, сколько связано с новыми мировоззренческими установками. Рассмотрим причины появления такой одежды более подробно, так как она своим новым семиотическим содержанием сыграла определенную роль в появлении и новых образов в искусстве.

Уже в середине XVIII в. Ж.-Ж. Руссо подверг секуляризации идею церковной исповеди, которая традиционно мыслилась как покаяние перед Богом за совершенные грехи. Французский философ дает новое истолкование покаяния и начинает рассматривать его как акт чисто человеческого поведения, совершаемого не для Бога, а для себя самого и своих собратьев. С этими новыми представлениями об исповеди и покаянии, их новым содержанием рождалось совсем иное их переживание, сопряженное с желанием раскрыться и исповедоваться уже не Богу, а ближнему своему, другому, другу, близкому человеку, чтобы найти у него понимание и сочувствие. В связи с этим в европейской культуре возникает особого рода искусство, эпистолярное – искусство письма, появляются письма-исповеди, написанные близким людям, где человек раскрывает самое интимное, самое сокровенное, не боясь, что его не поймут. В литературе этого времени складывается особый жанр – «Письмо к другу»: «Покамест, друг бесценный / Каминном освещенный, / Сижу я под окном / С бумагой и с пером / Не слава предо мною, / Но дружбою одною / Я ныне вдохновлен» (А. С. Пушкин).

Жажда самораскрытия проявлялась не только в письмах, в творчестве, в личном поведении, но и находило свое выражение в costume. В XVIII в. входит в моду такая домашняя одежда, как шлафоры или шлаф-

роки, архалуки. Появился также обычай принимать в домашнем костюме людей, пришедших навестить хозяев дома, но только это относилось к очень близким людям, друзьям. Обычно же принято было встречать гостей в строгих визитных костюмах, мужских и женских, строго регламентированных существующим этикетом и обязательных для парадных визитов. Принимать же друзей в домашней одежде, прежде всего, было характерно для круга творческих людей – писателей и художников. В. А. Нащокина, – отмечает Р. М. Кирсанова, – писала в своих мемуарах: «Я помещалась обыкновенно посредине, а по обеим сторонам мой муж и Пушкин в своем красном архалуке с зелеными клеточками» [37. С. 223]. В известном портрете художника В. Тропинина А. С. Пушкин и изображен именно в таком архалуке.

В этот период появляется целая галерея портретов человека мира искусства в домашней одежде, что становится своеобразным знаком времени. Такие портреты были распространены в период романтизма, культивировавшего человека не общественного, что было характерно для просветительской идеологии и связано с искусством классицизма, а частного, т.е. отказавшегося от какой-либо службы – военной и гражданской – и у которого был досуг, который часто посвящался интеллектуально-художественной деятельности. Именно из среды дворян вышла многочисленная плеяда известных писателей, поэтов, композиторов, других деятелей культуры, как в Европе, так и в России.

В отличие от портретов человека в мундире – парадного официального портрета XVIII и XIX вв., где костюм подчеркивал социальную значимость личности, его сословное превосходство через знаки отличия: орденские ленты и ордена, кресты, аксельбанты и т.п. – в портретах человека в партикулярной одежде представало уже не государственное лицо (чиновник или военный высокого ранга), а появлялось частное лицо с частной жизнью.

Не только в образах искусства, поэзии или живописи нашел свое отражение новый идеал человека, но и в вещном мире, например, в появлении новой обители отшельника Нового времени – кабинете, где в тишине и покое можно было предаться своим любимым заняти-

ям, как правило, интеллектуального характера. В своих философических письмах П. Я. Чаадаев писал: «сделайте свой приют как можно более привлекательным, тогда заботы ваши будут иметь целью не вульгарные удовольствия, а возможность всецело сосредоточиться в своей внутренней жизни» [158. С.23].

В портретах романтического направления изображенное в нем лицо часто и демонстрирует свой частный образ жизни и свой частный вид деятельности. В подобных портретах человек музицирует (портрет графа М. Ю. Виельгорского художника К. Брюллова), или занимается живописью (портрет графа Ф. П. Толстого кисти С. Заряно, автопортрет О.А. Кипренского), или пишет стихи (портрет А. С. Пушкина В. Тропинина). При этом люди, изображенные во всех перечисленных портретах, изображены в домашней одежде, что является знаком человека частного, не подчиняющегося государственному регламенту и позволяющего иметь свой независимый образ жизни.

В парадных или мундирных портретах человек в полном смысле слова застегнут на все пуговицы – мундир, как броня, заковал человека, наглухо закрывая его от постороннего взгляда и вторжения в интимные сферы души.

Человек в партикулярном платье открыт, его одежда с распахнутым воротом, с галстуком, свободно завязанным, словно распахивала миру и самого человека, и его внутренний мир. Здесь все разомкнуто, все открыто – другу ли, собеседнику ли, даже незнакомцу. Перед вами уже не отчужденное от всего мира социальное лицо с высоким положением, а свободный, раскованный человек, связанный с другими людьми не иерархическими отношениями, навязанными социумом, а человеческими отношениями – искренней дружбой и любовью.

В самом его образе есть что-то незавершенное, недосказанное. Его взгляд всегда на кого-то направлен, как будто в поисках собеседника для самого сокровенного собеседывания, которому можно исповедаться, доверив мир самых потаенных мыслей и чувств, в уверенности, что его поймут и откликнутся на страстный зов его души. Костюм в портрете такого рода ведет свою ответственную партию, являясь знаком доверительного, открытого вхождения в окружающий человеческий мир.

Творческая личность второй половины XIX в. начинает ставить перед собой и разрешать другие социальные задачи и, соответственно, облекаться в другое платье.

Так, у писателей-славянофилов, обремененных поисками национальной идеи, появляется костюм, стилизованный под русскую традиционную одежду. Вот какое описание бального костюма дается в одном из мемуаров писателя-славянофила А.С. Хомякова, посетившего в нем один из балов: «В армяке, без галстука, в красной рубашке с косым воротником и с шапкой мурмолкой под мышкой. Говорил неумолкну и большей частью по-французски – как следует представителю русской народности», – не без иронии добавляет автор этих строк [37. С. 260].

«Переодевание литераторов, – пишет Кирсанова, – пришлось на время правления Николая I, и выражалось не только в народном костюме, но и в ношении бороды и усов. Для того чтобы следовать своим принципам и внешним обликом декларировать идеи самобытного пути развития России, требовалось по тем временам известное мужество, готовность встретить неприятие и насмешки общества». «Поразительно, – далее поясняет свою мысль автор, – насаждая, в свою очередь, народный костюм и его атрибутику в качестве женского придворного платья, обязательного для фрейлин, монархия при этом рассматривала интерес мужской части дворянства к традиционному костюму как признак благонадежности» [37. С. 260–261].

Если в эпоху романтизма в искусстве можно выделить портрет человека в партикулярном платье, то во вторую половину XIX в. в русской живописи складывается портрет человека в блузе или в толстовке. Толстовка как вид одежды связана была не просто с именем Л. Н. Толстого, которую он сам же и придумал и сам же и носил, а с его влиянием, авторитетом в русском обществе. Холщовая блуза, которая была своеобразным вариантом крестьянской рубахи, подпоясанная таким же холщовым поясом, становится знаковой одеждой, которую начинают носить многие его последователи вплоть до 30-х гг. уже советского периода.

Своеобразный блузный период в портретной реалистической живописи был связан с демократизацией всей жизни России того времени. Но если даже предста-

вители демократической интеллигенции в портретах были одеты не в толстовскую блузу, то костюм их и весь внешний облик был чрезвычайно скромен. Заниженное внимание к одежде, которая была очень неброской, входило в этикетный кодекс интеллигенции того времени, а в портретах становилось выражением приоритета внутреннего содержания над внешним. Именно такие черты русской интеллигенции запечатлены в портретах художников И. Крамского, И. Репина, В. Перова, Н. Ярошенко, Н. Ге и других, где костюм, как правило, серых и черных тонов, почти полностью сливаясь с фоном, сам, в свою очередь, становится фоном для выделения человеческого лица – главной доминанты портрета XIX в. Среди этой галереи выделяется портрет Ф. М. Достоевского, написанный В. Перовым, в портрете большую нагрузку на себя берет не только сам образ писателя, но и его костюм – серый, мешковатый, словно давящий и своим цветом, и своей тяжестью на опущенные плечи писателя. Цветовая гамма костюма здесь становится уже не просто метафорой, а почти на физиологическом уровне передает ощущение серой тоски. Образная характеристика костюма, таким образом, сама по себе является здесь выражением неблагополучия мира, в котором живут герои писателя – «униженные и оскорбленные».

Роль словесности в русской культуре XIX в. была настолько велика, что увлечение любимым писателем или любимым героем книги оказывала на публику огромное влияние, в частности, на предмет выбора костюма, а также всего внешнего вида, манеры поведения и т.п. Каждый выбирал свое обличье под своего литературного кумира – Толстого, Тургенева, Чернышевского, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Некрасова или их литературные персонажи. Им подражала демократически настроенная молодежь, студенты. Историк костюма Кирсанова пишет, что предпочтение отдавалось таким знакам отличия, как длинная борода, длинные волосы, зачесанные назад, пенсне на черном шнурке, черный сюртук, такие же брюки, черный галстук. «Соответственно внешности и поведению, – вспоминает в своих мемуарах актер Ю. М. Юрьев, – всем хотелось казаться старше своих лет и непременно очень серьез-



ным. Веселиться, танцевать считалось предосудительным. Кто не придерживался этого, того считали пустым малым» [111. С. 33]. Модной у студентов была также фетровая шляпа – пушкинская – а на плечах можно было наблюдать непрменный традиционный клетчатый плед под лорда Байрона [37. С. 249]. «Роль словесности в русской жизни была необычайно велика, поэтому увлечение любимым героем или писателем, его создавшим, оказывало большое внимание на публику, на предпочтения в выборе своего облика, создании характерного образа. Редкое студенческое собрание не заканчивалось отправкой приветственной телеграммы нравственному кумиру молодежи» [37. С. 212].

Исключительность труда и личности писателя в XIX в. в глазах общества создавали ему ореол мессии, пророка, учителя, голосу которого внимали, прислушивались, следовали за ним. Сколько бы чеховский Тригорин не убеждал Нину Заречную, что писатель решительно ничем не отличается от остальных людей (плачут, удят рыбу, играют в карты), она не могла в это поверить. Интересный и много проясняющий в этом плане эпизод приводит К. С. Станиславский в своих воспоминаниях, сам исполняющий роль Тригорина. Он обычно эту роль играл в элегантном костюме, т.е. одетый самым тщательным образом. Чехов же сделал ему замечание о том, что Тригорина надо исполнять в рваных башмаках и клетчатых брюках. (Брюки в клетку считались в это время признаком вульгарности. Когда-то модные, особенно во времена романтизма – клетка-шотландка была символом свободолюбия, вольности и знаком связи с творчеством Байрона и Вальтера Скотта, плащ Пушкина в портрете Кипренского – клетчатый. К концу века клетка становится настолько затасканной, что уже перестает быть не просто модной, а является уже признаком дурного вкуса. Интересно, что в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» героя во сне преследует клетчатый кошмар.)

Замечание Чехова привело Станиславского в полное замешательство – модный писатель, любимец женщин, и вдруг в таком виде, пока однажды, как он сам пишет, на одном из спектаклей «Чайки» его осенило: «Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки. И вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что

для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем» [83].

Совсем другим становится костюм творческой интеллигенции в культуре Серебряного века. Скромность и демократизм облика интеллигента второй половины XIX в. меняется на утонченный аристократический костюм – фрак и цилиндр начала XIX в., которые становятся деталью костюма представителей творческих профессий. Но фрак и цилиндр здесь являются уже не социальными знаками аристократов по крови, а знаками духовного аристократизма. Кроме того, цилиндр и фрак становились свидетельством отмежевания новой творческой интеллигенции от демократически настроенных писателей и художников второй половины XIX в. и всей русской демократической культуры с «ее проклятыми» злободневными вопросами, нравственными исканиями. У них были совсем другие цели и задачи, и их костюм подчеркивал и акцентировал связь не с демократически настроенной интеллигенцией XIX в., а с золотым периодом русской словесности.

Художники «Мира искусства», особенно подчеркивающие свой аристократизм (что, собственно, соответствовало реальной ситуации, так как многие из них действительно были дворянского происхождения), носили цилиндр и фрак в соответствии со светскими правилами в сочетании со смокингом или фракком, крахмальными воротничками и белыми галстуками, т.е. демонстрировали подчеркнутую респектабельность, выражая тем самым свое отношение к искусству и месту художника в жизни искусства.

В портретах, написанных художниками этого направления, творческая интеллигенция, как правило, предстает во фраках, где черный цвет костюма и такого же насыщенного цвета галстук-бабочка оттеняются белоснежной манишкой. (Интересную интерпретацию коннотативных характеристик белого цвета, наряду с черным, приводит Ж. Бодрийяр, который видит в них сегодня знаки высокой, классической культуры. Это, к примеру, цвета одежды исполнителей классической симфонической музыки, тогда как яркие цвета – это цвета симулякров, цвета досуга, «отпускной одежды уикендов» – символа массовой культуры американской

цивилизации. «Яркие цвета, эмансипированные ХХ в., – отмечает философ, – слишком зрелищны и грозят нарушить закрытость внутреннего пространства. «Броские» краски «бросаются» нам в глаза. Наденьте красный костюм – и вы окажетесь более чем голым, станете чистым объектом, лишенным внутренней жизни, а потому черное, белое и серое составляют нулевую степень красочности, но также и парадигму социального достоинства. Яркий цвет всегда переживается как знак эмансипации; фактически же им зачастую компенсируется отсутствие других, более фундаментальных качеств» [20. С. 19–20].)

Привязанности и симпатии творческой интеллигенции, объединявшей вокруг журнала «Мир искусства», были отнесены не только к первой половине XIX в., но и к галантному XVIII в. Часто на артистических вечерах, в артистических кафе, в театре и даже на улице их можно было увидеть в театрализованных костюмах, с мушками и румянами на лице и немыслимыми по величине бутоньерками в петлицах. Своим внешним обликом они нарушали обязательные нормы, сложившиеся в современном костюме и манере поведения. Склонность к эпатажу, характерная для эпохи Серебряного века, была также близка по духу XVIII в., вошедшему в историю как эпохи театрализованной и игровой культуры.

Именно с легкой руки XVIII в. символической одеждой творческой интеллигенции в европейской культуре становится театрализованный костюм итальянского театра дель арте, особенно в искусстве европейских художников конца XIX – начала XX вв. Во многом это связано с творчеством французского художника стиля рококо Ж.-А. Ватто, в живописи которого мир театра становится одной из ведущих тем.

Сам стиль рококо в художественной культуре существенным образом сформировался под эгидой мировоззренческих представлений французской аристократии на исходе ее исторической роли: осознание ухода аристократии с исторической арены маскировалось уходом от реальности и созданием иллюзорного мира, расположенного в царстве вечной молодости и непринужденного веселья. Чувственное наслаждение жизнью, фри-

вольность и легкость отношений, игра и театрализация этикета – вот основные черты, определявшие поведение ее представителей, которые не только влияли на их повседневное бытие, но и на искусство, их обслуживающее. Собственно говоря, в эту эпоху игровому началу и театрализации были подвергнуты не только поведение, быт дворян, сфера искусства, они находили себя в планировке аристократических усадеб, декорировании их интерьеров, искусстве ландшафта и во многом другом. Воистину слова древнеримского комедиографа Теренция «Весь мир лицедействует», начертанные на фасаде шекспировского театра «Глобус», стали знамением не столько шекспировского времени, сколько XVIII в., где все и все было вовлечено в игру.

Чувственная прелесть человеческих отношений, не скованная рамками внешних приличий, в сочетании с игривой легкомысленностью и ироничностью влечет и художников рококо. Все это изображалось в их живописи, в сценах праздной куртуазной жизни галантных кавалеров и кокетливых дам, в бесчисленных праздниках любви, пастушеских идиллиях, мифологических сюжетах, полных эротики, бесконечного флирта и безудержной страсти. Игровое начало и театрализация в изображении этих сцен становятся доминирующим способом выражения образов искусства рококо, превращая его в одно из средств забавы и развлечений.

В связи с новым образным постижением мира и новым языком искусства меняется и роль художника. Создавая в своих творениях игровое бытие людей, он сам включается в игру, показывая, что сама жизнь, человеческое общение, любовь, само творчество – есть увлекательная игра. Сведение художественного творчества к игре и театрализации в искусстве рококо нельзя назвать случайным явлением. Творчество, понимаемое как игра, и образы искусства, с ярко выраженными признаками игры, противопоставлялись и служили вызовом классицизму с его жесткими нормами, правилами и жесткой рациональностью. Стиль рококо и становился своеобразной формой бунта, попиравшим не только правила, но и формы строгой морали и строгого этикета, определявшие поведение, быт и всю жизнь высшего дворянства в другие эпохи.

Но если в реальной жизни люди играли, надевали на себя маски галантных кавалеров, жеманниц и капризниц, на сцене живописного театра Ватто актеры как раз и избавлялись от актерской позы, театральной аффектации и искусственного жеста. Иллюзорной оставалась жизнь, в которой все лицедействовали, в театре художника все становилось подлинным и серьезным. Чувства и мысли, которые в жизни скрывались под маской, в его театре приобретали поэтическую тонкость и наделялись какой-то недосказанностью. Особенно в этом отношении привлекает к себе внимание его работа «Жиль». Есть множество гипотез, касающихся происхождения и назначения данной работы. Многие считают, что это вывеска для театра, афиша к какому-нибудь спектаклю. Но как бы там ни было, перед нами совершенно исключительное полотно, на котором запечатлен образ задумчивого, мечтательного, хрупкого Жилия-Пьеро – грустного французского клоуна. В глубине, где-то внизу, изображены лица других четырех персонажей. Сама фигура главного персонажа, возвышаясь в одиночестве на сцене, практически полностью скрыта под театральным костюмом.

Образы театра дель Арте – Пьеро, Арлекин, Коломбина и другие – навсегда утверждаются в европейском искусстве и становятся на протяжении всех последующих столетий своеобразными знаками и символами не только театрального мира, а творчества вообще. Образы цирка и театра дель Арте, как символы артистического мира и художественного творчества в целом, становятся одними из излюбленных образов живописи, кинематографа и театра XX в. Особую популярность эти костюмированные образы приобретают в искусстве конца XIX–начала XX вв. Ни один крупный художник этого времени, по сути, не обошел их в своем искусстве.

П. Пикассо обращается к этим образам на протяжении всего своего творчества, но его розовый период целиком и полностью посвящен этой теме. Его героями здесь становятся бродячие комедианты и акробаты. Самой яркой работой этого периода является картина «Семья бродячих акробатов», пронизанная чувством глубокого одиночества и отрешенности, возникающим из странного сочетания костюмированных персонажей и окружающего пустынного розового пейзажа. В костю-

ме Арлекина узнаваем сам автор, в costume циркового клоуна – его друг, поэт Аполлинер. Рядом изображены другие артисты также в театральных костюмах.

В других работах бродячие актеры, профессия которых узнаваема прежде всего по театральному костюму, как правило, изображаются небольшими группками в каком-то пустынном безбрежном пространстве. Это маленькая семья, маленькое братство товарищей по ремеслу, заброшенное Бог весть в какой уголок Вселенной. Они жмутся друг к другу в поисках тепла, физического и духовного, потому что каждый понимает, что в этом холодном мире по одиночке не выжить. Их братство – и есть маленький кусочек обетованной земли, где может еще найти себе место артист. Вот только где эта розовая земля? Сам художник здесь не дает никаких опознавательных знаков и никаких примет – во всех работах перед нами расстилается безлико розовая пустыня, в которой затерялась группка артистов...

В литературе и искусстве постмодерна образ писателя, артиста, музыканта начинает смещаться и вовсе в сторону одинокой маргинальной личности со всей атрибутикой отверженного существа-изгоя, романтического и циничного одновременно. Как ибсеновский Пер Гюнт он мечется по миру, нигде не находя себе своего места, и так же, как ибсеновский герой, подобен «луковичке», состоящей из множества оболочек, которые опадают одна за другой, но ни за одной из них уже не просматривается целостная личность и личность вообще. «Города, целые нации умирают, переполненные людьми, такими, как ты: пустые одежды, лишённые желаний и целей, движимые одной лишь скукой» (*Р.Альберти*) [63. С. 218].

Завершая рассмотрение роли костюма в различных художественных текстах, можно сделать парадоксальный вывод: если основная функция костюма в обыденном мире заключается в том, чтобы скрывать в себе, утаивать человека от постороннего взгляда, то в произведениях литературы и искусства костюм как часть художественного пространства, наоборот, призван распахнуться настежь, чтобы показать экзистенциальные начала мира человеческой души.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках проведенного исследования костюма как семиотического явления костюм предстает и раскрывает себя в качестве сложного полиструктурного культурного образования, за содержанием которого скрываются важнейшие характеристики человека в ракурсе его социальных, оценочно-нравственных, эмоционально-психологических определений, а также такие явления человеческого бытия, которые уже не лежат на поверхности и связаны с духовными смыслами экзистенциального плана.

В различных культурных контекстах, как показано в работе, по-разному складываются семиотические программы костюма, но сохраняется при этом основное его качество – активно репрезентировать и актуализировать культурную роль человека на разных уровнях культурных практик. Это позволяет ему в зависимости от его семиотической ориентации транслировать важные общественные идеи, ценностно-этические представления и взгляды человека и общества.

В этом смысле костюм становится важным и значимым источником трансляции и хранения информации, определившимся в этом качестве в самых древних пластах культуры. Он является архетипическим образом, за которым лежат глубинные и универсальные закономерности, определяющие особенности его восприятия и считывания информации.

В пространстве художественного текста костюм всегда нацелен на передачу самых неожиданных значений и смыслов, таящихся в содержании его художественного образа, порою сложных и трудных для их прочтения и интерпретации, но именно там костюм раскрывается

как носитель самых глубоких и потаенных представлений о человеке, часто скрытых и незамечаемых в повседневной жизни.

Данная работа – это исследование, где сквозь призму семиотических определений костюма высвечивается сам человек, проходит его собственная история, рассказанная языком костюма.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев, С.С.* На перекрестке литературных традиций: Византийская литература / С.С.Аверинцев // Вопросы литературы. – 1973. – № 2.

2. *Андреев, А.Н.* Гуманизм как тип управления информацией / А. Н. Андреев // Чалавек. Грамадства. Свет. – 2005. – № 3. – С. 40–51.

3. *Андреев, А.Н.* Культурология. Личность и культура: учеб. пособие / А.Н. Андреев. – Минск: Дизайн ПРО, 1998. – 159 с.

4. *Барвенава, Г.К.* Касцюм беларускай знаці (X–XX стст.) / Г. К. Барвенава // Беларускае Асветніцтва: вопыт тысячагоддзя: матэрыялы II міжнар. кангр., Мінск, 17–19 мая 2000 г.: у 3 кн. / Беларускі дзярж. пед. ун-т; рэдкал.: А.І. Лугаўскі [і інш.]. – Мінск, 2001. – Кн. 2. – С. 3–11.

5. *Барвенава, Г.К.* Ручніковыя галаўныя ўборы на Беларусі ў X–XIV стст. / Г.К.Барвенава // Ручнік ў прасторы і часе: Матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 19–20 лістапада. 1998 г. / Беларускі ін-т праблем культуры; пад агул. рэд. В.А. Лабачэўскай. – Мінск, 2000. – С. 132–136.

6. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.

7. *Баткин, Л.М.* Понятие человека в философии Нового времени / Л.М. Баткин // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. – М.: Республика. 1995. – 528 с.

8. *Бахтин, М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.

9. *Бенвенист, Э.* Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.

10. *Богатырев, П.Г.* Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.

11. *Бодрийяр, Ж.* Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.

12. *Бодрийяр, Ж.* Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 218 с.

13. *Брехт, Б.* Теория эпического театра / Б. Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5. – С. 7–274.

14. *Бродель, Ф.* Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Ф. Бродель: в 3 т. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1–3.

15. *Буровик, К. А.* Родословная вещей / К. А. Буровик. 2-е изд. – М.: Знание, 1991. – 231 с.

16. *Быховская, И. М.* Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиции и современность / И. М. Быховская. – М. 1993. – 388 с.

17. *Бычков, В. В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века / В. В. Бычков. – М.: Мысль, 1992. – 637 с.

18. *Вайнштейн, О. Б.* Одежда как смысл: идеологемы современной моды / О. Б. Вайнштейн // Иностранная литература. – 1993. – № 7. – С. 224 – 232.

19. *Веблен, Т. Б.* Теория праздного класса / Т. Б. Веблен. – М., Прогресс, 1984. – 367 с.

20. *Выготский, Л. С.* Конспект к лекции по психологии детей дошкольного возраста / Л. С. Выготский // Эльконин Д. Б. Психология игры. – М.: Педагогика, 1978. – С. 137–148.

21. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Издательство Современного гуманитарного университета, 2001. – 209 с.

22. *Гарцев, М. А.* Западноевропейская философия (IV–XIV вв.) / М. А. Гарцев // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. – М.: Республика. 1995. – 528 с.

23. *Гачев, Г. Д.* Образы Индии / Г. Д. Гачев. – М.: Наука, 1993.

24. *Гегель, Г. Ф.* Энциклопедия философских наук / Г. Ф. Гегель // Сочинения. – М., 1977. – Т. 3.

25. *Гофман, А. Б.* Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – М.: Наука, 1994. – 160 с.

26. *Гуревич, А. Я.* Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич – 2-е изд. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

27. *Даркевич, В. П.* Народная культура средневековья: Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / В. П. Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 341 с.

28. *Декарт, Р.* Избранные произведения / Р. Декарт. – М., 1980.

29. *Делез, Ж., Гваттари, Ф.* Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Специализир. информ. по общакад. прогр. «Человек, наука, об-во: комплекс. исслед.»; Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М., 1990. – 107 с.

30. *Дицкая, Л.А.* Орнамент как знаковая система / Л. А. Дицкая. – М., Альфа-М, 2005. – 72 с.

31. *Дучыц, Л.У.* Касцюм жыхароў Беларусі Х–ХІІІ стст.: Паводле археал. звестак / Л. У. Дучыц. – 2-е выд. // Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т гісторыі. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – 78 с.

32. *Ельмслев, Л.* Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике: Сб. ст. / Ред. В. А. Звегинцева. – М.: Издательство иностранная литература, 1960. – Вып. 1. – С. 264-389.

33. *Зинченко, В.П., Вергилес, Н.Ю.* Формирование зрительного образа: Исследование деятельности зрительной системы / В. П. Зинченко, Н. Ю. Вергилес. – М.: Издательство Московского государственного университета, 1969. – 106 с.

34. *Каган, М.С.* Эстетические и художественные ценности в мире ценностей / М. С. Каган // Проблемы формирования эстетической ценности: труды Всесоюз. науч.-исслед. инат техн. эстетики. – М., 1981. – Вып. 30. – С. 19–35.

35. *Кант, И.* Сочинения: в 6 т. / И. Кант. – М.: Мысль, 1966. – Т.5: Немецкая философия XVIII–XIX вв. – 563 с.

36. *Кассирер, Э.* Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М.: Гардарики, 1998. – 779 с.

37. *Кирсанова, Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII-первой половины XX вв.: Опыт энциклопедии / Р. М. Кирсанова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383 с.

38. *Кирсанова, Р.А.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р. М. Кирсанова. – Калининград: Янтар. сказ: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 383 с..

39. *Козлова, Т.В.* Костюм как знаковая система: Конспект лекций / Т. В. Козлова. – М.: Московский текстильный институт, 1980. – 68 с.

40. *Козлова, Т.В.* Цвет в костюме: Из цикла лекций / Т. В. Козлова. – М.: Легпромбытиздат, 1989. – 39 с.

41. Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики / под ред. И. Ренчлера. – М.: Мир, 1995. – 335 с.

42. *Крейдлин, Г.Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 584 с

43. *Крук, Я.* Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук. – Мінск: Ураджай, 2000. – 350 с.

44. *Кон, И.С.* Открытие «Я» / И. С. Кон. – М.: Политиздат, 1978. – 367 с.

45. *Кухаронак, Т.І.* Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск: Ураджай, 2001. – 239 с.

46. *Леви-Стросс, К.* Первобытное мышление: Сборник / К. Леви-Стросс. – М.: Terra, 1999. – 382 с.
47. *Леонтьев, А.А.* Психология общения / А. А. Леонтьев // Тартуский государственный университет. – Тарту, 1974. – 274 с.
48. *Лихачев, Д.С.* Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. – 295 с.
49. *Лосев, А.Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей: Ученые записки / А. Ф. Лосев. – М., 1968. – Вып. 307. – 296 с.
50. *Лосев, А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
51. *Лосев, А.Ф.* Знак. Символ. Миф: Тр. по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Издательство Московского государственного университета, 1982. – 479 с.
52. *Лотман, Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII-нач. XIX в.). / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 399 с.
53. *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров: Человек–текст–семиосфера–история. / Ю. М. Лотман. – М.: Яз. рус. культуры: Кошелев, 1999. – 447 с.
54. *Лотман, Ю.М.* Об искусстве: Сборник / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – 702 с.
55. *Лотман, Ю.М.* Семиосфера: Сборник / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2004. – 704 с.
56. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
57. *Малиновский, Б.* Функциональный анализ. / Б. Малиновский // Антология исследований культуры / Сост. С. Я. Левит. – Т. 1: Интерпретация культуры / Отв. ред. и сост. Л.А. Мостова. – СПб.: Универс. кн., 1997. – С. 681–702.
58. *Малявин, В.В.* Китай в XVI–XVII веках: Традиция и культура / В.В. Малявин. – М.: Искусство, 1995. – 287 с.
59. *Миронова, Л.Н.* Учение о цвете / Л.Н. Миронова. – Минск.: Высш. шк., 1993. – 463 с.
60. *Морозов, И.В.* Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: ТетраСистемс, 2001. – 607 с.
61. *Моррис, Ч. У.* Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика: Антология. – 2-е изд., испр. и доп. / Сост. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Акад. проект; Екатеринбург: Деловая кн., 2001. – С. 45–98.
62. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М., 1962–1966. – Т.9.
63. Опыт самосознания. – М., 1989.

64. *Пирс, Ч.С.* Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс. – СПб.: Алетейя, 2000. – 349 с.
65. Поведение древних христиан. – М.: Знание, 1985.
66. *Подорога, В.* Феноменология тела / В. Подорога. – М., 1995. – 446 с.
67. *Позняков, В.В.* Систематическое единство культуры / В.В. Позняков. // Чалавек. Грамадства. Свет. – 2003. – № 1. – С. 80–93.
68. *Почепцов, Г.* Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история / Г. Почепцов. – М.: Л-БУК; Киев: Ваклер, 2001. – 763 с.
69. Преподобный Сергей Радонежский чудотворец: московский патерик. – М.: Столица, 1995.
70. *Пятигорский, А.М.* Избранные труды / А.М. Пятигорский. – М.: Яз. рус. культуры, 1996. – 590 с.
71. *Раманюк, М.Ф.* Беларускае народнае адзенне / М.Ф. Раманюк. – Мінск: Беларусь, 1981. – 281 с.
72. *Розанов, В.В.* Религия. Философия. Культура / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1992.
73. *Розин, В.М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В.М. Розин. – М.: Эдито риал УРСС, 1996. – 224 с.
74. *Рубинштейн, С.Л.* Основы общей психологии: В 2 т. / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 2. – 451 с.
75. *Рубцов, Н.Н.* Символ в искусстве и жизни: Философ. размышления. / Н.Н. Рубцов. – М.: Наука, 1991. – 174 с.
76. *Сартр, Ж.П.* Проблемы метода / Ж.П. Сартр / Пер. с фр. В.П.Гайдамака. – М.: Прогресс, 1994. – 234 с.
77. *Сахута, Я.М.* Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я.М. Сахута. – 2-е выд, перапрац., дап. – Мінск: Беларусь, 2001. – 107 с.
78. *Сегал, Д.* Мир вещей и семиотика / Д. Сегал // Декоратив. искусство СССР. – 1968. – № 4. – С. 16-27.
79. Семиотика: Антология / Сост., общ. ред. Степанова Ю.С. – М.: Акад. проект; Екатеринбург: Деловая кн., 2001. – 701 с.
80. *Серов, Н.В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н.В. Серов. – СПб.: Речь, 2004. – 672 с.
81. *Соломоник, А.* Философия знаковых систем и язык / А. Соломоник. – 2-е изд., доп. и испр. – Минск: ООО «МЕТ», 2002. – 402 с.
82. *Соссюр, Ф.* Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 425 с.
83. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 424 с.

84. *Степанов, Ю.С.* В трехмерном пространстве языка: Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1985. – 335с.

85. *Степанов, Ю.С.* Язык и метод: К современной философии языка / Ю.С. Степанов. – М.: Яз. рус. культуры, 1998. – 779 с.

86. *Степучев, Р.А.* Морфологическое предметообразование в костюмном коде (языке): Конспект лекций / Р.А. Степучев / Моск. гос. текстил. акад. – М., 1994. – 63 с.

87. *Степучев, Р.А.* Стилистика костюмографического языка: Учеб. пособие / Р.А. Степучев / Моск. гос. текстил. акад. – М., 1993. – 56 с.

88. *Степучев, Р.А., Бесчастнов, Н.П.* Методы графической подачи модной одежды: Учеб. пособие / Р.А. Степучев / Моск. текстил. ин-т. – М., 1985. – 256 с.

89. *Сучкоў, І.І.* Фальклорны тэатр: выхаванне асобы / І.І. Сучкоў. – Мінск, НІО, 2001. – 175 с.

90. *Сучкоў, І.І.* Фальклорны тэатр беларусаў: праблемы паэтыкі і эстэтыкі (на матэрыяле ХУІІ–ХХ стст.) / І.І. Сучкоў. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т, 2004. – 306 с.

91. *Сычев, Л.П., Сычев, В.Л.* Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве / Л.П. Сычев. – М.: Наука, 1975. – 134 с.

92. *Таланцева, О.Ф.* Костюм как сценический образ в искусстве театра. / О.Ф. Таланцева // Музыкае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2004. – № 4. – С. 26–31.

93. *Таланцева, О.Ф.* Костюм как художественный символ в изобразительном искусстве / О.Ф. Таланцева // Мастацкая адукацыя і культура. – 2004. – № 4. – С. 26–33.

94. *Таланцева, О.Ф.* Костюм—первая среда обитания человека / О.Ф. Таланцева // Основы мастацтва. —2002. – № 1. – С. 31–65.

95. *Таланцева, О.Ф.* Трансформация форм костюма как выражение многообразия мира личности в культуре Нового и Новейшего времени / О.Ф. Таланцева // Основы мастацтва. – 2002. – №2. – С. 75–96.

96. Телесность человека: междисциплинарные исследования. – М., 1991. – 396с.

97. *Топоров, В.Н.* Древо жизни. Мифы народов мира / В.Н. Топоров. – М., 1980. – Т.1.

98. *Успенский, Б.А.* Семиотика искусства: Сборник / Б.А. Успенский. – М.: Яз. рус. культуры, 1995. – 357 с.

99. *Фейербах, Л.* Избранные произведения / Л. Фейербах. – М., 1955. – Т.2.

100. *Хайдеггер, М.* Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

101. *Хайдеггер, М.* Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 333 с.
102. *Хейзинга, Й.* Homo Ludens: В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс – Академия, 1992. – 458 с.
103. *Чаадаев, П.Я.* Пять неизданных «философических писем». / П.Я. Чаадаев – М.: Литературное наследие, 1935.
104. *Чертов, Л.Ф.* Знаковость: Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи / Л.Ф. Чертов. – СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 1993. – 388 с.
105. *Чистов, К.В.* Специфика фольклора в свете теории информации / К.В. Чистов // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. / Сост: Е.Н.Мелетинский, С.Ю.Неклюдов. – М.: Наука, 1975. – С. 26-43.
106. *Шпенглер, О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. / О. Шпенглер. – Минск: ООО «Попурри», 1999. – Т. 1. – 688 с.
107. *Щедровицкий, Г.П.* О методе семиотического исследования знаковых систем / Г.П. Щедровицкий // Семиотика и восточные языки / Отв. ред. Ю.В.Рождественский. – М.: Наука, 1967. – С. 77–103.
108. *Эко, У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. / У. Эко. – СПб.: Symposium, 2004. – 544 с.
109. Энциклопедия моды. – СПб., Литера, 1997. – 416 с.
110. *Якобсон, Р.* Избранные работы / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.
111. *Юрьев, Ю.М.* Записки. / Ю.М. Юрьев– Т.1. – М., 1983.
112. *Ястрембицкая, А.Л.* Обзор материала коллоквиума / А.Л. Ястрембицкая // Новая и Новейшая история. – 1990. – № 6. – С.132– 140.
113. *Bally, Ch.* Linguistica generale e linguistica francese. / Ch. Bally. – Milano: Il Saggiatore, 1963. – 554 p.
114. *Barthes, R.* L'empire des signes / R. Barthes. – Genève: B. Skira, 1970. – 156 p.
115. *Barthes, R.* Systeme de la Mode / R. Barthes. – Paris: Editions du Seuil, 1967. – 327 p.
116. *Baudrillard, J.* Simulacres et simulations. / J. Baudrillard – Paris: Galilee, 1981. – 235 p.
117. *Birringer, J.* Theatre, theory, postmodernism / J. Birringer. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991. – 235 p.
118. *Debord, G.* La societe du spectacle / G. Debord. – Paris: Galimard, 1992. – 167 p.
119. *Hjelmslev, L.* Principes de grammaire generale / L. Hjelmslev. – Copenhagen: Host and son, 1928. – 362 p.

120. *Kroeber, A.L., Richardson J.* Three centuries of women's dress fashions, a quantitative analysis / A.L. Kroeber. – Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1940. – 153 p.

121. *La mode et les musees du costume. Objets voles.* – Paris: Les Pouchkine, 1993. – 561 p.

122. *Levi-Bruhl, L.* La mythologie primitive / L. Levi-Bruhl – P., 1935.

123. *Lipovetsky, G.* L'empire de l'ephemere: la mode et son distin dans les societes modernes / G. Lipovetsky. – Paris: Gallimard, 1967. – 340 p..

124. *Merleau-Ponty, M.* Signes / M. Merleau-Ponty. – Paris: Gallimard, 1960. – 438 p.

125. *Radcliffe-Brown, A.R.* Method in social anthropology. / A.R. Radcliffe-Brown. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1958. – 188 p.

126. *Todorov, T.* Symbolisme et interpretation / T. Todorov. – Paris: Seuil, 1978. – 165 p.

Научное издание

**Таланцева Ольга Федоровна**

**ЧЕЛОРЕК В КОСТЮМЕ:  
ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Монография

Художник обложки *А.С. Семенцов*  
Редактор и корректор *О.Ф. Ефимова*  
Ответственный за выпуск

Подписано в печать 00.00.2012. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Гарнитура «Школьная». Офсетная печать. Усл. печ. л.

Уч.-изд. л. Тираж экз.