

КОСТЮМ І ТІЛЕСНІСТЬ У СЕМІОТИЧНОМУ АСПЕКТІ

Розглядається семіотичний аспект культурної парадигми тілесності, зокрема конструювання тілесності за допомогою костюма.

Ключові слова: *костюм, соматичне буття, тіло, символ, знак.*

Рассматривается семиотический аспект культурной парадигмы телесности, в частности, конструирование телесности посредством костюма.

Ключевые слова: *костюм, соматическое бытие, тело, символ, знак.*

We examine semiotic aspect of cultural somatic paradigm, namely constructing body by the means of costume.

Key words: *costume, somatic lifetime, body, symbol, sign.*

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

Сучасна культурна тілесна парадигма, хоча і має підстави перебувати під вирішальним впливом наукових і раціональних поглядів, продовжує демонструвати глибоко міфологічні ознаки і вбачається радше як рефлексія давніх і традиційних уявлень. Такими, наприклад, є дії по дороблянню, доліплюванню тіла сучасної людини з метою його вдосконалення.

До наукового аналізу залучаються праці Дж. Батлер, О. Борак, І. М. Биховської, Л. М. Газнюк, І. С. Кона, М. Маєрчик, які роблять значний внесок у сучасну парадигму тілесності й соматичного буття людини. Зв'язок костюма і тілесного канону, естетичного ідеалу розглядається на основі праць Р. Барта, М. О. Нестерової та О. Л. Шевнюк.

Метою статті є дослідження соматичного аспекту костюма в контексті парадигми тілесності.

Людське тіло стає головною інтригою в найцікавіших сюжетах сучасної культурології та гуманітарних наук. Наприклад, Л. М. Газнюк вважає, що тіло є «безпосередньою найближчою реальністю для індивіда». Поєднання його внутрішньої реальності з матеріально-речовою дійсністю зовнішнього світу утворює «соматичне буття, котре проживається як дія і переживається як

явище» [4, с. 18]. Незважаючи на те, що в науковому дискурсі уживанішим є термін «тіло», а не «сома», насправді йдеться саме про соматичне буття, що є «онтологічною основою самореалізації людини в амбівалентності відчутих і пережитих екзистенційних ситуацій» [там само, с. 19]. Костюм уловлює найменші нюанси соматичного буття людини, за допомогою найдрібнішої деталі актуалізуючи його образи.

Поняття «костюм», «тіло», «зовнішність» дуже близькі за своїми значеннями, тому що костюм — це комплекс речей і засобів, які трансформують тіло людини, створюючи певний образ (зовнішність). Л. М. Газнюк дійшов безперечного висновку, що «...тіло і дух, який у ньому живе, можуть і повинні складати єдине ціле» [там само, с. 59].

На думку Фуко, «історичний момент дисциплін — це момент, коли народжується мистецтво володіння людським тілом, спрямоване не тільки на збільшення його спритності й вправності, не тільки на посилення його підпорядкування, але й на формування відносин, що в самому механізмі робить тіло тим слухнянішим, чим кориснішим воно стає, і навпаки» [8, с. 28].

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

Ставлення до тіла — одна з найважливіших ціннісних орієнтацій будь-якої культури, оскільки тіло є не просто природною даністю, а складним соціокультурним конструктом. Однак тривале існування дуалістичного протиставлення «тіла» і «духу» та вимога безумовного підпорядкування першого другому неминуче перетворюють тілесність на явище приватне і маргінальне. Історію «реабілітації» тілесності у світовій філософії й культурології добре ілюструють дослідження І. М. Виховської [3, с. 53-54]. Вона класифікує тіло людини як біологічне, соціальне та культурне. Об'єктом нашого дослідження є культурне тіло як продукт культурного формування й використання тілесного начала людини. Культурне тіло немов «знімає» характеристики двох інших рівнів тілесного буття; воно є своєрідною квінтесенцією, завершенням процесу переходу від «безособових», природно-тілесних передумов до власне людського, не тільки соціально-

функціонального, але й особистісного буття тілесності [там само, с. 54].

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

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

Тіло нібито шукає найоптимальнішу форму вираження душі, відкидаючи те, що викликає фізичний дискомфорт, руйнує біоенергетичний потенціал людини. Постійні підказки душі тілу й навпаки є не що інше, як один з адекватних способів пристосування до умов зовнішнього середовища, що постійно змінюються. Іноді тіло протестує, іноді підкоряється, іноді погоджується з душевними переживаннями.

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

Як свідчать дані історії й антропології, походження одягу пов'язане з виникненням почуття сорому. Однак їхній взаємозв'язок неоднозначний і викликає серйозні теоретичні суперечки. Наприклад, один із найделікатніших аспектів тілесного канону — ставлення до наготи. Підвищена оголеність у су-

часному жіночому костюмі впливає на зміну деяких культурних норм і правил взаємодії чоловіків та жінок у повсякденному бутті. Виникає необхідність перетворень у системі регулювання культурою природних інстинктів людини під впливом істотного розкриття тих частин тіла, які завжди навмисно закривалися одягом. Ця проблема також дозволяє визначити зміни в самому розумінні змісту людського уявлення про свободу проявів індивідуальності людини та сприяє загостренню протиріччя в самовизначенні людини на основі зовнішніх і внутрішніх ресурсів, у специфічній формі актуалізується проблема гендерної рівності в сучасному соціумі.

Сучасна жіноча мода не приховує білизну: бюстгальтер виглядає у вирізі декольте, трусики можна побачити крізь прозору тканину сукні або між коротким топом і занадто низькими джинсами. Фривольність у костюмі сприймається як розкутість і, навпаки, сором'язливість визнається проявом закомплексованості. Усе це не має нічого спільного з аморальністю. Узагалі жінка ніколи не пов'язувала свій костюм з мораллю.

Спеціальне демонстрування нижньої білизни, її обігрування як елементів повсякденного костюма є поширеним дизайнерським заходом упродовж останніх тридцяти років. Найпростішим методом використання цього заходу можна вважати underwear out (буквально з англ. «білизна назовні») — носіння «нижнього одягу» замість верхнього, або зверху нього, як це робили дівчата-підлітки на початку 90-х рр., вдягаючи ліфчики зверху футболок. Очевидно їх надихнуло відоме бюсте від Жан-Поля Готье, у якому виступала Мадонна в 1990 р. Цей дивовижний артефакт поєднував жорсткість корсета і конічну форму грудей, що водночас символізувало агресивність, ностальгію по жіночності.

Обігруючи underwear out, дизайнери прикріплюють до зовнішньої сторони спідниць подушечки з вати, за допомогою яких леді вікторіанської доби збільшували занадто худорляві сідниці, або перетворюють дуже широкі пояси на корсети, що підпирають груди й стягують талію поверх просторих суконь — точнісінько так, як сто років потому.

Сучасне «цивілізоване тіло», що різко виділяється з природного й соціального середовища, — продукт тривалого історичного розвитку, що містить соціалізацію, раціоналізацію й індивідуалізацію тіла. Соціалізація означає, що тіла й їхні функції все більше розглядаються не як природні, а як соціальні, що мають певне культурне значення й потребують відповідного регулювання, одним з механізмів якого є сором. Те, що люди називають

«соромом», — це страх соціального приниження, позбавлення соціального статусу.

Паралельно соціалізації тіла відбувається його раціоналізація. На відміну від тварин, у яких імпульс і бажання, агресія то чи сексуальність, відразу ж перетворюються в дію, людина має самоконтроль, здатність відстрочити досягнення своїх бажань. У цивілізаційному процесі цей самоконтроль, за яким стоять засвоєні соціальні норми, підсилюється й ускладнюється. Це робить життя безпечнішим і передбачуванішим, але водночас менш збудливим і захоплюючим, спонукаючи людей винаходити нові форми життєдіяльності, в яких ще немає певних твердих правил. Це сприяє диференціації образів тіла, як у символічній культурі, так і в індивідуальній самосвідомості.

Індивідуалізація тіла означає прогресуюче усвідомлення своєї особливості, «самості», відокремленості від інших. «Тілесне Я» може проживатися і як горде самоствердження, і як хворобливе відчуження, прикра перешкода злиттю із природою і власною сутністю [5].

Р. Барт описує три способи трансформації абстрактного тіла в реальні тіла модниць і модників. Перший полягає в тому, щоб пропонувати ідеальне тіло — манекенниці, фотомоделі. Другий — у виданні друком щорічних сезонних декретів, які тіла є модними, а які ні. Третє рішення, на думку відомого французького культуролога, полягає в такому упорядженні одягу, щоб він трансформував реальне тіло, надаючи йому значення ідеального тіла моди (подовжуючи або укорочуючи, роблячи його стрункішим або товстішим). Але в усіх цих випадках відбувається «структурне обмеження тіла, його охоплення інтелігібельною системою знаків, розчинність чуттєвого в значимому» [1, с. 295], тому що «мода має здатність перетворювати яку завгодно чуттєву даність у вибраний нею знак, її здатність до сигніфікації безмежна» [там само, с. 294]. Отже, захоплення тіла знаками є основою його існування в культурі.

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

Зміст знаків трансформується разом із суспільною практикою, узагальнення якої й породжує інтерпретації. Так, у суспільстві, де основна маса населення зайнята важкою фізичною

працею, міцна мускуліста фігура вважається одним з основних знаків належності до цієї маси. Водночас зніжене тіло — це знак належності до панівної верхівки, яка, звичайно, звільнена від обов'язку займатися тяжкою фізичною працею.

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

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

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

Правила інтерпретації тіла як тексту розвиваються, зміст тих самих форм більш-менш істотно змінюється. Тіло, як і будь-який інший об'єкт, залежить від примх моди. Гарне від потворного часто відокремлює тільки час. Якщо звернутися до сучасного естетичного ідеалу довгоногих жінок, то ця особливість в античні часи сприймалася б як потворна, тому що занадто довгі ноги порушували головну вимогу античної краси — пропорційність. У ті ж часи високе чоло вважалося виродливим, а в Середньовічній Європі, навпаки, голили волосся над чолом на відстані двох пальців, щоб зробити його вищим, оскільки прекрасним вважалося високе чоло, що надавало одухотвореного виразу обличчю. Певна річ, коли ми говоримо тіло, то маємо на увазі обличчя також.

Нині в жіночому тілі, так само, зрештою, як і в чоловічому (останнє щораз активніше вводиться в акти тілесних трансформацій), може змінюватися все — колір, форма, розміри, запах, фактура. О. Боряк і М. Маерчик розглядають сучасні засоби трансформації тіла, один перелік яких є вражаючим. Такі прості процедури, як маски, масажі, використання парфумів ускладнюються більш штучними діями по вдосконаленню фізичних даних:

нарощування повік і нігтів, зміна кольору очей (кольоровими лінзами), вищипування, гоління (інколи фігурне), витравлення волосся практично на всіх зонах тіла, окрім голови, де його, на-впаки, фарбують, закручують, імплантують, видовжують (через доліплювання волосини), тощо. Поряд з некардинальними косметичними заходами ми стаємо свідками такого кардинального і самосвідомого хірургічного вдосконалення тіла, як збільшення губ, грудей, зменшення сідниць та стегон, потоншення талії, випрямлення зморшок, ліквідація розтяжок, усунення целюліту, вирівнювання зубів та створення кольорового обідка губ і повік (через косметичне татуювання) [2]. Як наслідок, «еталонне» тіло входить у все більший конфлікт з природою.

У ХХІ ст. взаємовплив тілесного канону, костюма та моди стає ще специфічнішим. Наприклад, дуже популярний нині японський дизайн, дотримуючи естетики закутування, створює не антропоцентричний костюм, тобто не залежить від форми тіла, а космоцентричний, оскільки він перетворює тіло під впливом доквілля. Тканина огортає тіло, приховуючи його, замість відвертого демонстрування. «В японських конструкціях завжди збережено ма — традиційне поняття для позначення простору між тілом і тканиною, який є унікальним, подібно до неповторності самого тіла, і потребує індивідуальної форми» [7, с. 340]. Наприклад, відома японська дизайнер Рєя Авакубо взагалі ігнорує фігуру у своїх екстравагантних платтях з ушитими подушками, завдяки яким на поверхні утворюються рельєфи неправильної форми.

Слід зазначити, що костюм має важливу функцію корекції тіла: за допомогою крою, кольору, орнаменту, фактури матеріалу можна домогтися ефекту повноти або стрункості фігури, високий каблук збільшить зріст, а правильно підібраний макіяж, зачіска, головний убір здатні кардинально змінити зовнішність людини. Це така собі семіотична гра «з жаб'ячою шкірою», як у відомій казці: Василина стає Прекрасною в той момент, коли скидає жаб'ячу шкіру.

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

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

Осмислення форми костюма в аспекті тілесності переконує в тому, що європейський костюм упродовж усієї своєї історії розвивався по двох основних напрямках: підкреслював форми тіла людини або приховував їх. Ці напрями стали основою для двох типів костюмів, які М. А. Нестерова умовно визначає як криволінійний (подібний до тіла) та прямокутний (контрастуючий з реальним тілом) [6]. Особливий інтерес становить криволінійний костюм, що своїм специфічним кроєм здатний виявляти (тілоподібний костюм) або деформувати (формуотворюючий костюм) природну фігуру людини.

Історично склалося так, що саме «формуотворюючий» костюм, який деформував тіло людини, надаючи йому ознак пануючого ідеалу краси, набув у європейській культурі найбільшого поширення. Головною ідеєю формуотворюючого костюма було узгодження людського образу з естетичним ідеалом своєї епохи. Щоб досягти цієї мети, допускалася досить значна деформація людського тіла.

На нашу думку, костюм, який перекидає природні пропорції людського тіла, не стільки дисциплінує, скільки карає свого носія. Формуотворюючий костюм пропонував безперервну зміну уявлень про ідеальне тіло. Отже, формуотворюючий костюм виник унаслідок неприйняття людиною свого фізичного вигляду, прагнення до абстрагування від власного тіла та спроби перетворення його на зразок існуючого еталона.

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

Природні лінії й форми людського тіла приховані костюмом так, що фігура перетворюється на якусь протилежність не тільки ідеалу краси, але й природності. Костюм демонструє нові ідеали, далекі від традиційних для європейської культури уявлень про прекрасне

гармонійне тіло, основані на естетизації потворного (краси інвалідів, горбанів, кривизни тіла, неправильності пропорцій).

Ця самостійна тенденція в дизайні сучасного формоутворюючого костюма дістала назву «альтернативне тіло» [6]. Інтерес до надреальних конструкцій і образів, який можна спостерігати в сучасній культурі й образотворчому мистецтві, виявляється у вигадливих екстравагантних костюмах, дизайнерами яких в основному є представники японського авангарду. Ідеологія «альтернативного тіла» основана на принципі рівності всіх фізичних форм існування людини — здорового, гармонічного тіла і хворого, знівеченого, травмованого, занадто гладкого чи, навпаки, хирлявого. При цьому стверджується право недосконалого тіла на визнання і естетичне осмислення.

Запропоновані Й. Ямамото, І. Ю. Ватанабе та А. МакКуїном жіночі образи являють собою «красу болісну, приховану, розбиту, скинуту та знову короновану»; вони немов зрівнюють у правах ідеал краси й медичні патології, просуваючи ідею «асиметричного» тіла і доводячи, що «тіло прекрасне, незважаючи на те, як воно виглядає» [там само]. Дизайнери в цьому разі «грають» із природним людським тілом, обстоюючи за визнання некрасивого, асиметричного тіла як естетичну основу для створення сучасного костюма, найяскравішою характеристикою якого є театральність. Вони прагнуть створити новий жіночий образ, заперечуючи типову в європейському розумінні жіночність як химерність і нудно-солодкість.

Японські дизайнери своєю творчістю стверджують, що дизайн костюма будується не на пожвавленні або акцентуванні контурів людського тіла, — його мета полягає в тому, щоб дозволити особистості бути тим, ким вона є насправді. Ці ідеї спочатку сприймалися як ексцентричні, але згодом стали класикою сучасної високої моди. Нині багато хто із західних дизайнерів активно запозичає і трансформує інноваційні ідеї японських модельєрів. Сучасна висока мода вже не диктує своїх стандартів й ідеалів, а пропонує людині самій обирати й приміряти різні образи.

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

Костюм належить до матеріально-речової дійсності, тіло — до соматичного буття; поєднуючись, вони створюють особистість. На сучасному етапі розвитку моделювання формоутворюючий

костюм змінюється на тілоподібний, який огортає тіло, неначе друга шкіра, стає справжнім тілом людини, а тіло, у свою чергу, розфарбоване, татуйоване, дороблене стає костюмом.

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

Подальші дослідження відкривають перспективу вивчення костюма в контексті проблеми особистості, тобто як особистість виявляє себе через костюм.

Список літератури

1. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
2. Боряк О. Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи [Електронний ресурс] / Олена Боряк, Марія Маєрчик. — Режим доступу: <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01>. — Загол. з екрану.
3. Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиции и современность: моногр. / И. М. Быховская; Гос. центр. ордена Ленина ин-т физ. культуры. — М. : ГЦОЛИФК, 1993. — 179 с.
4. Газнюк Л. М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття: моногр. / Л. М. Газнюк. — К. : ПАРАПАН, 2008. — 368 с.
5. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html. — Загл. с экрана. 11.09.09.
6. Нестерова М. А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / Мария Александровна Нестерова // Рынок легкой промышленности. — 2008. — № 56. — 08 июля 2008.
7. Шевнюк О. Л. Історія костюма : навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
8. Butler J. The Psychic Life of Power / Judith Butler. — Stanford : Stanford University Press, 1997. — P. 28-29.

Надійшла до редколегії 03.03.2010 р.