

УДК 821.112.2.09 “18”:[81’22:391

**КОМУНІКАТИВНІСТЬ МОДИ У НОВЕЛІ
ГОТФРІДА КЕЛЛЕРА
“ОДЯГ ТВОРИТЬ ЛЮДЕЙ” (“KLEIDER MACHEN LEUTE”)**

Лілія Нестер

*Львівська національна академія мистецтв
(вул. Кубійовича, 38, м. Львів, 79000)*

Проаналізовано “мову моди” як систему знаків, в яких виражається мода у зв’язку із твердженням про те, що одяг – це певний код, який несе у собі інформацію про свого носія та його соціальну належність. Одяг розглянено як новий специфічний засіб комунікації та як одна із можливостей індивідуального самовираження особистості, завдяки чому, окрім знакової функції одягу, підкреслюється важливість його перформативного значення.

Ключові слова: мода, одяг, Келлер, знак, перформативність, травестія.

Побічно і, ймовірно, ненавмисно одяг виконував і інші функції: він розказував іншим людям про душу, яку вона приховувала за театром твоїх спроб збрехати про гроші і секс <...>

Мартін Еніс. “Інші люди” (1981)

Одним із найбільших технологічних поступів в історії людства, який можна порівняти хіба що з винайденням колеса і відкриттям вогню, є винайдення шевської голки, – вважає британський історик моди Джеймс Лавер [4, с. 7]. І наскільки перебільшеним це твердження може здатись на перший погляд, настільки переконливо воно звучить при детальнішому розгляді. Адже тільки вигаданий, сконструйований, викроєний і зшитий одяг прокладає шлях до того, що ми сьогодні називаємо модою, вважає німецька дослідниця моди Гертруд Ленерт. Вона також зазначає, що про “моду” в сучасному розумінні цього слова можна твердити лише з часу перших спроб аристократів пізнього Середньовіччя, а пізніше також представників зароджуваної буржуазії не лише соціально дистанціюватись з допомогою одягу, але й виражати свою індивідуальність [4, с. 8]. Юлія Демшина, російська дослідниця моди, зокрема, зауважує, що мода виникає тоді, коли вираження індивідуальності уже не прив’язане до суспільних традицій, а визначається особистими вподобаннями, коли, крім основного принципу у виборі одягу “хто я є”, актуальним стає принцип “ким я хочу здаватися, так я і одягаюся” [1, с. 7].

Філософ і письменниця Елен Сіксу стверджує, що всі ми, так чи інакше, демонструємо свою сутність через зовнішній вигляд, і ця демонстрація, якщо це потрібно, відповідає модним законам. Відтак простежується зв’язок між модою та

індивідуальністю. Адже поєднання тіла та одягу відображає “вузьку непомітну межу між внутрішнім Я і зовнішнім світом, а також ізольованість людини та зв’язок між нею і світом”, що відіграє вирішальну роль у відносинах між особистістю та її оточенням [3, с. 29]. Більше того, німецька дослідниця Катрін Відеркер-Бенц зазначає, що людина ніби зживається з власним одягом, і часто межею нашого тіла стає не шкіра, а саме вбрання. “Кульмінацією цього процесу є або виникнення, завдяки новому одягу, нового Я-образу, який репрезентує людину або, врешті-решт, віднайдення власного справжнього Я” [8, с. 23]. Новела швейцарського письменника Готфріда Келлера “Одяг творить людей” (“Kleider machen Leute”, 1874) є яскравим підтвердженням цьому. Вона не тільки розпочинає другу частину Келлерового циклу “Люди Севільї” (“Die Leute von Seldwyl”, 1873–1874), відображає соціальні зміни в Швейцарії та демонструє зміну значень одягу на початку XIX століття, але є також історією утвердження ідентичності, шлях до якого – це типовий випадок пошуку компромісу між правилами міщанського ділового світу та особистим щастям. У даній новелі письменник розповідає про те, як бідного кравця, одягненого у дорогий дорожній плащ (“Radmantel”) та польську хутряну шапку помилково визнають за аристократа, і йому завдяки такому вбранню на деякий час вдається стати польським графом.

У цьому контексті цікавою є історія написання даної новели. Як відомо з історичних джерел, у XIX столітті Польща була поділена на три частини й окупована Росією, Австрією і Пруссією. 1830 року поляки розпочали повстання проти російських царів, але воно було придушене і повстанці вимушено тікали від розплати в Австрію і Швейцарію, де їх приймали з відкритими обіймами. Так виник романтичний напівказковий образ благородного переслідуваного поляка, який ставав у пригоді не тільки бідним втікачам, ним неодноразово користувались і різного роду пройдисвіти. Готфрід Келлер певний час працював секретарем у комітеті з надання допомоги польським біженцям. Тож у новелі він використовує цей життєвий досвід для створення образу головного героя. Читачеві, якому відомий історичний контекст, вже не дивно, чому юнака так гостинно, з відкритими обіймами приймають ошадливі, корисливі місцеві жителі. А знаючи модний код даної епохи, читач також може легко розшифрувати авторське послання, яке він реалізує, вперше описуючи зовнішній вигляд Венцеля Страпінські, що появляється в Гольдаху в “темно-сірому, підбитому чорним оксамитом дорожньому плащі, який надавав юнакові благородного і романтичного вигляду; борідка і довге чорне волосся були дбайливо доглянуті, а обличчя вирізнялося блідістю і правильністю рис <...> і коли, хоч збентежений, блідий і з потупленими очима, але красивий, загорнутий у плащ кравець появляється з карети, то в очах зацікавленої публіки він щонайменше здається таємничим принцом або сином графа” [2, с. 133]. Таку реакцію на появу молодого юнака німецька літературознавиця Юлія Берчик пояснює тим, що “одяг є, ніби, продовженням нашого тіла, він викликає культурні бажані образи і породжує ілюзії, які свідомо інсценуються для публіки та акцептуються нею” [5, с. 19]. Разом із вбранням “ми одягаємо на себе певну манеру поведінки, а відтак інсценовані тіло та одяг говорять не лише про те, ким є людина, але й ким би вона хотіла бути” [3, с. 29].

Широкий плащ, у який загорнутий головний герой Венцель Страпінські зі Сельдвілі, є вираженням індивідуальної самопрезентації. Адже “носити багатий одяг було його природженою потребою, хоч йому навіть на думку не спадало замилювати

очі чи видавати себе не за того, ким він був насправді; навпаки, він був би задоволений, коли б йому не заважали і давали спокійно працювати; та все ж швидше помер би з голоду, ніж розлучився зі своїм дорожнім плащем або польською хутряною шапкою, яку також носив з гідністю” [2, с. 133]. Елегантна поява Венцеля в місті Гольдах, що описується письменником як “природжена потреба”, автоматично перетворює його плащ на частину ідентичності самої особистості. Вона визначається бажанням “представити щось вишукане і незвичне”. Саме у пов’язаній з цією потребою самопрезентації і проявляється сучасне значення одягу, який повинен виражати насамперед не соціальний статус, а індивідуальність, а особистий вибір одягу перетворює плащ Венцеля на моду, яка грається з бажанням до самовираження.

Як бачимо з наведеного прикладу, одяг може бути не лише добровільно або несвідомо обраною роллю, яку хотілось би зіграти, він також задає роль, з якою особистість споріднюється, а отже, є сигналом самостійно вибраної ідентичності. Проте, за словами Піа Райнахер, його також можна назвати тілесною маскою, яка розмовляє своєю мовою і яка видасть усе: стан душі, належність до групи, втрату чи пошук індивідуальності, намагання викликати довіру, жагу статусу і критику суспільного влади – потрібно тільки вміти прочитати [8, с. 24]. Для Венцеля Страпінські такою тілесною маскою стає його плащ, в якому бідний кравець з’являється вже на початку своєї подорожі в Гольдах і який супроводжує юнака протягом всієї оповіді. Він стає для нього новою безсловесною мовою, що одночасно і маскує, і ускладнює його становище. Адже, з одного боку, благородний одяг викликає повагу і не дає можливості сприймати його як жебрака, а з другого, не дає користі під час пошуку хліба і роботи, оскільки ніхто б не додумався подавати милостиню вишуканому одягнутому графові. Тож Венцелю, який “страждає від голоду, такого ж чорного, як оксамитова підкладка його плаща, але якому всі слова застрягають в горлі, вже під час самої думки про те, щоб попросити милостиню, не залишається нічого іншого, як мимоволі стати заручником та мучеником свого плаща” [2, с. 133]. Така парадоксальна ситуація створюється унаслідок трагікомічного незбігу сущого і даного. Зовнішній вигляд головного героя свідчить про його небажання змиритись із соціальним призначенням свого існування, і саме одяг приховує у собі потенційну можливість до визволення та самоідентифікації через комунікативну гру із зовнішнім соціальним світом. Проте намагання зруйнувати status quo жалюгідні, адже реальність скрутного становища, яку репрезентує автор, безцеремонно повертає його в установлені рамки.

У цьому контексті варто зауважити, що одяг у своїй сутності є складним поняттям, яке включає не тільки зовнішні форми та фізичні властивості, але й культурні, метафізичні смисли. Він є річчю, що дає можливість ідентифікувати своє тіло, вкласти у зовнішню оболонку зміст, висловити психологічний стан. Культурний контекст та індивідуальна обізнаність особистості формують смислову наповненість речі (одягу), яка лише в тому випадку стає текстом, що містить інформацію для людини, якщо остання знає і розуміє її культурну основу. Відтак, можемо говорити, що одяг – це комплексна і самостійна система значень, і письменник, користуючись цією системою, передає у своєму творі зашифроване послання. Завдання читача полягає в тому, щоб з допомогою певного коду розшифрувати повідомлення. Піа Райнахер називає цей комунікаційний процес “німою, але виразною тяганиною, що виникає між читачем і автором” [9, с. 11]. Вона також

стверджує, що одяг виник не тільки як річ, але і як символ. Адже знаковий характер речей визначається завдяки врахуванню їхніх властивостей відображати в людській свідомості об'єктивні зв'язки і відносини між предметами і явищами дійсності. Тож не дарма Готфрід Келлер для створення образу головного героя серед усіх елементів одягу обирає саме плащ. Адже він завжди відігравав у літературі традиційно високу символічну роль, оскільки згадується ще в античності, в часи панування римських імператорів, коли означав найвищий ступінь соціального статусу, а також вважався символом розкоші і багатства, адже його одягали королі, князі і лицарі. Німецький дослідник Карл Польгайм навіть зазначає, що “плащ завжди був найбагроднішою частиною одягу, найкращим майном чоловіка” [6, с. 35]. Крім того, плащ Венцеля може вважатись символом межі між здаватись і бути. Коли Венцель залишає Сельдвілью, щоб знайти роботу, плащ виражає його індивідуальне бажання переступити цю межу. Він також одночасно слугує засобом самопрезентації та естетичним засобом харчування, з якого він живе і в такому випадку свідчить про “голод ілюзій”, який можна задовольнити лише через виснаження тіла [10, с. 226].

Треба зауважити, що італійський вчений Умберто Еко також наголошує не семіотичній функції одягу, тобто на його здатності не тільки позначати чи репрезентувати, але й символізувати те, що є значущим для людини. Адже з допомогою одягу відбувається не тільки естетичне оформлення людини, але й створюється образ, який, окрім соціальної ролі людини, є відображенням її психологічного стану. В цьому контексті варто зауважити, що одяг відіграє важливу роль у розкритті образу не тільки Венцеля, але і його коханої Неттхен, яку він кожного разу описує то “у синій вуалі і польському, обшитому дорогим хутром” [3, с. 146], то “закутану в біле хутро, блакитний серпанок захищав її обличчя від прохолодного повітря та сліпучого блиску снігу” [3, с. 149]. Спираючись на тогочасну історію костюма, можна стверджувати, що письменник навмисне обирає такий елемент одягу, як “синя вуаль”. Адже як відомо, у XIX столітті утвердилась жіноча мода на шарф. Його виготовляли переважно з кашеміру і взимку пов'язували наколо шиї, зони декольте та навколо голови. Проте автор вибирає не шарф, а вуаль, активуючи таким способом у свідомості читача певний сигніфікат, який вже у XIX столітті укріпився в модному коді, а саме – невинність. Вуаль протягом XIX століття використовували як сталий атрибут весільного вбрання. До того ж, на думку психоаналітика Євгенії Люціоні, “вуаль є матеріалізованим зовнішнім символом незайманості. Адже дає можливість зберігати потрібну правильну дистанцію між чоловіком і жінкою” [9, с. 119]. Цей елемент одягу вказує також на авторський експеримент із завуальованою ідентичністю. Адже плащ Венцеля та вуаль Неттхен насправді виявляються оманливими масками їхньої справжньої ідентичності. Оскільки прикривають не тільки обличчя і тіло, але й стають потужними знаками комунікаційного бар'єру. І якщо ця стратегія прикривання та затінювання не перерветься, то на героїв неминуче чекає крах їхнього кохання, запорукою якого є розуміння і визнання.

Драматичний перелом, внаслідок якого, врешті-решт, відкривається справжнє походження Венцеля та його втеча є лише логічним наслідком попередньої фази оманливого маскування і страху бути засоромленим через викриття його афери. Розв'язка настає дуже неочікувано завдяки рішучим діям Неттхен. Адже приймаючи свідоме і непохитне рішення знайти свого коханого, вона одночасно ще й грубо

пориває з міщанськими приписами і законами, які вимагали, щоб новоспечена наречена відмовилась від свого бідного коханого, оскільки дозволяли любов лише між представниками рівних соціальних станів. Але Неттхен відмовляється від вимріяного з дитинства та спроектованого на молодого кравця образу казкового принца і таким чином пориває зі світом аристократично-романтичних фантазій, що міцно та надійно огортали її, та вирішує протистояти холодній ворожій дійсності. Спочатку, як наголошує автор, “це відбувається неусвідомлено, ніби в сноходінні, але хутряна шапка і рукавиці Венцеля, які лежали на сидінні поруч із Неттхен, виказували її непохитне бажання поговорити з Венцелем” [3, с. 152]. Побачивши втікача в снігу, Неттхен ніби прокидається зі свого романтичного сну та інтуїтивно проектує нові правила гри, які вже не є частиною утвердженої системи. Початок зміни сталої системи дуже чітко віддзеркалений в знаковій площині одягу, коли Неттхен, знайшовши Венцеля, не торкається одягу, а схоплює його за руку та одночасно починає терти обличчя снігом, не тільки для того, щоб не дозволити йому замерзнути, але й також, щоб розтанула застигла маска польського графа на обличчі та проявились його характерні індивідуальні не менш благородні риси. Пізніше вона повертає йому шапку як символ нової життєвої сили для засудженого суспільством і рукавиці як символ втраченої теплоти і захищеності.

Підсумовуючи наведені приклади, можна зробити висновок, що письменник, спираючись на сучасні йому модні приписи, а також, обираючи та використовуючи потрібні йому наповнені символічним змістом вестиментарні знаки, реалізує індивідуальне послання і доносить до читача інформацію, наголошуючи таким чином на важливості вибору одягу для створення образів головних героїв [7, с. 19]. Потрібно також зазначити, що хоч модний одяг, безперечно, є не єдиним фактором будови і вираження індивідуальності людини, але примірювання різних типів ідентичності, де самопрезентація через зовнішність (одяг і тіло) стає однією із можливостей віднайдення і усвідомлення своєї індивідуальності, засвідчують право на різноманіття мозаїчності свідомості та ідентичностей людини і сприяють тому, щоб відкидати претензії моди на нав’язування стилю життя й ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры : вторая половина XX – начало XXI вв. / А. Ю. Демшина. – СПб. : Астерион, 2009. – 170 с.
2. Келлер Готфрид. Новеллы / Готфрид Келлер. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1952. – 418 с.
3. Сведсен Ларс. Философия моды / Ларс Сведсен ; пер. с норв. А. Шипунова. – М. : Прогресс Традиция, 2007. – 256 с.
4. Lehnert Gertrud. Mode, Weiblichkeit und Modernität / Gertrud Lehnert. – 1-e Aufl. – Dortmund : Ed. Ebersbach, 1998. – 288 S.
5. Bertschik J. Mode und Moderne / J. Bertschik. – Köln : by Böhlau : Verlag CmbH&Cie, 2005. – 415 S.
6. Fleig Anne. “Märtyrer seines Mantels” Gottfried Kellers Novelle “Kleider machen Leute” / Anne Fleig // Der Deutschunterricht. – 2008. – N 4. – S. 31–41.
7. Meinecke T. Ich als Text / Thomas Meinecke. – Berlin : Suhrkamp, 2012. – 349 S.
8. Reinacher Pia. Kleider, Körper, Künstlichkeit. Wie Schönheit inszeniert wird / Pia Reinacher. – Berlin : University Press, 2010. – 173 S.

9. Reinacher Pia. Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser / Pia Reinacher. – Bern : Peter Lang, 1998. – 198 S.
10. Rudolph Andrea. Ideale Polenbilder als Kritik an der Moderne. Gottfried Kellers Novelle “Kleider machen Leute” // Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung : Kulturwissiche Beiträge / Hrsg. Andrea Rudolph, Ute Scholz. – Dattelbach : J. H. Röhl, 2002. – S. 225–257.

Стаття надійшла до редколегії

01.12.2015 р.

Статтю прийнято до друку

20.02.2016 р.

COMMUNICATIVENESS OF FASHION IN GOTTFRIED KELLER’S NOVELLA “KLEIDER MACHEN LEUTE”

Liliia Nester

*Lviv National Acaademy of Arts
(38б, Kybiovych it., Lviv, 79011)*

The article deals with the analysis of the “fashion language” as a system of signs that express fashion in the connection with the statement that clothing is a specific code consisting the information about a person wearing it and his / her social identity. Clothes are considered to be a new peculiar means of communication and one of the possibilities of individual expression of a person, so that except the signum function of clothing, the importance of its performative value is emphasized.

The writer realizes personalized message and communicates information to the reader, thus emphasizing the importance of the choice of clothing to create images of the main characters. It should also be noted that although fashionable clothes, of course, is not the only factor structure and expression of individuality, but adjusting different types of identity, where self-presentation through appearance (clothes and the body) is one of the possibilities of finding the awareness of identity, confirming the right to diversity the mosaic of human consciousness and identities and contribute to deny a claim for imposition of fashion lifestyle and identity.

Keywords: fashion, clothes, Keller, sign, performativity, travesty.