

УДК 791.43:391

Л. И. Кирсанова<sup>1</sup>

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса  
Владивосток. Россия

О. А. Коротина<sup>2</sup>

Дальневосточный федеральный университет  
Владивосток. Россия

## Онтология одежды: смотреть кино

Современная культура очарована визуальным продуктом как особого рода формами, которые вызывают мгновенный эффект понимания. Важнейшими среди них является кино, в котором содержание душевной жизни скрыто в пользу очевидности: не ясно, что переживают персонажи, мы увлечены визуальной презентацией. Темой нашего исследования является кинофильм Пола Андерса «Призрачная нить», в котором по-новому рассказана архетипическая история Золушки и Принца, приправленная историей Пигмалиона, где переключателем статусности является другая часть одежды, нежели туфелька, – платье для Альмы.

К онтологии одежды мы относим легкие вещи, воздушные ткани мы сближаем с Голосом, Жизнью, Движением, Свободой, а плотные тяжелые ткани, темные тона одежды соотносим с Забвением, Холодом, Смертью. Одежда индивидуализирует, хотя соотношение между спектаклем одежды – Модой и внутренней событийностью героини вовсе неоднозначно [1, с. 75]. Главная героиня под взглядом Мастера претерпевает превращения, переходя от предмета любования в начале любовного отношения к объекту потребления, демонстрации богатства и статуса на этапе супружества.

**Ключевые слова и словосочетания:** кинофильмический продукт; система одежды; мода; идентификация; любовное отношение; отчуждение супружества.

L. I. Kirsanova

Vladivostok State University of Economics and Service  
Vladivostok. Russia

O. A. Korotina

Far Eastern Federal University  
Vladivostok. Russia

---

<sup>1</sup> Кирсанова Лидия Игнатьевна – д-р филос. наук, профессор, проф. кафедры философии и юридической психологии; e-mail: kirsanovalidiya@ Rambler.ru

<sup>2</sup> Коротина Ольга Александровна – канд. филос. наук, доцент Департамента философии и религиоведения; e-mail: korotina\_o\_a@mail.ru

## Clothing ontology: watch a movie

The modern culture is charmed by sui generis forms which cause an instant effect of understanding- a visual product. Cinema is one of the most important of these. There is a hidden inner space of a character whose mental experiences remain unclear since we're attracted by the visual presentation.

Our research topic concerns the movie "Phantom Thread" written and directed by Paul T. Anderson that tells an archetypal story of Cinderella and the Prince in a new way laced with the story of Pygmalion where Alma's dress, as a different item of clothing rather than Cinderella's shoe becomes a symbol of the status change. Speaking of clothing ontology we attribute light, airy materials to the Voice, Life, Movement, Freedom whereas thick, dark tones of clothes are referred to Oblivion, Cold and Death.

The heroine in sight of the Master undergoes certain transformations turning from the object of admiration at the beginning of loving relationship to the object of consumption, display of wealth and status at the stage of marriage.

**Keywords:** cinema production, clothing system, identification, love relationship, alienation of affection.

В статье рассматриваются три взаимосвязанные между собой темы: 1) особенности кинофильмического образа в его отношении к реальности, 2) индивидуальная история героини фильма, взятая со стороны спектакля одежды, 3) отношение Любви.

– Любите ли Вы кого-нибудь? – спрашивает Альма. – Я шью платья, – отвечает герой фильма Пола Андерса «Призрачная нить». Для него одевать женщину – значит любить.

Кино предназначено для того, чтобы смотреть, реже – о нем говорят, еще реже – кино становится предметом философской рефлексии. Начнем с того, что сущностью кино является хорошо рассказанная любовная история: события кинофильма, его герои, ситуации, в которых они себя проявляют, относятся не только собственно к кино, но в целом, к тому существу, которое мы называем жизнью. О чем фильм Андерса «Призрачная нить»? По сути, это вечная история о Золушке, которая под взглядом художника (в данном случае знаменитого модельера) превращается в принцессу. Костюм, платье героини, которое выбирает для нее кутюрье, выполняет роль волшебной палочки, производящей переключения: вульгарная простолоудинка, официантка из загородного кафе превращается в супругу, хозяйку преуспевающего Дома моды. Конечно, на ум приходит история Пигмалиона. Однако дело обстоит несколько сложнее: главный герой не только Мастер, но и Принц, наследник и глава матриархатного универсума – Мать-Сестра.

Чтобы предаваться чистому творчеству, он принужден жить в окружении женщин-монстров – Матери (Смерти), Сестры и Супруги. В сказке о Золушке не сообщается о том, в кого превратится хитрая и амбициозная девочка. Итак, первая часть наших рассуждений касается истории Золушки и Принца, по сути, это история любовной очарованности.

Во второй части речь пойдет об одежде, что позволяет нам не вдаваться в психоаналитические подробности сложных личных отношений матери, сестры, возлюбленной, а позднее – супруги мастера. Посмотрим на эту историю как бы извне, с точки зрения того, как меняются одежды Альмы [2, с. 84–85]. В начале она предстает в переднике официантки, с завязанным сзади узлом, большими, неуклюжими руками, с вульгарным макияжем. Вместо пастельных тонов помады, которая лишь подчеркивает рисунок губ, губы героини обведены «хищной» красной помадой. Заметим жест мастера: он стирает салфеткой этот знак вульгарности. Еще дополнение: она держит руки, сжав кулаки, в карманах рабочего платья, как это делают простолюдинки. Узел передника – это то, что делает ее тело связанным сзади, оцепенелым, подчиненным. Влюбленный взгляд мастера делает рукава ее платья воздушными, тогда движения рук напоминают взмахи крыльев птиц, свободных лететь ввысь. Цвет душевной сексуальности ее первоначального платья меняется на пастельные тона светло-сиреневого, нежного и утонченного. С какой тщательностью мастер подбирает ей нужный цвет, который способен выразить его чувство – тонкое и неторопливое. В дальнейшем ее платье претерпевает изменения, линия костюма движется не по канве эмоции, а по возрастанью статуса и значимости: любимая женщина становится супругой. Госпожа, хозяйка модного дома, мать наследника Империи моды может позволить себе носить облегающую, влитую одежду, которая маркирует неторопливость праздности, способность обращать внимание, фиксировать взгляды окружающих, соблазнять без признаков распушенности. Сравним: официантка бегаёт, суетится, ее одежды созданы для широкого шага прислуги.

Третья тема – об онтологии костюма. Со времен античности представлялось, что легкие вещи, прозрачные ткани, кружева, вуали сближают с Жизнью, Голосом, Движением, Свободой, а плотные вещи, тяжелые ткани, темные расцветки напоминают о тяжести жизни, ее конце, холоде и мраке смерти, подземной пещере. Впрочем, смерть тоже требует костюма.

Человек носит одежду, в этом заключается его видовое отличие от животных. Одежда никогда не была и по сей день не является чем-то естественным, она сконструирована культурой, социумом и, в известной степени, модой. Мода может быть маркирована исторически, этнически, гендерно: греческая туника, египетский костюм, барочная одежда, мужской и женский наряды и проч. Кратко суммируем все, что сделал Ролан Барт в книге «Система моды» [3, с. 37–356].

Барт утверждает, что одна и та же одежда имеет три разные структуры – технологическую, иконическую и вербальную. Технологическая вещь отсылает к ее онтологии: вещь как предмет одежды призвана защитить тело человека от дождя, ветра, холода. Вещами «в нулевой степени» являются такие одежды, как валенки, ватник, сапоги и др. К технологии вещи примыкают раскрой ткани и шкурки зверьков, шитье, которое создается строчкой, загибом края, поворотами швов и т.п. Вторая структура – иконический знак – основана на подобию фигуры тела и одежды. Вещи повторяют размеры туловища, длину рук, ног, размер шеи, талии, бедер и др. Более или менее удачный мимезис определяет, как одежда «сидит» или не «сидит» на человеке. Риск модной одежды как раз состоит в том,

что реальная фигура тела не совпадает с формой, созданной для модели. Третья структура – это вербальный код, с помощью которого дизайнер описывает одежду, говорит о ней, восхищается. К суждениям вкуса примыкает пользователь – критикует, отвергает или восторгается и др. Вербальный код формирует суждение вкуса и выражается словом – красивое платье, изысканный наряд, прекрасный подбор цветовой гаммы и др. Сочетание этих трех кодов – технологического, иконического и вербального – позволяет переключаться с одного вида знаков на другой. Например, выкройка своим рисунком схематически воспроизводит действия, необходимые для изготовления данной вещи. Искусство «кройки и шитья» отличает профессионала от любителя. Барт замечает, что в указаниях для пошива по большей части используются одни глаголы и цифровые величины, например, «разложить все детали на скроенной и сметанной подкладке. Наметать с каждой стороны вертикальную складку глубиной в 3 см в 1 см от края плеч» [3, с. 40]. Этот код является, по большей части, закрытым, укорененным не в системе естественного языка, а в строго специализированном, тайном, даже загадочном. Иконический код – одежда-образ (фото из модного журнала, кадр из фильма и др.) – не ясен по своим прагматическим целям: собственно, чему служит эта вычурная одежда, ведь не для того, чтобы защищать от непогоды, украшать и радовать, следовать традиции стыдливости. Воображаемое одежды нельзя субъективировать однозначно, самое большее, на что можно рассчитывать, – соединить воображаемое одежды одного субъекта с воображаемым другого: модельера и пользователя, оппозицию между которыми никогда не удастся преодолеть, потому что один из них является в полном смысле субъектом, а другой остается объектом художественного эксперимента. Модельер одевает, а клиент – это тот, кто носит, его одевают, прямая форма глагола заменяется на возвратную. Третий элемент одежды – суждение вкуса – наиболее далеко отстоит от вещи самой по себе, одежды как таковой. Вкус субъективирует одежду, интерпретирует, т.е. это самый паразитарный код, по Барту. Герменевтика подозрения расцветает: некая вычурная или неуместная деталь одежды, допустим, сиреневый цвет мужской пижамы, могут привести к использованию весьма обширной территории русского языка, вплоть до грубости, брани и ненормативной лексики. Элементы одежды из кинофильма П. Андерса «Призрачная нить» позволяют сделать выбор в пользу любого языкового кода – специалисты индустрии моды могут сосредоточиться на элементах технологического субстрата одежды (фактурность ткани, сложности раскроя и ручной обработки швов и т.п.). Людей креативного плана интересуют элементы конструирования одежды как творческого акта, критики моды могут описать одежду с помощью словесных значений.

Наша идея заключается в том, чтобы рассмотреть историю героев фильма с точки зрения эволюции одежд. Кинофильмические образы картины «Призрачная нить» обретают историческую, гендерную размерность благодаря костюму. Удлиненное платье со шлейфом, в которое драпируются многие персонажи фильма, несет значение изысканности: в нем можно передвигаться только мелким шагом, осторожно ступая по поверхности пола, придерживая край платья. Никакое свободное движение недопустимо и даже рискованно: нельзя спуститься по лестнице, прыгая через ступеньку.

Сконструированная одежда, искусно подчеркнутая обилием застежек, корсетом и прочим, затрудняет не только движение, но и дыхание, изменяет Голос, парализует то, что мы называем Жизнью и Свободой. Грубый, брутальный голос деревенской девицы меняется на тихий, едва живой голос светской дамы. Сравним с сегодняшним днем: современная одежда, сформированная в эпоху капитализма, войны, освобождения женщины, всеобщей занятости, сделала гибким переход от повседневного костюма к вечернему. Это не вечерние платья со шлейфом вышли из моды, изменилась история и эпоха, женщины разучились их носить, а мужчины – подавать руку и придерживать спутницу при ходьбе.

В кинофильме Пола Андерса «Призрачная нить» речь идет о высшем слое общества эпохи социального расслоения и иерархии: среди заказчиц модного дома не просто преобладают знатные особы, но даже встречаются принцессы крови – королева и ее дочь. Ввиду этого одежды героинь отличаются изысканным блеском драгоценностей, искусственными формами как со стороны кроя, ручной обработки швов, так и фактурности тканей, дороговизны отделочных материалов (голландские кружева XVII века). Закройщик одежды – не просто модельер, а художник, обладающий достоинством подлинного Мастера: в его изысканном платье нельзя напиться, падать лицом в салат и валяться в кровати, не сняв наряда.

Одежде было дано право иметь власть над человеком, менять место в социальной иерархии: передник официантки заменен на платье со всеми признаками богатства и статуса. Альма получила все то, что маркирует богатство, за исключением белого свадебного платья. Белое платье – это одежда смерти, мертвой царевны-матери, в которые кутюрье не желает одевать свою супругу. На этом придется остановиться, потому что дальнейшее обсуждение того, почему мастер падает в обморок (это временная смерть), его тошнит, он пачкает свадебное платье принцессы, заставляет погружаться в глубину смыслов бессознательного.

Обратим внимание еще на одну сложность: на соотношении слова и визуального образа, которые с трудом переводятся друг в друга. Визуальный образ упакован так, что дается сознанию сразу и целиком, целокупно, а не дискурсивно. Например, использованные нами слова «облегающая, влитая одежда» придают образу характер абстрактности, тогда как созерцание такой одежды провоцирует чувственность, потому что демонстрирует, предлагает к показу изумительные изгибы тела, его движения и проч. Образ тела в одеждах характеризуется обилием подробностей, нюансов, сложностей, которые формируют значения на уровне чувственности, ускользающие от словесного обозначения. Намеченная талия с напуском весьма неточно передает смыслы визуального образа молоденькой девушки, смущающейся своей сексуальности, или облегающие перчатки, благодаря которым ручка дамы точно вкладывается в руку кавалера, но без развязности. Все это очень приблизительно и неточно передает смыслы, во всяком случае они не относятся к ясным и очевидным. Вариант прилегающей одежды имеет две противоположные функции: одежда всегда выполняет функцию защиты тела, образует убежище, создает замкнутое пространство, а с другой – занимает объем вовне, обозначает себя в пространстве. Объемная одежда, например, пуховик матрасного типа, широкий, длинный, свободный плащ оказывают давление на пространство, они зани-

мают место большее, чем собственно тело. В варианте прилегающей одежды присутствует некоторая скромность, тогда как объемная одежда открыта вовне, давит на пространство. Заметим, сколько места занимает тоненькая девушка в пальто элегантного покроя и такая же в объемном пуховике.

Наша героиня Альма в облегающем платье заключена в своем костюме, закрыта вовнутрь, согласно принципам индивидуации.

Мастер и Золушка постоянно спорят о плотности тканей, их фактурности: первоначально Альма настаивает на закрытости против прозрачности, она желает скрыться под одеждой от взглядов окружающих. Ей не достаёт свободы, но нет и вульгарности. Мера того и другого обуславливается вкусом. Он же упрекает ее в отсутствии вкуса, да и откуда ему у нее взяться. У людей вкус в отличие от животных не является врожденным, он воспитывается: открытое декольте вовсе не является признаком доступности. Люди низкого происхождения предпочитают обнажение и наготу, стремятся достичь максимума оголенности [4, с. 199–204]. Люди со вкусом предпочитают Соблазн облегания, который заключается в пластичности тела-одежды, костюм повторяет все изгибы тела, он движется вместе с телом, а не колышется отдельно от него. Это тождество тела и одежды напоминает звериное, здесь вступает в права Природа женщины. Пышная одежда, свободный костюм не опираются на динамику тела, они движутся не в унисон, а отдельно друг от друга, что часто выглядит смешно и неуклюже и неоднократно обыгрывается в комедиях, например, с Пьером Ришаром. Облегание и стягивание образуют оппозицию в отношении свободы и незажатости. К вариантам движения тела следует отнести длинное и короткое платья: удлиненное платье в смысловом отношении характеризует возвышенность, устремленность вверх, подъем и даже попытку взлета, тогда как короткое платье, по мнению Р. Барта, это урезанное движение, спад. Прозрачность, легкость ткани, кружева могут быть уподоблены таким качествам, как состояние полета, возвышенности и даже эйфории, а плотные ткани за счет своего веса и нагрузки на тело означают неудобство, а также такие качества человека, как жесткость, традиционализм. Церемониальные одежды власти всегда тяжелые, жесткие, громоздкие, ибо посредством костюма власть стремится занять возможно большее место в пространстве, выглядеть значительной. Существуют одежды и цвета тлена и смерти, вдовства. Например, сестра Мастера – старая дева, всегда в строгом черном костюме.

Спровоцировав неожиданную встречу кинофильмической истории двух очень разных людей, оставшихся одинокими на поле любви, историю перекраивания костюма героини и онтологию одежды, мы создали возможность понять смысл того, что мы именуем с подачи Ж. Лакана стадией зеркала.

Облик культуры XX века изменился благодаря открытию Другого. Общим суждением гуманитаристики сегодня является то, что значения в Я приходят из Другого. Декартианская логика, принуждающая артикулировать мир из «я мыслю», претерпела существенные изменения. Другой предстал перед исследователями в нескольких ипостасях. Благодаря пространственной доступности других культур антропология ввела в аналитику логику мифа (К. Леви-Стросс), осовременила древние формы жизни, осмыслила эффективность символов архаичных

народов и т.п. Появились типологии одежды, основанные на архаике калечат, рисунков, символов из истории культур народов мира. Заметим, какой плотный слой современной моды основан на «леопардовом» бренде, обнаружившем возможность сопряжения животной брутальности и изысканной утонченности красавиц современной цивилизации. Другой-в-пространстве соединил эго-субъекта с его историей и культурой. Другой психоанализа позволил процесс становления субъекта рассмотреть в его истоках: от детства до взрослости. Бессознательное – это не внешний Другой, а кризисная история того же самого субъекта. Процесс субъективации посредством внутреннего опыта Я был дополнен или даже выполнен за счет фигуры Другого. Вместо субъекта классической философии мы обнаружили Другого, чужого, не-тождественного этому Я, нашего собственного двойника, который событийствует с эго-субъектом то как согласие, то как распря. Внутренний опыт, на котором мы неосмотрительно настаивали, является лишь операциями того внешнего, Другого, которого эго-субъект более или менее успешно интериоризирует. Примеров тому бесчисленное множество: от фотографии до кино, видеоарта и перформанса. Неожиданное подтверждение мы обнаруживаем, обратившись к существу того, что издавна называют шитьем. Акт удвоения в шитье, которое проблематизировал Ж. Делез, – это поворот, складка, изгиб, «сучок». Складка не является чем-то случайным в шитье, благодаря ей ткань удваивается, но одновременно сопрягается, вплетается. Метафора «сшивания» стала вполне серьезно рассматриваться как способ аналитики сознания: сознание есть удвоение внутреннего и внешнего, со-бытие Я и Другого.

Современность в своей способности к технической воспроизводимости удвоения бытия как один и один, которые не складываются в простую двойку, достигла впечатляющих результатов. Фото-селфи, фотогения масочности, фигуративная пластика лица и фигуры демонстрируют разнообразные варианты мимезиса, попытки разместить себя в Другом. Новые стратегии обретения идентичности в фото-селфи позволяют управлять собой внешним образом (я-картинке). Управление временем посредством пластики дает надежды на обретение вечной молодости, управление местами (я-в-ландшафте), управление вещами (я-на фоне автомобиля) и др. расширяют возможности Я не быть собой, не попадать в то острие Я, которое ранит, беспокоит, тревожит, пугает. Бытие-в-Другом – это современная анестезия субъектности. Скоростная процедура в упражнении управлять Другим и собой позволяет, с одной стороны, не застревать на себе, не слишком настаивать на собственной субъектности, весьма временной и случайной (мода на все меняется каждый год, а также от сезона к сезону и т.п.), а с другой – отношение-с-собой-внутренним становится отчужденным, фрагментарным, лишается качеств постоянства и целостности. Быть модным – значит оставаться современным, желаемым, востребованным, молодым и др. Погоня за брендовыми вещами, невозможность приобрести их окрашивают в трагические тона жизнь многих подростков. Мода – не просто какой-то Другой, вполне безразличный для Я, в нем заключена Сила. Сила Другого обнаруживается в его власти, способности захватывать, следовать моде, формирует в женщине восприимчивость к силе Другого (в том числе, подчиненность, зависимость). В мужчине же

преобладает активность и спонтанность в употреблении элементов новизны, производимых другими, поэтому они более консервативны в одежде, косметике, макияже. Пренебрежение Другим (не быть в тренде, не мелькать на экране, не быть центром публичных скандалов, не носить модные шмутки) грозит не-бытием, что означает отстать, прослыть старомодным, невостребованным.

Итак, одежда, мода, их кинофильмические образы требуют осмысления не по отдельности, а совокупно (материя одежды, модные вариации покроя, аксессуары, костюмированное кино и др.). Важно достичь упорядоченного единства в субъекте как в мастере-дизайнере, так и пользователе.

1. Гофман И. Закрепление форм деятельности // Социология вещей. – Москва: Территория будущего, 2003.
2. Кристева Ю. Смысл и мода // Избранное: разрушение поэтики. – Москва: Росспэн, 2004.
3. Барт Р. Модная женщина // Система моды. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 295–296.
4. Бодрийяр Ж. Вторичная нагота // Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2006. С. 199–204.
5. Делез Ж. Складчатость или внутренние мысли // От Я к Другому: сб. пер. по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога / науч. ред. А.А. Михайлов. – Минск, 1997. С. 223–254.

#### Транслитерация

1. Gofman I. Zakreplenie form deyatel'nosti // Sociologiya veshchej. – Moskva: Territoriya budushchego, 2003.
2. Kristeva Yu. Smysl i moda // Izbrannoe: razrushenie poetiki. – Moskva: Rosspen, 2004.
3. Bart R. Modnaya zhenshchina // Sistema mody. – Moskva: Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2004. P. 295–296.
4. Bodriyyar Zh. Vtorichnaya nagota // Simvolicheskij obmen i smert'. – Moskva: Dobrosvet, 2006. P. 199–204.
5. Delez Zh. Skladchatost' ili vnutrennie mysli // Ot Ya k Drugomu: sb. per. po problemam inter-sub"ektivnosti, kommunikacii, dialoga / nauch. red. A. A. Mihajlov. – Minsk, 1997. P. 223–254.

© Л. И. Кирсанова, 2020

© О. А. Коротина, 2020

**Для цитирования:** Кирсанова Л. И., Коротина О. А. Онтология одежды: смотреть кино // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2020. Т. 12, № 1. С. 153–160.

**For citation:** Kirsanova L. I., Korotina O. A. Clothing ontology: watch a movie, *The Territory of New Opportunities. The Herald of Vladivostok State University of Economics and Service*, 2020, Vol. 12, № 1, pp. 153–160.

DOI [dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2020-1/153-160](https://dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2020-1/153-160)

Дата поступления: 26.02.2020.