

*В. М. Липская*

## КОСТЮМ КАК ЗНАК И КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ

Непроясненность философских оснований двойственности знаковой системы костюма выражается в недостаточной разработанности как теории дизайна костюма, так и методологии его анализа. Сегодня, когда этот вид дизайна становится достоянием массовой культуры, знаковая составляющая костюма часто редуцируется к означаемому — одежде. Упрощенный подход встречается в большинстве российских и зарубежных СМИ, пишущих о моде и костюме, именно потому, что иные критерии помимо формальных характеристик (относящихся к «означаемому» — к конкретным вещам, но не к «означаемому» — ассоциативно-образной концептуальной системе в рамках костюма) до сих пор не сформулированы.

Рассматривая костюм как знаковое сообщение, следует иметь в виду, что посредством языка мы не только фиксируем и выражаем нечто уже бывшее и только ставшее известным, но и «изготавливаем факты» (Л. Витгенштейн). Обозначая предмет, мы «прикрепляем» к нему ярлык, делая этот предмет знакомым, узнаваемым, и следовательно — уже функционирующим по новым законам. Костюм — тот же знак, «прикрепляемый» к личности, придающий ей контекстуальную значимость, делающий ее узнаваемой, а значит — существующей определенным способом. Поскольку же знаки — это явления культуры, в которых кодируется социально значимая информация, костюм, возникнув как феномен, сам начинает оказывать влияние на своего «носителя», активно способствуя самоидентификации и социализации индивида.

Человек «потребляет» костюм в той мере, в какой он создает в своем воображении идеальный образ собственного Я. Восприятие здесь вплетено в процесс жизнетворчества, неразрывно связано с ним, так что предметом его является не внешний вид костюма, а сама живая действительность, в которой живет и действует субъект.

Как известно, существует тесная связь между мышлением и языком. Согласно М. Хайдеггеру, язык не исчерпывается референцией, он сам является некоторого рода событием, местом, где может раскрыться истина бытия. Язык не является всего лишь средством представления уже известных истин, в большей мере он служит средством отыскания истин еще неизвестных, поэтому с помощью языкового знака можно понять тенденцию будущего развития системы. Осмысленностью знаков обусловлена культура восприятия и употребления того или иного языка. Человек, использующий неосмысленно (пассивно) вещное окружение, а более всего костюм, не решает свои проблемы и проблемы времени, а только визуальным образом их маскирует и тем самым усугубляет.

Культура сегодня во все большей степени начинает пониматься как совокупность знаковых систем, с помощью которых человечество фиксирует и оберегает свои ценности, выстраивает и осуществляет связи с окружающим миром [1]. Особенно важно знаково-символическое постижение мира: вещи, в том числе и костюм, воспринима-

---

*Липская Влада Михайловна* — канд. филос. наук, доц., Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики; e-mail: vladalips@mail.ru

ются и употребляются как знаки, т. е. то, что указывает на нечто, выходящее за пределы своего чисто утилитарного назначения.

Как констатирует Э. Кассирер, «физическая реальность сокращается, а символическая — нарастает. Вместо вещей теперь вокруг человека вращаются лингвистические формы, художественные образы, мифические символы, религиозные ритуалы, и ничего уже нельзя увидеть иначе, как через эти искусственные опосредования» [2, с. 205]. Таким образом, к середине XX в. постепенно складывается особая область культурологических исследований — семиотика культуры, включающая в себя широкий спектр локальных семиотик: изобразительного искусства, литературы, музыки, театра, кино, телевидения. Не является исключением из этого процесса и семиотика костюма, который в системе культуры также начинает выступать как определенного рода знак [3].

Любой знак — в том числе и костюм — двусоставен, т. е. состоит из означаемого и означающего. И если вместо знака (костюма как двусоставной системы) анализируется только его *означающее* (вещественный компонент), то упускается из виду *означаемое* (смысловая идея). Поскольку же в составе знака они составляют неделимое целое, ограничиваясь в своем анализе только вещественными элементами, мы говорим вовсе не о костюме. К сожалению, именно с такого рода обсуждениями мы имеем дело в большей части журналистских работ о моде, когда костюм вырывается из общей коллекции и объединяется с другими (также вырванными из своих контекстов) по принципу общей цветовой гаммы, силуэта или темы.

С. Зенкин, автор предисловия к ставшему уже классическим труду Р. Барта «Система моды» [4], обращает внимание на то, что выбор модного костюма<sup>1</sup> как предмета семиотического анализа уже заключает в себе определенный «этический подход к знаку», поскольку костюм входит в «системы эйфорические, или, как часто выражается Барт, *эвфемические*, то есть доставляющие своим пользователям приятные переживания, нередко путем замалчивания неприятных сторон реальности. Главный фактор эйфоричности — сам код, на котором строится система: благодаря нему человек ощущает в мире успокоительную упорядоченность, и даже отталкивающие или тревожные факты “заклинаются”, когда их четко именуют, делают “интеллигибельными”» [5, с. 11]. Действительная причина «позитивного мировосприятия» костюма состоит вовсе не «в замалчивании неприятных сторон реальности», а в специфике дизайна как вида творческой деятельности, ориентированной на «компенсацию» проблем конкретного момента реальности, на *решение* прежде всего потребительского конфликта, а в случае дизайна костюма — социально-психологического конфликта между общественным «настроением» и конкретным человеком.

С этой точки зрения интересным представляется разоблачение Бартом благополучных иллюзий, которыми тешит себя человечество, — традиционная тема моралистической рефлексии второй половины XX в. Эта рефлексия получила новый толчок в экзистенциальной философии, предъявившей повседневному сознанию упрек в криводушном «самообмане», который именуется «спокойной совестью». Приводя в одной из своих теоретических статей эти сартровские термины (*mauvaise foi, bonne conscience*), Барт применяет их к специфически *знаковому* сознанию. То есть выбор Бартом именно костюма как предмета анализа нацелен прежде всего на то, чтобы «разоблачить

---

<sup>1</sup> В переводном тексте используется слово «одежда» — в то время, когда писал Барт, четкого различия костюма и одежды еще не существовало, поэтому зачастую происходило отождествление того и другого.

идеологические иллюзии общества потребления, которое транслирует свои властные интенции через посредство “мягких” семантических механизмов (например, знаковая система костюма), с помощью лесты, а не запугивания» [5, с. 11]. Все это укрепляет уверенность в том, что только осмысленное, вербализованное потребление может противостоять как тоталитаризму идеологий, так и массовой культуре в целом. Именно *осмысленность* потребления представлялась Барту чрезвычайно важным фактором. «Строго говоря, как чистой, внезнаковой практики, так и чисто индивидуального образа не существует, это предельные, идеальные точки... И все же тройственная оппозиция “образ — знак — дело”, отчасти аналогичная старинной бартовской оппозиции “стиль — письмо — язык”<sup>2</sup>, помогает понять то место, которое занимает знак на оси его *этических координат*» [5, с. 12].

Ролана Барта можно считать первооткрывателем семиотического подхода к костюму. Тем не менее его теоретические умозаключения сегодня уже нуждаются в достаточно серьезной корректировке. Сначала укажем на положения, которые являются базисными и до сегодняшнего дня не утратили ни актуальности, ни претензий на основополагающие позиции в знаково-символическом прочтении костюма. Это прежде всего утверждения о том, что в художественном знаке имеется и образная составляющая (особенно очевидная в знаках, опирающихся на визуальный материал), и о том, что система коннотативного сообщения «натурализуется» именно с помощью синтагмы денотативного сообщения. *Следовательно, при «переводе» с визуального языка костюма на язык вербализованной речи коннотативное сообщение трансформируется не в тождественное, но в эквивалентное — также коннотативное — сообщение, за счет чего и возникает стереоскопичность восприятия смысла (означаемого) и появляется возможность редукции синтагмы денотативного сообщения.*

Предлагаемое Р. Бартом деление костюма на «три системы»: костюм-изображение, костюм-описание и реальный костюм — также нуждается в уточнении. Во время написания исследования в 1950-е — 1960-е годы *описанием* в модных журналах считался текст, который на сегодняшний день уместнее охарактеризовать как *техническое описание* (поскольку такие тексты были посвящены преимущественно описанию не *костюма, но одежды*: деталей воротника, рукавов, кроя в целом). И тем не менее интуиция Барта-исследователя привела его к пониманию того, что *сложным знаковым характером обладает не одежда, а именно концептуальная составляющая костюма*. Последнее становится наиболее очевидным на уровне так называемой «второй системы», структурному анализу которой, собственно, и посвящена монография Р. Барта «Система Моды». Безусловно, следует отвергнуть положение о том, что первая и третья системы исчерпываются простыми денотативными сообщениями — передачей визуального образа или инструкцией для практических действий. Но верно то, что система «костюма-описания» насыщена определенного рода коннотациями и поэтому располагается «*между вещами и словами*» [4, с. 62], а значит, не просто вписывает костюм в контекст современной культуры и в целом внешнего мира, но изменяет и культуру и мир. В этом отношении весьма любопытно замечание Р. Барта о том, что существуют «мирские» значения модного костюма — прямо высказываемое в модных журналах соотношение

---

<sup>2</sup> См. первую книгу Барта «Нулевая степень письма» (1953). Реконструируемая нами оппозиция «образ — знак — дело» сходна также с тремя категориями Жака Лакана: «воображаемое — символическое — реальное», исключая последний член: «реальное» у Лакана отнюдь не трактуется как практическое вторжение человека в действительный мир. — *Прим. С. Зенкина.*

между той или иной одеждой и жизненными ситуациями, событиями, ценностями, которые она призвана «выражать» (труд или праздник, возрастные или профессиональные группы, предназначенность для путешествия или спорта и т. д.).

Одной из самых значительных заслуг Р. Барта можно считать открытие того, что в результате создания костюма-описания возникает уникальный феномен «именования означаемых», специфичный именно для дизайна костюма и практически отсутствующий во всех остальных знаковых дизайнерских системах. Дело в том, что костюм максимально приближен к человеку, а значит, максимально «психологизирован», ориентирован на учет личностного фактора (потому и обладает чрезвычайно подвижной структурой) и, как следствие, разделен на два уровня — одежду и костюм: «... Происходит то, чего нет в языке, — у означаемого *есть свое отдельное выражение*» (курсив мой. — Л. В.) [4, с. 266]. При стандартной семиотической ситуации, описанной де Соссюром, означаемое носит имплицитный характер, мы понимаем его лишь путем опознания означающего, в случае же «мирского означаемого» костюма оно не только угадывается в костюме-образе, но еще и может быть эксплицировано в сопровождающем его тексте. Такой текст приобретает метаязыковой характер, выступая в роли своеобразного «перевода», проясняющего значения знаков. Другое дело, что *Барт под сопровождающим текстом имел в виду сугубо описательный текст, тогда как адекватной экспликацией означаемого, переводом проекта костюма на вербальный язык является грамотно сформулированная концепция. Тем самым Барт впервые открывает сам факт удвоения означаемых, хотя второй компонент имеет в исследовании не вполне точное «наполнение»*. Текст он рассматривает как состоящий из двух компонентов: с одной стороны, собственно описание одежды, с другой — прямое указание на концепцию — платье «для коктейля». Однако в действительности это «для коктейля» — только составная часть концепции костюма, а именно его назначение, сама же концепция не сводится сугубо к сфере использования костюма. Она включает и модные тенденции, и индивидуальность автора-дизайнера, и тему образного решения костюма. И лишь в преломлении указанных характеристик определяется назначение костюма. *Таким образом, бартовскую классификацию костюма, состоящую из трех «систем», следует радикально откорректировать: вместо «костюма-описания» ввести «костюм-концепцию», а для «костюма-описания» предложить иное «наполнение» — техническое описание (которое в форме описания собственно фасона не костюма, а одежды и фигурирует у Барта, претендуя на роль концепции)*.

Итак, именно металингвистическая экспликация «мирских означаемых» костюма привлекла Р. Барта к выбору костюма в качестве предмета образцового методологического анализа, но в силу того, что сами дизайнерские принципы в области проектирования костюма в середине XX в. только начинали формироваться, его представление об означаемом и означающем, применительно к костюму, нуждается в переосмыслении. Костюм вряд ли привлек бы внимание Барта, если бы в нем присутствовал лишь чисто формальный код членения (как в других видах дизайна), отсылающий к одному-единственному означаемому «модность» (то, что он называет «*комплексами В*»); зато благодаря своим «*комплексам А*» мода (этот термин также не вполне правомерно используется Бартом как синонимичный понятиям и «костюм», и «одежда») была представлена как неординарный и богатый семиотический объект — мистифицированная система отношений между костюмом и жизнью, между образом, знаком и делом. Другое дело, что «*комплекс А*» понимается исследователем как сугубо визуальная характеристика.

То, что означаемым в костюме является концепция личности человека определенного времени, Бартом учтено не было.

Для продуцирования знаковой системы требуется дискретность — разбивка семиотического материала на отдельные единицы посредством введения определенного кода; между тем произведение искусства, как считает Барт, есть своего рода «сообщение без кода», точнее говоря, код, безусловно, присутствует, но произведение искусства к нему не сводится, а значит, плохо поддается расчленению на отдельные знаки. Произведение дизайнерского творчества (в частности, костюм) также не сводится к коду (модулю), но в большей степени детерминировано им и потому лучше поддается расчленению на дискретные знаки. Другое дело, что *знаковая система костюма относительно других видов дизайна двусоставна (вспомним о делении на одежду и костюм). А значит, и концептуальная составляющая более сложно переводится на вербальный язык, располагая в меньшей степени к синтагматическому, нежели к ассоциативному определению денотата. Названное качество сближает костюм с произведением искусства, но наличие дискретности оставляет его в рамках дизайнерского творчества.*

Костюм, как и другие продукты дизайнерской деятельности, обладает двойственной природой — прагматической и семиотической одновременно: он для чего-то *служит* и что-то *значит*. Как констатирует Р.Барт, «у вещи всегда есть смысл, который не покрывается ее применением» [4, с. 418]. Функциональность модного костюма (например, «платья для коктейля») для Барта очевидна, но за неимением концептуально сформулированных текстов о костюме она может представляться как некая «надбытовая вещественность» костюма, хотя в действительности является только ее составной частью. Даже не имея адекватных подтверждений своей теории, Барт выходит на достаточно серьезные обобщения подобных «псевдореальных» кодов, представляющихся *вещественными лишь по субстанции означаемого*, а во всех остальных отношениях строго следующих языковой модели.

Этот знаменитый тезис Барта впервые был высказан в «Основах семиологии», а затем повторен в «Системе Моды»: «Не служит ли слово неизбежным опосредующим звеном любого знакового образования? А потому, возможно, следует перевернуть на оборот формулу Соссюра и заявить, что семиология сама составляет часть лингвистики» [4, с. 33]. Многие «производные», невербальные знаковые системы, такие как, например, система костюма, не просто допускают перевод на словесный язык, но более того — нуждаются в нем, т. е. перекодировка имеет место и в процессе непосредственной практики проектирования костюма, и в рекламной журналистской транскрипции.

Иллюстрация «вестиментарной матрицы», разработанной Бартом в «Системе Моды», демонстрирует как все названные открытия, так и обусловленные временем неточности в исследованиях Барта. Минимальная структура означаемого в модном костюме-описании складывается, как показывает Барт, из трех членов: *объекта* (вещи в целом), *суппорта* (выделенной части или детали) и *варианта* (качеств этой части или детали, варьирование которых как раз и образует процесс смены моды). Так, например, в структуре «*кардиган с закрытым воротником*» объектом значения является *кардиган в целом*, непосредственным носителем-суппортом значения — конструктивная деталь *воротник*, а вариантом — его *закрытость*, которая при смене моды может заменяться *открытостью*. Подобного рода матрицы представляют собой минимальные «кирпичики», из которых, по мнению Барта, складывается описание любого модного костюма. Не вполне точным представляется здесь определение *объекта* (им является не вещь

в целом, а образ в целом) — именно он определяет доминирование и системные взаимосогласованности-соподчинения *суппортов* и тот или иной вариант «настроения времени», выражаемого в модных тенденциях и закрепляемого в конкретных трендовых предложениях. Один и тот же кардиган может быть основой весьма различных образов, уже заключающих в себе «настроения» закрытости, открытости и др. А суппорты выступают только их «материализациями».

Таким образом, совершенно справедливое деление Бартом на неизменную субстанцию и переменчивые формальные различия всегда присутствует в производных семиотических системах типа костюма, опирающихся на такой материал, который, в отличие от звуков речи, изначально имеет иное, практическое назначение, помимо сигнификации: «...Все системы коммуникации, опирающиеся на объекты, которые существуют технически или функционально до своего значения, обязательно должны включать в себя суппорты, отличные от вариантов» [4, с. 99]. Другое дело, что варианты суппортов задаются и определяются образом костюма, а не существуют автономно или независимо.

В примере, предлагаемом Бартом, не учитывается то, что, к примеру, тот же высокий воротник не может рассматриваться отдельно от образа костюма в целом. В зависимости от этого образа он может означать разное: как закрытость, так и безразличие или агрессивность и т. д. Строго говоря, далеко не всегда костюм, и в еще большей степени — та или иная его деталь, может рассматриваться как знак. Так, еще в начале 1970-х годов Ю. Шрейдер предлагал считать исходным понятием семиотики не сам по себе знак, а «знаковую ситуацию» — совокупность условий, при которых определенный предмет может восприниматься семиотически, т. е. именно как знак. «Ситуация, когда нечто воспринимается как знак, и называется семиотической ситуацией» [6, с. 172]. Такая ситуация возникает, когда объект восприятия как бы «раздваивается» и начинает восприниматься и как он сам, и как указание на нечто иное. Ю. М. Лотман характеризует такое «раздвоение» объекта как «онтологическую предпосылку превращения мира предметов в мир знаков» [7, с. 308]. Возникновение подобной ситуации определяется нашим субъективным выбором и, следовательно, характеризует не столько объективные свойства воспринимаемого, сколько ментальное состояние воспринимающего. И в этом отношении совершенно справедливым оказывается утверждение Р. Барта о том, что фокусом или источником модного смысла является только нематериальное качество «закрытости», несправедливо лишь приписывание такого смысла ограниченному элементу одежды — «воротнику». Если же нематериальное качество замыкают не на образе в целом, а на некотором его ограниченном элементе, то и смысл становится трудноуловимым.

Метафора «излучения смысла» как раз и маскирует замещение образа костюма его составным элементом. Образ костюма не инертен в отношении модного смысла, но является фокусом и источником этого смысла. Так что концепция костюма формируется благодаря достаточно четко структурированной методике проектирования образа костюма (об этом речь в дальнейшем), а не благодаря верно предугаданному Бартом, но неверно адресованному «излучению». Невозможно также считать, что смысл изначально концентрируется лишь в некоторых пунктах «изначально незначимой массы». Именно поэтому не может идти речи ни о каком перекрестном обмене. Текстуальная концепция костюма не проецирует свои дискретные категориальные членения на непрерывную форму «костюма-образа» и не «заражается» континуальными процессами

на уровне своих элементарных микроструктур, а сама обладает аналогичными. Матрица же означающего сама по себе обладает значением (значение приписывается ей исходя из концепции костюма — тот же «кардиган с закрытым воротником» может нести самые разнообразные коннотации, уже названные выше). И это — не процесс «перетекания» или «излучения» смысла, а многоярусное строение коннотативных знаков и знаковых систем, между которыми как раз и циркулирует смысл.

Р. Барт предлагал вообразить женщину, покрытую бесконечной одеждой, которая непосредственно соткана из всего написанного в модном журнале, объясняя, что эта бесконечная одежда дается через посредство бесконечного текста. Данное утверждение является таким же преувеличением, как и знаменитое утверждение Барта о «смерти автора». В данном случае ограничением «бесконечного текста» является не человеческое тело (как это часто и сегодня утверждают позитивистски настроенные теоретики), но неповторимая (и все-таки конкретная!) индивидуальность человеческой личности.

Коннотативные понятия в костюме поддаются полной дискретной структуризации, их можно *концептуально* описать, но не в терминах строгой логики, а используя метафорический язык. Как показано в «Системе Моды», коннотации в костюме лишь «псевдологичны», а «рационализация» знака, превращение в нем семиотических отношений в логические возможна лишь в качестве одного из семантических *эффектов* кода, благодаря которому знак своеобразно скрывает собственную знаковую природу.

Переводчик Р. Барта С. Н. Зенкин справедливо отмечает: «Заслуга Барта — это утверждение не дискретно-“порционного” смысла логических понятий и пропозиций, а текучего, континуального смысла коннотативных псевдопонятий и семантических процессов; он поддается лишь приблизительному и субъективному членению, он если и концентрируется в некоторых точках знаковой структуры, то лишь для того, чтобы свободно перетекать из них в другие точки. Текучесть, непрерывная подвижность смысла — это важнейшая идея или, если угодно, интуиция Барта-семиолога» [5, с. 14]. Особенно справедливо это утверждение в отношении дизайнерского творчества в целом и дизайна костюма в частности.

Та же концепция костюма задает и своеобразие визуальной структуры, заложенной в «костюме-изображении». В нем изображается прежде всего не тело облаченного в костюм человека, представленное на фотографии или рисунке в модном журнале, а так называемое «*концептуализированное (культурное) тело*». Понятие концептуальности начинает широко применяться в анализе художественного и дизайнерского творчества с 1970-х — 1980-х годов. Творческая суть концептуализма ориентирована на синтез визуальных и ментальных компонентов художественного образа. «Концептуализация творчества, — отмечают в своей работе И. Анищенко и В. Вагин, — есть не что иное, как установка на осознание его *ценностного* содержания, на проявление тех художественных и духовных ценностей, которые утверждаются или отвергаются в данном художественном произведении» (курсив мой. — В. Л.) [8, с. 25]. Нечто подобное утверждал и Р. Барт, когда предлагал оценивать знаковую систему по степени ее «откровенности»; но, как верно отмечает С. Зенкин, смысл знаков невозможно трактовать в категориях истины и лжи: недаром еще Гераклит говорил об оракулах, что они «не лгут, не говорят правду, но подают знаки». Таким своего рода «оракулом» выступает каждый профессионально состоявшийся дизайнер костюма.

Наиболее убедительным представляется развитие бартовской теории Ю. Кристевой, которая считает первоочередным предметом рефлексии мысль Барта об *анафоричности*

ческих отношениях в знаковых системах, или, согласно другой ее формулировке, об их *супрасегментных функциях*: «...Речь должна идти не столько о знаке, сколько о *функции*; следовало бы говорить не о семиологии, а о транслингвистике, построенной не на отношениях между единицами, а на *супрасегментных операциях*» [9, с. 75].

Супрасегментные единицы выделяются в семиотике костюма, например, среди означающих вестиментарного кода. Таковыми означающими Барт считает понятия «силуэт» или же «вариант соединения» (коннектив) и специально замечает по этому поводу, что такие означающие, распространяющиеся на многие самостоятельные элементы подобно их общей окраске или «интонации», имеют особо ценный смысл, так как комплексам супрасегментных означающих свойственна особая семантическая зрелость. «Зрелость» и «плотность» в данном случае — близкие характеристики: супрасегментные комплексы образуют смысловые ступки-стереотипы, вступающие друг с другом в отношения интертекстуальной цитации «через голову» составляющих их отдельных знаков. Стремясь генерализовать семиотику знаков до семиотики интегрированных текстов и интертекстуальных отношений, Ю. Кристева выделяет в работах Барта идею таких супрасегментных «знаков-текстов». Но и в данном случае силуэт и т. п. нельзя рассматривать вне целостной образной системы костюма.

Переход от знака к тексту, закономерно включающий в себя «разрушение знака», снижает порог семиотичности — уровень, за которым начинается собственно знаковое функционирование костюма как культурного феномена. В своей сравнительно ранней статье о кино Барт осторожно замечал, что фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, что лишь некоторые присутствующие в нем элементы кадра представляют собой настоящие сообщения. В интертекстуальных отношениях участвуют не только собственно знаковые элементы, но и элементы «эмоциональные» или «чисто сюжетные», и даже те намеренно «незначачие» элементы, которые режиссер может вводить в фильм (скажем, те же вещи в их отчужденно-«экзистенциальном» состоянии). Весь материал фильма как целого становится сплошным текстуальным образованием, которое в качестве такового может отражаться и опознаваться как цитата в каком-то другом фильме или даже в тексте какой-то другой знаковой системы. Значит, текст как целое онтологически предшествует отдельным знакам, которые могут в него включаться, — а значит, и знаковую систему костюма уместнее понимать как «текст» (или, у Ю. Кристевой, — *жест*).

Одним из воплощений утопического Текста оказывается — при правильном употреблении, при особом способе чтения — *словарь*. Словарь, «простой лексикон» выражал собой для Барта сущность костюма как корпуса значений: Мода в области костюма непрерывно *означивает и переозначивает* одежду и мир, приписывает им новые соотношения. Соответственно, высказывания костюма-концепции (но не костюма-описания!) представляют собой статьи периодически обновляемого словаря, где объясняется, что значат те или иные предметы одежды в рамках определенной тенденции. В «Системе Моды» именно мода в области костюма весьма пронизательно представляется «окном в мир». Барт отмечает феномен «зачарованного» перелистывания рекламных объявлений, ибо компетентный читатель (владеющий языком костюма в том смысле, в котором об этом говорилось выше) в иллюстрированных журналах прочитывает рекламные полосы с тем же чувством получения информации, как и полосы политических и экономических новостей. *Безусловно, оперативно-прогностический характер*



модного костюма в «предсказании» ожидаемого социального «настроения времени» сложно преувеличить.

Узловой проблемой в контексте понимания костюма как знаковой системы является соотношение дискретного знака и континуального образа, понимаемого то как предел семиологии (в смысле образа чисто психического, индивидуального), то как один из важнейших объектов изучения (в смысле визуального иконического знака). Область культуры тем самым разграничивается на две части — дискретную и континуальную, собственно *знаковую* и *образную*.

В заключение можно констатировать, что костюм только проявляет себя через вещи (одежду). И адекватное восприятие костюма предполагает умение за внешними проявлениями (фасон, силуэт и др.) увидеть смысловое наполнение — концептуально-образную систему, включающую представление об идеальном человеке конкретного времени.

## Литература

1. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник: в 2 кн. Книга вторая. СПб.: Композитор, 2003. 359 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология XX век. Антология. М.: Юрист, 1995. 511 с.
3. Козлова Т. В. Костюм как знаковая система. М.: МТИ, 1980. 134 с.
4. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
5. Зенкин С. Н. Ролан Барт и семиологический проект // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 5–28.
6. Горный Е. Что такое семиотика // Радуга. Таллинн, 1996. С. 168–175.
7. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. 496 с.
8. Анищенко И. Г., Вагин В. Н. Понятие знака в науке и искусстве // Новости искусственного интеллекта. 2006. № 3. С. 22–35.
9. Kristeva J. Σημειωτική; Recherches pour une semanalyse. Paris: Seuil, 1969. 275 p.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.