

Семиотичен анализ на модата като културен феномен*

Мария Кочиева

Системата на модата“ на Ролан Барт представлява неоспорим пробив на семиотиката в опита ѝ да "прочете" знаците в заобикалящия ни свят и да се отвори максимално. Но в метода на изследването и в част от изводите си, френският структуралист прави няколко капитални грешки. На първо място сред тях, трябва да се отбележи фактът, че в разработката си Барт приема диадичния модел на знака на Сосюр и изцяло се ръководи от него. В този смисъл "Системата на модата" отчита означаващото и означеното на дрехата като знак, а пропуска фигурата на интерпретанта. Този "пропуск", се оказва решаващ при определянето на научната стойност на труда на Ролан Барт, защото в семиотиката водещо е отношението не на знака към неговия обект, а на знака към неговия интерпретант. Изключването на фундаменталната за семиозиса фигура на интерпретанта, превръща "Системата на модата" в недостатъчно издържан и определено непълен от семиотична гледна точка текст.

Изследователите остро критикуват Барт и заради схващането му, че модата е затворена в себе си система. Цялото му изследване я разглежда като такава. Единствено езикът като паралелна система е обвързан с модата и то дотолкова, че да покаже превъзходството на лингвистиката над семиотиката. Барт счита, че езикът е тази уникална система, която описва елементите и закономерностите на всички останали и в този смисъл е знакова система от по-висок ранг. Тази идея противопоставя схващанията на френския структуралист и на швейцарца Сосюр, който от своя страна дава първенство на семиотиката пред лингвистиката. Тук основният пропуск на Барт не е в това, че определя лингвистиката като по-широка наука, а че разглежда модата като самостоятелна затворена система, която не търпи влияние от външния свят. Съвременната семиотика от своя страна, се основава на интердисциплинарните връзки, ползва методи и модели на други науки и разглежда обектите си на анализ не като изолирани фрагменти, а като части от една система, които си влияят и взаимно се променят. Това разбиране е още по-валидно що се отнася до света на модата, тъй като неговото съществуване се дължи на смесването на различни фактори - социални, естетически, философски, нравствени, психологически, изкуствоведски и т. н.

Настоящата дипломна работа, има за цел именно да покаже многобройните зависимости на модата като културен феномен, да предложи възможните ѝ семиотични прочити, а не просто да я представи като обикновен сбор от елементи, които в различните си комбинации оформят многоликостта ѝ. Затова анализът ще използва традиционния семиотичен модел на Чарлз Пърс, включващ знак (или репрезентамен), обект и интерпретант - трите части, които правят осъществяването на приложната семиология възможно.

Първият въпрос, който изниква и търси отговор, е кои са знаците, обектите и интерпретантите в света на модата. Отговорът може да се търси в две посоки - в рамките на самата мода и в рамките на битието (или света) изобщо. В първия случай, означаващи са дрехите или техните елементи; като тяхно означено функционира вложеният в тях смисъл, а

*Статията се издава по проект 152 / 8.05.2013 г. към ФНИ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Електронна среда за единна научна информация на Факултета по славянски филологии на Софийския университет (ЕСЕНИ).

интерпретантът е всеки отделен човек. Когато говорим за самата мода, означаващото и означеното са същите, но интерпретантът може да бъде различен.

Самата идея за интерпретанта предполага съществуването на подобна разлика. Според Пърс, интерпретантът на всеки знак е начинът на мислене на всеки възприемащ. И тъй като мисленето на всеки човек е уникален и неповторим процес, а понятията, които отделните хора си съставят за различни обекти (предмети, явления, идеи), също са различни, то и интерпретантът на всеки знак всъщност е начинът на мислене на отделния човек. Затова в системата на модата не може да се мисли за един единствен интерпретант, а напротив - броят на интерпретантите зависи само и единствено от броя на реципиентите на дадения моден знак.

Така изглежда семиотичното обяснение на голямото значение на отделната личност в света на модата. Разбира се, тъй като все пак става въпрос за изкуство, разчитащо изключително много на творческите възможности на определени специалисти, нещата не спират дотук. Разчитането на модния знак става в съзнанието на всеки отделен човек, но до голяма степен то е предварително зададено от определени правила, които модата разчита като закони за определен отрязък от време. Така например скъсените сака са модерни един или няколко сезона, след което стават неактуални и постепенно излизат от употреба. Това в никакъв случай не означава, че тези дрехи изчезват напълно и вече не се срещат. Къси сака отново има, част от хората продължават да ги носят, но модата (в смисъла на институция) ги премества в системата си от частта "модерни дрехи" в частта "демоде". Самото преместване също не е постоянно - възможно е след известно време същият път да бъде извървян, но в обратна посока. Всъщност това постоянно движение осигурява "жизнения кръговрат" на модата и е условие за постоянната ѝ виталност. Но характеризирането на даден предмет (бил той дреха, аксесоар или цвят) като неактуален, в една или друга степен влияе на възприемането на същия предмет от различните реципиенти и в този смисъл донякъде определя посоката на тяхната интерпретация. Затова в съвременното общество, абсолютно подвластно на масовата култура, която не признава граници и прониква навсякъде, и самата мода може да се мисли като един вид хиперинтерпретант, влияещ върху отделните интерпретанти.

Модата започва да се осъзнава и да действа като институция, в контекста на модерността. Тя е система, която установява правилата на обличане, на комбиниране на елементи и на тяхното показване. От социологическа гледна точка, тези правила за първи път са описани от Георг Зимел през 1895 г. в "Die Mode". Авторът дефинира основните характеристики на модата като три съставни елемента:

- **ефимерно измерение;**
- себеутвърждаване на дадена социална група;
- диалектика между индивид и общество.

Посочените елементи определят и трите основни функции на модата:

- 1) естетическа функция;
- 2) отграничаваща функция;
- 3) символна функция.

Естетическата функция се свързва с определянето на модата като вид изкуство. Отграничаващата функция пък реализира включването на индивида в определена група и диференцирането му от останалите хора, т. е. определя образуването на субкултурни типове

общности в рамките на цялото общество. Символната функция на модата от своя страна има най-голямо отношение към функционирането ѝ като знакова система. Дрехите-символи преодоляват денотативното си значение и изграждат конотативен вторичен смисъл, който ги усложнява, натоварва и превръща в знаци от по-висок порядък. Символната функция на модата се свързва и с комуникацията - веднъж натоварени с конотативно значение, модните знаци биват разчетени от различните интерпретанти и така се осъществява комуникацията.

Модата като културен феномен може да се разкрие в рамките на още една дихотомия - тази на имитацията и иновацията. Тя е и двете едновременно, макар иманентните им характеристики да ги определят като взаимоизключващи се.

Имитацията в модата е продукт на серийността, на повторението на знаците. Тя се схваща и в положителен, и в отрицателен смисъл. От една страна, имитацията е лъже оригинал, т. е. отпраща към някаква заблуда или измама, а от друга - е игра, която пародира повторението и цели умножаването на знака. Понякога в модата се цели да личи имитативността на даден детайл - изключително работеща е релацията естествено - изкуствено, която предполага използването на имитативни практики. Така например в даден модел може да имаме имитативна панделка, която всъщност не връзва нищо. Смисълът от съществуването на тази панделка е осъзнаването ѝ като знак, обозначаващ игровото начало, възможността за забавление чрез акцента. Разчитането на това значение предполага определена предварителна подготовка, базисни познания и настройка на интерпретанта.

Иновацията от своя страна е лостът за еволюиране на модата - чрез новите открития, технологии, модели и направления модата успява да промени и света около себе си. Всяка иновация се възприема като дългоочаквано благовестие. Проблемът идва от там, че елементите, с които борави модата, все пак са краен брой и макар да могат да се комбинират по различни начини, не могат да не стигнат до момент на повторение. Дублирането обаче не финализира прогреса, а напротив - отключва обратния процес на превръщането на даден неактуален модел, в актуален и модерен такъв. По този начин, колкото и парадоксално да звучи, повторението действа като иновация, вследствие на което линейният прогрес на модата се превръща в кръгов. С други думи - иновационно се създават нови модели, които функционират като знаци-символи, а в момента на тяхното изчерпване, биват заменени от стари модели, които чрез определени модификации, започват да въздействат като нови знаци-символи, натоварени с допълнителни (включително и исторически!) конотативни значения.

Модата може да бъде интерпретирана и през опозицията "телесно изкуство" - "светско изкуство". По дефиниция тя иманентно се свързва със светското начало, социалните функции и елитарните диференциации. Затова разглеждането ѝ като светско изкуство, прави знаците ѝ отчетливи - т. е. забележими, уникални, лесно разпознаваеми и свързани с елитарността.

От друга страна, модата е и телесно изкуство - тази връзка отключва миметичната (подражателната) функция на дрехата, която вкарва в определени рамки, типологизира и скрива уникалността на носителя си. Моделът и тук е код, но той приобщава различните индивиди, а не експонира отчетливо идентичността им.

Модата се свързва с тялото и чрез понятието "външен вид". Той показва принадлежността на човека към някаква група (била тя национална, социална, културна, религиозна или друга), но паралелно с това илюстрира и собствената му емоционалност и индивидуалност. Така дрехата функционира като символ, през който може да се открие кода за "четене" на човека.

Индивидуалността на всеки индивид, родово е свързана с телесността му. Неслучайно митологичните, фолклорните и религиозните вярвания пряко обвързват вида на човека с

неговата душевност или вътрешна същност. Отношенията за различните култури са различни - от пълно припокриване между тяло и душевност (закодирано в гръцкото понятие "калокагатия"), до виждането, че прекалената физическа красота (респективно грозота) е безспорен знак за нещо тъмно, неясно и следователно зло по произход. Заради това, от древността до днес, хората обръщат изключително внимание на външния си вид. Той е първият знак, който представя тяхната същност; знак, чиято интерпретация от останалите може да доведе до приемането или отхвърлянето на личността от групата или социума. И докато физическите данни са природно дадени и тяхната корекция е по-сложна, по-скъпа и недотам масова, дрехите са възможност да прикрием недостатъците си и да подчертаем качествата си. В този смисъл дрехата може да бъде разчетена като знак-символ, чието декодиране отключва конотативните смисли, заложиени в нейната същност.

Важно условие за отключването на желани послания от модните артикули, е тяхното съобразяване с културата, историята, религията и средата на обществото, за което са предназначени. Така например бялата дреха в европейските страни може да бъде знак за нравствена чистота, за нежност, за неопитност и неопетненост, но в арабския свят същият цвят се възприема като символ на траура и опечалението.

Модата се превръща в един от инструментите за социализация на отделната личност. Чрез обличането по определен начин, човек може да се интегрира в дадена група, да остане анонимен или да бъде забележим и различен. Въпросът е в това каква е целта на личността, по какъв начин използва знаковите възможности на облеклото и доколко ги съобразява със средата, в която смята да ги експлоатира. Защото в крайна сметка, влиянието на дадена дреха зависи не само от вложените в нея символи и смисли, а главно от уменията на реципиентите да възприемат облеклото като знак, създаващ множество интерпретанти, адекватността на които е гарант за успешното декодиране на знака.

Културните наслоявания в различните общества, са онези предварителни знания и натрупвания, които правят възможно възприемането на модните знаци и тяхното правилно разчитане. Затова и чужденецът, който не познава социалните и културните правила на дадена общност, не може правилно да интерпретира нейните знаци, а оттам и да се интегрира в новата си среда. Христоматиен пример в това отношение, е образът на пътуващия из Европа бай Ганьо, когото Никола Георгиев определя като "най-нещастния пътешественик на света". И макар етикетът, лепнат на сънародника ни, да е силен, в никакъв случай не е неверен, тъй като Ганьо Балкански успява да "изръшка сумати свят", но не взема нищо от неговата култура, нито пък се опитва да покаже нещо положително от българската. В неговия случай, това заключение е валидно и по отношение на езика, и на маниерите, и на етикета, и на елементарните исторически или културни познания.

Може би неосъзнатото смесване на различни по значение и произход знаци, личи най-добре в облеклото на завърналия се в родината бай Ганьо - толкова неестествено и жалко на фона на претенциите му за модерност и окултуреност. Самият Алеко Константинов осъзнава силния символен заряд на облеклото като знак и оставя само този елемент да функционира като код, отключващ по-сетнешните интерпретации на образа на литературния герой.

Както видяхме досега, знаковата същност на облеклото се използва за вход към човешката личност както в реалния живот, така и в художествените текстове. Семиотичен заряд носят дрехите и във фолклорната традиция. Достатъчно е да споменем само една от най-популярните и най-използвани български поговорки, която гласи - "по дрехите посрещат, по ума изпрацат". Народната мъдрост синтезира кратко и ясно опита на хората, които осъзнават изключително важната функция на облеклото по отношение на влиянието му върху останалите. Дрехите са тези, които могат да те "препоръчат", да ти дадат определен статут и

да те интегрират или изключат от дадена група. Едва след време и след продължително взаимно опознаване, е възможно психологическите, когнитивните и душевните особености на личността да тушират впечатлението, което първоначално е създало облеклото. Първенството на възприятието обаче му дава предимство и то си остава първият социален знак на личността, подлежащ на интерпретация.

Модата и фолклорът като семиотични системи се преплитат сериозно и по отношение на мотива за преобличането. Неговото диференциране като отделен, значим елемент от вълшебните приказки принадлежи на руския учен Владимир Яковлевич Пропп. В книгата си "Морфология на приказката" (1928 г.) той отграничава няколко десетки основни функции, които в различни вариации изграждат сюжета на всяка вълшебна приказка. Една от тези функции е свързана с мотива за преобличането. И тъй като повечето приказки показват пътя на добри, но бедни и страдащи хора, към царския трон, женитбата и вечното щастие, е нужна определена субстанция, която да подпомогне тяхната трансформация. Освен многобройните феи, орисници, вълшебници, помощници и магически предмети, почти винаги добрият герой показва заложбите и възможностите си едва след като се преоблече и така смени личността си. Именно този процес Пропп нарича мотив за преобличането.

От семиотична гледна точка, преобличането е символно натоварен процес. Травестията показва желание за смяна на личността и дава възможност за придобиване на нова идентичност. Още в древността по време на Дионисиевите тържества, гърците за три дни се маскирали и преобличали и така се отдавали на вакханални веселия, под маската на нова самоличност. Всичко, което правели по време на тези празненства, оставало извън реалността и не се отчитало като тяхно достойнство или прегрешение. Отглас от тези времена имаме във вълшебните приказки с мотива за преобличането.

Сменяйки старите си дрехи с нови, бедното сираче се превръща в сияйна и неземно красива принцеса; Иванушка Глупакът става силен и безстрашен пълководец, а вълкът от старата гора безпроблемно минава за бабата на Червената шапчица.

Магическата промяна, която осъществяват дрехите със своите носители, определя и важността им. Облеклото е заредено с достатъчно семиотична сила, за да промени изцяло даден човек, да му даде нова идентичност и да го направи неразпознаваем в очите на другите. Знаковата сила на дрехата се оказва по-силна от тази на личността, тъй като успява да скрие втората от реципиентите. Това показва, че още фолклорът, приказките и народните вярвания безапелационно приемат изключителната значимост на дрехите като начин за себепредставяне и обществена изява. Те имат същата стойност и днес.

В началото на третото хилядолетие "облеченото тяло" е част от системата на света, то гледа околните и е наблюдавано (оглеждано) от тях. В резултат на това дрехата се превръща в знак за игра, в която модата се заиграва с най-същностния въпрос за човека, а именно - "кой съм аз?". Облеклото дава отговор на този въпрос, а преобличането прави възможна промяната му, т. е. смяната на дрехите позволява и промяна на идентичността на личността и по този начин подпомага преодоляването на статуквото и еднообразността.

Модата, посредством дрехата, предоставя на всеки човек възможност да изгради индивидуалността си и едновременно с това да се заиграе с личността си като я промени чрез някакъв вид преобличане. На пръв поглед, тези две функции изглеждат самоизключващи се, но всъщност са допълващи се една друга като две страни на една монета. Възможностите за стабилност и промяна, както и взаимозаменяемостта им, прави от модата толкова интересен и търсен продукт от страна на "потребителите".

Различните по вид, дизайн, цвят и материя облекла служат за промяна на човека в положителна насока. Този процес се свързва с обличането, а оттам и с телесността. Проблемът за тялото и неговото съществуване е основен за културологията и изящните изкуства, но има своите отражения и в библейските текстове. Генералната опозиция на телесността и модата, различава "облеченото тяло" от "голото тяло". Търсенето на началото на тази диференциация, отвежда към свещените текстове на Библията и по-специално към мотива за първородния грях, който бележи осъзнаването на голотата. Това е преломният момент, който отграничава природния човек от натрупалата културен и цивилизационен опит личност. В основата на това първо прегрешение на хората стои жената, която подтиква мъжа да изяде "плода на познанието" и да осъзнае голотата си. Веднъж сторили това, хората нямат път за връщане. И оттогава до сега, покриват телата си с дрехи, променящи рецепцията на личността им и сякаш стремящи се да надлъжат и Бога, че са променени, по-различни и по-добри "знаци", които се надяват да бъдат "прочетени" от върховната сила по благосклонен начин.

Релацията между голото и облеченото тяло е една от най-обговаряните във времето. Отношенията между двете й съставки, стават основа за многобройни културологични и литературни прочити, всеки от които се опитва да изведе същността на напрежението между тях и да даде посока за развитие и решение на цивилизационния проблем. Големите майстори на художественото слово, на изобразителното изкуство и на скулптурата поне веднъж са засягали в произведенията си тази тема и са я разработвали по свой начин.

В исторически аспект отношението към голото и към облеченото тяло също се променя. През Античността основният белег на телесността е хармоничността. Всичко, което е красиво и симетрично се смята за знак на божественото. Хората не се притесняват от голотата, а се възхищават на правилните пропорции на статуите на древногръцките богове и герои, които и до днес се приемат за еталон за красота.

Облеклото от друга страна, е начин за демонстриране на социален статут и материално благосъстояние. По дрехите е възможно да се познае класата на човека, а смещенията между елита, плебеите и робите са колкото нежелани, толкова и невъзможни.

Дрехите остават знак за благороднически или масов произход и през Средновековието. Големият доминант през тази епоха обаче не е модата, а религията. Целият обществен живот е подчинен на нейната власт. Всичко се върши в името на Бога, а прегрешенията или несъгласието се наказват строго, включително и със смърт. Неслучайно най-често използваният епитет по отношение на средните векове е "тъмен".

Църквата (особено католическата!) преобръща отношението към тялото и телесността. То е свалено от пиедестала, на който са го възкачили древните, и започва да се свързва с нечестивостта. Фундаменталното разделение, което църквата налага за периода, е между телесното и духовното. Религията пряко обвързва всичко физическо и предметно с дяволското и зло начало, а духовното - с Бога и праведността. И докато древните изповядват главно епикурейството и живеят, за да се наслаждават на живота, средновековните хора въздигат в култ философията на аскетизма и себеотрицанието. Всяко удоволствие започва да се счита за изпитание, изпратено на човека от лукавия.

Средните векове са и време, в което се създават много еретически учения, голяма част от които донякъде следват отношението на официалната църква към голотата и телесността. Докато религията гледа на тях критично и се опасява от изкусителната им сила, ересите (в това число и българското богомилство) пряко обвързват тялото с дяволското и смятат, че

материалната обвивка на човека е дело на сатаната. Голотата от своя страна, не предизвиква свян, а се смята за символ на близостта с природата и естествения живот.

Църквата пък отрича изцяло експлицирането на голото тяло, тъй като мисли, че то подтиква към грехове и отклонява хората от пътя на праведността. Средновековните дрехи са максимално затворени и обгръщат човешкото тяло възможно повече. Интересен детайл в тази посока, е наличието в по-късни периоди на дълбокоизрязани дамски деколтета, които не се смятат за неприлични. Едновременно с това, одеждите трябва да са толкова дълги, че да покриват задължително глезена на своя притежател.

Разбиранията за тялото в известна степен се размразяват с настъпването на Ренесанса. По дефиниция, той представлява възраждане на култа към човека като най-висше божие създание. Човекът бива реабилитиран и неговата телесност вече не символизира дяволското начало. Хората се възприемат като цялост, а не като разделение между телесност и духовност.

Ренесансът възкресява и античния култ към красивото, здраво и хармонично тяло. Скулпторите започват да създават творби, силно повлияни от статуите на древните гърци. Красотата се осъзнава като прелестен дар, който трябва да се показва, а не да се крие. В унисон с тази тенденция, облеклата също се променят. Те стават по-цветни и по-нестандартни, за да подчертават качествата на носещите ги хора. По-голямото внимание, което се обръща на външния вид, вече не се осъжда от обществото, а се приема като нормално желание за доближаване до абсолютното съвършенство.

Завръщането на естетиката през Възраждането, не е единственият резултат от реабилитацията на човека като висше същество. Важна промяна настъпва и в йерархизацията на ценностите - на първо място вече е разумът, а не религията! Новото положение на човешкия ум, му позволява да се развихри и да потърси нови посоки за развитие. Една от тези посоки, начертава пътя на понятието, което по-късно бива наречено мода.

Модерността се явява естествено продължение на вече очертаната от Ренесанса траектория. В културно отношение, тя се разделя на множество "-изми", които характеризират определени подпериоди и по свой начин търсят съвършената форма за създаване и пресъздаване на света и битието. Най-ясно границите между тях личат в литературните произведения, но и динамичното развитие на всички науки и приложни изкуства е следствие от сблъсъците между различните гледни точки.

Повече от бурно е и развитието на модата в този период. Тя също претърпява разнопосочни и често пъти противоречиви влияния от други системи, но това само подпомага развитието ѝ като обществено изкуство. Оформят се различните жанрове и стилове в модата, появяват се първите национално и световноизвестни стилисти; киното, а по-късно и телевизията, стават най-мощните проводници на модните линии към масовата публика.

Първата половина на XX век, феноменът "мода" окончателно налага ритуалната си същност. Всички презентации, ревюта, модели, манекени и стилисти заемат определени роли, изпълняват точно определени функции и действат сякаш в рамките на някакъв сакрален ритуал, който изисква спазване на дефинирани правила. Игровото начало на модата се подчинява на по-строги изисквания и се превръща в ритуал, нетърпящ генерални отклонения, но целящ индивидуализация на всяка презентация. Търсенето ѝ не е случайно - модата е насочена към масовото общество, а още от римско време е известна максимата за овладяването на народа чрез насищането му с хляб и зрелища.

Постепенно обаче нещата се променят. В модата се разграничават две основни понятия - висша мода и прет-а-порте. И докато висшата мода включва в себе си изделия, които са

ексклузивни и уникални, изработват се в един единствен екземпляр от свръхкачествени тъкани, в тях почти липсват шевове от машина и обикновено се създават по персонална заявка, прет-а-портето представлява готово облекло, конфекция, която е умерено скъпа и се произвежда в достатъчно масови тиражи за магазинна продажба. Разделението на две половини не нарушава релационното отношение между модата и лукса. Самата идея за мода, включва в себе си съзнанието за висока цена, несъмнено качество и елитарност. Подобна конотация се предопределя от знаковия характер на модата, който включва във всеки неин знак, елемент, разчитай от реципиентите като не-масов. Луксозността на модните произведения също варира в някакви граници. Готовото облекло е скъпо и в този смисъл - елитарно, а връзката между лукса и модата и в този случай е двустранна.

Висшата мода от своя страна представя модели, които не просто са луксозни, а са произведения на изкуството. Често срещана забележка от обикновените хора към колекциите с такива модели е, че те не са практични. Всъщност това не е недостатък, а тяхна основна характеристика. Като произведения на изкуството, те не са предназначени за носене (както е при конфекцията), а са възплъщение на някакви идеи, настроения или хрумвания на дизайнера си. Неговата фигура се успоредява с тази на художника, който пресъздава света през собствения си поглед и то във форми, които смята за удачни.

Често търсенията на дизайнерите са определено ирационални и футуристични. Тази тенденция се свързва с идеите на Постмодернизма за деконструкция на смисъла и хронотопа. Затова постмодерните рецепции на модата и облеклото рязко се отличават от предишните. Основните характеристики на постмодерната мода са сливанията на жанровете и отмиването на границите между различните типове облекла (така например могат да се получат комбинации от вечерни рокли и спортни обувки; мъжки ризи и елегантни дамски панталони; булчински рокли и диаволични аксесоари и т. н.).

В постмодерната рамка на модата се вписва и търсената от дизайнерите естетика на грозното. По подобие на литературните търсения, стилистите се опитват да разчупят наложения шаблон за красиво и грозно, и повлияни от идеята за размиването на старите граници, да потърсят точките на взаимопроникване на минимума и максимума в една естетическа скала. Възможността да се реализират тези идеи също има своето семиотично обяснение. В настоящето време, хората по-свободно и по-спокойно приемат различието, защото са носители на по-голям културен опит. На него разчитат и големите имена в модния бизнес. Те осъзнават нарасналите възможности за интерпретация на обикновените реципиенти, поради което си позволяват да създават модели, функциониращи като сложни знаци-символи. В тях привидно грозни и дори отблъскващи елементи хармонично съжителстват с традиционния естетизъм. Дизайнерите разчитат на обогатеното от непрекъснатия семиозис съзнание на съвременните хора, което би могло адекватно да прочете значението на по-различния детайл, вследствие на което успешно да интерпретира знака на облеклото, без да се влияе и ограничава от неестетичната визия на обекта. В тази посока са разработени последните колекции на Джон Галиано, модели от които са представени в приложението към настоящата работа.

Постмодерната мода отрича и симетрията. В един разделен и неподреден свят, какъвто е нашият, огледалността е вече отживял принцип. Несъразмерните и несъвместими части, се събират в моделите на облеклата, за да покажат хармонията на хаоса и условността на всякакви парадигми. Така изградени, дрехите-знаци са изключително символно натоварени и тяхното разчитане и интерпретация може да бъде толкова различно, че да продължи безкрай "писането" на текста на дрехата. Затова и разглеждането на модата като затворена система е безпредметно. Тя е семиотична система, в която всеки знак отбелязва даден обект.

Символиката на облеклото-знак е толкова многопластова и разнопосочна, че позволява безкрайни интерпретации. Те от своя страна зависят от натрупания културен и цивилизационен опит на всеки реципиент на дрехата, който пък чрез своята интерпретация продължава писането на модния знак и така се превръща в негов съавтор. Резултатът от постоянните дописвания на знака (реализиращи се чрез новите интерпретации) е образуването на една "енциклопедия" (по термина на Умберто Еко), която подобно на речника за даден език, описва възможните значения и комбинации на конкретните знаци. Разликата между "енциклопедията" и речника е в това, че тя остава винаги незавършена, тъй като е изградена от принципно безброй различни интерпретации.

Човешкото тяло също е знак, който би могъл да бъде анализиран от различни гледни точки и да се възприема по различни начини. Основните физиологични разграничения в него са ляво - дясно и горе - долу. Между тях има принципна разлика - докато лявата и дясната страна на тялото са симетрични, горната и долната са неогледални и несъпадащи. Конотативните значения, които пораждаат тези разделения, обаче и в двата случая са големи. Релацията между дясно и ляво може да се обясни в социологически, етнически, ритуален или политически план. В денотативно отношение тяхното разграничаване е несъществено, но когато се възприемат като знаци-символи, биха могли да бъдат натоварени с метафоричен смисъл.

От своя страна опозицията горе - долу е символно натоварена още в денотативното си значение, а разглеждането ѝ на метафорично ниво, не добавя кой знае какви нови положения в значението ѝ.

Разграничението мъжко - женско също не е водещо за съвременната мода. Както беше отбелязано, постмодерната ситуация налага падането на бариерите между отделните елементи на системата и тяхното взаимно смесване. Така мъжката мода приема част от характеристиките на женската и обратно. Фундаменталното разделение в модата е между младежкото и немладежкото, тъй като целта на всяка модна дреха, аксесоар или цяла колекция винаги е придаването на млад, свеж и елегантен вид на личността, чийто придатък е модният знак.

Желаният външен вид неизбежно се свързва с телесността. Струва си да се отбележи, че различните времена, пространства и народи имат различно отношение по въпроса кои са най-красивите тела и какви са идеалните мерки. Модата помни многобройни еталони за красота и драстично разминаващи св експертни мнения по въпроса за идеалното телосложение. И докато при мъжете стройното тяло на Аполон остава сравнително непреходен образец за красота, при женските фигури нещата стоят по съвсем различен начин. Гръцката богиня на любовта Афродита (позната ни от известната запазна "безръка" статуя) дълго време е била модел на съвършената женска красота. От днешна гледна точка, тя изглежда пълна, но в сравнение с Рубенсовия тип жени (познати от платната на големия художник), не е достатъчно "масивна". Тънките талия и глезен, дългите крака и стегнатото тяло са естетически ценности на женската телесност от древността до днес. Съвременността обаче налага типа на все по-слаби и по-високи манекенки, които общо взето са изгубили цялата си женственост по отношение на формите. Тази тенденция води до сериозни аномалии в модните среди, където голяма част от 14-годишните модели страдат от хранителни разстройства, булимия и анорексия. Масовостта на модата пък превръща тази тенденция в сериозна обществена опасност, защото обикновените момичета и млади жени, в стремежа си да се доближат максимално до модата и нейните еталони, се подлагат на драконовски диети и често заболяват от същите болести като манекенките. Това наложи и обявяването на

минимално тегло, под което не може да пада един модел, ако иска да работи. Стъпка в посока на преодоляването на безкрайното слабеене, е и налагането на по-пищни модели като водещи в индустрията.

Промените в модата не се изчерпват само със смяната на много слабите манекенки с позакръглени. Самият характер на модата като културен феномен изисква постоянното ѝ обновяване. Едни от основните ѝ източници на идеи за развитие, идват от различните субкултурни общности, битуващи в обществото. Те играят ролята на детонатори, които отприщват творческата енергия на дизайнерите.

Субкултурният стил на обличане се отличава с новаторство и изобретателност, с находчивост и провокативност. Самите субкултури представляват особен социален ъндърграунд, контракултура, обединяваща група от хора около някаква идея. Най-важният принцип за сформирването на такава група, е доброволността, а целта ѝ най-често е свързана с оразличаването на членовете ѝ от масовото общество. Обикновено субкултурните групи се изграждат от млади хора, а както вече беше споменато, съвременната мода издига в култ младежката визия, енергичност и оригиналност. Затова точно тези групи се превръщат в резервоар за идеи и мотиви в изкуството на модните дизайнери.

Субкултурната мода привлича и очарова със спонтанността и невероятното си въображение. За нея не съществуват цензура и изначални норми, тъй като знаците и символите, с които си служи, са родени от енергията на бунта и несъгласието с вече съществуващите правила и ограничения.

Във всяко общество съществуват разнородни субкултурни групи, но в по-голямата си част, те са слабо проучени. Социалните и психологическите условия за сформирването на подобни обединения, имат комплексен характер, но едни от най-същностните им черти са несъгласието със съществуващото статукво и желанието за промяна. Понякога тези особености водят групата по пътя на деструкцията и анархизма, друг път - се превръщат в мотори на обществената промяна.

Субкултурата може да се разбира и като синоним на различността. В основата на обяснението на този феномен, лежи проявата на индивидуалност в мисленето и поведението. Желанието за разграничение и идентифициране, е особено силно изразено и при модата, и при субкултурата, което дава основания за разкриване на връзката между тях.

Многообразието на субкултурните групи осигурява на модните дизайнери множество свежи и ексцентрични идеи, които те претворяват в луксозни маркови облекла. Метаморфозата на субкултурната идея в произведение на изкуството, става чрез промяна на означаващото и означеното на различните знаци и чрез предварителна подготовка на интерпретанта. Дори радикалните идеи на обществените групи, биват значително префасонирани и остават трудно разпознаваеми в новополучения моден знак. Отделни елементи от него обаче, при по-сериозно вглеждане, показват родова връзка с някоя от известните на обществото субкултурни групи. Едни от най-популярните в световен мащаб такива групи са тези на рокерите, пънкарите, хипитата, рокабилите, представителите на "гръндж" културата и др.

Сред най-интересните субкултури по отношение на модата е и тази на хип-хопа. Тя се заражда през 70-те години на XX век в САЩ и в основата ѝ заляга така наречената "черна музика". Първоначалната ѝ насоченост е свързана с отстояването на правата на тъмнокожите в страната на неограничените възможности. Три десетилетия по-късно рап музиката и хип-хоп културата имат огромно влияние в целия свят. Техните изпълнители оглавяват световните музикални класации, снимат се във филми и участват в реклами срещу космически хонорари. Аудиторията на продукцията им е огромна, а изследванията показват, че в по-голямата си

част, тя е съставена от млади бели хора. Хип-хопът нагледно показва как нещо, зародило се като субкултурна група, може да прерасне в световен феномен.

Рапът влияе не само върху развитието на музиката, а и върху развитието на модата. Неподражаемият спортен стил на обличане на хип-хоп изпълнителите, съчетаващ свобода на движенията и полугангстерски маниер на поведение, успя да се наложи като отделен жанр в модата и дори да повлияе на вече съществуващи направления. Известни рап изпълнители разширяват дейността си и откриват собствени модни линии (радващи се на завидна популярност в целия свят), а други вдъхновяват известни дизайнери за създаването на специални колекции, издържани в стила на хип-хопа. Резултат от този процес е специфичната визия, която налагат рап изпълнителите ежедневно от екрана. Показателни в това отношение са и приложените снимки на хип-хоп певци в самия край на настоящата работа.

Приложените фотографии отпращат към още един важен момент по отношение разчитането на семиотичния заряд на модата - разчитането на особеностите на модната фотография. Тя наистина има по-различен статут - от една страна се възприема като изкуство, а от друга изпълнява чисто рекламни функции. Сюжетността, режисурата и комбинаториката на всеки кадър, зависят най-вече от това какъв е модният продукт и каква е представата на фотографа за него. Самият модел (т. е. личността, живият човек), винаги остава на заден план. И докато в репортажната фотография всичко, което бива показано, по един или друг начин отпраща към човешкия свят и влиянието на заснетото върху него, модната фотография изнася напред някакъв предмет. Той има влияние върху хората дотолкова, доколкото направената снимка има рекламен характер и представя евентуалната идентификационна промяна, която би настъпила с човека при употребата на представения продукт.

Самата дреха или аксесоар биват преекспонирани от фотографа. Изискване за сполучлива фотография е скриването на личността на манекена и изпъкването на продукта. Този модел на представяне на модата не е валиден само за фотографията, а важи и за живите презентации на облекла и аксесоари. Манекенът там е необходимост, която трябва да привлече вниманието, но не със собствената си уникалност, а с влизането в роля, прилягаща най-добре на представяната дреха. Затова добрият манекен е и добър актьор - той се движи по ритуализирания сценарий на модното представление и с всяко преобличане променя радикално самоличността си. Търсеното обезличаване на човека, се налага поради факта, че знакът, който публиката трябва да интерпретира, е облеклото, а не личността. В тази посока действат тежкият грим, екстравагантните прически и скованите пози и движения на манекените, които целят да ги унифицират и да ги превърнат в ефектен предметен придатък към модния продукт.

Фешън фотографията днес е силно повлияна от постмодерните практики и идеи. В нея общоприетите конвенции за красиво и грозно са невалидни и следователно отхвърлени. Търси се по-скоро ефективността и провокацията, отколкото чистият естетизъм. Възможно е цялата фотография да е акцентирана върху малък детайл от облеклото или пък да е насочена към препредаването на някакво усещане или чувство. В този смисъл тя изпълнява манипулативни функции, тъй като умишлено насочва вниманието на реципиента в определена посока, и така индиректно влияе върху собствената му интерпретация на експонирания моден знак.

Времето и пространството също са относителни категории в системата на модната фотография. Всяка снимка може да бъде четена в различни контексти и адекватно да се впише в различни комуникативни ситуации. Изобщо, феноменът мода сякаш представя едно кръгово време, в което темпоралните отрязъци са толкова смесени и преплетени, че е

невъзможно (а и ненужно от семиотична гледна точка!) да бъдат диференцирани. Хронотопът на модната фотография е неустановен - тя просто представя някакъв извечен модел на облеклото, символизиращ непреходността на модния знак.

индиректно влияе върху собствената му интерпретация на експонирания моден знак.

Времето и пространството също са относителни категории в системата на модната фотография. Всяка снимка може да бъде четена в различни контексти и адекватно да се впише в различни комуникативни ситуации. Изобщо, феноменът мода сякаш представя едно кръгово време, в което темпоралните отрязъци са толкова смесени и преплетени, че е невъзможно (а и ненужно от семиотична гледна точка!) да бъдат диференцирани. Хронотопът на модната фотография е неустановен - тя просто представя някакъв извечен модел на облеклото, символизиращ непреходността на модния знак.

Заклучение

Настоящата дипломна работа се опита да предложи един възможен семиотичен прочит на модата, свързвайки я с културата, цивилизацията и обществената система. Задачата се оказва доста сложна с оглед на многоизмерността на разглежданото явление. Затова и интерпретативният ни текст няма претенции за всеобхватност, но се надява да е начертал няколко посоки на мислене, допълнителното обговаряне на които, би могло да доведе до оформянето на по-цялостно и комплексно разбиране за модата.

Когато става дума за нея, всяко казано нещо, остарява още в момента на изричането си. За да се запази поне като моментна истина, то трябва да бъде написано или поне в това ни убеждава един класически литературен текст, говорещ за Майстори, ръкописи и неизгарящи страници. Наличието на истински майстори и облекла-шедьоври в реалното изкуство на модата, ни обнадеждава, че и писаното слово остава. Приносът ни към него са основните изводи от направения семиотичен анализ. А те изглеждат така:

- Модата функционира в света като безспорна знакова система и изследването ѝ от страна на приложната семиотика е процес, който бурно ще се развива в следващите години.
- Разглеждането на модата като затворена система е остаряло схващане, затова и нашият текст я интерпретира в плоскостта на културните феномени, които търпят разнопосочни влияния и така се обогатяват с допълнителни смисли.

За да се анализира адекватно модата е задължително използването на триадичния модел за знака на Чарлз Сандър Пърс, включващ нужната за всяка интерпретация, фигура на интерпретанта.

Всички по-стари семиотични изследвания (в това число и тези, които са посветени конкретно на модата!) могат и трябва да се използват като изходни пунктове, даващи ни опорни точки за нови анализи.

Релацията между модата и телесността е една от основните парадигми, нужни за разбирането на същността на културния феномен. И двете страни на така създаденото отношение, зависят от особеностите на историческата епоха, в която се проявяват, и в този смисъл разглеждането им в диахронен план може да отличи същностните им характеристики. Субкултурните общности генерират идеи, които обогатяват пространството на модата и я подмладяват. Специфичната модна фотография от своя страна, запечатва моментното състояние на

модерното изкуство, прилагайки приемите на Постмодернизма. Модата не е просто отворена система; тя е вид съвременна комуникация, която инкорпорира особеностите на няколко различни изкуства, взема най-доброто от тях, и на свой ред влияе върху други културни феномени (в това число киното, музикалната индустрия, социалния живот, политиката и др.).

Библиография

- Банков, Кр., Семиотични тетрадки, ч. I, НБУ, 2001.
- Барт, Р., Въображението на знака, С, 1991.
- Барт, Р., Нулева степен на почерка. Митологии, С, 2004.
- Барт, Р., Системата на модата, С, 2005.
- Барт, Р., Основни семиологии, М., 1975.
- Бенвенист, Е., Езикът и човекът, С, 1993.
- Бланшар, Ж. -М., Семиостилове: ритуалът на литературата, Литературна мисъл, № 4, 1993.
- Бояджиев, Ж., Портрети на именити езиковеди, С, 1993.
- Дачева, Г., Семиостилистика, С, 2001.
- Ю.Еко, У., Семиотика и философия на езика, С, 1993. I ЕКО, У., Трактат по обща семиотика, С, 1993.
- Зайцев, В., Тази капризна мода, С, 1983.
- Калефато, П., Интерсемиотичност и сетивност: аудиовизуални практики, Сборник НБУ, т.4, 1998.
- Калефато, П., Мода, иновация и субективност, Сборник НБУ, т.4, 1998.
- Калефато, П., Модата като знакова система: светски характер и идеология, Сборник НБУ, т.4, 1998.
- Калефато, П., Облеченото тяло, сетивата и писането: между модата и киното, Сборник НБУ, т.4, 1998.
- Калефато, П., Попмоделът: женското тяло в системата на модата, Сборник НБУ, т.4, 1998.
- Кафтанджиев, Хр., Езикът на рекламата-графика и текст, С, 1992.
- Кафтанджиев, Хр., Хармония в рекламната комуникация, С.1995.
- Лотман, Ю., Култура и информация, С, 1992.
- Лотман, Ю., Поетика. Типология на културата, С, 1990.
- Мукаржовски, Я., Студии по теория на изкуството, С, 1993.
- Младенов, Ив., Семиотика. Материята на мисълта, С, 1991.
- Младенов, Ив., Семиотика. Между нещата и думите, С, 1991.
- Петрова, А., Психология на рекламата, С, 1999.
- Проп, В., Исторически корени на вълшебната приказка, С, 1998.

Мария Кочиева

Проп, В., Морфология на приказката, С, 1997.

Райков, Здр., Корпоративен гражданин. Печелившият бизнес, С, 2004.

Райков, Здр., PR. Технологията на успеха, С, 2003.

Рикьор, П., Теория на интерпретацията: Нарастващият смисъл, Бюлетин на СБП, т.5-6, 1988.

Сосюр, Ф., Курс по обща лингвистика, С, 1992.

Стойков, Л., Алманах на българската мода 2004-2005, С, 2004.

Стойков, Л., Алманах на българската мода 2006, С, 2005.

Стойков, Л., Световна мода: Англия и Франция, С, 2000.

Стойков, Л., Световна мода: САЩ, С, 2004.

Стойков, Л., Теоретични проблеми на модата, С, 2006.

Успенский, Б., Семиотика искусства, М., 1995.