

Сьюзан Маршалл

(Susan Marshall) — адъюнкт-профессор Института технологии моды (Нью-Йорк), где преподает историю моды XX века. Читает курс по дизайну сценических костюмов в Миланском техническом университете и лекции по истории моды в Школе моды в Милане. Художник по костюмам, сотрудничает с театрами Asterions Hus (Копенгаген), La Dual Band (Милан) и театром при тюрьме Сан-Витторе в Милане.

Непокорный КОСТЮМ и не только

Введение

В последние десять — пятнадцать лет наблюдается заметный сдвиг в области как практического, так и теоретического изучения костюма: все чаще сознают, что костюм — один из базовых аспектов сценического действия. Появление новой литературы на эту тему, в частности книги Донателлы Барбьери «Костюм как часть сценического действия. Материальность, культура, тело» (Barbieri 2017), работы Софии Пантуваки и Питера Макнила «Костюм на сцене: новые перспективы и методы» (Pantouvakaki & McNeil 2021) и журнала *Studies in Costume & Performance* («Исследования в области костюма и исполнительских искусств»)¹, основанного в 2016 году Барбьери и Пантуваки, свидетельствует о возросшем интересе к костюму и масштабной работе, проведенной исследователями в последние годы. Как отмечают в предисловии к своей новой книге «Костюм на сцене: новые перспективы и методы» ее редакторы София Пантуваки и Питер Макнил:

«[Костюм] рассматривают уже не как „служебный элемент“, подчиненный замыслу сценического действия, а как одну из его ключевых составляющих, позволяющую пережить действие как коллективный опыт и задающую новые направления его развития. Костюм как предмет интереса и практического изучения позволяет нащупать новые теоретические инструменты и перспективы, выступает катализатором исследований — их субъектом и объектом одновременно» (Ibid.: 2).

В статье речь пойдет о моем исследовании в рамках проекта «Непокорный костюм» (Marshall 2021a). Я обращаюсь к историческим и современным примерам и анализирую собственный опыт изучения многоплановых, агентных и экологических возможностей модульных костюмов на практике.

НЕПОКОРНЫЙ КОСТЮМ

«Выросшее из моего исследования понятие „непокорный костюм“ отражает дерзкую, мятежную, своевольную природу костюма, который, не желая подчиняться практическим соображениям и укладываться в заданные текстом рамки, берет на себя роль главного героя» (Ibid.: 284). В контексте моего исследования под «непокорным костюмом» я подразумеваю костюм определенного типа, служащий отправной точкой сценического действия. Его можно использовать как исследовательский инструмент или как эффектный художественный прием; он обладает способностью сам по себе создавать почти полноценное сценическое пространство, играя роль одновременно костюма, декорации и действия. Патрис Павис пишет о подобных костюмах, что они «образуют своего рода кочующую сценографию» (Pavis 2003: 177), а Донателла Барбьери говорит «о трехмерном мире для тела в движении, рассказывающем свою историю» (Barbieri 2012). «Непокорный костюм» может быть легкомысленным или серьезным, решающим чисто эстетические задачи или же поднимающим социальные, культурные и политические проблемы. Он принимает разные формы — костюма, объекта, сценографии, скульптуры, моды, — ускользая от четкого определения, но всегда сохраняя одну важную черту: именно на таких костюмах строится перформанс (Marshall 2021a: 29).

Меня интересует потенциал костюма как исследовательского инструмента и заключенные в нем разнообразные возможности для выстраивания драматургии, переворачивания традиционных иерархий и нарушения привычных границ (Marshall 2021b: 284). Я работаю с историческими и современными примерами костюмов, лежащих в основе сценического действия, — от костюма, в котором Лои Фуллер

в 1890-х годах исполняла танец «Серпантин», до настоящего времени. У «непокорного костюма» есть исторические предшественники, иллюстрирующие стремительные изменения в обществе в начале XX века. Представители крупнейших авангардных направлений в истории искусства: Баухауса, кубизма, русского конструктивизма и футуризма — прибегали к такому костюму как аналитическому инструменту, с помощью которого они исследовали различные аспекты современности и индустриализации, роль человека в новом механизированном мире, равно как и экспериментировали с формой, движением и эмоцией. За счет изменения естественных очертаний тела исполнитель приобретал совершенно иной, более механистический облик, что, в свою очередь, меняло характер его движений в окружающем пространстве. Такие костюмы, например костюмы Казимира Малевича для футуристической оперы «Победа над Солнцем» (1913), кубистические костюмы Пабло Пикассо для менеджеров — американца и француза — из балета «Парад» (Parade, 1917), «Триадический балет» (Das Triadische Ballett, 1922) Оскара Шлеммера или танцевальные костюмы Лавинии Шульц и Вальтера Хольдта 1919–1924 годов, навеянные скандинавской мифологией, отражали художественный стиль и интересы своих создателей.

Феномен «непокорного костюма» время от времени возникал в разных формах в XX и XXI веках — художников привлекал прежде всего его экспериментальный, исследовательский потенциал. Особенно часто непокорный костюм использовали для танцевальных представлений, вероятно, потому, что танец наиболее тесно связан с движением и экспериментом на стыке тела и пространства. Костюмы Пикассо для «Парада» Эрика Сати, «Триадический балет» Шлеммера, «Плач» (Lamentation, 1935) Марты Грэм, «Аллегория» (Allegory, 1959) и «Святая святых» (Sanctum, 1964) Элвина Николая, «Пеликан» (Pelican, 1963) Роберта Раушенберга, «От огня в аду не спрячешься» (No Fire Escape in Hell, 1986) Майкла Кларка — все это примеры творчества художников и хореографов, раздвинувших горизонты сценического костюма и танца, чтобы выйти на новый, экспериментальный уровень. С 1960-х годов «непокорный костюм» прочно связан и с жанром перформанса: такие художники, как Луиз Буржуа и Ребекка Хорн, средствами костюма обращались к вопросам гендера и идентичности. Маски и радикальные образы Ли Бауэри, которые художник примерял в 1980-х годах, оказали огромное влияние как на жанр перформанса, так и на моду. С тех пор границы между модой, танцем, перформансом и театром становятся все более размытыми, и примеры «непокорного костюма» можно найти в разных областях.

«Непокорный костюм» — полноценная форма искусства, разновидность движущейся трехмерной скульптуры, сделанной из самых разных материалов: папье-маше, дерева, пластика, резины, ткани, — причем часто ее изготавливает не портной, а дизайнер. Раньше «непокорные костюмы» нередко создавали художники (Пабло Пикассо, Казимир Малевич, Александра Экстер, Оскар Шлеммер, Фортунато Делпери, Луиз Буржуа), хореографы (Марта Грэм, Элвин Николлай), перформансисты (Ли Бауэри, Ник Кейв, Люси Макрей и Барт Хесс) и модельеры (Рей Кавакубо, Александр Маккуин, Крейг Грин), но сейчас с этим жанром экспериментируют многие художники по костюму: Дафне Карстенс, Фружина Надь, Шарлотт Остергорд, Ирис Вутера де Йонг. Любопытно, что, «судя по последним тенденциям, сегодня использование „непокорного костюма“ как инструмента исследования и анализа насущных проблем XXI столетия во многом схоже с тем, как в начале XX века представители разных художественных направлений исследовали возможности облаченного в костюм тела как сценического элемента, размышляя о телесности, современности и власти» (Marshall 2020). Например, современная венгерская художница по костюмам Фружина Надь, удостоенная награды за свою работу, сама выступает как режиссер или один из режиссеров постановок, и костюмы для нее — «суть действия... главные герои, важнейшие элементы» (Nagy 2020). Ее костюмы выглядят задорно, но за ними стоит социально-политический подтекст. Костюмы для постановки «Вопрос» (The Issue), созданные для экспериментального ансамбля *Soharóza*, призваны являть собой «абстрактную живую картину современного состояния венгерского общества и самой страны через короткие сценки, разворачивающиеся в типичной для здешней городской жизни среде — в офисе» (Ibid.). А костюмы для «Коллекции табу» (Taboo Collection), показанной в 2019 году на Пражской quadriennale, навеяны различными табуированными темами:

«Гибель при попытке сделать селфи. Самолет, сбрасывающий бомбу. Педофилия. Менструация. Сны о сексе. Агрессия, таящаяся в глубине души. Вещи, о которых не принято говорить за столом... табу нашего подавленного бессознательного... навеянные устройством человеческого тела, гендерными ролями, сексуальностью, разными смертями и даже детскими страхами» (Halas & Nagy 2019)².

Работа художников над «непокорным костюмом» и сама его игровая природа вдохновили и во многом определили мое практическое исследование, пусть даже речь не идет о непосредственном влиянии, проявляющемся в узнаваемом стиле или манере. Дизайн моих костюмов восходит к эстетическому наследию исторических и современных

примеров сценографического костюма, но скульптурные формы, разработанные и изготовленные мною в ателье, обладают уникальными чертами (Marshall 2021a: 108).

Модульные КОСТЮМЫ

Идею модульных костюмов я впервые сформулировала в ходе работы над докторской диссертацией о «непокорном костюме» и с тех пор развивала эту концепцию в двух проектах — «Белая леди Лизелунда» и «Перформативные карманы». Мне необходимо было выполнить некоторые практические условия: требовались легкие и портативные костюмы, которые бы при этом не теряли объема. В поисках решения я обратилась к технике оригами и модульным структурам, типичным скорее для архитектуры, промышленного дизайна или детских игрушек, таких как кубики или конструкторы Lego, Мессано, Stickle Bricks и GeoMag. Из экспериментов с небольшими фрагментами бумаги и ткани родилась идея модульного сценографического костюма из плоских элементов. В процессе дальнейшей работы над исследованием я доработала и упростила ее (Marshall 2021a: 107). Сами по себе модули совершенно нейтральны и позволяют создавать бесчисленное количество комбинаций, складывающихся в наглядные или абстрактные формы, поэтому они универсальны, открывают простор для многогранных творческих интерпретаций и таят в себе неисчерпаемые драматургические возможности. Все фрагменты-модули уместаются в один чемодан, поэтому их легко перевозить, что существенно, ведь наши мастер-классы проходят в Италии, Великобритании и Дании.

Так как я работаю художником по костюмам для театра при женской тюрьме, где бюджет крайне ограничен, моя дизайнерская философия построена на принципах переработки и многократного использования. К тому же я стараюсь по возможности выбирать экологичные материалы: биоразлагаемые компоненты, небеленый хлопок, обрезки ткани, натуральные красители. Для практической части докторского исследования я изготовила костюмы из переработанной бумаги, небеленой хлопчатобумажной ткани и каменной бумаги — ее делают из порошка карбоната кальция, смешанного с небольшим количеством плотной перерабатываемой полиэтиленовой смолы, благодаря чему каменная бумага не промокает (ее можно стирать) и не рвется (Marshall 2021b: 284). Среди модулей были как геометрические формы: треугольники, квадраты, круги, кресты, — так и коконы, гибкие трубки, кринолины. В модулях пробиты отверстия, чтобы по-разному

соединять фрагменты, сцепляя их, складывая и соединяя шплинтами, тесьмой или резинкой. Модули в форме кринолина из небеленой хлопчатобумажной ткани продолжали тему плоских деталей и отсылали к викторианским кринолинам, которым объем придавала костяная основа — без нее они превращались в плоский кусок ткани. Я сделала «кринолины» разных размеров и форм — от огромного четырехметрового цилиндра до миниатюрной фигурки, которую можно надеть на два пальца. Большинство из них я снабдила открытыми молниями, чтобы детали можно было пристегивать друг к другу.

Из модульных костюмов вырастают новые миры. Костюмы раскрываются, обретают объем, соединяются, гнутся, двигаются, претерпевают различные метаморфозы и предлагают новые возможности, делая акцент на сотворчестве человеческого тела и объекта. Модули включаются в действие, их, как характеры персонажей, можно обыгрывать по-разному. Они многоплановы и существенно расширяют возможности артистов: модули позволяют создавать все новые и новые костюмы. Воспользовавшись метафорой исследователя и теоретика театра Патриса Пависа из книги «Словарь театра: термины, идеи, анализ», можно назвать их костюмами-«фениксами», «минималистскими костюмами, наделенными множественными смыслами „изменчивой геометрии“, иначе структурирующей и представляющей человеческое тело, „фениксами“, выступающими настоящими посредниками между телом и объектом» (Pavis 1998: 82).

«Непокорный костюм»: мастер-классы

Чтобы продемонстрировать, что модульные костюмы наделены способностью действовать и направлять ход представления и его драматургию, я организовывала короткие мастер-классы как для отдельных артистов, так и для небольших и неоднородных по составу групп. Мастер-классы делились на два этапа: у участников было время играть и импровизировать с модулями, чтобы они могли создать костюм (или костюмы), а затем развить свои идеи и в заключение поставить короткий спектакль (ил. 1–4 и другие иллюстрации см. во вкладке 2). Построенные на качественных методах исследования, которые я проводила после мастер-классов, используя опросники и беря интервью, обогатили мою практику как в плане создания новых модульных костюмов, так и в плане уточнения и пересмотра теоретических понятий. Одна из исполнительниц так описала свой опыт создания костюма из модульных фрагментов:

«Занимаясь изготовлением костюмов, я увлеклась языком представленных материалов. За счет того, что я делала их своими руками, костюмы направляли мои движения, определенным образом сидели на мне, диктовали мне тот или иной набор жестов... Это захватывающе — когда ты свободно творишь, не зная, что получится, и одновременно осознаешь сложные свойства материала».

Когда я взгляделась в разнообразные творческие плоды наших мастер-классов, то поняла, что каждый перформанс абсолютно оригинален — устойчивые схемы выявить практически не удалось. Фрагменты модульных костюмов давали участникам почти неограниченные возможности для нахождения уникальных решений как при изготовлении самих костюмов, так и при работе над постановкой.

Мастер-классы с участием датской актрисы и танцовщицы Тильде Надсен из Asterions Hus, копенгагенского телесного и экспериментального театра, переросли позднее в долговременное сотрудничество и немую постановку «Алисы в Стране чудес», уже показанную онлайн и на ряде площадок в Дании, Франции, Германии, Нидерландах, Хорватии и Чехии, а значит, модульные костюмы востребованы и за пределами экспериментального мастер-класса (ил. 5–10). Изобретательный и универсальный подход Тильде к постановкам идеально сочетался с моими экспериментальными модульными костюмами, только выигрывающими от того, что она профессиональная танцовщица. Тильде, чуткая к движению и пространственным отношениям, удивилась, что «раньше не видела ничего подобного простым модульным костюмам, позволяющим создавать столько разных комбинаций, хотя сама идея кажется такой естественной» (Marshall 2021b: 290).

«Белая леди Лизелунда»

Хотя исследование, которое я проводила в рамках работы над докторской диссертацией, завершилось постановкой «Алисы в Стране чудес», я продолжила сотрудничать с Тильде Надсен и театром Asterions Hus: в августе 2021 года мы поставили спектакль «Белая леди Лизелунда», а в настоящее время работаем над проектом «Перформативные карманы». Оба проекта продолжают тему модульных костюмов, хотя формы и разновидности материалов меняются от постановки к постановке. «Белую леди Лизелунда» театр Asterions Hus поставил вместе с сорока студентами Высшей театральной школы (Rødkilde Teaterhøjskolen) на фоне романтических садов близ замка Лизелунд на острове Мён в Дании (ил. 11–14). Спектакль навеян историей леди Марты из Лизелунда — дамы, которая в XIX веке вела

независимую жизнь хозяйки особняка, окруженного изваяниями литературных персонажей и живописным парком, где гуляли принадлежавшие ей прирученные животные белого окраса.

Работая над костюмами для «Белой леди», я вдохновлялась образом Марты, природой и тем, что заметила, когда сама побывала в Лизелундском парке: разнообразными листьями, бегущим павлином, огромным грибом, морщинистой корой дерева. Я рассматривала формы и структуры, а потом создавала новые фрагменты для модульных костюмов из плотной непромокаемой ткани для занавесок и корсетных косточек — скорее символические, чем реалистичные. Вместо сюжета действие построено на движении скульптурных фигур, выстраивающихся в живые картины в разных уголках парка, причем белизна модульных костюмов резко выделяется на фоне черной одежды актеров и сочной зелени. Две Марты — Марта-лепесток и Марта-гриб — словно парят, едва касаясь травы в длинных юбках, взаимодействуя с артистами, публикой и всем, что их окружает. Артистов из Высшей театральной школы поделили на восемь групп, дав каждой из них свою тему и свои костюмы: павлины, буковые листья, дубовые листья, птицы, лепестки, грибы, семена, деревья. Единственно правильного способа носить модульные костюмы не существует, поэтому студентов поощряют экспериментировать с костюмами и искать движения, отражающие заданную тему.

«Перформативные карманы»

Как мы узнаем из чрезвычайно увлекательной книги Ариан Феннето и Барбары Бёрман «Карман: скрытая история женских судеб, 1660–1900», у карманов поистине захватывающая история, полная тайн и вопросов о равенстве и нарушении нормы (Fennetaux & Burman 2019). Если на мужских камзолах, плащах и панталонах карманы появились уже в XVII веке, то на женской одежде они часто отсутствуют и по сей день. Высказывалось мнение, что карманы обладали и политическим подтекстом: во время Французской революции их запретили пришивать к женской одежде, чтобы женщины не могли прятать революционные листовки или другие документы, а для суфражисток, деливших с женщинами инструкциями по пришиванию карманов, этот элемент одежды стал символом независимости и бунта. Столетиями женщины носили съёмные карманы — один или два — на талии, скрывая их юбками. Часто такие карманы украшали изящной вышивкой, а клали в них самые разные предметы: от швейных принадлежностей до денег и украшений, от ключей до любовных писем.

Карманы таили в себе сокровенные тайны и личные истории — из этой мысли и родилась идея спектакля.

Костюмы для «Перформативных карманов» тоже продолжают тему модульной сборки. Сейчас проект находится на ранней, экспериментальной стадии и развивается в двух совершенно разных направлениях совместно с театром *Asterions Hus* и португальским театром *Visões Úteis*. В спектаклях мы покажем разнообразные типы модульных карманов, каждый из которых хранит свой секрет или еще не рассказанную историю. Карманы для постановки в *Asterions Hus* навеяны подвесными карманами на фижмах, какие носили в XVIII веке, и плоскими подвесными карманами, но сделаны из плотной полупрозрачной материи с основой из конского волоса. На первой репетиции Тильде экспериментировала со звуком, кладя в карманы предметы, гремевшие и звякавшие во время ее танца. Интересно будет посмотреть, останется ли этот прием в окончательном варианте (ил. 15–16). Для спектакля в *Visões Úteis* карманы будут изготовлены из мешковины, шерсти, грубых хлопчатобумажных и льняных материй естественных землистых оттенков и расшиты простыми узорами, отражающими истории, которые труппа собирала в горном регионе. «Перформативные карманы» расскажут личные истории из жизни отдельных людей наряду с историческими эпизодами более общего характера, комичными или трагическими: судьбы женщин в них связываются с содержимым их карманов и исследуются с этой точки зрения. Драматургические возможности неисчерпаемы, потому что хранящиеся в карманах предметы и истории можно менять, адаптируя к новым постановкам.

Игра

«Непокорный костюм» эстетически тесно связан с искусством, скульптурной формой и материальностью, внутренне пронизан игрой. Игра в разных ее проявлениях занимает важное место как в моей практике, так и в теоретических исследованиях. Элемент игры, заметный в «Триадическом балете» Шлеммера или раннем творчестве Майкла Кларка, пронизывает исторические и современные примеры «непокорного костюма», в результате чего возникает, по выражению Гуниллы Линдквист, «игровой мир» (Lindqvist 1995), где каждый костюм создает собственный мир, «среду для артиста» (Pavis 2003: 178), присваивающую пространство и рассказывающую собственную историю. Один из ярких примеров превращения «непокорного костюма» в «игровой мир» — «Триадический балет», поставленный

Оскар Шлеммером в 1922 году. На значимость игры для его творчества указывал сам Шлеммер. В 1927 году на демонстрационной лекции, позднее опубликованной под заголовком «Театр» (Bühne) в книге «Театр Баухауса», Оскар Шлеммер сказал:

«С первых дней своего существования Баухаус ощущал тягу к творческому театру, ведь ему с самого начала был присущ инстинкт игры [der Spieltrieb]. Инстинкт игры, в котором Шиллер... видит источник подлинных творческих ценностей человека, — это бескорыстное и наивное удовольствие от созидания, когда не задаешься вопросами, какая от этого польза, есть ли смысл, хорошо это или плохо» (Schlemmer 1961: 82).

Игра может казаться легкомысленной, но, как писал Дэвид Хокни в книге «Я так вижу»: «Люди часто забывают, что игра — вещь серьезная» (Hockney 1993: 133). В работе «Как мы думаем» (1910) Джон Дьюи, философ-прагматик и педагог-реформатор, выразил мнение, что стремиться следует к сочетанию игры и серьезности: игра и работа как состояния ума в понимании Дьюи не противопоставлены, а наиболее продуктивны, когда дополняют друг друга (Дьюи 1997). В своем исследовании я объединила, в частности, теории Фридриха Фрёбеля, Джона Дьюи, Абрахама Маслоу и Жана Пиаже (Fröbel 1897; Dewey 1910; Maslow 2013; Piaget 2013), считавших понятие игры ключевым для развития творческих способностей. Исторически «непокорный костюм» использовали и обыгрывали серьезно — как средство, позволяющее исследовать важнейшие проблемы эмоций, ограничений, гендерных и телесных норм, а если приглядеться к условиям, в каких появлялись такие костюмы, и к подоплеке их создания, часто обнаруживается их несоответствие норме.

Игра существенна и для понимания моих костюмов — как самой их природы, так и способа их взаимодействия с телом на сцене. Игра позволяет найти, проанализировать, выбрать или отвергнуть разные творческие решения. Творческая игра — главная особенность моих костюмов, не декоративных и не нарративных: это конфигурации модулей, где нет единственно правильного порядка. Игра всегда связана с экспериментом, исследованием, поиском, открытиями и обучением. Играя с модульными костюмами, изучая и осваивая их устройство, артисты, не подверженные влиянию никаких ожиданий или заранее заданного контекста, обнаруживают их скрытый потенциал. Костюм, как и сопряженные с ним трудности, стимулирует эвристический поиск, точнее, требует его: импровизации, исследования, игры (Marshall 2021b: 286–287).

Веще-сила

В книге «Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело» Франческа Граната пишет о «„невидимой“ жизни объектов» и возможности «наблюдать за тайной жизнью неодушевленного мира» (Граната 2021: 101). В сценическом действе, ориентированном на костюм, костюм из объекта становится субъектом. Костюму отводится поэтическое пространство, преобразующее его, как писал Гастон Башляр, в нечто большее, чем вещь: «Придать объекту поэтическое пространство — значит наделить его бóльшим пространством, чем объективно ему присуще, а точнее говоря, это значит последовать за экспансией внутреннего пространства объекта» (Башляр 2004: 174).

Когда мы имеем дело с «непокорными костюмами», затрудняющими естественные движения, «порой трудно провести четкую границу между телесными усилиями артиста и движением его костюма» (McKinney & Butterworth 2009: 6). Симбиоз агентного потенциала неодушевленных костюмов и способности одушевленных исполнителей к игре — один из центральных аспектов моей практики. Мои костюмы наделены способностью к действию, но, чтобы раскрыть эту способность, нужны артисты. В книге «Пульсирующая материя. Политическая экология вещей» Джейн Беннетт стремится размышлять о материальности как одновременно силе и сущности, энергии и материи, напряжении, направленном внутрь и вовне (Беннетт 2018). Подчеркивая агентность вещей, Беннетт признает взаимозависимость человеческих и нечеловеческих элементов и цитирует Спинозу: «Чем способнее к [разным впечатлениям] делается тело, тем душа становится способнее к восприятию» (Спиноза 2001: 252), — чтобы донести до читателя, что уму есть куда развиваться, а тела преумножают силу, соединяясь в гетерогенный ассамбляж (Беннетт 2018). Далее Беннетт дает определение самому понятию ассамбляжа в употреблении Делёза и Гваттари. В ассамбляжах нет главенствующего элемента: ни одно вещество или тип материи не обладает достаточной компетентностью, чтобы определять траекторию или воздействие всей группы. Результатом ассамбляжа является скорее приобретение новых свойств — новых в том смысле, что они способны порождать новые события (там же).

Сама мысль, что ассамбляж человеческих и нечеловеческих элементов дает толчок неким событиям, является для моего исследования ключевой, поскольку перформанс — результат симбиоза костюма и артиста.

Если отталкиваться от нового материализма Джейн Беннетт, ее теории «веще-силы» и определения, какое исследовательница дает понятию ассамбляжа в употреблении Делёза и Гваттари, можно сказать, что суть моей практики — в ассамбляже человеческих и нечеловеческих элементов, в совокупности в большей мере способных диктовать нарративы и порождать действие: ношение костюма и игра с ним помогают артистам находить нужные движения, телесные средства выразительности, нащупывать характер — «между телом и материалом происходит взаимный обмен» (McKinney 2015: 127; Marshall 2021b: 294).

В статье «Живая материя: агентность вещей в контексте сценографии» Джослин Маккинни размышляет о предложенной Тимом Ингольдом концепции одушевленной жизни, согласно которой материалы «способны становиться активными участниками, незавершенными возможностями» (McKinney 2015: 126), реализующими свой потенциал во взаимодействии с человеком. Модули, созданные для проектов «Непокорный костюм», «Белая леди Лизелунда» и «Перформативные карманы», — активные участники драматургического процесса, и, взаимодействуя с ними, артисты, как и полагает Ингольд, раскрывают «потенциал, присущий миру в становлении» (Ingold 2013: 31).

Уравнивание одушевленных форм с неодушевленными свидетельствует о переходе от антропоцентрического театра к театру, где одушевленные и неодушевленные участники равны. В моем исследовании неодушевленный костюм и одушевленное тело тесно связаны друг с другом, а их взаимодействие рождает перформанс. Артисты приводят в движение модульные костюмы, но одновременно костюмы направляют движения артистов — выполняют функцию своего рода протезов, становясь продолжениями частей тела и тем самым меняя его (Marshall 2021a: 167; Marshall 2021b: 296). Сотрудничество дизайнера, модулей костюма и артистов как взаимозависимых равных участников рождает интересный, неиерархический творческий процесс.

Экология

В театре всегда существовала тенденция повторно использовать и адаптировать под новые потребности все, что возможно, но в последние годы, как видно из книги Тани Бир «Экосценография: введение в экологичный дизайн для сцены», вопросам экологии уделяют гораздо больше внимания. Изначально костюмы из плоских модулей

задумывались, чтобы исследовать их влияние на творческие решения, устройство театра и драматургию, но их можно назвать и экологическим экспериментом — за счет как выбора материалов, так и постоянной переработки модулей для создания новых костюмов. В настоящее время я ищу экологичные способы делиться своими модулями для костюмов с артистами по всему миру, чтобы все желающие могли с ними экспериментировать. Плоские модули можно отправлять почтой, а еще лучше подготовить подробную схему-инструкцию в формате PDF, чтобы костюм можно было изготовить на месте. Было бы интересно и дальше экспериментировать с сотрудничеством на расстоянии, чтобы посмотреть, как будет расти и развиваться идея модульного костюма. Как и многие в период пандемии, я успела попробовать совместную работу онлайн. Я живу в Ломбардии, в Италии, где заболеваемость коронавирусом была очень высокой. Я вернулась из Копенгагена, где вместе с Тильде Надсен работала над «Алисой в Стране чудес», незадолго до локдауна, оставив модульные костюмы у Тильде, чтобы она могла и дальше репетировать, снимала репетиции на видео, а потом мы бы вместе обсуждали, что получается. Приблизительно так же я договорилась с французским хореографом Жеромом Белем. Хотя он часто работает с артистами из разных стран, в феврале 2019 года Бель из экологических соображений принял решение больше не летать, а проводить репетиции с танцовщиками со всего мира по Skype или Zoom. До пандемии такой метод работы был редкостью, но за последние два года он широко распространился в сфере образования, бизнесе и творческих индустриях. Несмотря на то что изначально мое исследование не касалось вопросов экологии, в будущем я планирую развить идею модулей как оригинального экологичного решения.

Заключение

В ходе работы над практической частью диссертации — проектом «Непокорный костюм» — и последующих экспериментов с модулями моей художественной и научной задачей было показать многоплановость и агентность модульных костюмов, подталкивающих к другим творческим стратегиям и предлагающим разнообразные творческие возможности. Из личного творческого интереса художника по костюмам мое исследование переросло в пример сотворчества художника, модульных костюмов и артистов. Между костюмом, исполнителем и сценическим действием возник симбиоз, подрывающий традиционные иерархии, стирающий границы между ролями художника

по костюмам, автора, режиссера/хореографа, артиста и зрителя, заставляющий переосмыслить эти роли так, что творческий процесс протекает в плоскости горизонтальных связей (Marshall 2021b: 288).

Многофункциональность модульных костюмов вдохновляет артистов на игру и творчество как в работе с костюмами, которые они создают, так и на сцене. Белые модули навевают поэтические образы. У них большая эстетическая нагрузка, но не следует рассматривать их исключительно как скульптурный объект, ведь они взаимодействуют с телом артиста, не остаются статичными, способны формировать нарративы, хотя и непривычные, и могут составить основу всего спектакля. Модули для «Непокорного костюма», «Белой леди Лизелунда» и «Перформативных карманов» — возможности, наполняющиеся новым смыслом в зависимости от места, ситуации и воображения артиста.

«Непокорные костюмы» оспаривают нормы, обманывают ожидания и не вписываются в привычные представления. Их нельзя не заметить, нельзя отделить от сценического действия — они его неотъемлемая часть. И пусть лишь незначительная доля сценических костюмов подпадает под эту категорию, периодически вспыхивающий интерес к «непокорным костюмам», как и мои собственные практические исследования, подтверждают, что такие костюмы, несомненно, меняют само действие.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

- Башляр 2004* — Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Беннетт 2018* — Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. А. Саркисянца. Пермь: Hyle Press, 2018.
- Граната 2021* — Граната Ф. Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело / Пер. Е. Демидовой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Дьюи 1997* — Дьюи Д. Психология и педагогика мышления / Пер. Н.М. Никольской. М.: Совершенство, 1997.
- Спиноза 2001* — Спиноза Б. Этика. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001.
- Bachelard 1994* — Bachelard G. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press, 1994.
- Barbieri 2012* — Barbieri D. Costume Re-considered: From the Scenographic Model Box to the Scenographic Body, Devising a Practice Based Design Methodology that Re-focuses Performance onto Costume //

- Endymatologika 4: Endyesthai (to Dress): Historical, Sociological and Methodological Approaches: Conference Proceedings. Athens, 9–11 April 2010. Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation, 2012. Pp. 147–152.
- Barbieri 2017* — Barbieri D. Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body. Bloomsberry, 2017. E-book.
- Barbieri 2021* — Barbieri D. The Body as the Matter of Costume: A Phenomenological Practice / Ed. by S. Pantouvaki, P. McNeil. Performance Costume: New Perspectives and Methods. London; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2021. Pp. 197–212.
- Bennett 2010* — Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Dewey 1910* — Dewey J. How We Think. United Kingdom: D.C. Heath & Company, 1910.
- Fennetaux & Burman 2019* — Fennetaux A., Burman B. The Pocket: A Hidden History of Women's Lives, 1660–1900. Yale: Yale University Press, 2019.
- Fröbel & Hailmann 1887* — Fröbel F., Hailmann W.N. The Education of Man, International Education Series. N.Y.: D. Appleton, 1887. archive.org/stream/educationofmanoofruoft/educationofmanoofruoft_djvu.txt (по состоянию на 12.10.2022).
- Granata 2017* — Granata F. Experimental Fashion Performance Art, Carnival and the Grotesque Body. London; N.Y.: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2017.
- Halas & Nagy 2019* — Halas D., Nagy F. Taboo Collection. 2019. taboo-collection.com.
- Hockney 1993* — Hockney D. That's the Way I See It. San Francisco: Chronicle Books Llc, 1993.
- Hughes 2010* — Hughes F.P. Children, Play, and Development. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2010.
- Huizinga 2016* — Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Kettering, OH: Angelico Press, 2016.
- Ingold 2013* — Ingold T. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Taylor & Francis, 2013.
- Lindqvist 1995* — Lindqvist G. The Aesthetics of Play: A Didactic Study of Play and Culture in Preschools. Uppsala: Uppsala University, 1995.
- Marshall 2020* — Marshall S. Following the Threads of Scenographic Costume at PQ19 // Theatre and Performance Design. 2020. Vol. 6 (1–2). Pp. 165–181.
- Marshall 2021a* — Marshall S. Insubordinate Costume. Goldsmiths Research Online. 2021.
- Marshall 2021b* — Marshall S. Insubordinate Costume // Studies in Costume & Performance. Intellect. 2021. Vol. 6 (2). Pp. 283–304.

- Maslow 2013* — Maslow A.H. A Theory of Human Motivation. CT, USA: Martino Publishing, 2013.
- McKinney 2015* — McKinney J. Vibrant Materials: the Agency of Things in the Context of Scenography / Ed. by M. Bleeker, J. Foley Sherman, E. Nedelkopoulou. Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations. Abingdon: Routledge, 2015. Pp. 121–137.
- McKinney & Butterworth 2009* — McKinney J., Butterworth P. The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Nagy 2020* — Nagy F. Fruzsina Nagy. Costume Agency. 2020. *exhibition*. costumeagency.com/project/fruzsina-nagy (по состоянию на 12.10.2022).
- Pantouvaki & McNeil 2021* — Pantouvaki S., McNeil P. Performance Costume: New Perspectives and Methods. London: Bloomsbury Academic, 2021.
- Pavis 1998* — Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, 1998.
- Pavis 2003* — Pavis P. Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film. Michigan: University of Michigan Press, 2003.
- Piaget 2013* — Piaget J. Play, Dreams and Imitation in Childhood. London: Routledge, 2013.
- Schlemmer 1961* — Schlemmer O. Theater (Bühne) / Ed. by W. Gropius, A.S. Wensinger. The Theater of the Bauhaus. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961. Pp. 81–104.
- Spinoza & Shirley 1992* — Spinoza B., Shirley S. Ethics: with The Treatise on the Emendation of the Intellect and Selected Letters / Ed. S. Feldman. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Incorporated (Hackett Classics), 1992.

Примечания

1. www.intellectbooks.com/studies-in-costume-performance (по состоянию на 13.10.2022).
2. Описание этой постановки, как и других примеров сценических костюмов, представленных на Пражской quadriennale, можно найти в моей статье: Marshall 2020.