

УДК 391(100)
ББК 85.126.63(0)
Б24

Составитель серии О. Вайнштейн
Редактор серии Л. Алябьева

Барбьери, Д.

- Б24 Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело / Донателла Барбьери; пер. с англ. Т. Пирусской. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 208 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала „Теория моды“»)

ISBN 978-5-4448-1786-5

Книга Донателлы Барбьери стремится заполнить лакуну в обширном корпусе литературы об исполнительских искусствах, в котором истории сценического костюма отводится маргинальное место. Автор обращается к разным видам перформативных практик: танцу, балету, кабаре, цирку начала XX века, театру разных эпох — от античности до современности. В центре внимания Барбьери — развитие сценического костюма, который одновременно репрезентирует материальное начало и сферу высоких идей, мир моды и телесные практики разных исторических периодов. Для более точного и подробного описания различных функций сценического костюма автор активно использует междисциплинарные подходы: о первых сценических практиках она пишет с позиции исторической антропологии, о балетных и цирковых костюмах — сквозь призму феминистских и постколониальных теорий. А в исследовании специфики перформативности авангарда, роли костюма в постановках начала XX века и спектаклях нашего времени Барбьери использует феноменологический подход. В книге в качестве соавтора выступает художница по костюму Мелисса Тримингэм, ей принадлежит пятая глава, где костюм эпохи модерна рассмотрен с точки зрения современных исследований эмпатии. Донателла Барбьери — старший научный сотрудник и преподаватель в Лондонском колледже моды.

УДК 391(100)
ББК 85.126.63(0)

В оформлении обложки использована
фотография Велизара Иванова.
© Photo by Velizar Ivanov on Unsplash.com
© Donatella Barbieri, 2017
With a contribution from Melissa Trimmingham.
This translation is published by ООО Редакция
zhurnala «Novoe Literaturnoe Obozrenie»
by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.
© Т. Пирусская, перевод с английского, 2022
© С. Тихонов, дизайн обложки, 2022
© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

Содержание

<i>Благодарности</i>	6
<i>Предисловие</i>	8
<i>Введение</i>	11
ГЛАВА 1. Первые костюмы: ритуал и его переосмысление ...	18
ГЛАВА 2. Костюмы для хора: зрелищность и отражение социальных реалий на сцене	41
ГЛАВА 3. Гротескный костюм: комизм и конфликтность «другого» тела	63
ГЛАВА 4. Прыжок с пьедестала: вторая кожа как средство создания возвышенного образа ...	83
ГЛАВА 5. Действие и эмпатия: прикосновение художников к телу	109
ГЛАВА 6. Другое измерение костюма: общество, культура и история на сцене	131
<i>Примечания</i>	164
<i>Избранная библиография</i>	173
<i>Список иллюстраций</i>	192
<i>Указатель</i>	198

Благодарности

Эта книга не состоялась бы без поддержки Лондонского колледжа моды в лице Фрэнсис Корнер, заместителя проректора Лондонского университета искусств Джейн Харрис, заместителя декана исследовательского отдела, и Джудит Кларк, руководителя по исследовательской работе. Хелен Томас, руководившая исследовательской работой в Лондонском колледже моды на тот момент, когда об этом проекте впервые зашла речь, также постоянно оказывала ему поддержку. Руководителем исследовательского гранта, полученного от музея Виктории и Альберта и сделавшего возможным написание этой книги, изначально являлся Кристофер Бруард, в то время руководитель исследовательского отдела в музее. Гленн Адамсон, его преемник, признав сложность исследуемой темы, продлил грант. Билл Шерман, директор исследовательского отдела музея в настоящее время, высказал ценные соображения, которые помогли мне закончить работу над первым вариантом этой книги. Марк Истмент, руководитель издательского отдела музея Виктории и Альберта, своим непосредственным участием и практическими советами оказал мне неоценимую помощь, как и Джеффри Марш, возглавляющий отдел театра и исполнительских искусств. На начальных этапах работы над книгой огромную пользу принесли беседы со старшими кураторами музея Виктории и Альберта, в особенности Кейт Дорни и Джейн Притчард — именно желание проконсультироваться с ними, чтобы углубить свои знания по истории костюма, изначально и привело меня в музей. Расположенный в Блайт-хаусе Театрально-сценический архив предоставил бесценные для исследования материалы, а работающие там замечательные специалисты на протяжении нескольких лет помогали мне ознакомиться с необыкновенными костюмами, которые собирает и бережно хранит музей Виктории и Альберта.

Работая над этой книгой, я много почерпнула из общения с дизайнерами, которые аналитически подходят к своей работе, — в их числе Салли Джейкобс, Ники Джиллибранд, Мари-Жанна Лекка, Бригитта Райффенштуль, Лез Бразерстон, Чарльз Эдвардс, Рэй Смит и Джейми Вартан. В ходе написания отдельных глав я обращалась за консультацией к исследователям, которые помогли мне советами в отношении некоторых формулировок: специалист по античной истории Роза Уайлз — в том, что касается греческого костюма, Майкл Уоллинг — межкультурного значения театра, Джослин

Маккинни — сценографии, Эми де ла Хей и Питер Макнил — в разных аспектах истории моды. Анна Райт, Ханна Крамп, Пари Томпсон, Фрэнсис Арнольд и научный отдел издательства Bloomsbury оказывали мне постоянное содействие и поддержку в процессе издания книги. Автор благодарит и Общество театральных исследований, которое предоставило грант этому проекту, тем самым позволив включить в книгу несколько замечательных иллюстраций.

Отдельно следует упомянуть Общество британских художников по костюмам, организовавшее в 2002–2005 годах показ в разных городах проекта «Костюмы для сцены» (Designs for the Performer), с которого началось исследование, легшее в основу этой книги. Его финансировал Совет по гуманитарным исследованиям, и благодаря этой инициативе художники по костюмам смогли рассказать о своей работе и продемонстрировать ее значимость. Я особенно признательна Грир Кроули, редактору журнала The Blue Pages, который выпускает Общество британских художников по костюмам: она предложила опубликовать в журнале рекламный текст о книге «Костюм как часть сценического действия», черновой вариант которого был написан при ее участии. Я благодарна и Софии Пантуваки, которая временно взяла на себя издание научного журнала Studies in Costume and Performance («Исследования в области костюма и исполнительских искусств»), чтобы я смогла закончить работу над книгой. На разных этапах ее написания мне оказывали содействие талантливые молодые исследователи, в том числе Надя Саккарди, Броня Арчишевска, Илария Мартелло, Дженни Мандей, Маттео Аугелло, Эмили Коллетт, Молли Лемприер, Аня Пирсон и Анастасия Миари. Их увлеченность темой, как и энтузиазм студентов, нынешних и бывших, подогревает и мой собственный интерес. Примавера Боман, дочь Хильде Хольгер, и ученики Хольгер, Томас Кампе и Лиз Аггисс, приложили много усилий к восстановлению утраченной истории венских танцовщиц 1920-х и 1930-х годов, особенно в том, что касается методики самой Хильде Хольгер. Отдельная благодарность — фотографам, которые любезно разрешили безвозмездно использовать их снимки, дополнив книгу большим количеством прекрасных иллюстраций.

Наконец, я хочу выразить особую благодарность Мелиссе Тримингэм, с 2012 года принимавшей участие в этом проекте. Многочисленные беседы с ней об истории костюма неизменно оставались для меня источником ценных мыслей. Она читала черновые варианты отдельных глав, и ее точные вопросы одновременно ставили передо мной новые задачи и вдохновляли на поиск решений. Она написала для книги замечательную пятую главу, в которой рассматривает костюмы эпохи модерна с точки зрения современных исследований эмпатии, и этот текст — образец блестящего анализа театрального дела сквозь призму истории костюма.

Предисловие

За костюмами, о которых пойдет речь в этой книге, кроются осязаемые, чуткие нити взаимодействия между людьми, участвующими в создании некоего действия и переживающими его. Отправной точкой настоящего исследования является тот факт, что костюм — материальный, вовлеченный в действие предмет — позволяет воплощать образы и делать осязаемыми мысли. Еще не отслужив свой срок, костюмы путешествуют в чемоданах, их засовывают в корзины, размещают на вешалках — так было с момента, когда отправились в путь первые странствующие актеры. Куда бы они ни поехали, всюду распространяли новые идеи. Примавера Боман, дочь танцовщицы Хильде Хольгер, до сих пор живет в доме своей матери в Кэмдене, где располагалась и танцевальная студия. Вещи Хольгер, в том числе костюмы, как и она сама, пережили Холокост. В 1938 году она вынуждена была бежать из Вены, оставив родных и все, что сделало ее педагогом и знаменитой танцовщицей, какой Хольгер на тот момент была. Идеи костюмов, путешествовавшие вместе с ней в виде эскизов, фотографий и материальных объектов, как и физическая память о танце, жившая в ее теле, оказались в Индии, а позже в Англии и по сей день существуют в осязаемой форме. Вместе с моим другом, коллегой, соавтором Мелиссой Тримингэм и Примаверой, взявшей на себя роль экскурсовода, мы побывали в единственном хранилище архива — на мансарде дома в Кэмдене. Там мы поднимали крышки ящиков, бережно перебирали костюмы, тесно висящие на вешалках, держали в руках бесценные предметы и фотографии — и за каждой вещью стояли идеи, помогавшие многим людям в работе, поддерживавшие и вдохновлявшие их. Костюмы Хольгер, как и другие рассматриваемые в этой книге костюмы, — висящие на воображаемых вешалках или извлеченные из бельевых корзин истории, — представляют собой нагруженные смыслами материальные объекты, элементы действия, связанные между собой посредством идей, которые в них переплетаются.

В 1937 году Кейт Берл придумала для постановки Хильде Хольгер «Голем» маску, которую сохранила ее дочь. Маска теперь предстала во всей своей хрупкости, завернутая в несколько слоев оберточной бумаги, — и у нас

буквально захватило дух. Этот и другие предметы из коллекции Хольгер убедили Тримингэм в телесной эмпатии костюма, в том, что тело словно бы растворяется в нем, в реальности «динамических импульсов», возникающих в процессе «ношения костюма и физического контакта с ним». «Надо стать им», — сказала как-то Хольгер на репетиции Лиз Аггисс, своей ученице и танцовщице. В выступлениях самой Аггисс костюму тоже отводится важная роль. Если анализ с точки зрения материала и метода предполагает пристальное изучение костюма как задействованного в выступлении объекта, то, глядя издали, мы анализируем его связи с другими выступлениями и костюмами в другие исторические эпохи и на других территориях. Когда распускаешь на отдельные нити историю каждого костюма и прослеживаешь его связи с другими костюмами во времени и пространстве, обнаруживается множество слоев и смыслов. Они, в свою очередь, позволяют сформулировать принципы создания спектакля, одним из главных элементов которого является костюм. Такое смещение акцентов подобно существованию самого костюма, которое на практике подразумевает чередование взгляда вблизи и издали в микрокосме рождающегося спектакля. Путь костюма от выкройки до сцены — от жестов, запечатленных в материи, смыслах, о которых молчаливо рассказывают его стежки и складки, до структурных связей между его разнообразными типами — отражается в истории его создания, ношения и трактовок. Поэтому руки, трудившиеся над костюмом, фигура, которую он облекает, глаза, которые на него смотрят, отсылают к телу как общему для всех посреднику, превращающему костюм в движущийся объект, из вещи — в сценический образ, элемент выразительного языка, на котором строится коммуникация между артистами и зрителями. За счет этой телесной коммуникации воздействие костюма не ограничивается моментом выступления, потому что он обретает плоть, которую артист в общем для него и зрителей пространстве спектакля, здесь и сейчас, носит и оживляет как идею. За рамками сценического действия костюм, вплетаясь в историю человеческой мысли, рассказывает о политической обстановке, резких культурных изменениях, которые угадываются в его прорехах и заплатках или накладывают заметный отпечаток на его облик. Костюм заставляет переосмыслить контуры тела и придать ему новые, доселе невиданные очертания. Поскольку все эти тенденции связаны с телом и выражаются через него, они нередко затрагивают и гендерные отношения, что потенциально способно привести к новым изменениям в культуре.

С точки зрения вызываемых реакций и комплекса стоявших за ней идей маска Голема представляет собой не просто мнемонический инструмент, с помощью которого Хильде Хольгер и Лиз Аггисс в 1980-е годы вновь открыли танец, каким он был до травмы, нанесенной Второй мировой

войной. Постановка, в которой фигурировала эта маска, была пронизана мыслью, «прорастающей из обнаженного опыта», — приводит Тримингэм слова Литц Писк, ученицы Хольгер. Опыт благодаря материальности костюма временно обретает новую форму в пространстве живого эксперимента, какое способен создать спектакль. В таком контексте этические коннотации костюма и смысл выраженных в нем идей влияют друг на друга в рамках процесса, в котором участвуют и дизайнер, и танцор, и хореограф, и аудитория и который для них не ограничивается моментом выступления. Сценическое действие, отделенное от повседневности особым временем и пространством, превращает одежду в костюм, многогранный и сложный предмет, который составляет тему настоящего исследования и посредством которого тело артиста, носителя художественного образа, выражает опыт человеческой жизни.

Введение

Нематериальное присутствие костюма

В этой книге костюм рассматривается как важнейший элемент подготовки, демонстрации и восприятия живого сценического действия. Он открывает связь между одеждой, телом и человеческой жизнью, заставляя задуматься о том, насколько исполнитель через него сливается со зрелищем. Костюм как посредник сценического действия воплощает во временном пространстве спектакля прошлое, эмоциональные состояния и варианты будущего, которые раньше нельзя было себе представить. Он может диктовать движения, характеризовать место действия, выстраивать отношения и, разумеется, раскрывать образ персонажей. То обстоятельство, что с самого начала XX века тело артиста превратилось в объект художественных экспериментов, не помешало костюму служить для характеристики социальных отношений, личностных качеств и внутренних конфликтов. Его материя и форма по-прежнему, уже не первое тысячелетие, выражали бесконечную сложность человеческой натуры. Обладая способностью метафорически и телесно транслировать смысл, костюм позволяет сформировать непосредственную, визуальную, осязаемую связь с аудиторией. Он привлекает внимание к телесному, материальному, развертывающемуся здесь и сейчас бытию исполнителя, которое последний разделяет с присутствующими, воспринимающими и облеченными одеждой зрителями.

Костюм неотделим от сценического действия — почему же за долгую историю исполнительских искусств о нем написано так мало?¹ Среди обширного корпуса литературы об актерском мастерстве, театре, драме можно обнаружить лишь отдельные упоминания о костюме, словно бы мимоходом. Иногда о впечатлении, им производимом, говорят в контексте облика и образа актера, в этот костюм облаченного. При этом часто не разделяют впечатление, произведенное костюмом, и воздействие на зрителя игры актера; материальный костюм буквально исчезает: когда он существует отдельно от артиста, следы его единства с телом, мимолетной жизни на сцене

остаются разве что в телесной памяти того, кто его надевал. Иногда об этих следах вспоминают позже сами артисты, реже — публика и критики. Впрочем, бывает, что сохраняются свидетельства о процессе создания костюма как материального объекта, готовый костюм попросту изнашивается или теряется из виду, кочуя из одного представления в другое. Те немногочисленные костюмы, которые со временем приобретают коллекционную ценность и ассоциируются с конкретными спектаклями, хранят часто потому, что в них выступали известные артисты.

Однако, пусть отсутствие самого костюма и ограничивает наши исследовательские возможности, архивы и музеи предоставляют многочисленные косвенные свидетельства жизни костюма, в том числе эскизы, описания представлений в печати, фотографии, программки, афиши. Интерес художников, писателей и дизайнеров к костюмированным постановкам указывает на то, что образы, воплощаемые одетыми в сценические костюмы артистами, влияли и на другие сферы искусства, а изображение этих постановок в массовом и прикладном искусстве позволяет проследить их отношения с популярной культурой и обществом в целом. Переключки с историей материальной культуры и моды наводят на мысль и о других возможностях изучения костюма в историческом аспекте. В то же время, анализируя современное искусство, исследователь может обратиться непосредственно к художникам по костюмам, к создателям костюмов, к артистам, а также детально изучить костюмы, посмотрев интересующую его постановку, чтобы составить полноценное представление о том, как «работает» костюм в контексте, и сосредоточиться на его роли как образующего элемента сценического действия. Но такой анализ лишен исторической перспективы и не всегда дает возможность проследить связь с богатой и разнообразной историей сценического костюма. Цель этой книги — на тематическом многоплановом материале выработать аналитические принципы, с помощью которых можно установить связи между костюмами прошлого, своим появлением на сцене оставившими неизгладимый след в истории, и провести параллели между ними и современными практиками.

Кроме того, существуют диалогические отношения между костюмом и модой, и, хотя выразительность костюма слишком часто теряется на фоне более распространенных и лучше изученных предпочтений моды, сама по себе мода — неисчерпаемый источник вдохновения для создания костюма как целостного ансамбля. И костюм, и мода воздействуют на тело — они призваны влиять на поведение и мышление, выражая при этом смысл. В случае костюма мы имеем дело не с конструированием своей идентичности, а с созданием образа в рамках «сценического» мира, живущего по собственным эстетическим законам; костюм упорядочивает эту

художественную реальность, бесследно исчезая, как только представление окончено. Однако когда над костюмом работает именитый дизайнер или известный художник, у него больше шансов остаться в архивах или попасть в музей. Хотя для истории костюма характерно размывание границ между ним и другими сферами культуры, чем можно объяснить и немногочисленность исследований, посвященных непосредственно костюму, перед нами открываются возможности междисциплинарного анализа. Рассматривая примеры, относящиеся к разным историческим эпохам, от наскальной живописи до современной оперы, как в глобальной перспективе, так и в контексте европейских стран и англоязычного мира, мы, возможно, увидим, что способность костюма преодолевать географические и дисциплинарные границы — одна из его отличительных черт.

Когда ускользает материальность костюма, на первый план выходит его нематериальное присутствие, сотканное из идей, нашедших отражение в процессе его создания или выразившихся в сценическом воплощении. Анализ отдельных костюмов, которые служат опорными точками этого исследования и которые порой разделяет не одно столетие, вбирает в себя, как это можно увидеть на примере разных глав, понятия из нескольких научных дисциплин. Костюмы предстают не только как индикаторы изменений в культуре и театре — они рассказывают о темах, тенденциях и движениях более общего характера и вносят свой вклад в созидание культурной памяти. В этой работе роль костюма проанализирована с опорой на отдельные исследования в области исполнительских и изобразительных искусств, театра, танца, оперы, истории моды и материальной культуры, на мнения некоторых антропологов и специалистов по античной культуре, на современные представления о познании и исполнительской практике, а также с учетом философского и социально-исторического контекста. Рассматривая некоторые особенности влияния костюма на облик тела в разные исторические эпохи и в современной культуре, я обращаюсь к опыту гендерных исследований, а взгляд на исполнительские искусства в глобальном контексте предполагает учет межкультурного и постколониального контекстов.

Тематическая композиция

Если попытаться охватить всю сложность выбранной темы, композицию книги, состоящей из шести глав, в широком смысле можно определить через несколько оппозиций: в первой и второй главах друг другу противопоставляются отдельный исполнитель и хор, в третьей и четвертой — гротеск

и возвышенное, в пятой и шестой — искусство и история. Сценический образ тела требует обоснованной этической трактовки, которая и предлагается в каждой из глав: в первой и второй главах это пороговые и общественные действия соответственно, в третьей и четвертой — нарушение правил и стремление к независимости, в пятой и шестой — эмпатия и подлинность.

В начале первой главы костюм рассматривается с антропологической точки зрения — как элемент практик первобытного общества, где он воспринимался как важная часть действия, которое в будущем должно было принести племени благо. Аналог полубожественной природы шамана, соединяющего в себе животное и человеческое, мы находим и в Древней Греции — в фигуре сатира, ключевой для истории европейского театра. Несколькими веками позже, в эпоху барокко, его преемник служит укреплению власти монархов, которые в костюмах героев на придворных маскарадах приобретают сходство с богами. Однако в модернистской интерпретации образа сатира, появившейся в XX веке, его костюм и танец вновь направлены прежде всего на то, чтобы подчеркнуть мужское, чувственное начало.

Затем я перейду к анализу порогового статуса ритуального костюма в более широком контексте. Процесс развития телесной культуры, на мой взгляд, подготавливает почву для глобализации в XX веке, чему способствовало усвоение европейским театром восточных театральных практик, в которых костюму отводилось центральное место. Противники заимствования костюмов у другой культуры воспринимают ношение костюма из другого культурного и географического ареала как шаг к культурной ассимиляции. Но попытку примерить чужой костюм можно интерпретировать и в контексте современных азиатских театральных компаний, чье влияние на западный театр позволяет лучше разглядеть объединяющие их общечеловеческие черты.

Во второй главе отношения между личностью и группой прослеживаются на материале костюмов, предназначенных для хора в «цивилизованном» обществе, в том виде, в каком он изначально сложился в Афинах в эпоху Античности. Рассматривая значение костюма в хоре, я сопоставляю два примера — жителей античных Афин и двор ренессансных правителей. Во втором случае из великолепного театра, призванного восхвалять личность правителя, родились опера и балет, в котором роли исполняли в основном танцоры-мужчины. После Великой французской революции появился романтический балет, в котором впервые оказалось занято множество женщин; их эксплуатировали, но их профессиональный костюм — балетная пачка — способствовал формированию новой традиции

танца. К началу XXI века костюм и его связь с определенной социальной группой отражали размывание гендерных ролей, поэтому артисты поставили под вопрос неизбежность принесения в жертву женщины, которое легло в основу балета «Весна священная» (1913) и нашло отражение в гибели множества танцовщиц и оперных певиц XIX столетия.

Ключевая тема третьей главы — гротескное, необузданное, нарушающее общепринятые нормы тело, благодаря костюму стимулирующее оформление комедийного сюжета. В древнегреческой комедии податливые тела персонажей увеличиваются, приобретая нарочито искаженные пропорции. «Дикие люди» из средневековых европейских легенд и черти из мираклей переключались в комедию дель арте, позже — в обличье клоунов — в викторианский театр, а затем и в театр абсурда. Костюм и комедийный сюжет позволяют зрителю соприкоснуться с собой в обличье «другого», чужака, в момент узнавания и смеха при виде одного-единственного актера, как мы увидим на примере международного феномена Чарли Чаплина. Выступления современных экспериментальных актерских объединений в новой Европе дают публике право на экзистенциальный смех, стирая границы между кабаре, танцем и перформансом.

В четвертой главе, отталкиваясь от идеи возвышенного, я рассматриваю костюм с позиций феминизма и постколониализма, сосредоточившись на способности женского тела на сцене преодолевать физические и социальные ограничения. Сравнив тщательно одетых, затянутых в корсет «парящих» фей в балетных пачках с их современницами, летающими в трико под куполом цирка, я покажу, как представление и костюм меняли консервативные представления о женственности. Этим изменениям способствовали и эксперименты с роскошными восточными нарядами, равно как и вновь оживший интерес к костюмам в античном стиле с их струящимися складками. В творчестве таких танцовщиц, как Лои Фуллер и Марта Грэм, облеченное тканью тело превращалось в костюм, а покрывала, шарфы, драпировки — в продолжение жеста и кожи; они расширяли пространство, которое фигура танцовщицы занимала на сцене. Их современники продолжили исследовать связь между одеждой, женским телом и занимаемым им пространством как признаком стремления к независимости и свободе действий.

В пятой главе Мелисса Тримингэм говорит о глубоком эмоциональном воздействии сценического костюма. У художников и скульпторов внимание к визуальному сочетается с вниманием к осязаемым формам и движению, так что, по ее словам, «соприкосновение тела и материи рождает смысл». С позиций феноменологического подхода и интереса к телу исследователь рассматривает в первую очередь авангард XX века, поскольку именно

в этот период визуальное искусство стало активно взаимодействовать с исполнительским. Мелисса Тримингэм интерпретирует костюмы, созданные русскими конструктивистами, и отмечает интерес и чуткость художников к человеческому телу в сочетании с характерными для того времени геометрическими формами. Костюмы той эпохи, по ее мнению, в равной мере сочетали в себе две тенденции — комизм и устремление к мистическому, олицетворением которых в России стали костюмы Татлина, а в Европе — костюм, в котором дадаист Хуго Балль декламировал стихотворение «Караваны». Немецкие танцовщицы, развивавшие экспрессионистский танец, в особенности еврейские танцовщицы, которые выступали в Вене в 1920-е годы, в конце концов добились признания благодаря виртуозной работе с костюмом. Стремясь расширить спектр своего творчества, Оскар Шлеммер изучал искусство танца, что позволило ему создать необыкновенные костюмы, каких раньше не видели на сцене. Наконец, на материале работ Роберта Уилсона Мелисса Тримингэм показывает, как тело и материальная форма взаимодействуют в современном искусстве.

Заключительная, шестая глава посвящена костюмам, которые воспроизводят реальные предметы одежды, дополняя облик сценических персонажей элементами психологического, социального и исторического «правдоподобия». Дизайнеры используют и радикально переосмысляют понятия подлинности и ностальгии, отображают желание и воссоздают элегантность, чтобы язык тела, который публика видит на сцене, был ей понятен. Пример Оскара Уайльда показывает, что писатель может положить в основу своего текста тот же принцип, чтобы костюм определял внутреннюю логику пьесы. Тенденция к скрупулезному воспроизведению костюмов прошлого восходит к требованиям, сформулированным в 1820-х годах антикваром и драматургом Джеймсом Робинсоном Планше. Ограничивая выразительные возможности костюма и сценического действия, они тем не менее успешно воссоздавали «гардероб» истории и послужили стимулом к обсуждению некоторых политических и методологических вопросов. В заключение этой главы, во второй ее части, я передаю слово пяти художникам по костюму, в творчестве которых нашли отражение некоторые ключевые для этой книги идеи. Открывается глава размышлениями Яна Котта о приметах современности в исторических пьесах, и с этой точки зрения рассмотрен спектакль Питера Брука «Сон в летнюю ночь» (1971), над костюмами для которого работала Салли Джейкобс. Рассуждения современных дизайнеров, объясняющих, как сложно мыслить образами костюма, раскрывают перед читателем творческую свободу, а также демонстрируют этический и аналитический подходы, которые стоят за работой художника-костюмера.

Цель этой книги — подробно и обоснованно проанализировать центральную роль костюма в сценическом действе на разнообразных примерах, охватывающих разные эпохи от доисторических времен до наших дней: я исхожу из того, что костюм существовал с момента появления такого действия. В книге мимолетное и выразительное материальное присутствие костюма часто перетекает в нематериальное присутствие, ярко и постоянно ощущаемое на интуитивном уровне и пронизывающее эстетику, культуру, политику и историю.