

Шарлотт Остергорд

(Charlotte Østergaard) — аспирантка
Театральной академии Мальмё
при Лундском университете,
дизайнер сценического костюма,
исследовательница.

Подстраиваться и примериваться: этические проблемы взаимодействия с Другим

Ответственность начинается с осознания,
что все мы часть одного мира. Мы
не можем отделить себя от него или
исходить из собственной невинности
в отношениях с другими людьми.
Bozalek & Zembylas 2017: 68

Введение

В докладе «Примерочная — сообщества, объединенные общими практиками, и двойственность осязания», представленном на конференции «Критический костюм» в 2020 году, я утверждала, что процесс примерки — самостоятельная практика (Østergaard 2020). В настоящей статье я хочу распространить этот тезис на контекст примерки, в том числе проанализировать само влияние этого контекста. Иными словами, я рассмотрю этические дилеммы, возникающие в ситуациях (в городском пространстве), когда участников приглашают примерить костюм, объединяющий их с другими участниками.

По мнению этнографа Тима Ингольда, «исследуя явления *на практике*, а не просто посредством наблюдения, можно получить

эмпирическое представление об этой практике, так что знание не просто фиксируется исследователем, а меняет его» (Groth et al. 2020: 4). Вслед за Ингольдом я как исследователь позиционирую себя не как внешнего наблюдателя, но как активного и непосредственного участника проводимых мною экспериментов и анализируемых событий. Мое знание рождается благодаря творческим практикам, и мое тело — инструмент получения этого знания.

Феминистская исследовательница Донна Харауэй полагает, что «ситуативные знания принадлежат сообществам, а не отдельным индивидам» (Haraway 1988: 590), имея в виду, как мне кажется, что получение знаний зависит от отношений и что исследование всегда подразумевает живой диалог с другими людьми, обладающими гендерной идентичностью. Я не просто ценю, а безмерно уважаю тех, кто принимал участие в моих исследованиях: их любезное согласие обогатило мою работу важными и полезными знаниями. Харауэй напоминает, что в процессе исследования «перевод всегда предполагает интерпретацию и анализ, всегда неполон» (Ibid.: 589). Поэтому я рассматриваю те или иные события с субъективных позиций исследователя, художника по костюмам и активного участника. Моя погруженность в контекст определяет и эту статью.

Создание СВЯЗУЮЩЕГО КОСТЮМА

В рамках моего исследования я мастерю¹ костюм, соединяющий участников между собой. Я сознательно рассматриваю участников как людей, носящих одежду, поскольку связующие костюмы переходят из одного события в другое, где их носят уже другие люди. События происходят не в «традиционных» театральных пространствах, поэтому нет задачи, чтобы костюм, например, соответствовал конкретному тексту или хореографической партитуре. Поэтому носить такие костюмы могут не только прошедшие профессиональную подготовку артисты.

Связующие костюмы, которые я мастерю, могут носить (поверх любой одежды) два или четыре человека. Далее я сосредоточусь на «двойных» костюмах. Я создаю две разновидности костюмов-дуэтов: в одной соединены два трико, в другой — две рубашки, составляющие часть целого. В обоих вариантах длина соединительной части между двумя половинами почти одинакова (полтора метра). Все модели обоих видов изготавливаются либо из одного эластичного материала, либо из смеси нескольких эластичных материалов (тканей,

которые тянутся в одном или во всех направлениях)². Поэтому среди связующих костюмов нет одинаковых (иллюстрации см. во вкладке 3).

Поскольку элементы связующего костюма сшиты из эластичных материалов, они подойдут любому человеку вне зависимости от типа и объемов фигуры, пола и возраста (ограничения сопряжены только с тем, насколько человек подвижен). Так что в рамках моего исследования примерка обретает новые коннотации: люди, надевающие такой костюм, примериваются друг к другу. В статье я хотела бы проанализировать этические дилеммы, с которыми я как исследователь сталкиваюсь, создавая ситуации, побуждающие людей проверить собственную способность или желание подстраиваться под других. Можно ли сказать, что в подобных ситуациях я (исследователь) или/и мы (участники) несем взаимную ответственность за гибкость каждого из нас?

Этические проблемы творчества

Как гласит предваряющая эту статью цитата, все мы, люди, живущие в мире, несем ответственность.

Отсюда следует вывод о нашей — участников и моей — взаимной ответственности в ходе переживаемых нами (в рамках исследования) событий. Приведенная цитата ясно указывает, что как исследователь и дизайнер я неизбежно отвечаю за созданные мною модели связующих костюмов, равно как и за то, как я предлагаю участникам их носить.

В своем исследовании, когда речь идет о создании материальных объектов, я обычно говорю о мастерстве, рукоделии, а не о дизайне, чтобы не ставить одно выше другого. Мастер непосредственно вовлечен в процесс (создание связующих костюмов), тогда как дизайнер может создавать лишь эскизы, по которым кто-то (например, портной) изготовит придуманную им модель. Разработка дизайна означает, что я представляю себе и в каком-то смысле контролирую, как созданный мною костюм будет выглядеть на тех, кто его наденет. Работа мастера (то есть того, кто владеет навыками изготовления) тоже сопряжена с некоторыми проблемами в том плане, что за счет своего мастерства я могу контролировать облик, который конкретные материалы придают костюмам, а значит, и тем, кто их носит. Вопрос заключается в том, могу ли я в процессе изготовления костюмов проконтролировать, предугадать или представить себе, как материал будет формировать облик тех, кто наденет костюм, что они будут ощущать при ношении и как примеряться друг к другу.

В работе «Как ориентироваться в пространстве заботы: размышления о теории и практике заботы и этики» Эва Скэрбэк, рассуждая о философии этического требования Кнуда Эйлера Лёгструпа, отмечает, что «этика — ответственность „я“, требование носит личный характер» (Skærbæk 2011: 45). Если следовать логике Скэрбэк, как дизайнер я неизбежно несу ответственность за то, как я изготавливаю связующие костюмы, и за то, как они меняют облик людей, которые их носят. Далее исследовательница пишет: «Этический подход Лёгструпа, его тезис о взаимозависимости продуктивны, так как дают возможность по-разному откликаться на „этические требования“ Другого. Взаимозависимость означает, что каждый из нас — Я и одновременно каждый — Другой» (Ibid.). Слова Скэрбэк напоминают мне, что, когда мы (те, кто носит мои костюмы, и я) вместе переживаем некие события или ситуации, мы взаимозависимы. Иными словами, нас связывает нечто, исходя из чего мы и должны реагировать. Эти связующие нити позволяют нам исследовать, насколько мы, каждый в отдельности и все вместе, способны примеряться к другим, насколько мы «эластичны», гибки. По-разному взаимодействуя с материей костюма, мы создаем контекст взаимодействия друг с другом.

Этическое требование предполагает, что, чтобы те, кто надевает связующие костюмы, не стали «всего лишь» телесными воплощениями моих замыслов, я обязана создать условия, чтобы люди в них ощущали себя индивидуальностями. Поэтому я должна выстраивать ситуации, которые бы делали людей в буквальном смысле *ответственными* — способными к отклику (Barad 2007). Как исследователь я не должна забывать о тех, кто носит мои костюмы, и о контексте происходящего, и вместе с тем необходимо отстраниться от собственного восприятия, внимательно и чутко прислушиваться к ощущениям и реакции других участников. Этическое требование, как я его понимаю, состоит в том, чтобы я (исследователь и дизайнер) оставляла пространства другим участникам, слушала их и училась у них.

В книге «В поисках компромисса со Вселенной: квантовая физика и взаимозависимость материи и смысла» Карен Барад пишет: «Существование в собственном теле всегда означает ответственность» (Ibid.: 392). Как исследователь я отвечаю за создаваемые мною ситуации, а то, как я эти ситуации создаю, обуславливает мою ответственность. «Ответственность означает постоянную готовность к взаимодействию с другими», — продолжает Барад (Ibid.: 394). А следовательно, я должна отвечать, откликаться, проявлять чуткость в разных ситуациях, поскольку вовлечена в этот взаимный обмен.

Проводя исследование, я часто намеренно сама надеваю костюмы вместе с другим участником, присоединяясь к другим дуэтам. Активное участие мне нужно, чтобы разрушить иерархические отношения между мной (дизайнером и исследователем) и другими участниками проекта. К тому же, когда я сама надеваю связующий костюм, у меня появляется возможность исследовать и на себе ощутить влияние изготовленных мною вещей. Активное взаимодействие с костюмом позволяет мне (дизайнеру и исследователю) по-новому посмотреть на творимые нами отношения — иначе, чем когда я работаю над связующими костюмами. На мой взгляд, мне как исследователю необходимо почувствовать себя «новичком», то есть признать, что 1) я не могу проконтролировать или предугадать влияние материальных объектов на ситуацию; 2) само взаимодействие представляет собой процесс движения к новой конфигурации, например в зависимости от участников, продолжительности, места. А новичок должен быть открыт и проявлять заинтересованность к предлагаемому мной телесному подходу, чтобы учиться, разучиваться и переучиваться во время каждого сеанса. Поэтому, думаю, во время таких ситуативных взаимодействий я (исследователь и дизайнер/мастер) — ответственный ведущий и вместе с тем (как участник) должна решиться действовать напрямую как начинающая.

Однако, поскольку я активно вовлечена в процесс, остальным участникам порой трудно провести границу между двумя моими «ролями»: исследователя-дизайнера и одного из участников, — ведь эти роли тесно переплетаются. Как ведущий я должна стимулировать других участников вместе со мной проверить и исследовать эластичность конкретной модели связующего костюма в интересном для них ключе. В этом качестве я поняла, что полезно подчеркивать: если какой-то костюм порвался, тот, кто его надевал, никакой ответственности не несет. Я всегда настаивала, что, если вещь рвется, принимать меры, реагировать и извлекать уроки должна я сама.

Как начинающая я должна оставить место другим, прислушиваясь к телесным реакциям других участников и учась у них. Но «играть» роль новичка не всегда удобно, потому что у других участников возникает ощущение, что я — исследователь и ведущий — скрываю свои намерения или жду от них каких-то конкретных действий. Поэтому мне следует ясно заявить о своем намерении — стремлении общими усилиями анализировать и изучать наше взаимодействие, так как в одной и той же ситуации у нас, скорее всего, сложатся разные связи. Поэтому как исследователь я должна сознавать полифоничность вовлеченности каждого из нас в совместно творимую ситуацию и в то же

время постоянно тренировать навыки «новичка», обучаясь на опыте собственного (нашего общего) умения примеряться к другим, собственной (и нашей общей) гибкости в конкретной ситуации взаимодействия.

Далее я покажу, как связующие костюмы способствуют «прототипированию» ситуаций.

Прототипирование временных ситуаций

В работе «Создание костюма и языка в пространстве ателье» Мадлен Тейлор пишет:

«Недавние исследования, проведенные Стэнфордской школой дизайна, подтвердили важность изготовления предварительных образцов — прототипирования. Выяснилось, что, когда изготавливается несколько пробных образцов дизайна, результат превосходит модели, созданные без прототипов: чем больше заготовок, тем лучше готовая продукция, — но производственный график и бюджет „часто заставляют отказываться от образцов в пользу скорейшего воплощения“ (Dow & Klemmer 2011: 124)» (Taylor 2021: 434).

Как и отмечает Тейлор, из-за нехватки времени и в силу экономических соображений при производстве костюмов прототипы³ часто не используют. В процессе постановки (изготовления) в ситуациях примерки, когда объем, масштабы, пропорции и функциональные особенности дизайна приспособливают к телу конкретного артиста и ситуации конкретного перформанса, «на сцену» выходит не прототип, а незавершенный костюм. В более «традиционных» условиях при примерке костюма нередко исходят из предположения, что сама практика примерки подчинена видению конкретного режиссера или хореографа, образу персонажа или партитуре движений.

В рамках своего исследования я не провожу «традиционных» примерок, потому что, как я уже упоминала, модели связующих костюмов подходят почти любому человеку и изготовлены с учетом того, что ситуации меняются от события к событию и что мы перемещаемся из одного городского пространства в другое. Поэтому о «примеривании» речь может идти скорее в смысле экспериментальной природы ситуаций.

В статье «Образцы, инструменты и прототипы: три подхода к совместной разработке дизайна» Элизабет Сендерс и Питер Ян Стапперс утверждают, что прототипы разрабатывают (или изготавливают), чтобы «вызвать или стимулировать реакцию» (Sanders & Stappers 2014: 9). Имеется в виду, что функция прототипов — создать экспериментальную ситуацию, требующую от участников творческих идей

и отклика. Реакция участников позволяет дизайнеру узнать, в частности, какое впечатление производит прототип, чтобы понять, как доработать следующую версию. Далее я постараюсь показать, что модели связующих костюмов функционируют скорее как гибкие *прототипы*, а не как статичные, «готовые» продукты. Как дизайнер и исследователь я должна проявлять гибкость мышления, пытаясь понять, как в той или иной ситуации участники могут отреагировать на конкретный прототип.

Работая над разными моделями связующих костюмов, я заметила, что разные их элементы (типа трико или рубашки) определяют способ ношения или их положение на теле участников. Но во время наших сеансов мои намерения заключались не в том, чтобы навязывать собственное видение или, скажем, побуждать участников носить костюмы определенным образом. Поэтому во время каждого события я призвала участников предлагать свои трактовки и импровизировать, приглашая их, например, надеть костюмы так, как им нравится, и вместе проверить пределы и/или степень эластичности⁴ конкретной модели.

Во время разных мероприятий я заметила, что участники придумывают гораздо более многообразные вариации ношения костюмов (особенно «рубашечного» типа), чем я предполагала в процессе изготовления. Например, иногда они продевали в рубашечные костюмы ноги, надевая их как брюки. В других случаях один участник надевал сразу два рубашечных костюма (продевал руки в рукава разных «рубашек»), так что они соединяли его с двумя другими участниками. Кроме того, за время каждого сеанса участники, исследуя возможности костюма, растягивали материал, так что изделие претерпевало незначительные изменения.

Называя модели связующих костюмов прототипами, я хочу сказать, что материал определяет модусы взаимодействия с ним участников и предлагаемые ими интерпретации — и наоборот. Из взаимодействия рождаются временные ситуации, подталкивающие, например, к разным способам ношения костюма. Новые прототипы тоже часто возникают как плод критических, творческих телесных реакций и размышлений, основанных на опыте взаимодействия участников с изделиями.

Кроме того, в контексте конкретных ситуаций стало очевидно, что эластичность прототипов вызывала у участников разные телесные ощущения и реакции. Далее я проанализирую, как взаимодействия участников при посредстве прототипа вызывают разные телесные реакции и одновременно определяют телесный диалог между участниками.

Ориентация и восприятие в ситуации взаимодействия

Как я уже сказала, прототипы задействованы в разных событиях, происходящих в разных городских пространствах.

В статье «Ориентации имеют значение» Сара Ахмед пишет: «Тела, как и предметы, обретают форму благодаря ориентации по отношению друг к другу. Ориентацию можно воспринимать как совместное пребывание в некоем пространстве» (Ahmed 2010: 245). Получается, именно прототип позволяет участникам ориентироваться в пространстве по отношению друг к другу. В процессе взаимодействия (прототипа, «я» и другого участника) и *благодаря* ему возникает потенциальное общее пространство.

Однако почти все события проходили так, что ни один из участников ранее не надевал ни одного прототипа. В противовес ситуации примерки, когда артист осваивается с костюмом в более интимной обстановке, на наших мероприятиях знакомство с прототипом происходит в публичном пространстве. Поскольку я понимаю, что ситуации примерки порой весьма болезненны⁵, передо мной встала проблема: как я в качестве исследователя и ведущего могу создать в городской среде условия, которые позволили бы участникам найти комфортный для них способ ношения прототипа и примериться друг к другу?

В интервью, взятых мной после мероприятия «Совместная прогулка»⁶, почти все участники отметили неприятное чувство в момент одевания — как будто их выставили на всеобщее обозрение⁷. Это чувство обостряло мнительность каждого выходявшего «на сцену» участника: он начинал думать и беспокоиться, как он выглядит со стороны. Поэтому надевание костюма (а в первые минуты и его ношение) изменило ориентацию участников по отношению к норме — они осознали, что не вписываются в нее, то есть прототип выделял их на общем фоне. Чувство, что их выставили на всеобщее обозрение, одновременно свидетельствовало о том, что, если мы хотим, чтобы между нами на время образовалось общее пространство, мы должны адаптироваться к нарушению нормы, расширив свою ориентацию за пределы все затмевающего, неопределенного или воображаемого стороннего взгляда. Как ведущая я обязана была создать условия, чтобы другие участники смогли приспособиться и вместе носить костюм.

В ходе «Совместной прогулки» телесный стимул для исследования природы прототипа вместе с другими участниками направлял общее внимание на эластичность и пространственные возможности

прототипа⁸. Например, растягивая изделие и проверяя его прочность, участники убеждались, что материя способна выдержать их усилия и не порваться. «Проверка на прочность» проходила не-принужденно, давая ощущение уверенности и свободы, позволяющее продолжать исследование прототипа. Растягивание изделия переориентировало внимание новых участников на своих партнеров и на взаимодействие с ними. Ориентация на взаимодействие создавала атмосферу доверия между участниками, настраивая их на более открытое и легкое отношение к исследованию разных форм этого взаимодействия.

Другой опыт ношения костюма и его примерки сопряжен с мероприятием «Контакт»⁹. В отличие от «Совместной прогулки», участвовать в которой я пригласила конкретных людей, здесь исследовать прототипы могли посетители фестиваля и/или случайные прохожие. Несмотря на то что мероприятие было запланировано в конкретном месте¹⁰, передо мной встали новые трудности и вопросы: какой подход мне найти к потенциальным участникам, как создать условия для ношения и примерки прототипа, чтобы они не ощущали себя чересчур некомфортно и неловко? Хотя мероприятие анонсировали на определенное время, а в месте проведения фестиваля скопилось много публики, очень мало кто, по-видимому, планировал участвовать в «Контакте» или даже рассматривал такую возможность. К тому же людям трудно было заставить себя подойти к нам, некоторым в этом даже виделось что-то неправильное. Во время первого сеанса мы с двумя ассистентами¹¹ поняли, что, вместо того чтобы подходить к людям, приглашать их участвовать и протягивать им костюм, можно действовать мягче и более непринужденно — самим надеть костюм и уже тогда приглашать людей примерить его (вместе с нами или с кем-то из своих спутников). Сначала многие отказывались¹². Вместе с тем в большинстве своем они продолжали стоять где-нибудь поблизости, наблюдая, как мы вместе с другими участниками (теми немногими, кто сразу принял наше приглашение) исследуем возможности прототипа и взаимодействуем. Через некоторое время почти все они присоединились к нам. По-видимому, наблюдая за нами, они поняли, что мы приглашали их к свободному и непринужденному взаимодействию. А значит, наблюдение за другими участниками изменило восприятие людей (поначалу отклонивших приглашение), избавило их от колебаний и неуверенности. Посмотрев на происходящее с некоторого расстояния, несколько человек заинтересовались и потянулись к нам, чтобы активно вовлечься во взаимодействие, исследовать его изнутри. К тому же участие в мероприятии более чем

двух дуэтов (взаимодействующих друг рядом с другом) вносило в царившую на площади атмосферу дополнительную непринужденность, побудившую еще больше людей набраться смелости и присоединиться к нам. Взаимодействие одной пары ориентировало и направляло взаимодействие других — и наоборот. Поэтому дуэты, ориентируясь друг на друга, тоже вступали в творческое взаимодействие, словно притягиваясь и отталкиваясь.

В приведенных примерах акцент на несоответствии прототипа норме на протяжении всего мероприятия заставлял участников ощущать на себя взгляды, но вместе с тем эластичность и пространственные возможности изделия способствовали непринужденной атмосфере.

В книге «Квир-феноменология» Сара Ахмед пишет:

«То, как мы воспринимаем прикосновение к поверхности кожи, показывает, что эти ощущения не находятся „внутри“ тела или другого объекта, а возникают в результате их взаимодействия. <...> Тела, как и предметы, обретают форму благодаря взаимной ориентации. <...> От движений тела зависит, какие предметы оказываются близко к нему, и в то же время близость тех или иных предметов определяет движения тела» (Ahmed 2006: 54).

Применительно к своей области я интерпретирую Ахмед так, что ношение прототипа предполагает соприкосновение прототипа и кожи обоих участников — «я» и другого. Их взаимодействие задает ориентиры и определяет ощущения. Так, когда участники отодвигаются друг от друга, расстояние между ними растет. При этом, когда они отдаляются, материя натягивается и ощущаемое обоими натяжение, наоборот, побуждает их сблизиться. Иногда попытка натянуть ткань не является обоюдной — натяжение происходит по инициативе одного из участников. В таких случаях его партнер почувствует «рябь» от натяжения, которая, как правило, вызывает ответную реакцию. Однако люди по-разному воспринимают импульсы партнеров, а потому по-разному на них реагируют. Следовательно, опыт телесного взаимодействия зависит как от индивидуальных ощущений, так и от реакций партнера, например натяжения материи.

Эластичная материя конкретного прототипа побуждала участников ориентироваться на творческие и стихийные импульсы друг друга. Но зачастую трудно установить, был ли тот или иной импульс результатом другого импульса, то есть реакцией на импульс партнера. Тем не менее сложилось впечатление, что импульсы побуждают участников ориентироваться друг на друга, за счет чего возникает ощущение взаимодействия.

Получается, что участники совместными усилиями вырабатывают умение ориентироваться друг на друга, из которого рождается взаимодействие. В процессе взаимодействия участники зависят от партнера и реагируют на его импульсы. Им приходится нащупывать почву, включаться в диалог и подстраиваться под партнера, чтобы примериться к нему. В процессе взаимодействия возникает взаимозависимость. Кроме того, индивидуальная ориентация дуэта в процессе взаимодействия порой влияет на партнеров иначе, чем их индивидуальные или наши общие коллективные возможности, например если бы участники (как дуэт) смогли или захотели вступить во взаимодействие с другими.

Сара Ахмед продолжает: «Тела также принимают форму своих подлинных действий, причем эти действия предполагают не только устремленность в открытое будущее, но и *ограничение возможности действия в настоящем*» (Ahmed 2006: 130).

Я полагаю, что прототипы или взаимодействие способны определять «подлинные действия» участников по меньшей мере в двух отношениях. Гибкая связь помогает партнерам ориентироваться на общее пространство взаимодействия, служащее своего рода защитой от посторонних глаз. В то же время странность этого взаимодействия выделяет партнеров, поэтому они и не терялись на фоне городского пространства, не становились «невидимками».

В интервью по итогам «Совместной прогулки» одна из участниц заметила: «В повседневной жизни городская среда, в том числе ее архитектурные элементы, часто кажутся прозрачными». Посредством взаимодействия партнеры пытаются сориентироваться в городской среде — и для этой женщины взаимодействие стало игровой площадкой, изменившей ее взгляд. «Если вы передвигаетесь в инвалидной коляске, — размышляла она, — элементы городской среды, незримые для многих, для вас превращаются в осязаемые препятствия. Думаю, наше восприятие обострилось, потому что [взаимодействуя в костюмах] мы были в нетипичной ситуации».

Это замечание наводит на мысль, что эластичность и пространственные характеристики прототипа не позволяли участникам вписаться в городскую среду и вместе с тем несоответствие их взаимодействия норме превратилось в «материальный инструмент», изменивший ориентацию партнеров иначе, чем в повседневной жизни. На мой взгляд, не те части костюма, что облекают тела участников, а эластичный соединительный элемент прототипа побуждал (как осязаемая помеха или инструмент) партнеров подстраиваться друг под друга и совместно стремиться «заводить сорочичей» (Харауэй

2021) — породниться (в процессе взаимодействия) с деревьями, колоннами, фонарными столбами, ветром и другими явлениями и предметами, предлагая им нечто большее, чем человеческую способность действовать, нечто, выходящее за пределы повседневности. «Контакт», по-видимому, также способствовал поиску «сородичей». К тому же, когда взаимодействующих дуэтов несколько, они не просто сознают присутствие друг друга, но друг на друга ориентируются. А ориентируясь на другие дуэты, каждая пара, в свою очередь, влияла на их ориентацию, причем иногда два или несколько дуэтов вступали во взаимодействие, образуя группу.

Заключение: этические проблемы, сопряженные с необходимостью подстраиваться под Другого

Элизабет Сендерс и Питер Ян Стапперс пишут, что прототипирование «заставляет повернуться лицом к миру, потому что теория здесь не прячется в абстракциях» (Sanders & Stappers 2014: 6). Практика примерки и прототипирования ставит меня, как и других участников, перед последствиями выстроенного мною взаимодействия. Как исследователь я сталкиваюсь с этическими проблемами, обусловленными контекстом этого взаимодействия. В статье я попыталась показать, как подобное взаимодействие делает участников более чуткими и гибкими, способными взаимодействовать с партнером, другими дуэтами и внечеловеческими объектами.

Эва Скэрбэк отмечает: «Для меня знание — непрерывный сотворческий и ситуативный процесс, происходящий в диалоге между наделенными телесностью и гендером людьми» (Skærbæk 2009: 63–64). Соглашаясь с ней, я признаю, что как исследователь завишу от других участников и что в процессе взаимодействия все мы зависим друг от друга. Из нашего активного взаимодействия, нашего сотворчества рождается знание. Вместе мы исследуем, изучаем и раскрываем потенциал нашего взаимодействия, по-разному нося костюмы, общими усилиями проверяя физические свойства материи и пространственные возможности прототипа, анализируя разные варианты следования импульсам и реакциям, улавливая реакции друг друга, взаимодействуя с Другим(и) и ища в них сородичей. Благодаря экспериментальной природе ситуаций в процессе непрерывного сотворчества я (как исследователь) учусь на наших конкретных «подлинных действиях». В ходе разных мероприятий я приобретаю знания о полифоническом

взаимодействии, формирующем у участников гибкость и умение адаптироваться в разных ситуациях — навыки, в свою очередь, расширяющие наше взаимодействие.

Как я уже сказала, эластичность и пространственные возможности прототипа стали для участников «материалом и инструментом», благодаря которому они способны подстроиться под Других (людей и не только). Сара Ахмед пишет об ориентированности на другого, что она предполагает внимание к «не-я»: «Именно инаковость вещей позволяет мне что-то делать „с“ ними» (Ahmed 2006: 115). В моем понимании это означает, что эластичность/гибкость — (физическая) ориентация, направляющая внимание участников на Других и благодаря взаимной устремленности позволяющая им так или иначе вовлечь Других во взаимодействие. Устремленность участников к Другим зависит от индивидуальной и коллективной ориентации в конкретной ситуации. Поэтому ориентация участников может побудить их подстроиться под не похожего на них Другого, а может и не побудить. Кроме того, гибкость участников зависит от обстановки и контекста. Мне кажется, в силу взаимозависимости участники сообща несут ответственность за гибкость каждого из них в конкретной ситуации. В процессе взаимодействия партнеры подстраиваются прежде всего друг под друга. Эластичность прототипа и его пространственные возможности создают между ними промежуточное пространство, где выстраиваются отношения. В этом общем пространстве они могут проявлять свою ориентированность на партнера или вовлекать во взаимодействие Других.

К тому же в ходе мероприятий я заметила, что участники, посредством тела исследуя свое умение подстраиваться, то забывают о необычности своего взаимодействия, то вновь вспоминают о ней. Однако сознание этой необычности по-разному влияет на участников. Например, если один из партнеров помнит о несоответствии норме, а другой — нет, их разные ориентации, скорее всего, так или иначе скажутся на них обоих. Поэтому я думаю, что в городской среде гибкость участников и их умение приспосабливаться к Другому в процессе взаимодействия — сложное явление, так как взаимодействие предполагает временные тактильные контакты и ориентацию на взгляд со стороны. В зависимости от участников, прототипа и контекста взаимодействия оно вызывало разные реакции — в частности, от этих факторов зависели и «подлинные действия» участников. А значит, примерка или умение приспособиться к ситуации в городском пространстве, в том числе и к необычности самого взаимодействия, неизбежно меняли ориентацию участников.

Хотя я сама создаю и костюмы, и условия, непривычность взаимодействия, в том числе ощущение, что оно не отвечает норме, ускользают из-под моего контроля. Однако, как пишет Скэрбэк, «когда партнеры независимы без какого-либо намека на зависимость, оба ощущают себя покинутыми, оставшимися без внимания и нелюбимыми» (Skærbæk 2009: 49). Скэрбэк заставляет меня не забывать, что, если я (как исследователь, дизайнер и одна из участниц) не показываю свою зависимость от других участников и не проявляю к ним внимания, им кажется, что их не замечают. Ощущение собственной «невидимости» порой возникает, например, тогда, когда впечатления участников, отмечающих необычайность взаимодействия, не приветствуются или игнорируются. Недостаток внимания скажется на ориентации участников, в результате чего они могут оказаться не способны подстроиться друг под друга и под непохожих Других. Насущный вопрос заключается в том, насколько мы (как участники костюмного эксперимента и как люди) в состоянии подстроиться под непохожих Других, не выходя за пределы собственной личности и своих возможностей.

Как исследователь я несу ответственность за выстраиваемое мною взаимодействие. В некоторых ситуациях участники могут переходить определенные границы. С одной стороны, я никогда не заставляю никого надевать костюм и не навязываю какой-то конкретный способ его ношения. С другой — такая позиция не избавляет меня от сложностей. Если воспользоваться метафорой, которой Донна Харауэй описывает практику и исследовательскую деятельность, я «в желудке монстра» (Haraway 1988: 581). Поэтому я должна решать этические проблемы, с которыми сталкиваюсь в созданной мною же ситуации взаимодействия, в том числе задаваться вопросом о собственной гибкости. Насколько я (как исследователь и как человек) готова подстраиваться под разных участников и способы взаимодействия? Чего я не вижу, не слышу и не ощущаю в попытке стать более гибкой во взаимодействии с Другими? В чем мои слабые места? Как те или иные условия влияют на мою гибкость? Как я пишу о ней? Вот лишь некоторые из вопросов, встающих передо мной, когда я пишу эту статью.

В статье я обозначала этические проблемы, с которыми сталкиваюсь как исследователь. А само написание статьи побудило меня задаться новыми, важными этическими вопросами, к которым я примериваюсь уже теперь (дописывая последнюю фразу) и которые в будущем собираюсь проанализировать и обдумать.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Харауэй 2021 — Харауэй Д. Оставаясь со смутой: Заводить сороди-
чей в хтулucose / Пер. А. Писарева, Д. Хамис, П. Хановой. Пермь:
Гиле Пресс, 2021.

Ahmed 2006 — Ahmed S. *Queer Phenomenology*. Durham; London:
Duke University Press, 2006.

Ahmed 2010 — Ahmed S. *Orientation Matters* / Ed. by D. Coole, S. Frost.
New Materialism — Ontology, Agency, and Politics. Durham; London:
Duke University Press, 2010. Pp. 234–257.

Barad 2007 — Barad K. *Meeting the Universe Halfway — Quantum
Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London:
Duke University Press, 2007.

Groth et al. 2020 — Groth C., Pevera M., Niinimäki K., Kääriäinen P.
Conditions for Experiential Knowledge Exchange in Collaborative
Research across the Sciences and Creative Practice. *CoDesign*, 2020.

Haraway 1988 — Haraway D. *Situated Knowledge: the Science Question
in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* // *Feminist Studies*.
1988. Vol. 14 (3). Pp. 575–599.

Haraway 2017 — Haraway D. *Staying with the Trouble — Making Kin in
the Chthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2017.

Østergaard 2020 — Østergaard C. *The Fitting Room — Communities of
Practice and the Ambiguity of Touch*. *Critical Costume 2020* [online
conference]. costumeagency.com/project/charlotte-ostergaard (по состоя-
нию на 15.10.2022).

Skærbæk 2009 — Skærbæk E. *Leaving Home? The «Worlds» of Know-
ledge, Love and Power* // *Teaching Subjectivity, Travelling Selves for Fe-
minist Pedagogy*. Athena, 2009. Pp. 47–67.

Skærbæk 2011 — Skærbæk E. *Navigating in the Landscape of Care: a Cri-
tical Reflection on Theory and Practice of Care and Ethics* // *Journal of
Health Care Analysis*. 2011. June. Pp. 41–50.

Taylor 2021 — Taylor M. *Building Costumes, Building Language in the Cos-
tume Workshop* / Ed. by S. Pantouvaki, P. McNeil. *Performance Costume:
New Perspectives and Method*. Bloomsbury Publishing, 2021. Pp. 263–276.

Упомянутые события и перформансы

Walking Copenhagen (2022). Metropolis, DK: [www.metropolis.dk/en/
walking-copenhagen](http://www.metropolis.dk/en/walking-copenhagen) (по состоянию на 15.10.2022).

Community Walk (2020): www.metropolis.dk/en/charlotte-oestergaard
(по состоянию на 19.09.2022); vimeo.com/646976084 (по состоянию
на 15.10.2022).

AweAre workshop (2022). Parse Conference, SE: vimeo.com/manage/videos/717852621 (по состоянию на 15.10.2022).

Connect (2022). SWOP festival, DK: swopfestival.dk/en/connect (по состоянию на 15.10.2022).

Примечания

1. Я намеренно употребляю слово «мастерить», так как слово «мастер» означает одновременно ремесленника и человека, искусного в своем деле, признанного умельца.
2. Обычно я использую имеющиеся под рукой материалы, поэтому все модели связующих костюмов выполнены в разной цветовой гамме.
3. Само слово «прототип» греческого происхождения («прото» — «первый», «типос» — «отпечаток, оттиск») и означает «первообраз». Прототипы — временные эскизы, материальные шаблоны, формы/ситуации в процессе становления, даже в таком неготовом виде оставляющие отпечаток, след. Иными словами, прототип — форма/материя (осязаемая и/или неосязаемая) в процессе становления, а прототипирование позволяет изучить и проанализировать свойства прототипа. Поэтому прототипирование не просто визуальное выразительное средство: оно обрамляет, оформляет ситуации, в которых прототип появляется «на сцене».
4. Во время каждого мероприятия, чтобы познакомить участников с материальной спецификой связующего костюма, я предлагаю им проверить его ограничения и эластичность на практике.
5. В «традиционных» ситуациях примерки присутствует элемент суждения или оценки незавершенного костюма (проговаривается это суждение или нет). Дизайнер пытается оценить, насколько костюм функционален (соответствует «потребностям» артиста), насколько он отвечает концепции сценического действия (замыслу режиссера или хореографа), укладывается ли в бюджет и условия договора (например, в сроки, отведенные на изготовление каждого костюма). Артист, одетый в незавершенный костюм, оценивает тактильные ощущения от материала, функциональность костюма и то, как изделие смотрится на нем. Так что у дизайнера и артиста в ситуации примерки в целом разные критерии. Однако, на мой взгляд, есть и кое-что общее: дизайнеры и артисты (они или мы) задаются вопросом (осознанно или нет) и беспокоятся, как костюм оценят другие: коллеги, зрители, критики. Я бы сказала, что, учитывая различия в наших суждениях и оценках, в ситуациях примерки нам необходимо развивать чуткость к суждениям друг

друга и сознавать, что такие суждения кто-то может воспринимать болезненно.

6. «Совместная прогулка» (29 июня 2020) проводилась в рамках фестиваля «Копенгаген на прогулке» (Walking Copenhagen), придуманного и организованного «Метрополисом» (Международным театром Копенгагена). «Совместная прогулка» — двенадцатичасовой перформанс в парных костюмах, участники которого проходят через центр Копенгагена. На протяжении двенадцати часов я носила одну из моделей связующих костюмов с двенадцатью другими участниками — с каждым в паре по часу.
7. Надевание костюма составляло часть переходных интервалов, когда один участник покидал «сцену», а другой занимал его место. Из практических соображений местами действия (где и происходило одевание) выбрали узловые для города пространства, например площади и окрестности станций. Поэтому там было многолюдно и мы оказались на виду. Даже когда мы старались в момент одевания найти укромное место, все равно мимо шли люди.
8. К числу участников я отношу и себя, так как на опыте заметила, что в качестве ведущей всегда чувствую, если кому-то из партнеров неловко от ощущения, что на него все смотрят, пусть даже у меня самой в этот момент такого ощущения нет. Ориентация партнера направляет мое внимание вовне — в том числе на его зависимость от внешнего взгляда.
9. Мероприятие «Контакт» (7–8 мая 2022) состоялось в рамках фестиваля SWOP (международного танцевального фестиваля для детей и взрослых). Оно проходило два раза в день в оба фестивальных выходных. В программе его описывали как мероприятие, предполагающее участие посетителей и дающее им возможность «выяснить и ощутить, что означает физическая связь двух человек». К желающим участвовать не предъявляли «никаких требований, кроме способности двигаться».
10. «Контакт» проходил на площади перед театром Aaben Dans. Именно театр Aaben Dans курирует и планирует фестиваль SWOP. Во время фестиваля площадь была заполнена людьми, потому что там размещали информацию и проводили другие запланированные мероприятия, а посетители и просто прохожие бродили по площади.
11. Ассистентов мне предоставили организаторы фестиваля.
12. Мне интересно, отказывались ли люди потому, что, как и участники «Совместной прогулки», ощущали, что в костюме будут привлекать к себе внимание и чувствовать себя в городском пространстве неловко и неуверенно, думая, вероятно, что от них ожидают каких-то конкретных действий.