

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ТМ

ДОНАТЕЛЛА  
БАРБЬЕРИ

# КОСТЮМ КАК ЧАСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

МАТЕРИАЛЬНОСТЬ  
КУЛЬТУРА  
ТЕЛО

Donatella Barbieri  
COSTUME IN PERFORMANCE  
Materiality, Culture and the Body

Библиотека журнала «Теория моды»

Донателла Барбьери

**Костюм как часть  
сценического действия.**

**Материальность, культура, тело**

«НЛО»

2017



УДК 391(100)  
ББК 85.126.63(0)

## **Барбьери Д.**

Костюм как часть сценического действия. Материальность, культура, тело / Д. Барбьери — «НЛО», 2017 — (Библиотека журнала «Теория моды»)

ISBN 978-5-4448-2007-0

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)

ISBN 978-5-4448-2007-0

© Барбъери Д., 2017

© НЛО, 2017

## Содержание

Благодарности	7
Предисловие	9
Введение	11
Нематериальное присутствие костюма	11
Тематическая композиция	14
Глава 1. Первые костюмы: ритуал и его переосмысление	17
Костюм и лиминальность	17
Первые изображения костюмов	19
Вместилища роли: костюмы и маски в Древней Греции	21
Очертания пляшущего сатира	22
Сатир и маски эпохи барокко	23
Современность, маскулинность и фавн	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

# **Донателла Барбьери**

## **Костюм как часть сценического действия. Материальность, культура, тело**

**Donatella Barbieri**

**COSTUME IN PERFORMANCE**

**Materiality, Culture, and the Body**

© Photo by Velizar Ivanov on Unsplash.com

© Donatella Barbieri, 2017

With a contribution from Melissa Trimingham.

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

## 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 Грив 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. Примера 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 издалека в микрокосме рождающегося спектакля. Путь костюма от выкройки до сцены – от жестов, запечатленных в материи, смыслов, о которых молчаливо рассказывают его стежки и складки, до структурных связей между его разнообразными типами – отражается в истории его создания, ношения и трактовки. 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 заплатах 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?<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> Как будет видно из следующих глав, в книге я ссылаюсь на множество содержательных исследований. В их числе работы, авторы которых подробно рассматривают конкретные исторические эпохи: Wyles 2011; Ravelhofer 2006; Saslow 1996; Compton-Engle 2003; Barbieri 2013; Trimmingham 2011; Bowlt, Lobanov-Rostovsky 2013; Kaplan, Stowell 1994; Lennox, Mirabella 2015. Среди недавних исследований о костюме – Monks 2010; Maclaurin, Monks 2015. См. также взгляд на костюм с точки зрения семиотики: Analyzing Performance (Pavis 2003). Публикации, поводом к которым стали посвященные костюму выставки, могут дополнять материалы, представленные на этих выставках, как, например, эссе о Дягилеве (Pritchard, Marsh 2010). По итогам выставок и конференций, посвященных векам в истории театра, выходят научные альманахи: например, выпуск *Studies in Theatre and Performance* («Исследований в области театра и исполнительских искусств») о театре русского авангарда под редакцией Кейт Дорни включает в себя и эссе о костюме, в частности: Trimingham, Barbieri 2016. Журнал *Canadian Theatre Review* («Канадское театральное обозрение») посвятил целый выпуск дизайну костюмов (см.: Rewa 2012a), а вслед за ним вышел и двухчастный номер журнала *Scene* («Сцена»), в котором были собраны статьи, написанные по итогам первой Конференции исследователей костюма (см.: Hann, Béch 2014). Вскоре после этого был издан первый номер *Studies in Costume and Performance* («Исследований в области костюма и исполнительских искусств») под редакцией Софии Пантуваки (Pantouvaki 2016). Этот журнал выходит два раза в год под совместной редакцией Донателлы Барбьери, Софии Пантуваки и Кейт Дорни и является первым научным изданием, полностью посвященным роли костюма в сценическом действе (Barbieri, Pantouvaki 2016).

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 тематически 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 создание 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 искус-

ства 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 мифов перебрались 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-единствен-



ного 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 переосмысливают 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 дизайне-

ров, 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.

## **Глава 1. Первые костюмы: ритуал и его переосмысление**

### **Костюм и лиминальность**

Что делает костюм костюмом? Почему он не просто одежда? На эти вопросы я буду пытаться ответить на протяжении всей книги. В первой главе речь пойдет о костюме как элементе ритуального действия, материальном объекте, с помощью которого его обладатель переступает границы своего обычного «я» ради блага сообщества. В первобытную эпоху человек, надевая костюм, временно обособлялся от группы, чтобы совершить ритуал. Человек в маске или в костюме на время осуществления ритуальных практик превращался в «пороговую» личность, если воспользоваться терминологией Виктора Тёрнера, в некое переходное существо (Turner 1967: 95–105). Ритуал, то есть «стереотипная последовательность действий, которые охватывают жесты, слова и объекты, исполняются на специально подготовленном месте и предназначаются для воздействия на сверхъестественные силы или существа в интересах и целях исполнителей» (Тёрнер 1983: 32), создает «пороги», или промежуточные состояния, открывая доступ к разным видениям бытия. Эрика Фишер-Лихте полагает, что именно ритуал стоит у истоков европейского театра, и в статье «Перформанс как восприятие и трансформация события» проводит параллели между преобразующей лиминальностью, промежуточностью ритуала и впечатлением от сценического действия, которое описывает Аристотель в «Поэтике» (Fischer-Lichte 2010: 38). Чтобы ритуал имел силу, его участников в повседневной жизни должны объединять схожие мысли, чувства и действия, которые позволят им вовлечься в деятельность, направленную на «их общество, их мироздание и силы, которые их творят и питают» (Turner 1967: 105). Эти первые костюмы в жизни сообщества наделялись особым статусом, так как являлись проводниками пороговых состояний и давали возможность сделать шаг к тому, что должно было открыться за «порогом». Шаман (в ритуале выступавший от лица группы), костюм которого придавал ему облик одновременно животного и человека, мог прикоснуться к инобытию, выходящему за рамки повседневности, и преодолевал ограниченность человеческого тела, имитируя охоту на намеченную добычу, поимка которой была необходима для жизни сообщества.

Я постараюсь показать, что, подобно изображениям на стенах пещеры Ласко, тщательно воспроизводящим движения животных, имитация таких движений в процессе отправления ритуала с использованием костюма служит подготовкой к предстоящей охоте. С появлением сельского хозяйства ритуальное переодевание стало символизировать плодородие во время обрядов, знаменующих завершение определенного календарного цикла, таких как дионисийские мистерии в древних Афинах. Таким образом, функции ритуального костюма со временем изменились – обрядовую составляющую вытеснила повествовательная, хотя костюм при этом сохранил двойственность своей изначальной гибридной природы, которая составляла суть производимого им эффекта, и способность к метаморфозам. В таком качестве он фигурирует в более сложном определении ритуала. В работе «Перечитывая Виктора Тёрнера: ритуал как фактор социальных изменений» (Victor Turner Revisited: Ritual as Social Change) Бобби Александр утверждает, что ритуал «осуществляется в двойственной обстановке, символически преобразующей повседневную действительность», в условиях, способных «стимулировать вполне конкретные изменения в обычной жизни», а затем и в обществе (Alexander 1991: 4).

Хотя театроведы неоднозначно относятся к такой концепции<sup>2</sup>, связь между ритуалом и театром в костюмированных представлениях и использовании масок прослеживается на материальном уровне<sup>3</sup>.

Способность костюмированного представления преобразовывать повседневность подтверждают многие современные театральные практики, рассматриваемые в этой главе. Костюм не только позволяет актеру менять свой облик на сцене, но и помогает создать образ еще до спектакля – на репетициях и в гримерной. Кроме того, я полагаю, что совокупность пришедших из Азии традиционных исполнительских практик, родившихся из давних ритуалов с использованием костюмов, в поворотные моменты социальных и культурных изменений внесли свою лепту в подготовку почвы для глобализации. В XX веке как восточные, так и западные театральные деятели много путешествовали, гастролируя в разных странах и осваивая местные традиционные сценические практики, чтобы выразить свое видение «другого», представителя иной культуры и жителя другого региона, что иногда давало неоднозначные результаты.

Разговор о костюме я начну с анализа изображений человеческих фигур, которые считаются одними из наиболее ранних среди дошедших до нас, – прежде всего изображений шаманов в пещерах Ласко и Труа-Фрер на юге Франции. Костюмы придают им сходство, хотя и весьма отдаленное, с сатирами в масках, которым легенды приписывают функцию родоначальников европейского театра в античной Греции, где костюм стал обязательным условием исполнения актером той или иной роли. Позже, в эпоху Возрождения, фигура сатира оттеняла образы правителей, представавших на придворных маскарадах в обличье богов. В начале XX века этот персонаж олицетворял новое понимание мужественности, как в «Послеполуденном отдыхе фавна», поставленном в рамках «Русских балетов» Дягилева и впоследствии повлиявшем на интерпретацию «Лебединого озера» танцевальной труппой *Adventures in Motion Pictures* («Приключения в кинокартинах», 1995), где роли всех лебедей исполняли танцоры-мужчины.

В постколониальный период западные театральные режиссеры переосмыслили связь между ритуалом и сценическим действием, осваивая незападные, телесные и ненатуралистические исполнительские практики. В заключение этой главы я рассматриваю влияние представителей различных азиатских и европейских театральных направлений, которые обращались к традициям театра буто, но и кабуки, а также балийского танца и катхакали. В этих традициях впечатление от культурного своеобразия усиливается за счет костюма, грима и маски, подчеркивая взаимопроницаемость ритуального действия и костюма.

---

<sup>2</sup> Виктор Тёрнер проводил с Ричардом Шехнером совместные исследования на тему связей между ритуалом и театром. По мнению Дэвида Уайлса, «нельзя провести четкую границу между театром и ритуалом» (Wiles 2000: 29). Однако Оливер Тэплин в книге «Греческая трагедия в действии» (Taplin 2005: 118–119) и Дж. Майкл Уолтон в работе «Древнегреческие представления о театре» (Walton 2013: 23) настойчиво опровергают мнение, что театр в Древней Греции сам по себе приравнивался к ритуалу.

<sup>3</sup> По мнению Розы Уайлз, костюм мог выступать в качестве посредника в материальном и символическом диалоге между ритуалом и театральным представлением (Wiles 2007: 46–56). С точки зрения Дэвида Уайлса, ритуал во многом «способствовал оформлению театральной образности». Исследователь приходит к выводу, что «суть дионисийских обрядов состояла не в их содержании, а в самом акте отчуждения от собственной личности посредством маски» (Wiles 2007: 30).

## Первые изображения костюмов

На доисторических и вполне узнаваемых изображениях человеческих фигур в пещерах Ласко и Труа-Фрер на юго-западе Франции можно различить маски и костюмы. На стенах пещер изображены сотни животных, но человеческих фигур только две. Обе фигуры, по-видимому, представляют собой изображения шаманов, костюмам которых присущи звериные атрибуты; рисунок в пещере Труа-Фрер был создан, скорее всего, около 15 тысяч лет назад, а Ласко – около 20 тысяч лет назад<sup>4</sup>. Потолки подземной части пещер расписаны изображениями бизонов, лошадей, оленей и мамонтов, чьи очертания поразительно яркие, так как «первобытное искусство запрещает стирать и забывать» (Ruspoli 1987: 171). Рисунки, создававшиеся по памяти, при мерцающем свете светильников, в которые заливали жир<sup>5</sup>, изображают силуэты животных в движении, иногда в прыжке, словно они спасаются от охотников. Стремление запечатлеть процесс охоты напоминает телесный жест, поэтому животные на рисунках не просто изображены в динамике – они как будто движутся на фоне неизменной, твердой каменной поверхности, поэтому кажется, что их контуры «на полпути между бездной вечности и подвластным времени, изменчивым миром» (Ryan 1999: 42). Эту промежуточность и повторное воспроизведение рисунков в уединенном пространстве пещеры можно, по Тёрнеру, назвать признаками ритуального действия. Поэтому автор рисунков выполняет роль шамана, ведь «шаман – посредник между сознанием отдельного человека и архетипическим, надличностным началом за пределами этого сознания» (Ibid.: 3). В силу своего временного, жестового характера эти рисунки сходны с облачением в костюм для отправления ритуала: в обоих случаях удачная охота материализуется с помощью телесных практик и воспроизведения очертаний животных.

Гибрид животного и человека, обнаруженный на рисунке в пещере Труа-Фрер, – редкое изображение человека эпохи палеолита. Тело состоит из разных элементов: у него рога и уши оленя, звериные передние лапы, конский хвост – все это, вероятно, хранилось в виде шкур. Он запечатлен в движении, словно бы танцует, приняв человеческую позу, согнув ноги в коленях и подавшись вперед верхней частью тела, как если бы пытался сохранить равновесие. За счет подобного синтеза форм шаман-танцор вступает в контакт с животным миром – надевая звериные шкуры, он посягает на его силу. Облаченного в костюм человека можно рассматривать с точки зрения «системы взаимоотношений между разными видами существ, способных к превращениям» (Boric 2007: 92). Пляшущий шаман в звериных шкурах, возможно, пытается примирить в себе человеческое и животное начала в метаморфозе, неотъемлемым условием которой является наличие костюма.

В дальнем углу пещеры Ласко изображена сцена, в которой человеческая фигура прорисована менее четко, чем очертания раненого бизона с вываливающимися внутренностями. Фигура человека состоит из нескольких прямых, параллельных, четких линий, руки и пальцы обозначены единичными штрихами и растопырены в разные стороны, а сам человек изображен в застывшей позе, словно в трансе; на то, что это мужчина, ясно указывает эрегированный пенис. Примечательно, что на голове у него маска или головной убор, придающий сходство с птицей, а рядом изображен посох, тоже увенчанный фигуркой птицы. Эти два силуэта повествуют о некоем действе, как будто воспроизводя сцену преследования шаманом-охотником своей раненой жертвы. Они указывают на то, что маска животного играла важную роль в достижении транса, ей придавали большое значение, а ее использование сулило успех. Как

---

<sup>4</sup> См.: Clottes, Lewis-Williams 1998 и Aujoulat 2005.

<sup>5</sup> В пещере Ласко было обнаружено множество высеченных из камня светильников со следами жира разных животных (Ruspoli 1987).

полагает Душан Борич, подобные изображения убегающих зверей отражают не повседневные воспоминания, а «необузданное животное начало – плод воображения или измененных состояний сознания» (Ibid.: 98). Костюм – важнейший элемент этого акта, поскольку «наличие звериной маски свидетельствует о том, что... именно телесная метаморфоза (то есть изменение восприятия за счет изменения физического облика) делает возможным общение и взаимопроникновение разных видов живых существ» (Ibid.: 92).

Смена телесного облика ради изменения восприятия, результат которой – превращение в иное существо, перекликается с фигурой сатира в дионисийских мистериях. Однако, прежде чем обратиться к ней, необходимо сказать несколько слов о роли костюма в дионисийских мистериях и рождении европейского театра в Афинах.



## Вместилища роли: костюмы и маски в Древней Греции

Когда в древних Афинах наряду с ранними формами демократии зародился театр, костюм стал ключевым элементом сценического действия, необходимым для развития жанра трагедии. Маски животных использовались для священных ритуалов и, как в изображениях на стенах пещеры Ласко, обеспечивали необходимое при совершении обряда превращение. Как поясняет Роза Уайлз<sup>6</sup>, поскольку зрители были знакомы с ритуальными и звериными масками, это подготовило их к восприятию первых трагедий, где инаковость изображалась посредством маски (Wyles 2007: 46–51). Костюмы, маски, плотно прилегавшие к лицу и полностью закрывавшие его, использовались в постановках на сюжеты античных мифов и приобретали семиотическое своеобразие, присущее конкретным персонажам трагедии, которых легко узнавали зрители ежегодных уличных представлений по случаю праздника Диониса (Wyles 2011). Рядовым афинским гражданам ношение костюмов и масок давало возможность принять облик, непохожий на их собственный; скрыв свою обычную наружность, актеры, которые все до одного были мужчинами, могли примерить на себя разные роли, в том числе женские. По мнению Оливера Тэплина, маски и костюмы, «вероятно, еще защищали актера от того, что можно было бы назвать опасностью игры» (Taplin 2001). Он полагает, что, когда обычные афиняне превращались в мифических существ и богов, перевоплощались в женские персонажи или становились варварами, маска и костюм обеспечивали им свободу действий и даже своего рода неприкосновенность. Костюм, вероятно, создавал физические условия для перевоплощения, меняя актера и одновременно наделяя его силой.

В книге «Костюм в греческой трагедии» (Costume in Greek Tragedy, 2011) Роза Уайлз анализирует некоторые визуальные и текстуальные источники VI–V веков до н. э. и роль костюма в развитии европейского театра. Она полагает, что зачастую драматурги, которые отвечали за постановку, либо имели в своем распоряжении готовые костюмы еще до написания пьесы, либо принимали активное участие в их создании<sup>7</sup>. Уайлз приходит к выводу, что «жизнь персонажа трагедии могла продолжаться и после представления, воплощенная в его костюме» (Wyles 2011: 53). Особенно важны были с этой точки зрения маски, связанные с богом Дионисом, – можно предположить, что их, как и костюмы, использовали в процессе работы над пьесой. Между костюмом и театром существовала неразрывная связь: «Без костюмов не состоялась бы и пьеса» (Ibid.: 40). Трагические маски изготавливали из нескольких слоев льняного полотна и клея, придавая им форму, повторявшую контуры лица. В отличие от своих римских аналогов с вытаращенными глазами и разинутыми ртами, первые греческие маски плотно прилегали к лицу актера, как будто сливаясь с ним, так что лицо и маска превращались в единое целое. Как отмечает Питер Майнек, на улице уже «сам жест надевания маски говорил, что вот-вот начнется представление»: холщовое лицо отделяло актера от зрителя, но обязательно «требовало присутствия зрителей, которые бы на него *смотрели*» (Meinck 2011: 121). Поэтому можно сказать, что маски и костюмы служили вместилищами не только для тела актера, но и для самого процесса игры. Согласно определению перформативности, предложенному Дж. Л. Остином, они «создавали» персонаж, в то же время функционируя в качестве языка его «описания» (Austin 1962). Жестовую природу маски отмечает и Дэвид Уайлс, утверждая, что «маска раскрывает заложенный в словах физический импульс» (Wiles 2007: 151).

---

<sup>6</sup> Роза Уайлз анализирует функцию костюма в сакральных ритуалах, предшествовавших появлению театра и сосуществовавших с ним, а также роль его аналогов в трагическом представлении (Wyles 2007: 46–51).

<sup>7</sup> Это хорошо видно, например, в комедии Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий» (411 год до н. э.; см.: Sommerstein 1994), где Еврипид, один из героев пьесы, появляется в костюмах персонажей собственных пьес. У другого персонажа комедии, трагика Агафона, костюм тоже оказывается под рукой, когда Еврипид со своим тестем приходят к нему домой. Об этом см. подробнее в третьей главе.

## Очертания пляшущего сатира

Ежегодные празднества в честь Диониса в Афинах продолжались три дня, и каждый из них завершался представлением сатировской драмы, происходившим наряду с многолюдными процессиями, пирами и ритуальным принесением в жертву быков. Сатировские драмы часто выворачивали наизнанку сюжеты предшествовавших им многочисленных трагических представлений, побуждая зрителей дать полную волю самым необузданным порывам. На вазах сатиров изображали в непристойных позах, пьяными, охваченными безудержной похотью; кроме того, они играют на лире и на флейте. На вазе Промоса (ил. 1.1) мы видим фигуру пляшущего сатира: своими жестами он демонстрирует ловкость, занимая при этом больше места в пространстве изображения. На нем набедренная повязка из козлиной шкуры, к которой спереди пришит торчащий кверху фаллос из кожи, а сзади – конский хвост, маска с бородой и заостренными, похожими на лошадиные ушами (Taplin, Wyles 2010). Поднятый фаллос объясняется связью сатира с Дионисом, богом плодородия, виноделия и театра, и заставляет вспомнить шамана из пещеры Ласко. В работе «Нагота как костюм в античном искусстве» (*Nudity as a Costume in Classical Art*) Ларисса Бонфанте высказывает предположение, что фаллос сатира призван был «напоминать о чудодейственной силе», средоточием которой считался напряженный мужской половой член (Bonfante 1989: 549).

Сочетание маски и частичной наготы подчеркивает животное начало в человеческом теле. В костюме сатира нагота соседствовала с выступающими частями тела: фаллосом, хвостом, париком, бородой, растущей на коже звериной шерстью, – за счет которых его движения казались еще более размашистыми. Сатир принимает обычную спокойную, расслабленную позу, лишь когда держит маску в руках (ил. 1.1). Соединение элементов разных животных сближает сатира с шаманом в маске, изображенным в пещере Труа-Фрер. Костюм здесь тоже усиливает перформативность движений, которая, в свою очередь, определяет, в кого превращается тот, кто эти движения совершает. Движение, тело и костюм тесно связаны между собой: в них запечатлено «пороговое» телесное обличье сатира, превращающее афинского гражданина в переменчивого полубога, причем этому превращению сопутствует опьянение. По словам Робина Осборна, «винопитие сулило встречу с богами» (Osborne 2014: 40). Благодаря ему сатир «мог делать все, на что способны мужчины, не испытывая при этом, подобно животному, никакой неловкости» (Ibid.: 44). Кроме того, Осборн отмечает, что сатиры и их женский аналог – менады, надевавшие звериные шкуры поверх хитонов<sup>8</sup>, – обращались со змеями и леопардами как с домашними животными. Подобно шаману из пещеры Ласко, лежащему в трансе рядом с бизоном, у которого вспорот живот, они, как считалось, обладали способностью покорять природу и сами воплощали ее дикие силы. Как мы увидим, раннее Новое время, а затем и модерн начала XX века унаследовали эти первые костюмированные представления, хотя и вложили в них новый смысл.

---

<sup>8</sup> Хитон, прямоугольный кусок ткани, в Древней Греции по-разному драпировали на мужской и женской фигуре. Для большинства людей он являлся основным предметом гардероба. На плечах его крепили пряжками, на талии завязывали поясом. Длина варьировалась: хитон мог быть длиной как по колено, так и по щиколотку.

## Сатир и маски эпохи барокко

В эпоху Возрождения, а затем и барокко древнегреческие мифы и античные идеалы красоты обеспечивали привилегированное положение немногочисленной образованной части общества, укрепляя власть европейских монархов и их дворов. Похотливая телесность сатира, переосмысленная под влиянием христианской морали, враждебной к плотским порывам, оказалась на низших ступенях культурной иерархии. В великолепных аллегорических спектаклях (масках), которые ставили при дворе, эти мифические персонажи, изначально призванные объяснить двойственность отношений человека с природой, молча признают божественность монаршей власти. Костюм играл ключевую роль в аллегорическом прославлении монарха; такие спектакли ставили сами придворные, и предназначались они для придворных же.

Сатиры фигурировали в первой части (антимаске) спектакля «Оберон, король эльфов» (*Oberon, The Fairy Prince*), разыгранного в Банкетном зале при Уайтхольском дворце в Лондоне в 1610 году; пьесу написал Бен Джонсон, а над сценографией работал Иниго Джонс. Скачущие сатиры должны были создавать впечатление хаоса, чтобы пятнадцатилетний Генрих Фредерик, принц Уэльский, в роли Оберона мог, в соответствии с замыслом маски, утвердить свою власть и восстановить порядок. Сатиров в антимаске играли профессиональные актеры из шекспировской труппы «Слуги короля», а в маске были задействованы придворные. Барбара Рэйвелхофер в книге «Жанр маски на заре эпохи Стюартов: танец, костюм, музыка» (*The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*) высказала предположение, что костюмы сатиров из антимаски могли использоваться в представлениях, которые Генриетта Мария Французская впоследствии окрестила «наемным театром» (Ravelhofer 2006: 146). Ссылаясь на письмо, отправленное в 1636 году из дворца Хэмптон-корт проректору Оксфордского университета, Рэйвелхофер утверждает, что к костюмам придворных, участвовавших в маске, отношение было совершенно иным: королева настаивала, чтобы их использовали только при дворе, не выставляя на обозрение «неотесанной публики», – последнее представлялось ей чем-то вроде проституции (Ibid.: 145). Посредством костюмов проводилось четкое социальное и моральное разграничение между придворными и профессиональными актерами – костюмы первых воспринимались как драгоценные атрибуты ревниво охраняемых привилегий.

Маска «Оберон, король эльфов» открывалась пасторальной сценой с участием сатиров с «мохнатыми бедрами». Они были похожи на тех, каких можно было увидеть на празднествах в честь Диониса, только сейчас их бедра были увешаны бубенцами:

Увешаем бубенцами  
Свои мохнатые бедра,  
Чтобы звенели в такт нашей пляски бодрой.

(*Jonson 1610; см.: Orgel 1969: строки 86–89*)

Это стыдливое описание и сами бубенцы придают сатирам сходство скорее с домашним скотом (см. подробнее в третьей главе), чем с их мифическими предками, неистовыми полубогами, игравшими на лирах и флейтах. Ховард Скайлз связывает энергичные движения сатиров и их бубенцы с моррисом – народным танцем, который исполняли профессиональные танцоры-мужчины (Skiles 1998: 125). При появлении принца Генриха в роли Оберона, который должен был внести порядок в неистовое веселье сатиров, горы раздвигались и распахивались ворота готического замка. Принц Генрих въезжал на колеснице, в которую были впряжены два белых медвежонка, в сопровождении свиты из тринадцати рыцарей-придворных; в кирасе римского императора и шлеме с плюмажем он являл собой типичный образ воина-героя. На рисунке Джонса он изображен в лавровом венке, при эполетах, украшенных резными льви-

ными головами, такими же, как на его сандалиях, и в струящемся складками плаще, накинутом на плечи. Мускулистая фигура, львиные головы как символ власти и костюм императора должны были превратить юного принца в богоподобного героя. Рэйвелхофер задается вопросом, не отражает ли рисунок – учитывая возраст принца – «эффекта, которого предполагалось добиться за счет чулок, проложенных ватой» (Ravelhofer 2006: 201). Оберон на рисунке Иниго Джонса подтверждал, что будущий монарх достоин трона.

Сатиры на рисунке Джонса, наоборот, взлохмачены, обросли бородами, испачканы грязью, их грудь обнажена, а ноги покрыты всклокоченной шерстью, которая словно растет прямо на коже. В противоположность воинственному танцу, который исполняли придворные при появлении на сцене, движения сатиров, сопровождавшиеся звоном бубенцов, вызывали смех. Принц в своем величественном наряде управлял силами природы, на что указывали дикие медведжата, запряженные в его колесницу. В Древней Греции подчинение природы было привилегией сатиров, а в доисторические времена – шаманов; те и другие прибегали для этого к ритуальному костюму и действию. В антимаске сатиры, являя повиновение, лишались не только поднятого фаллоса, но и власти над природой. Маска, создавая миф о будущем монархе, показывала его социальное, культурное и политическое превосходство. При этом следы чувственности сатиров можно было наблюдать во множестве произведений декоративного искусства, украшавших интимное домашнее пространство: гравюрах, замысловатой мебели, статуэтках, мода на которые сохранялась не одно столетие (ил. 1.2).

## Современность, маскулинность и фавн

В декоративных искусствах сатир присутствовал как неявный символ мужской сексуальности. В романтическом балете XIX века танцевали в основном женщины, которые часто исполняли и мужские роли в костюмах, схожих с балетными пачками в романтическом стиле (ил. 1.3а и 1.3б). Поскольку «в XIX столетии любая откровенная демонстрация мужской сексуальности противоречила гендерным установкам среднего класса» (Burt 1995: 82), женская сексуальность, вышедшая на первый план, оказалась единственным возможным выражением чувственности. В таком контексте поэт-символист Стефан Малларме и написал поэму «Послеполуденный отдых фавна» (*L'Après-midi d'un faune*, 1876), в которой изображено пробуждение чувственности сатира-фавна и которая вдохновила Дебюсси на сочинение его знаменитой прелюдии.

Эта прелюдия впоследствии легла в основу балета, который Вацлав Нижинский поставил в рамках «Русских балетов» Дягилева, шедшего в Париже с 1912 года, и костюмы для которого создал Лев Бакст (ил. 1.4). Гастон Кальметт, редактор газеты *Le Figaro*, был шокирован: «... Фавн был совершенно неподходящим, с отвратительными движениями эротической животности и с жестами тяжкого бесстыдства» (цит. по: Лифарь 2005; Buckle 2012: 242). Имелся в виду заключительный момент двенадцатиминутного танца, когда Нижинский в одиночестве, завоженный украденным у нимфы шарфом, который был расстелен на сцене, достигал апофеоза любовной истомы. Кальметт назвал его «плохо сложенным животным, отвратительным *de face* и еще более отвратительным в профиль» (цит. по: Лифарь 2005; Nijinska, Rawlinson 1992: 436). На Фавне было облегающее трико, своей пятнистой расцветкой напоминавшее шкуру животного и обтягивавшее его бедра, — эта вторая кожа превращала его в существо, занимающее промежуточное положение между животным и человеком. В противовес нарядным женственным балетным костюмам, костюм Нижинского должен был подчеркнуть мужественность его фигуры в движении. Хореография танца, с ее намеренной резкостью и угловатостью, восходила к пляске сатиров, изображенных на выставленных в Лувре греческих вазах. На фоне нимф, окутанных струящимися тканями, Нижинский казался обнаженным. Живое, яркое проявление модернистской эстетики в его танце и костюме ознаменовало новый взгляд на мужское тело. В статье для газеты *Le Matin* Огюст Роден писал, что тело Нижинского «выражает требование разума» (цит. по: Лифарь 2005; Scheijen 2010: 248) и что такое тело хочется рисовать и лепить. В костюме фавна и в хореографии балета нашли отражение революционные идеи, воплощением которых стал соединяющий в себе разные начала персонаж Нижинского в облегающем, анималистичном, очень смелом костюме; при этом нимфы выглядели вполне традиционно и соответствовали устоявшемуся образу. Спектакль Нижинского, сочетавший в себе черты прошлого и будущего, можно назвать переходным моментом, специфика которого выразилась в особенностях костюма.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.