

МОДА И СЦЕНА: ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВОТА НА ТАНЦУВАЩОТО ТЯЛО

гл. ас. д-р Яна Дворецка

Нов български университет, БП Мода

e-mail: yana.dvoretzka@gmail.com

Abstract:

The line between fashion and art has always been blurred - especially on stage, where costumes play a significant role in presenting the idea. The fashion product lives shorter than any other design project. Its life ends quickly under the pressure of the new and the change, which are a key factor in the movement of fashion processes. Stage costumes, on the other hand, are part of a larger product that is more durable than a fashion collection. A successful performance can be played for years, which dramatically changes the sense of value. The creation of a costume design concept requires full synchronisation with the other elements of the stage product - scenography, choreography, lighting, music. Many big names in the fashion world are tempted to design stage costumes for theatre, opera and especially for ballet. Their work in stage projects brings the originality of their work from the catwalk. In most cases, fashion designers are not even familiar with the standard costume clichés, often the result is provocative and carries a distinct spirit of modernity.

Of all the types of stage costume, ballet is the biggest challenge, as the structural and technological requirements for it are the highest. The language of dance is movement and every detail of the ballet costume must be subject to the possibility of free movement of the dancer. This takes away the large "canvas" on which the designer can develop his ideas. Deprived of basic means of expression such as form, silhouette, construction, he is left to deal with colour solutions and specific materials and details to communicate the era, place, characters and their relationships. In purely practical terms, making a classical ballet costume is quite a difficult task and requires serious knowledge, skills and time.

Despite all the above, the work of creating ballet costumes is extremely exciting and satisfying. For any designer, brought up in the spirit and practices of the volatile, changeable and competitive nature of the fashion product, the design and manufacture of stage clothing is a sharp departure from the comfort zone. Inspired by the timeless aesthetics of classical dance, the incredible work and diligence of the performers and the challenge to combine functionality, beauty and message in the garment will always keep alive the interest of fashion designers in the ballet scene.

Key words: fashion, costume, ballet, stage, designer

Въведение:

“Мисля, че би било много странно някой, който се интересува от мода, да не се интересува от танц. Това е Великият израз на идеята как тялото и движението се срещат с дрехите.”

Хюсеин Чалаян, моден дизайнер

Границата между модата и изкуството никога не е била ясно очертана - още повече на сцената, където костюмите играят съществена роля в презентирането на идеята.

За модните творци проектирането на колекция е една непрекъсната надпревара с постоянноменящите се тенденции, някога на 6 месеца, днес на по-малко от два. Така модният продукт живее по-кратко от всеки друг дизайнерски проект. Животът му свършва бързо под натиска на новото, на промяната, която е ключов фактор в движението на модните процеси. Тази мимолетност е част от същността на модата и ѝ придава неповторимо очарование, съпътствано неминуемо от огорчението на създателите ѝ, че създаденото е с изключително кратък срок на годност.

Костюмите за сцена от друга страна са част от един по-голям продукт, който е доста по-дълготраен от модна колекция. Едно успешно представление може да бъде играно с години. Това драматично променя усещането за стойността на облеклата, които също както модата от улицата имат за цел да преведат идентичността на носещия на един визуален език.

Въпреки че е само един елемент от цялото, създаването на костюмографска концепция изисква пълна синхронизация с другите елементи на сценичния продукт - постановка, сценография, хореография, осветление, музика. Едно от големите предизвикателства в тази дейност е впримчването на различни типове творческо его в общото дело.

Не е никак случайно, че толкова много големи имена от модния свят се изкушават да проектират сценични костюми за театър, опера и особено за балет. Примерите за подобна сполучлива колаборация са много: от Коко Шанел за *Le Train Bleu*, 1924 на *Ballets*



*Фиг. 1 Костюми на Коко Шанел за балета *Le Train Bleu*, 1924*

Russes, до Валентино за *Sophisticated Lady*, 2012 и Гарет Пю, Джайлс Дийкън и Алберта Ферети, 2015 за *New York City Ballet*. Сред имената на “изкушените” са още Стела МакКартни, Жан-Пол Готие, Родарте, Азедин Алая, Рикардо Тиши, Оливие Тейскенс и още много.

Любовта между модата и балета е споделена и от двете страни. Ранно доказателство е *Ballets Russes* на Сергей Дягилев, който представя сюжети от руския и източния фолклор пред френска публика. В началото на XX век трупата на Дягилев дебютира на парижката театрална сцена с постановките “Шехерезада”, “Жар-птица”, “Армида”, “Клеопатра” и др. Художник на екзотичните костюми е Леон Бакст. Парижката публика е във възторг, в резултат на което избухва истинска мания по Ориента – не само в театъра, но и в интериорния дизайн, архитектурата и най-вече в модата. Дизайнерът, който пренася тази вълна в облеклото е Пол Поаре. Невероятните

костюми на Бакст вдъхновяват и следваща модна вълна - през 1976 г. Ив Сен Лоран създава колекцията "Opéras - Ballets russes".

Образът на Одил е музата на Кристиан Диор за една от най-емблематичните рокли на XX век - "Черният лебед" от зимната колекция на 1949 г. Забележителната рокля със змии за представлението „Tangled Night” на Марта Грем от 1986 г., е плод на сътрудничество между известния американски дизайнер Рой Холстън и самата Грем.

Един от най-впечатляващите примери за симбиозата мода-танц е представлението "Gravity Fatigue" в лондонския театър Sadler's Wells на английския дизайнер с кипърски произход Хюсеин Чалаян. Чалаян е световно известен с иновативния си подход, любовта си към технологиите, въвеждането на интелектуални концепции и артистични елементи в своите модели и модни ревюта. Много често представянията на произведенията му са по-скоро инсталации и пърформанси, отколото стандартни ревюта. В този смисъл "Gravity Fatigue" е една

естествена стъпка, в която Чалаян поема ролята на креативен директор, режисьор и костюмограф, който наема известния белгийско-френски хореограф Деймиън Джалет да "довърши" историята с танц. Джалет работи по измислянето на движения, които да дадат живот на вече готовите костюми. "Gravity Fatigue" засяга темата за травмата да нямаш постоянен дом, едновременно с вълнението от свободата. Тема, разказана в пълен синхрон чрез танц и костюми.

Друга модна звезда, работила с Джалет, е холандката Айрис ван Херпен, известна с haute couture колекциите си, които интегрират класически шивашки техники с технологични новости като 3D принтиране. Ван Херпен се е занимавала активно с танц в детските и младежките си години, което според нея е определило изцяло посоката на работата ѝ като дизайнер:

"Много дизайнери имат за вдъхновение жена с определен вид и идентичност, но аз всъщност не мисля по този начин. Човешката



Фиг. 2 Костюми на Айрис ван Херпен за операта "Пелеас и Мелизанда" от Клод Дебюси, Opera Vlaanderen



Фиг. 3 Гарет Пю, Джэйлс Дийкън и Алберта Ферети за NYC Ballet

анатомия е музата ми, така че е малко по-абстрактно. Начинът, по който започвам колекция е да виждам тялото като празно платно. Когато танцувах, научих много за трансформиращата сила на собственото си тяло, а също и за симбиотичната сила между ума и тялото. Трансформиращата сила на танца наистина ме привлече, тъй като всички ние създаваме концепцията да бъдем себе си. В работата си, във всяка дреха, която правя, търся движението и жизнеността, която танцът може да изрази. Танцът ме вдъхнови да гледам на модата от трансформируема гледна точка - процесът ми на проектиране е нещо като превод на танц, триизмерна хореография на микродвижение в дреха.” [1]

Такава гледна точка прави обясними както страстта, с която модните дизайнери поемат костюмографски задачи, така и различния резултат - работата им в сценични проекти носи оригиналността на работата им за модния подиум, който, както казахме, изисква непрекъснат стремеж към новости. В повечето случаи модните дизайнери дори не са запознати със стандартните костюмографски клишета, често резултатът е провокативен и носи отчетлив дух на модерност.

Особености и предизвикателства в проектирането на балетен костюм

В сценичния костюм липсва утилитарната

рамка на дрехата, която трябва да бъде носена на улицата, няма ги ограниченията за практичност, удобство, модерност и т.н. Има обаче поредица от други изисквания в зависимост от характера на произведението.

От всички видове сценичен костюм, балетният представлява най-голямо предизвикателство, тъй като конструктивно и технологично изискванията към него са най-високи. На модно ревю единственото условие е дрехата да позволява на модела да ходи от единия край на модния подиум до другия, докато проектирането на дрехата-костюм за балет трябва първо да работи в специфичната рамка на хореографията. Макар оперните и театралните костюми също да изискват свобода на движението, там биха могли да надделеят приоритетно други "претенции", например деформация на силуета или обилна декорация, според епохата или характера на героя.

Тъй като езикът на танца е движението, всеки детайл от балетния костюм трябва да бъде подчинен на възможността за свободно движение на танцьора. Това лишава художника по костюмите от голямо "платно", на което да развие идеите си – балетният костюм е най-често прилепнал по тялото, дори оскъден, в сравнение с другите видове сценично облекло. Декорацията задължително е здраво прикрепена, без възможности за триизмерни елементи, които биха попречили на поддръжките. Липсва

почти напълно възможност за употреба на аксесоари - шапки, обувки, бижута. Така една от най-трудните и важни задачи пред костюмографа е да предаде убедително характера на героя и мястото му във действието в миниатюрното пространство на балетните костюми. Лишен от основни изразни средства като форма, силует, конструкция, художникът е оставен да борави с колористични решения и специфични материали и детайли, които да комуникират епохата, мястото, характера на героите, промяната в позициите им, отношенията помежду им.

По отношение на колорита, който както казахме, е от малкото възможни инструменти в ръцете на балетния костюмограф, отново съществуват различни по произход ограничения. Дори в балети, в които сюжетът изисква цветна експанзия (като "Баядерка", "Корсар", "Пахита"), тя е почти невъзможна в ситуацията на романтичен балет. Романтизмът е периода, на който дължим балетната класика. С него в балетното изкуство настъпват много промени - в тематиката, техниката и най-вече в костюма. На мястото на гръцките богове се появяват силфиди, сенки и русалки, а бляскавите сцени

от древността са заменени от фантастични лунни пейзажи, планински потоци и езера. Този нов прочит на балетното изкуство изисква и нов подход към костюма на балерината - тя трябва да бъде лека, въздушна и безплатна. [2] А. Янева определя промяната в цветността на балетния костюм от XIX век като една от кардиналните реформи на Романтизма: "... Вместо пищните костюми от XVIII век, декорирани с всевъзможни дантели, ширити, пайети и накити, се въвежда унифицирана бяла туника (за нереалния персонаж), съшита от корсаж с множество леки тюлени поли, поставени една върху друга, а истинският романтичен период получава названието "белотуников" или "бял" балет - от костюмите на фантастичните същества." [3]

Това води до една цялостна концепция за светъл костюм, която е едно от най-трудните за нарушаване класически "клишета".

Друга специфична особеност е разстоянието - модата се възприема чрез фотография, която може да бъде много детайлна, или гледана на модния подиум от разстояние 3, 4 или 5 метра. Дистанцията между зрителя и танцора в едно сценично произведение може да бъде десет пъти по-



Фиг. 4 Костюми за балета "Баядерка" от Лудвиг Минкус, Държавна опера Русе

голяма - 30, 40 или 50 метра. Това прави част от детайлите на практика невидими. Оригиналните цветове пък често биват променени от осветлението, което е ключово изразно средство в сценографския проект и режисьорската концепция.

Не на последно място е трудността при въвеждане на нетрадиционни решения. Оперно-балетната сцена, особено в България, е доста консервативна територия. Смели и оригинални костюмни проекти, които напускат канона, са рядкост и често се посрещат резервирано от публиката, която е възпитана от оскъдното предлагане на изпитани режисьорски концепции. Това с особена сила се отнася за класическите балетни представления, които най-често се придържат към визията на руската балетна школа. Изключителна рядкост е да се позволи на костюмографа в класическо балетно представление да даде своя гледна точка.

В чисто практически план изработването на класическа балетна пачка е доста тежка задача и изисква сериозни знания и умения. Класическата пачка се шие от 10 до 15 слоя набран тюл (от 16 до 25 метра). Слоеве се прошиват ръчно, така че да не се разместват, но да формират определен обем. В средата се поставя метален обръч, като в зависимост от дължината му се получава различен наклон на полата. Корсажът е подплатен и изисква идеално съвпадение с мерките на балерината. След събирането на горната и долната част се монтират декоративните елементи, най-често ръчно, тъй като полата с поставен обръч не може да се вмъкне в шевната машина за по-нататъшна обработка. Времето за изработка на богато декорирана балетна пачка може да достигне до 120 часа.

По тази причина за създаването на костюмите за една класическа балетна постановка е необходимо технологично време от няколко месеца. Личният ми опит показва, че това е едни лукс, който българските оперни театри не могат да си позволят. Липсата на достатъчно време за изработка, както и оскъдните бюджети, често са причина за отстъпки от първоначалните проекти, както и за компромисни решения като използване или преправяне на готови костюми от предишни постановки.

Въпреки всичко изброено, работата по създаване на балетни костюми е изключително вълнуваща и удовлетворяваща. За всеки дизайнер, възпитан в духа и практиките на непостоянния, изменчив и състезателен характер на модния продукт, проектирането и изработването на сценични облекла е рязко напускане на зоната на комфорт. Вдъхновението от непреходната естетика на класическия танц, невероятния труд и усърдие на изпълнителите и предизвикателството да обединиш в дрехата функционалност, красота и послание ще поддържат винаги жив интереса на модните дизайнери към балетната сцена.

Библиография:

[1] Where Dance and Fashion Collide, New York Times, (2020), [cited 08.10.2021]

Available from:

<https://www.nytimes.com/2020/05/30/opinion/dance-fashion-herpen-jalet.html>

[2] Божинова, Я., Балетът и Романтизма, (2016). [cited 08.10.2021] Available from:

<http://zabaleta.bg/балетът-и-романтизма/>

[3] Янева, А., Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар, БАН, Институт за изкуствознание, 2009, ISBN 978-954-8594-17-2

Източници на снимките:

Фиг. 1 Костюми на Коко Шанел за балета Le Train Bleu, 1924 [cited 08.10.2021].

Available from:

<http://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201209857778941.pdf> [08.10.2021]

Фиг. 2 Костюми на Айрис ван Херпен за операта "Пелеас и Мелизанда" от Клод Дебюси, Opera Vlaanderen [cited 08.10.2021].

Available from:

<https://www.irisvanherpen.com/news/pellas-et-melisande> [08.10.2021]

Фиг. 3 Костюми за балета "Баядерка" от Лудвиг Минкус, Държавна опера Русе [cited 08.10.2021]. Available from:

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.3932115226879281&type=3> [08.10.2021]