Л.Ф. Салимова

аспирант РГТУ,

*преподаватель кафедры общих гуманитарных наук и театроведения
Ярославского государственного театрального института»*

leila.salimova@mail.ru

ТЕЛО В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА: КУЛЬТУРНАЯ ИЗМЕНЧИВОСТЬ СТЫДА

К изучению тела физического и эстетического современное научное знание подходит, вооружившись значительным корпусом текстов. Однако на территории театра тело по-прежнему рассматривается исключительно с точки зрения актёрского художественного инструментария. Театральная телесность и природа телесного сопереживания в театре не исчерпываются границами исполнительского искусства, но существуют в тесной взаимосвязи с визуальным и эмпирическим опытом зрителя, актёра и режиссёра. Эстетический и этический аспект отношения к телу в истории театрального искусства неоднократно менялись, в том числе и под воздействием смены культурных критериев «постыдного». Кульминацией демаркации театрального стыда, казалось бы, должен стать акт чистого искусства, независимого от морально-нравственных ограничений общества. Однако эксперименты современного театра продолжают сталкиваться с архаичными этическими взглядами. В статье осуществляется попытка осмыслить культурную изменчивость такого феномена как стыд в его исторической и культурной протяженности на примерах из театрального искусства от античности до наших дней.

Ключевые слова: тело, театр, телесность, стыд, современное искусство, актёр, театральная телесность, театральная антропология

Modern scientific knowledge approaches the study of the physical and aesthetic bodies with a considerable body of texts. However, on the territory of the theater, the body is still considered exclusively from the point of view of the actor's artistic tools. Theatrical physicality and the character of physical empathy in the theater are not limited to the boundaries of the performing arts, but exist in close relationship with the visual and empirical experience of the spectator, performer, and director. The aesthetic and ethical aspect of the attitude to the body in the history of theatrical art has repeatedly changed, including under the influence of changing cultural criteria of "shameful". The culmination of the demarcation of theatrical shame, it would seem, should be an act of pure art, independent of the moral restrictions of society. However, the experiments of modern theater continue to face archaic ethical views. The article attempts to understand the cultural variability of such a phenomenon as shame in its historical and cultural extent using examples from theater art from antiquity to the present day.

Keywords: body, theater, physicality, shame, contemporary art, actor, theatrical physicality, theater anthropology

*«...мы приходим в мир в телесной оболочке, мы в ней рождены,
в ней существуем, в ней умираем»*

А. Дрознин

Введение: сценическая и зрительская телесность

Театральная телесность определяется художественным замыслом режиссёра, воплощается выразительными средствами исполнителя, воспринимается зрителем, наблюдающим за жизнью тела на сцене, а изучается в рамках дисциплины *театральная антропология*, возникшей в конце 1970-х благодаря режиссёру, педагогу и теоретику современного театрального искусства Эуженио Барбе, исследующему «физическое самочувствие и поведение человека как живого существа в ситуации представления» [Барба, 2011 с. 9], понятое как сиюминутный акт конструирования сценического образа. В западных и восточных театральных эстетиках этот процесс работы над образом реализуется различными художественными средствами и в различных сценических техниках, но общим для них является понимание этого явления как «силы присутствия актёра

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:
культурная изменчивость стыда*

на сцене» [там же, с. 111], а именно совокупности психофизических затрат, рассмотренных в пространственно-временной протяженности, в действии, с дистанцированием от любых мистических и оккультных или упрощенно-бытовых представлений о творческом акте. Научный интерес к исследованию психофизики актёра, направленный на выработку универсального категориального и понятийного аппарата исполнительного искусства, появился лишь в XX веке, и связан он с универсализацией театра, знакомством с театральными практиками самых разных народов: от Кабуки до биомеханики Мейерхольда, от восточных практик до психологического театра Станиславского, от балийских танцев до «театра жестокости» Арто, от театра Но до пантомимы Декру.

Поворотным моментом в этом тесном триединстве режиссёра-актёра-зрителя является акт художественной рецепции. Объектом в данном случае является физическое тело в воображаемом мире «предлагаемых обстоятельств» спектакля. Не столько театр, как особое помещение для представления, оказывается способом коммуникации между всеми участниками спектакля, сколько телесная сопричастность.

Тело – медиум между зрителем, актёром и режиссёром, каждый из которых интерпретирует его, исходя из собственного визуального и эмпирического опыта телесного переживания, а также ряда этических и эстетических табу. Телесное переживание в интерпретации Фишер-Лихте – это «процесс, в котором участвует все тело: то есть восприятие осуществляется не только на зрительном и слуховом уровне, но и на «телесно-чувственном» [Фишер-Хихте, 2015, с. 63]. Энергетические потоки, посылаемые со сцены артистами и зрителями из зала, подвергаются осознанной творческой трансформации на уровне воображения и бессознательной на физическом уровне, проявляемом в невозможности зрительской реализации здесь и сейчас своего психофизического потенциала. На что необходимо обращать внимание при наблюдении за действиями артиста, чтобы распознать в нем подлинную энергию, творимую во времени и пространстве? Концепция энергии включает в себя попеременное чередование действия и остановки, пульсации и сдержанности; концентрацию, моделирование и выплеск осмысленных чувственно-эмоциональных посылов, качественно преобразующихся во времени и пространстве [Барба, 2011]. Концепция энергии – это концепция полноты.

Позиция зрителя в данной ситуации, тем не менее, внутренне противоречива. Зритель обыкновенно не знает, с помощью каких средств актёр реализует свое телесное переживание, но при этом непроизвольно уподобляется ему. Такое уподобление становится возможным потому, что в актёрской игре и, следовательно, актёрской телесности зритель узнает знакомые ему паттерны повседневного поведения, «телесные навыки, обусловленные нашими привычками, социальным положением, профессией» [там же, с. 9]. В сценических обстоятельствах актёр прибегает к «экстра-обыденным» экстремальным техникам владения телом, создающим внебытовую реальность.

Ключевое для нашего рассуждения понятие «телесные техники» впервые прозвучало на конференции Парижского психологического общества в 1914 году [Барба, 2011, с. 218], а оформилось в стройную теорию, автором которой стал французский антрополог Марсель Мосс, уже в тридцатые [Мосс, 1996]. Если обыденные техники приобретаются и вырабатываются в процессе развития человека, то «экстра-обыденные» техники дают второе рождение человека уже в сценическом пространстве, перекодируют его природу – из повседневной в сценическую. актёр заново учится ходить, двигаться, овладевает новой энергией и учится ею управлять.

Дорежиссёрский и режиссёрский театр в равной степени отмечены тем, что зритель ищет себя на сцене, чтобы обрести себя самого в сценическом воплощении. Изначально потребность в реализации врожденной театрализации человек удовлетворял через участие в древних ритуально-обрядовых формах театра, где противостояние «актёр-зритель» не выражено и каждый занимал активную позицию в действе в зависимости от логики самого действия. С условным разделением на сценическое и зрительское пространство, одна сторона несомненно лишилась возможности напрямую воздействовать на происходящее по другую сторону символической рамп. Активная позиция сменилась пассивной, созерцательной; ранее единое игровое тело раскололось на внешнее и внутреннее, актёрское и зрительское.

Утратив функцию обмена ролями, сформулированную Фишер-Лихте, как «механизм, создающий динамику в соотношении между субъектом и объектом, <...> “автопоэтическую петлю ответной реакции”» [Фишер-Лихте, 2015, с. 72] еще на ранних этапах развития театрального искусства, театр обратился к воссоединению телесного переживания, в том числе через формы ритуала, воссозданного при помощи театральных средств в игровых структурах, уже в XX веке, с трудом преодолевая многовековую физическую закомплексованность и табуированность сознания человека. Так прошлый век можно условно назвать полем битвы природного, присущего каждому, чувства театрализации с жесткими социальными и нравственными установками. Чувство театрализации понималось как чувство экстатического ощущения реальности, желание эффектного самовыражения, это, по словам Евреинова [Евреинов, 2002], инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы. Валентин Хализев, выявляя природу взаимоотношений между театральностью и таким явлением как драматизм, «понимаемый как напряженное переживание какой-то дисгармонии» [Хализев, 1978, с. 56], говорит о том, что театр питается слабостью человека к театрализации жизни, перенимая его виртуозность смены личин, тем самым обозначая диалектику лица и маски, присущую как повседневности, так и театру. Но не каждый готов и способен к реализации и высвобождению своей театральной природы, с осторожностью оглядываясь на общественное мнение и этические запреты, дистанцируется от возможных нарушений табу. «Легитимный» опыт телесной трансформации человек получает во время процесса ритуализации. О тесных и сложных взаимоотношениях ритуала и театра писал английский и американский антрополог Виктор Тернер, отмечая, что главное отличие ритуала и повседневных практик в языке их коммуникации, для последнего характерны однозначные символы, а для ритуала многозначные [Религия. Ритуал. Театр, 2018]. Ритуальный символ раскрывает свой семантический потенциал в действенности. Обретая эту динамическую природу, тяготеющую к театрализации, символ достраивает собой ритуальный перформанс.

Тело и стыд

Фиговый листок – символ стыдливости и прообраз одежды. Стыд – это рамки и границы. Стыд – это страх. Проблеме происхождения этого противоречивого чувства посвятили свои работы многие зарубежные и отечественные психологи, философы, социологи и антропологи (см., например, М. Фуко, Гергилов Р.Е. Г.-П.Дюрр, Н. Элиас, М. Шелер). Полемика вокруг тела и стыдливости в XX веке может соотнестись по своим масштабам только с ожесточенными спорами «возрожденцев» (Л. Альберти, А. Манетти М.Фичино, Л.Гиберти, Дж. Вазари), сделавших первый шаг на пути освобождения тела от исключительно религиозного взгляда на его природу, в пользу его права на чувствительность и мерила красоты. В качестве точки отсчета модернистский театр XX века берет антропологическую реконструкцию истоков стыда. Так, в «Историческом очерке» (глава из книги «Голый в церкви, театре и на улице»), представленном в переводе в сборнике Николая Евреинова «Нагота на сцене», Жорж Норманди пишет: «Страх перед наготой совпадает с боязнью греха. Он коренится также и в условиях климата; но еще более в обычаях, законах и наконец религии, особенно ответственной за то отношение к человеческому телу, которое присуще в массе нашему времени» [Нагота на сцене, 1911, с. 70]. Источники этого мистического страха можно обнаружить в Библии, в книге Бытие: «И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». Далее по сюжету жена Адама слушалась Бога и вкусила плодов с древа познания: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания». Библейское понятие греха отнюдь не несет в себе эротического подтекста, то есть его невозможно интерпретировать, как преступление плоти, но лишь как обладание запретным знанием – Добра (добродетели) и Зла. Однако до грехопадения прозвучала фраза, авторство которой до сих пор оспаривается: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть». Здесь важен момент заповеди как предвосхищения будущего события или, что также возможно,

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:
культурная изменчивость стыда*

естественного положения дел, то есть творец предполагал, что и человек будет «плодиться и размножаться». Иоанн Златоуст в своем толковании увидел в этой фразе пророчество, что наводит некоторый мистицизм на всю историю грехопадения. Таким образом, и размножение, и связанные с этим нравственные требования оказываются частью одного проективного высказывания, проецирующего описание ситуации на будущую «естественную» норму человечества.

Физиологическая интерпретация грехопадения, связанная с процессом эротизации репрезентаций, разработкой и развитием анатомической науки (Декарт, Р. Фьорентино, Везалий, Вольтер), приходит вместе с ужесточением морально-нравственных ограничений, постепенно формирующих у человека чувство стыда. Стыд – чувство индивидуальное, связанное с нарушением общепринятых норм, рождающееся в интимном соприкосновении тайного личного и общественного, а именно социума в целом. Стыд – всегда стыд за себя. «Считается, что традиционная культура стыда вытеснялась еще средневековым этосом чести, в эпоху Просвещения – рационализмом, а при капитализме – товарными отношениями. Правда, не вполне ясно, что пришло на смену – то ли совесть, то ли долг, то ли честность в делах» [Марков, 2018, с. 414]. Так неприличным, безнравственным, более того религиозным преступным поступком считалась интимная связь до брака, до церковного благословения союза, или измена, преследуемая законом вплоть до начала XX века. В библейском грехопадении отсутствует современный «состав преступления» – отсутствие благословения, законности союза. Участники этого «клятвопреступления» ощутили одновременно и чувство стыда, обнаружив свою наготу, и чувство стыда, связанного с нарушением обязательств.

Критерии «постыдного» неоднократно менялись вслед за изменениями в социальных и нравственных установках обществ, но, по мнению Р.Е. Гергилова, можно выделить три формы этого чувства – телесную, психическую и социальную. Механизм формирования этого чувства зависит одновременно от индивидуальных, и социальных, и культурных факторов, связанных с обостренным ощущением самоидентификации в обществе.

Второй «штурм» телесности, осуществленный двадцатым веком, связанный с кризисом телесной идентичности и тем, что тело стало общедоступным, указывает на кардинальный сдвиг в понимании и восприятии тела, ставшего не просто объектом искусства, но тяготеющего к субъективации, утверждению своей самости. Пересматривает библейское понимание стыда Ф. Ницше в своем «Человеческом, слишком человеческом», говоря о том, что стыд «существует всюду, где есть "таинство"», подразумевая под этим перманентное чувство загадочного трепета перед запретным знанием. Мерло-Понти связывает чувство стыда не только с низменным чувством страха и желанием очаровать, но признает «что стыдливость, желание, любовь вообще обладают метафизическим значением, то есть, что они непостижимы» [Мерло-Понти, 1999, с. 220] и рассматривает сам момент жажды обладания телом, как исключительный капкан несвободы и утрату личности. Тему «неразделенного» тела продолжают интерпретировать и на территории театра, где тело режиссёрское, актёрское и зрительское будут одновременно едины и неслиянны. Жорж Батай, в свою очередь, «материализует» чувство стыдливости, порожденное явлением «непристойности», в осязаемые формы проявления сексуальности и эротизма – брак и нагота, не являющаяся сама по себе непристойной. Философия, психология, социология, культурология порождали в течение XX века многочисленные теории и исследовательские техники чувства стыда, давшие новые сведения для работы с телом в перформативном ключе.

Параллельно процессу феноменологического препарирования тела в философии, в европейском театре происходил процесс, названный Дмитрием Ольшанским «опытом раззеркаливания тела», то есть расщепления целостного образа тела (Жак Лакан «Стадии зеркала») и демонстрации его несовершенств посредством «тотального спектакля», сформулированного философией Театра жестокости Антонена Арто. Современный театр, представляя свою версию символической репрезентации тела, опирается на многолетний теоретический и практический опыт прошлого столетия, но идет не только по пути развоплощения, демонстрации телесного разлома,

но, прежде всего, анализирует и изучает состояние фрагментарности. Постмодернистская интерпретация плоти, переводящая разговор о теле из физиологической в концептуальную плоскость, принадлежит В.А. Подороге: «Тело до тела, “бытие до бытия” и есть то, что можно назвать перцептивной плотью» [Подорога, 1995, с. 130]. Это некая нулевая точка осязательного момента, момента касания – то, что он отметил у Мерло-Понти, как «некий порог чувственности как чувственности-в-себе (касаемое-в-себе, видимое-в-себе, слышимое-в-себе)». Тело – вещь в себе; стыд, исходя из логики Подороги, может быть чувством, заключенном в самом себе, независимым от мнения окружающих.

В наши дни индивидуальная цензура все реже сталкивается с общественной цензурой, наоборот, с режиссёрским развоплощением ее провокативными средствами работы со сценической телесностью, заставляющими зрителя испытывать стыд. режиссёр ломает рамки не только общественной морали, но приводит к деструкции индивидуальной. В ходе исследования необходимо выяснить, как этот стыд соотносится со сценическим стыдом в истории развития театрального искусства и проследить за изменением его статуса, связанного с культурными трансформациями чувственного и пространственного восприятия человека.

Смена эпох, ускоряющаяся к нашему времени, приводила к усложнению статуса тела, которое стало восприниматься не как естественная данность, а как всё более провокативный вызов. Для того, чтобы «считать» код сценического стыда, необходимо определиться с основными позициями, относительно которых он будет рассматриваться – это тело, представленное как культурный объект, то есть встроенное в исторический контекст времени, где будет уделено особое внимание пониманию обыденного и сексуального тела; и тело, представленное как субъект производства и самоопределения искусства в ситуации сценического действия, развернутого в истории театра. Тело определяет режим восприятия спектакля и его смыслы.

Такое тело никогда не выступает как полностью автономная структура, но всегда находится на пересечении противоречий. Это не только противоречие между материальным и духовным, которое обычно вспоминают, когда говорят о телесности, но “внутренние конфликты тела”. Именно образы красивого или безобразного, нагого или обнаженного, плотского или бесплотного, реального или ирреального тела наиболее сильно воздействуют на сознание зрителя и выводят его из комфортного физического и эмоционального состояния, заставляют испытывать неловкость.

Что есть голый и нагой? Николай Евреинов точно подмечает тонкое содержательное отличие близких понятий: «несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая; но отнюдь не всегда и не всяка голая женщина одновременно и нагая» [Нагота на сцене, 1911, с. 107]. Кеннет Кларк психологически конкретизирует данное наблюдение, замечая, что «быть голым – значит быть лишенным одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово «нагой» в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства» [Кларк, 2004, с. 10]. Обрамленная игровыми и нередко игривыми смыслами, «голизна» попадает в сферу интересов эстетики и превращается в невинную наготу. Нагота и обнаженность вмещают в себя понимание плотского как источника чувственного начала и бесплотного как не обладающего силой чувственного притяжения. Несмотря на их предельную материальность, нагота и голизна обозначают тогда отношение и позицию, которую занимает художник при создании того или иного объекта искусства. Художник может уже исходя из концептуальных установок, а не только природных интуиций, насыщать его чувственной, животной обаятельностью или обнулить объективную материальность до содержательности.

Сценический стыд в истории театра

В истории театра механизмы театральной телесности конструировались заново едва ли не в каждую эпоху, а вместе с ними «пересматривалась» и концепция стыдливости, привитое иными моральными законами и установками.

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:
культурная изменчивость стыда*

Нагота в античности не сводилась к репрезентации и культу физической красоты. Человеческое тело выступало символом единства материи и души, вписанного, по словам Лосева, в материально-чувственный космогонизм [Лосев, 1983]. Греческая обнаженная статуя прежде всего отражает представления античного человека о мироздании о прекрасном в своей математической упорядоченности изваяния, услаждающем чувства. Тем самым божественная красота тела отождествлялась с самой жизненной чувственностью.

Лосев также писал о таком свойстве античной телесности, как протеизм и метаморфозы (Лосев говорит «оборотничество»), способности превращения в любую форму, с целью всеобщего возрождения природы. Согласно Лосеву, эпоха Возрождения восприняла античное телесное чувство в ключе соединения чувственности и математики.

Чувственная телесность античности нашла свое выражение в театре, где она никогда не удерживалась в пределах сценического жеста, но всегда порождала новые формы эстетического участия. Великие и Малые Дионисии, праздник жатвы осхофории и прочие культовые античные празднества сопровождалась наравне с театрализованными процессиями, поэтическими состязаниями, маскарадными преображениями и фаллическими шествиями, эротическими аттракционами. При этом нагота на городских праздниках могла получать и символический смысл, обозначая различные духовные реальности, открываемые в таинствах, например, в таинствах Диониса.

Как только действие переместилось с площади на оркестру, представлявшую уже не просто алтарь, но сценическую площадку, на которой разыгрывались трагедии и комедии, поменялось общее настроение, так как действие стало подчиняться сценарию. Эффект возвышенного достигался теперь не экзотической импровизацией, а специальными приемами, включая костюмы и маски. В древнегреческом театре маска выполняла одновременно несколько функций – помимо ее связи с жреческой культурой и культом Диониса можно говорить об утилитарной функции, связанной с размерами греческого театра, а также театральной функции и преображении самого актёра в персонаж, но кроме того и о защитной. За таким символическим «остранением», за маской, проявляется особая форма стыда, религиозного стыда. Ведь несмотря на подчеркнутую тождественность жителям Олимпа, между людьми и богами существовала некоторая дистанция, связанная с принципом «кнута и пряника». Поэтому актёр, оказавшись под защитой маски, как бы ограждает себя от возможной кары богов.

Не стоит думать, что все греки были подобны «Гермесу», но культура физической красоты была у них на высоте. Поэтому чувство стыда, возникающее при виде нагой фигуры, у эллина, восторгающегося игрой мышц, изящностью форм, рождалось лишь как некоторый внутренний испуг. Античное восприятие обнаженной натуры работает скорее по миметическому принципу, предполагающему соревновательный момент, а не стыдливость в чистом виде, которая связана с признанием некоторого нравственного проигрыша. В ситуации сценического акта зритель отождествляется с персонажем, подсознательно желая обладать подобными формами или утверждая свою личную красоту посредством театра. Механизм психологического восприятия «бесформенного», расплывшегося тела в греческом и средневековом театрах резко отличается – в первом случае оно бы подвергалось всеобщему порицанию, а во втором осмеянию.

С приходом христианства тело закрывают не только в футляр религиозной идеологии и морали, но и в «глухой» многослойный костюм: прежние складки превращаются в драпировку, а значит на место бытовой импровизации приходит бытовой ритуал, подчеркивающий социальный статус и религиозное настроение носителя всех этих одежд. Античная гармония телесных форм превратилась в гармонию аскетичного силуэта. Разумеется, новые ритуалы, основанные на условностях сложно организованной одежды, были несовместимы с античным театром, где нагота всегда существовала хотя бы как ролевая возможность. Например, античный ритор мог в патетический момент приподнять или сорвать одежду, средневековый проповедник был бы способен на такой жест разве что в порядке провокации (францисканские проповедники или византийско-русские юродивые).

Осуждение театра связано и с глубокими противоречиями, заложенным внутри самой средневековой культуры, существующей между воздержанием и умерщвлением плоти во имя духовной свободы и возвращения к Богу, стихией карнавализации и своеобразном возрождении театрального искусства, носящего религиозный характер. Театр, ранее заклеянный как языческий и кощунственный, возродился в храмовом пространстве, служа торжественной визуализацией малопонятной латинской литургии. Затем литургическая драма была изгнана из церкви и переместилась на паперть соборов, где стала пользоваться спросом более широкой ярмарочной аудитории. Постепенная демократизация театральных форм привела к тому, что площадной средневековый театр в своих мистериальных действиях не стал обходить стороной и обнаженную натуру, изображая толпы грешников, томящихся в аду в костюмах «адама и евы».

Аллегорическое понимание наготы позволяло ее использовать не только в разыгрывании библейских сюжетов, но и при олицетворении отвлеченных понятий. Несмотря на то, что в повседневной жизни тело обуздывалось официальной христианской идеологией, в ярмарочных формах площадного театра обывательский стыд разрушался при помощи театрализации и подчинялся общей стилистике действия, направленного на достижение максимально эмоционального эффекта зрителя.

Стыд в средневековой культуре, как и нагота, обладает двойственной природой. Отношение к наготы мистериальных персонажей, несмотря на особый ореол театрализации, у зрителя вырабатывается в зависимости от статуса самого героя – Иисус Христос вызывает восторг в своей изможденности, а бесы отвратительны своей показательной «голизной». Странствующие флагелланты, то есть бичующиеся, вызывают у ярмарочной публики сочувствие и сострадание. Средневековый карнавал, будучи частью быта, привносил с собой и праздничную атмосферу, допускающую проникновение мистического и откровенно непристойного в повседневную жизнь. Сценический стыд в Средневековье принципиально отличается от бытового, регламентируемого религией, и подчиняется законам театральной условности.

Хейзинга говорит, что в средневековье все чувства, особенно страдание и радости, переживались наиболее обостренно и ярко, поэтому больше вовлекали в себя телесные практики. Нагота, оказывающаяся одним из способов художественной выразительности средневекового карнавала, была амбивалентной. Она могла олицетворять и душу, и грех. «У беса устрашающая рожа, из оскаленной пасти выглядывают клыки. <...> Тесное трико имитирует наготу, что означало бесстыдство и злую волю пособника сатаны. Нагота присуща гротескным страшилищам мистерий... “адские фурии – голые люди с длинными волосами на многих частях тела”» [Даркевич, 2006, с. 232]. Мистериальные демоны и прочая нечисть, беснующаяся во время интермедий, была комичной и ужасной одновременно в своей телесной неприкрытости. Сложный аллегоризм, соединяющийся с телесным натурализмом, отличает средневековое мировоззрение вообще.

Антропоцентричная ренессансная культура поставила в центре мироздания не просто человека со всеми его изъянами внутренними и внешними, но предоставило ему возможность самому распоряжаться дарами природы и Бога. Нет, «возрожденец» не атеист, он мыслит себя вписанным в божественный мир и восклицает: «Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры!» [Лосев, 1978, с. 53]. Примат чувственной красоты [Лосев, 2001, с. 57], захвативший пробудившееся от религиозного сна сознание, стал предметом жгучего интереса не только художников, но и теоретиков искусства.

Но в театре этой эпохи очарование физическим телом, страсть исследования преобразившейся телесности, не получили должного отражения. Ренессансный театр находился в сложных поисках новой художественной формы и соответствующих механизмов театральной выразительности, отличных от средневековых религиозных мистериальных действий. Основной задачей для гуманистов было создание нового драматургического материала, пригодного для сценического воплощения.

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра: культурная изменчивость стыда*

Драматургия ученого театра, *la commedia erudita* [Дживелегов, 2013, с. 104], была подчас великолепным текстом для чтения, но несовершенным, объемным, громоздким для театра сценическим явлением. Процессу всеобщего преследования служителей театра предшествовал период признания и получения особого почетного статуса служителей короля. Шотландский король Иаков I был большим любителем театра, как и его предшественница Елизавета, известная покровительница театрального искусства [Аникст, 2006, с. 33]. Началась аристократизация театра.

Тело и телесность в культуре повседневности и театральной культуре Нового времени воспринимались и выстраивались с разных позиций. С одной стороны, XVII век связывают с возникновением классического механицизма, в котором функционирование тела понимается по образцу винтиков и шестеренок. Утверждается полнокровное тело со всеми его постыдными составляющими и жидкостями. Тело утрачивает былую ауру в научной области, но по-прежнему является предметом буквального «бичевания» экзальтированных мистиков, следующих примерам житий. Внимание к телу мобилизует разные науки, что приводит к появлению новых техник, методов и даже ощущений, например, вскрытие и анатомия.

Физическая и анатомическая реальность тела тогда получает морально-религиозное измерение. Обычай и закон «стремятся дисциплинировать его [тело] и управлять его репродуктивными функциями, полностью подавлять беспорядочные порывы сексуальности из соображений как социального, так и духовного характера» [История тела, т.1, 2012, с. 114]. Порог стыдливости, хранительницы приличного поведения, определялся не столько общественными нормами, сколько законами, установленными Господом и принятыми социумом в качестве инструмента для порицания провинностей.

Одновременно с процессом реабилитации телесности (например, медицинская легитимация физического удовольствия) происходило и распространение пуританства, возникшего изначально как религиозное течение и постепенно превратившегося в идеологию революционной буржуазии. Приверженцы моральной строгости и телесных, чувственных ограничений, пуритане негативно относились к театру, объявляли его бесовским зрелищем, отвлекающим от труда, подрывающим материальное благополучие и моральное самосознание жителей [Аникст, 2006, с. 36]. Таким образом, сценическое тело оказалось делегитимировано и старой, и новой моральной культурой. Занимая промежуточное положение между личным и социальным, тело театральное, осуществляя коммуникацию между актёром и зрителем, нарушает выстроенные обществом отношения между людьми. Тело не просто бесстыдно демонстрирует себя другим, но и уподобляется им.

Актёр в эпоху Нового времени олицетворяет слияние сценического и бытового тела, так как является одновременно и социальным субъектом. Степень его обнаженности не имеет значения, так как любые проявления телесности априори порочны. Стыдливость, неловкость воспитаны социумом, и новые правила приличия распространяются, в том числе и на театральные подмостки. Стыдно демонстрировать тело и стыдно наблюдать его на сцене. Оно регламентировалось множеством механизмов самоконтроля, этикетом, правилами вежливости и т.д., призванным подавить природную импульсивность и спонтанность, связав общепринятый образ с набором типовых телесных инструментов и техник. Границы социальной терпимости, установленные пуританами, напоминают в своей фанатичности религиозную жестокость Средневековья. Но искренний мистицизм сменился суровым прагматизмом – сознательного социального регулирования поведения человека в приличном обществе. Пуританская мрачная концепция греха утверждала неизбежность совершения человеком любого плотского греха.

Если в странах, где моральные репрессии Реформации и религиозный фактор в отношении тела был решающим, то во Франции мерилom телесной свободы было природное, мистическое и политическое тело короля, модифицировавшего статус телесности до уровня незыблемого единства и постоянства [История тела, т.1., 2012]. Во французской культуре театрализация обладает силой художественного воздействия, поэтому явившись в роли Короля-солнце своим подданным,

Людовик XIV внушал одновременно страх и трепет, мистический и художественный восторг, религиозный экстаз и эротическое вожделение.

А в Италии приемами театрального искусства воспользовались в педагогических целях. Театр «учит позиционировать себя и прививает самоконтроль, выправляет жесты и осанку» [История тела, т.1., 2012, с. 190]. Занятия по основам актёрской (=придворной) выправки входят в обиход наравне с фехтованием, верховой ездой, танцем и другими предметами, обязательными для представителей благородного сословия. Как считалось, эти занятия улучшают культуру тела и учат сдерживать эмоции, что необходимо высокопоставленному аристократу в политической практике.

Восприятие актёрской телесности происходит благодаря не только особенностям психофизики, но и внешнему облику актёра. К XVIII веку индикатором изысканного телесного языка становится сценический костюм, выразительность которого направлена на эффектную театральную саморепрезентацию актёра. Театральный костюм утрачивает связь с изобразительным искусством, переориентируясь на потребности моды и не всегда отвечая художественным задачам самого произведения. Он конструирует не столько сценический образ, сколько индивидуальный образ самого обладателя костюма, демонстрируя его богатую творческую фантазию и чувство вкуса. Одним из известнейших актёрских противостояний в истории театра по праву является дуэт актрис-соперниц мадемуазель Клерон и Мари Дюмениль, не просто щеголявших друг перед другом богатыми нарядами, но осуществивших реформу трагического костюма в театре.

На волне просвещенческих идей о естественности, отраженных во французской философской мысли в трудах Жан-Жака Руссо [Руссо, 1976], а также в театральной работе «Парадокс об актёре» Дени Дидро [Дидро, 1938], в театральном искусстве также наметились новые выразительные тенденции. Историческая достоверность в сценическом костюме стала передовой мыслью этого времени. Герои античных трагедий должны были выглядеть как герои известных исторических полотен, то есть значительно обнажить руки и ноги, что для многих современников было скандальным. Вместе с эстетикой обнаженной натуры, которая была мощно заявлена в изобразительном искусстве, у зрителя выработалось чувство вкуса и восприятия наготы, как саморепрезентации, а не как ситуации обнаженности. Возможно, на смену сценического стыда пришло развитое чувство прекрасного, так как на подмостках действующими лицами стали ожившие скульптуры и герои живописных полотен.

В XIX веке историзм и натурализм из философского требования становятся культурной нормой. Сценический костюм определялся спецификой роли и содержания драмы. В попытках прийти к нравственным формам естественного обнажения применяли нелепые сценические ухищрения. «Действительно их плечи, шея, грудь и руки, то желтые, то красные, то голубые и даже белые – в виде редкости – были на самом деле обнажены. Но там, где кончалось тело, начиналось трико, имевшее претензию его заместить, – претензию нелепую» [Нагота на сцене, 1911, с. 37]. Психологически интересен такой вывод автора: «раз нагота не в наших правах и невозможно представить в театре граций и амуров в их естественном виде; раз мы недостаточно еще любим чистую форму и красоту, чтобы допускать их без всяких покровов, так лучше уж выбирать сюжеты, которые не требуют такой легкой одежды» [там же, с. 38]. Оказывается, легче отказаться от сюжетов, чем оскорблять красоту естественности безобразием стыдливой выдумки. Стыд в девятнадцатом столетии – чувство, особенно раздраженное и обостренное, в том числе и викторианской моралью. Именно в силу жестких моральных установок нагота на сцене была не приемлема вплоть до начала следующего века.

XX век – это апофеоз тела и телесности, попадающего на территорию сознательной театрализации своих физических и духовных элементов. Итак, на протяжении всей истории театра мы наблюдаем процесс творения, создания, распада и воссоздания тела и его упругой, пластичной материи. Каждая последующая эпоха получает в качестве наследства особую концепцию тела, на основе которой выстраивает собственную теорию, руководствуясь новыми общественными и

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:
культурная изменчивость стыда*

культурными представлениями. Деятнадцатое столетие долгое время считалось эпохой подавления естественных инстинктов, что можно наблюдать даже на примере изменения модного силуэта, но это время в том числе и появление новой науки сексологии, открывающей новые возможности для телесного самоощущения. Тело в двадцатом веке уже не просто ласкают, созерцают, желают, его не просто изучают на физиологическом уровне, но проникают на психологический.

В театральном дискурсе прошлого века тело решительно порывает со всеми моральными запретами, обзаводясь философией новой нравственности, объявляющей художественной ту наготу, которую обыватель считал пошлой. Театр пытается обрести статус изобразительного искусства в действии, обладающий высоким уровнем пластической, визуальной выразительности. Служители театра приносят обет телесной красоты и бросают вызов общественности как верные этому обету. Сценическая нагота нарушает моральное и нравственное спокойствие зрителей, не готовых разделить с актёром одно естественное тело на двоих. Зрительный зал в начале века все еще наполнен «фраками» и «корсетами», не способными признать в легком актёрском существе, освобожденном от сковывающих движения одежд, свою собственную сущность. Обращение к наготы «не бессознательной, невольной наготы дикаря, а сознательной, намеренной наготы зрелого человека, тело которого является гармоничным выражением его духовной сущности» [Нагота на сцене, 1911, с. 81]. Сознательность попадает под несколько трансформировавшуюся игровую стихию, вводящую принцип условности [Хализев, 1978], как способ снятия напряженности и чувства стыда.

Выводы

Стыдливости начала XX века не представляется трудным найти объяснение, так как предрассудки стали буквально частью нормальной жизни, расставаясь с которыми человек чувствовал себя опустошенным. Но чем мотивировать это внезапно накатывающее чувство смущения, неловкости, возникающее у зрителя в XXI веке, когда позади оказались сексуальная революция, кризис идентификации, гендерные войны.

Каким предстает тело в современном театре, и как оно воспринимается реципиентом? Театроведение и театральная критика проявляют активный исследовательский интерес к телу только в том случае, если оно является главным выразительным средством спектакля. Это значит лишь то, что сценическое тело реализует свой художественный потенциал в полной мере в пластических формах искусства. Балет и танец занимают лидирующее положение, затем идут всевозможные варианты акционизма – хеппенинги, перформансы, флешмобы. Гораздо сложнее раскрыть душевную пластику, визуализировать «внутреннее действие» персонажа, в ситуации драматического спектакля, когда существуют естественные текстуальные границы пьесы. Руководствуясь логикой драматургического материала, актёр, прибегая к различным психотехникам, достигает эффекта физического присутствия на сцене благодаря самому действию и способу его воплощения. Наблюдать за психологической жизнью тела в ситуации драматического представления оказывается гораздо интереснее, так как актёрская работа становится более тонкой и сложной.

Театральная телесность на протяжении всей истории западноевропейского и отечественного театра принимала различные облики, то нарушая правила общественной морали, то соответствуя им, то отождествляясь с обыденным телом, то демонстративно заявляя о своей уникальности. Вместе с культурными и театральными трансформациями телесности и тактильности менялся и статус сценического стыда. Каждая эпоха руководствуется целым комплексом нравственных, религиозных и чувственных установок, определяющих степень обостренности стыдливости. Это чувство неловкости возникает только по одну сторону рамп – у зрителя, не посвященного в тайну театрализации, укорененного в общественной морали, действующей в конкретный промежуток времени.

А. Дроздин называет актёров «профессиональными разведчиками», потому что в их власти уметь лгать телом, но тело никогда не лжет [Дроздин, 2014]. До настоящего времени театр искал

пути реализации своей телесности, «символической репрезентации тела в нашей знаковой реальности» [Ольшанский, 2014], а сейчас он находится в поисках наиболее эффектного, нередко исключительно эпатажного, приема, способного вновь пробудить в человеке яркие сильные эмоции. Голым телом все еще можно удивить, а вот покорить эстетизированной обнаженностью – не всегда.

ИСТОЧНИКИ

1. Дидро, Д. Парадокс об актёре. – Москва, Ленинград: Искусство, 1938.
2. Руссо, Ж-Ж. Избранное. – Москва: Детская литература, 1976.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. – Москва: Дрофа, 2006.
2. Барба Э, Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – Москва: АРТ, 2011.
3. Дано мне тело – что мне делать с ним. Беседу с Андреем Дрозным ведет Гульнара Исакова [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – №3. – 2014 (Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/dano-mne-telo-chto-mne-delat-snim/>)
4. Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX-XVI вв. – Москва: Индрик, 2006.
5. Дживелегов А.К., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. – Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2013.
6. Евреинов Н. Демон театральности / Сост., общ. Ред. И комм. А. Зубкова, В. Максимова. – Москва, Санкт-Петербург: Летний сад, 2002.
7. История тела. В 3 т.. Том 1 От Ренессанса до эпохи просвещения / под ред. А. Корбен, Ж-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой. – Москва: НЛО, 2012.
8. История тела. В 3 т.. Том 3. Перемена взгляда: XX век / под ред. А. Корбен, Ж-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло; пер. с фр. А. Гордеевой. – Москва: НЛО, 2016.
9. Кларк К. Нагота в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.
10. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре: [Конспект лекции, про-читанной А.Ф. Лосевым на заседании античной комиссии научного совета по истории мировой культуры при президиуме АН СССР] // Студенческий меридиан. – 1983. – № 9. – С. 13–14; №10. – С. 14–16.
11. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – Москва: Мысль, 2001.
12. Лосев А. Ф. Эстетика возрождения. – Москва: Мысль, 1978.
13. Марков Б.В. Антропология и социология стыда: размышления о книгах Н. Элиаса, Г.П. Дюрра и Р.Е. Гергилова // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2018. – №. 6 (148). – С. 413–425.
14. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И.С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.
15. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. – Москва: «Восточная литература» РАН, 1996.
16. Нагота на Сцене. Сборник статей под редакцией Н.Н.Евреинова. – Санкт-Петербург: Типография Морского Министерства, 1911.
17. Ольшанский Д. Субстанция тела // Петербургский театральный журнал. – № 3 (77). – 2014. – С. 14–18.
18. Подорога В.А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. – Москва : Ad Marginem, 1995.
19. Религия. Ритуал. Театр. / Под. ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. Пер. англ. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2018.
20. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. – Москва: Play&Play : Канон-плюс, 2015.
21. Хализев В. Драма как явление искусства. – Москва: Искусство, 1978.
22. Хёйзинга Й. Осень средневековья / Пер. с нидер. Д.В. Сильвестрова. – Москва: Айрис-пресс, 2004.
23. Хёйзинге Й. Homo ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры /Сост., пред. и пер. с нидер. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
24. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина под редакцией А. Маркова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

Л.Ф. Салимова *Тело в истории западноевропейского и отечественного театра:
культурная изменчивость стыда*

SOURCES

1. Didro, D. *Paradoks ob aktere* [The paradox of the actor]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1938.
2. Russo, Zh-Zh. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Detskaya literatura, 1976.

REFERENCES

1. Anikst A.A. *Teatr e`poxi Shekspira* [Theater of Shakespeare's era]. Moscow: Drofa, 2006.
2. Barba E`, Savareze N. *Slovar` teatral`noj antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelya* [A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer]. Moscow, ART, 2011.
3. *Dano mne telo – chto mne delat` s nim*. Besedu s Andreem Drozniny`m vedet Gul`nara Iskakova [Given a body – what should I do with it? Conversation with Andrey Droznin by Gulnara Iskakova]. In: *Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal* [Petersburg theater magazine]. #3. 2014 (Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/dano-mne-telo-chto-mne-delat-snim/>)
4. Darkevich V.P. *Svetskaya prazdnichnaya zhizn` Srednevekov`ya IX-XVI vv.* [Secular holiday life of the Middle ages IX-XVI centuries]. Moscow, Indrik, 2006.
5. Dzhivelegov A.K., Boyadzhiev G. *Istoriya zapadnoevropejskogo teatra ot vozniknoveniya do 1789 goda* [History of Western European theater from its origin to 1789]. Moscow, Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva – GITIS, 2013.
6. Evreinov N. *Demon teatral`nosti* [Demon of theatricality]. Sost., obshh. Red. I komm. A. Zubkova, V. Maksimova. Moscow, Saint-Petersburg: Letnij sad, 2002.
7. *Istoriya tela. V 3 t.. Tom 1 Ot Renessansa do e`poxi prosveshheniya* [Volume 1 from the Renaissance to the Enlightenment]. Pod red. A. Korben, Zh-Zh. Kurtin, Zh. Vigarello; per. s fr. A. Gordeevoj. Moscow, NLO, 2012.
8. *Istoriya tela. V 3 t.. Tom 3. Peremena vzglyada: XX vek* [Volume 3. Change of opinion: the XX century]. Pod red. A. Korben, Zh-Zh. Kurtin, Zh. Vigarello; per. s fr. A. Gordeevoj. Moscow, NLO, 2016.
9. Klark K. *Nagota v iskusstve* [Nudity in art]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2004.
10. Losev A.F. *Dvenadcat` tezisev ob antichnoj kul`ture* [Twelve thesis about ancient culture]. In: *Studencheskij meridian* [Student meridian]. 1983. #9. Pp. 13-14; #10. Pp. 14-16.
11. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectic of Myth]. Moscow, My`sl`, 2001.
12. Losev A.F. *E`stetika vrozozhdeniya* [The Renaissance aesthetic]. Moscow, My`sl`, 1978.
13. Markov B.V. *Antropologiya i sociologiya sty`da: razmy`shleniya o knigax N. E`liasa, G.P.Dyurra i R.E.Gergilova* [Anthropology and sociology of shame: reflections on the books of N. Elias, GP Durr and RE Gergilov]. In: *Monitoring obshhestvennogo mneniya: e`konomicheskie i social`ny`e peremeny`* [Public Opinion Monitoring: Economic and Social Change]. 2018. #6 (148). Pp. 413-425.
14. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Per. s fr., pod red. I.S. Vdovinoj, S. L. Fokina. Saint-Petersburg, Yuventa, Nauka, 1999.
15. Moss M. *Obshchestva. Obmen. Lichnost`* [Societies. Exchange. Personality]. Moscow, "Vostochnaya literatura" RAN.
16. *Nagota na Scene*. Sbornik statej pod redakciej N.N.Evreinova [Nudity on Stage. Collection of articles edited by N. N. Evreinov]. Saint-Petersburg, Tipografiya Morskogo Ministerstva, 1911.
17. Ol`shanskij D. *Substanciya tela* [Body substance]. In: *Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal* [Petersburg theater magazine]. #3 (77). 2014. Pp. 14-18.
18. Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela: vvedenie v filosofskuyu antropologiyu : materialy` lekcionny`x kursov 1992-1994 godov* [Phenomenology of the body: introduction to philosophical anthropology: materials of lecture courses 1992-1994]. Moscow, Ad Marginem, 1995.
19. *Religiya. Ritual. Teatr*. Pod. red. B. Xolma, B.F. Nilsena, K.Vedel` [Religion. Ritual. Theatre. Under. ed. by B. Hill, B. F. Nilsen, K. Wedel]. Kharkov, izd-vo "Gumanitarny`j Centr", 2018.
20. Fisher-Lixte E`. *E`stetika performativnosti* [The aesthetics of performativity]. Pod obshh. Red. D.V. Trubochkina. Moscow, Play&Play, Kanon-plyus, 2015.
21. Xalizev V. *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as an art phenomenon]. Moscow, Iskusstvo, 1978.
22. Xyojzinga J. *Osen` srednevekov`ya* [Autumn of the Middle ages]. Per. s nider. D.V. Sil`vestrova. Moscow, Ajris-press, 2004.
23. Xyojzinge J. *Homo ludens. Chelovek igrayushhij. Opy`t opredeleniya igrovogo e`lementa kul`tury`* [Homo ludens. A playing person. Experience in defining the game element of culture]. Sost., pred. i per. s nider. D.V. Sil`vestrova. Komment., ukaz. D.E`. Xaritonovicha. Saint-Petersburg, Izd-vo Ivana Limbaxa, 2011.

24. Xollander E`. *Vzglyad skvoz` odezhdu* [Looking through clothes]. Per. s angl. V. Mixajlina pod redakciej A. Markova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.