

ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐԿԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

НАГОТА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

БЕРОЯН Н.Э.

Когда человек одевает и украшает свое тело, он подсознательно или осознанно “приоткрывает” или скрывает что-то потаенное в душе. Что же такое одежда, продолжение тела или оболочка души? Является ли она своего рода исходным принципом поведения человека в обществе? “Человек не есть нечто составное из души и тела. Человек – это душа, временно пользующаяся телом”¹, – утверждал Платон. Византийский богослов Иоанн Дамаскин высказывал утверждение об изображении: “Всякое изображение делает ясным скрытые вещи и показывает их”².

Одежда есть своего рода изображение, которое обволакивает душу и проводит своеобразную границу с социальным и климатическим пространством жизненных действий человека. Тело человека в искусстве может рассказать историю цивилизации и эволюцию человечества от Ветхого Завета до наших дней. Через тело, которое, по словам Григория Тульчинского, является космосом человеческого бытия, человек познавал и осваивал мир, в котором он жил³. Изначально нагое тело не воспринималось как нечто непристойное. В древние времена оно вызывало восхищение и воспринималось как божественное начало. Исходя не только из стыда и климатических условий, но и в силу религиозных “чувств” у человека возникла потребность прикрыть свою наготу.

Со временем нагое тело занимает свое истинное место центрального героя в искусстве ваяния и живописи. Именно древние греки подарили миру красоту, гармонию и эстетику нагого тела. Нагота для ис-

¹ **Фома Аквинский.** Сумма против язычников, кн. 2, М., 2004, гл. 57.

² **Иоанн Дамаскин.** Три слова в защиту иконопочитания, СПб., 2001, с. 87.

³ Ср: **Эпштейн М, Тульчинский Г.** Философия тела. Тело свободы, СПб., 2006, с. 313.

куства греков – это высшая идея (душа), совершенная форма (тело), заключающая в себе данную идею, которая соответствовала философии и мировоззрению античного мира. Греческому ваятелю с поликлетовским канонам красоты скульптура позволяла изучить совершенное человеческое тело а, может быть, и душу, ибо для них в человеке все должно быть идеально и гармонично. Определенная чувственность (кантовская бескорыстная заинтересованность) ощущалась при виде гармоничной наготы греческой скульптуры. Но на самом ли деле они нагие? Ответ на этот вопрос дал Ованес Туманян: “Они одеты”. Продолжая мысль Туманяна, можем сказать, что они окутаны божественным светом, – пишет Генрих Оганесян, – и свет этот не только завеса наготы, но и отблеск той “скрытой красоты”, которой действительно окутана, символизирована и превращена в знак в эпоху христианства”⁴.

Нагота греческих статуй являлась неотъемлемым отражением красоты бога и человека. “Тело, вера в богов, любовь к рациональным пропорциям, – пишет Кеннет Кларк, – именно синтезирующая способность греческого воображения свела все это воедино. И нагота приобрела свою непереходящую ценность. Она берет наиболее чувственный и волнующий объект – человеческое тело – и помещает его вне досягаемости времени и желания. Она берет смутные страхи перед неизвестным и смягчает их, показывая, что боги похожи на людей...”⁵.

Максимилиан Волошин отмечал, что для греков, не стыдящихся наготы и восхвалявших натренированное тело, лицом человека и, следовательно, статуй являлся совершенный торс, вся индивидуальность которого сосредоточивалась в нагом или слегка задрапированном теле, а не в чертах лица. Создания греков вызывают в нас неподдельные чувства переживания и познания самого себя. В древнем Риме, стране цезарей, на первое место вышло лицо человека, завоевавшего мир. С него начинается многовековое пленение тела. Римские патриции тщательно скрывали свое изнеженное тело под бесчисленными тугими

⁴ Հովհաննիսյան Հ., Ներքին ձևն արվեստում ըստ միջնադարյան դիտումների (Պատմաբանասիրական հանդես, 2014, N 3, էջ 110).

⁵ Кларк К. Нагота в искусстве, СПб., 2004, с. 35.

складками одежд, усиливая нескрываемое благоговение перед благородными лицами. Ваятели Рима приделывали мраморный бюст Цезаря к по-гречески идеальному, но одетому телу, полагая, как заметил Кларк, что "...божественность правителя можно усилить, дав ему тело бога"⁶.

Христианство продолжило начинание Рима, отделив лицо от тела рубахой святого и мафорием дев. Для христиан тело являлось храмом Святого духа, который надобно украшать. Христианское мировоззрение привнесло свои корректировки в изображение нагого тела. Средневековые мастера воспринимали личность только лишь как духовное существо, и не было резона изучать "запретную" анатомию человека. В христианской культуре физическая форма тела не столь важна, как важно духовное, чувственное начало, что и нашло свое отображение как в лицах, так и в целомудренной одежде человека.

В средневековье, на месте цветущих красотой мраморных Венер и Аполлонов появились, как верно подметил Кларк, "луковицеподобные женщины и корнеподобные мужчины", скрывающие свою наготу волосами или листвой. В эпоху средневековья появился новый идеал тела, который просто необходимо было скрыть. По этой же причине в христианской религии предпочтение отдается лицу, глазам как зеркалу богоугодной души, и одежде, которая связана с духовным миром человека. За одеждой, которая являлась божественным светом, обволакивающим скрытую красоту не только тела, но и души, скрывалась истинная вера.

Новый всплеск волны восхищения нагим телом набрал силу в эпоху Возрождения, когда усталость от средневекового запрета всего и вся освободила человека от догматических оков. Идеальные пропорции (Золотое сечение Витрувия) нагих и полуодетых мифологических и библейских мужчин и женщин стали главным элементом творений художников этого и последующих веков. Но все же высшее духовенство и римский папа "на публике" осуждали изображение нагого тела,

⁶ Там же, с. 63.

и в то же время они не гнушались иметь у себя творения художников, изображавшие метафоричных нагих красавиц.

В живописи Ренессанса нагое тело занимало важное, хотя и не самое главное место. Истинные ценители античной красоты итальянского Возрождения подарили нам как прелесть воздушного женского тела, прикрытого легкой материей, так и земную, телесную красоту. На другом конце мира эстафету победы земной красоты подхватили Рубенс и Рембрандт, воспев в своих полотнах жемчужнокожих красавиц своей страны. Восхваление желанного и чувственного женского тела продолжила эпоха мадам Помпадур. Гламурный век изысканных отношений и скрытых от глаз будуаров создал в искусстве (Антуан Ватто и Франсуа Буше) новый тип декоративной женщины, передававший пряную наготу или очертания тела в нежнейших костюмах, из-под кружев которых, как бы невзначай, вырисовывались округлые прелести дам и их маленькие ножки в изящных туфельках.

Французские импрессионисты в начале XX века вернули искусству красоту обнаженного тела, изобразив своих полных жизни красавиц в интерьерах, на лоне природы как своей страны, так и на экзотических берегах далеких островов. Художники-импрессионисты изображали полубнаженных или совсем нагих, где-то неприглядных, женщин полусвета, театра, цирка и варьете, показывая совсем иную “красоту” жизни.

Нагое или “завуалированное” тело человека, помимо изобразительного искусства, заняло особое место в искусстве театра и кино. В конце XIX и начале XX веков театральное искусство и литературу так же захлестнула волна нововведений, которая нарушила привычные каноны. Взоры художников, режиссеров и артистов были обращены на преобразование сценического искусства. Актер, главными инструментами которого были голос и тело, начал осознавать свое тело как нечто индивидуализированное, которое необходимо представить в новой интерпретации – “в первородной, античной красе”. Танцую босой на “земле афинской”, Айседора Дункан принимала позы, в которых изображались женщины на греческих вазах, поскольку, по ее мнению, они

являлись естественным положением тела. Она, и в дальнейшем ее последователи, считали, что нагота или прикрытость тела есть нечто прекрасное. Меняются как техника постановки танца, так и движения рук и тела, которые стали продолжением и выразителями внутреннего состояния исполнителя, они, по словам Михаила Фокина, живут, поют, говорят, а не исполняют правильные “позиции”. Появляется совершенно иное оформление сценического пространства, со сцены исчезают традиционные балетные костюмы. Благодаря Дункан на театральной сцене появляются прозрачные туники, восточные тюли, разрисованное трико, одним словом – нагое тело. Изодранные лоскуты, по словам Гордона Крэга, которые висели на вешалке, как тряпка, она преображала на себе и с каждым ее движением, с каждым шагом они через танец рассказывали “...о наших чувствах, мыслях, заключали его (танец) “в самое сердце сердца Горацио”⁷.

Триумфальное шествие наготы по сцене началось не с отказа от одежды, а со сбрасывания туфель. Н. Евреинов в своем сборнике “Нагота на сцене” отмечал именно разувание. Именно оно дало возможность танцовщицам исполнять летящие “па”, которые соответствовали характеру образа. Примером для многих актрис, которые ни за какие богатства мира не “оголились даже по колено”, стали выступления первой “босоножки” театра, экстравагантной Дункан. В те времена в обществе возникло много споров о ногах Дункан. Соответствует ли ее сценическая внешность (прозрачная одежда, кожа, ноги, тело) нравственным законам приличия, или же ей надо прикрыться “жутким шелковым трико цвета семги”? Танцовщица каждый раз, во время нападков и после них, пыталась доказать, что некрасиво и неприлично это самое трико. Доказывала она и то, как естественно, целомудренно и красиво нагое тело, если его воспринимать не как голое, а как выразителя высших чувств и “прекрасных помыслов”.

Вместе с этими нововведениями меняется и отношение общества к преобразованиям. Некоторые приветствуют и пропагандируют новое

⁷ Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма, М., 1988, с. 157.

искусство, воспринимая обнаженность пластичного тела человека и актера, другие – открыто осуждают исчезновение привычного костюмно-декоративного интерьера сцены.

Первопроходцами в новом трактовании театрального, в особенности танцевального, искусства в России явились Николай Евреинов, Михаил Фокин, Леон Бакст, Иван Мясоедов, Ида Рубинштейн, Тамара Карсавина, Вацлав Нежинский и др. Они создали новую, шокирующую эстетику в танцевальном и оформительском (костюм и декорации) творчестве.

Идея “Русских сезонов” в Париже, которые организовал Сергей Дягилев совместно с Фокиным, Бакстом и Бенуа, дала Европе совершенно новое видение танцевального искусства. Имена “мифической” Рубинштейн, “неистового” Фокина и “божественного” Бакста не сходили с уст восхищенной публики. Все они преобразили искусство танца, каждый из них своим творчеством изменил понятия – балет, техника, постановка, сценография и костюм. Бакст создавал костюмы, не столько скрывавшие, сколько выгодно обнажавшие пластичные тела артистов. Пластика тел танцоров дополнялась и становилась более выразительной благодаря невиданным доселе стильным костюмам.

Танцевальное искусство хранит в своем арсенале чрезвычайно соблазнительный вид – стриптиз (“strip”–раздеваться и “tease”– дразнить). Он известен как медленный танец с постепенным раздеванием танцовщицы, где идеальное, пластичное тело и разнородные “сценические костюмы”, как в искусстве балета, театра и кино, занимают важное место. Как и вся история человечества, история “обнаженного танца” имеет свои истоки. Как было отмечено выше, совершенное нагое тело волновало и вызывало интерес испокон веков. На заре человечества танец с раздеванием под аккомпанимент примитивных музыкальных инструментов являлся божественным таинством, ритуалом, который был доступен лишь взорам посвященных. Средневековье изменило отношение к телу и, следовательно, канули в лету изумительные танцы обнаженных жриц. Последующие эпохи вернули культ тела и вновь поя-

вились обольстительные танцы, насладиться которыми, было доступно лишь привилегированным особам.

Танец-обнажение в современном понимании появился в Париже в первой половине XIX века. И это в то время, когда в моде бытовало откровенное декольте, а красивая обувь, не говоря о женской ноге, была целомудренно скрыта под многослойными юбками. Обнаженные танцы и вовсе считались аморальными и были сокрыты под семью замками. Но всегда находились смелые реформаторы старых устоев. Первой волной, накатившей на целомудренность Старого света, стал французский канкан, что означает шум и гам. “Высокие взмахи ногами” европейцами были расценены как бесстыдное расшатывание вековых католических основ. Первый показ канкана состоялся в кабаре “Мулен Руж” в 1889 году, где его танцуют по сей день. Миловидные девушки во время выступления показывали намного больше частей тела, чем было принято. Они исполняли свои “па” абсолютно одетыми, но в то же время выставляли напоказ из-под бесчисленных кружевных оборок такое обольстительное белье, которое заставляло зрителей мужского пола непривычно, в рамках приличного общества, реагировать на неосуществимые фантазии.

“Мулен Руж” считается местом зарождения истинного стриптиза, который показали не танцовщицы кабаре, а две натурщицы в 1893 году. Постепенно стриптиз, приобретая чувственную форму танца, стал искусством, дающим возможность продемонстрировать совершенное тело, раскрыть все скрытые чувства посредством плавных или резких движений. Стриптиз удачно совместил в себе как свои собственные (эротические) движения, так и элементы разных танцевальных стилей, используя соответствующую сценическую одежду и аксессуары. Р. Барт писал о танце в стриптизе: “Вопреки предрассудку танец, которым сопровождается стриптиз, отнюдь не является эротическим фактором. Плавные раскачивания тела служат залогом Искусства. Он создает последнюю и самую эффективную ограду вокруг тела. Эта двигательная

косметика прячет наготу”⁸. Тело человека находится в движении, оно меняется, как и настроение, прикрываясь некими покровами, как для самого себя, так и для общества. Движения же тела танцовщицы стриптиза являются своего рода заведомо подобранными покровами для обнаженного тела. И в зависимости от того, какую конечную цель преследует она (быть желанной идеей, мифологической недосыгаемостью или банальным телом, выставленным напоказ), эти самые движения выполняют свои конкретные функции – становятся искусством, утверждающим эстетические чувства и истинную идею женственности или же превращаются в разрушительную машину по уничтожению той же идеи. Говоря о красоте обнажения как об искусстве, необходимо отметить феерично – красочный жанр танцевального искусства – бурлеск (шутка). Костюмы бурлеска, как и сам жанр, чрезвычайно театральны. В постановках танцовщицы для создания образа используют различные аксессуары – веера, мундштуки, сумочки, перчатки, меховые накидки. В театрализованном шоу, бурлеске задействованы режиссер-постановщик номера, осветители, реквизитор и костюмер. Костюмы бурлеска имеют огромное значение для актрис, с их помощью они выражают внутреннее, раскрепощенное состояние. Исполняя номер, она постепенно снимает сценический костюм. Но прелесть бурлеска в том, что полного обнажения зритель не видит. Артистка на сцене обнажается по своему усмотрению, а оставшиеся атрибуты женского обольщения закидываются в зал из-за занавеси к великому восторгу публики. Бурлеск является искусством, хотя и содержит в себе внехудожественные элементы. Идея женственности и недосыгаемости мифа полностью сохраняется на подмостках театра бурлеск, так как конечная цель актрисы – передать всю прелесть истинной женщины – желанной, интригующей, недоступной, душевной и... живой.

Интерес к нагому женскому телу и, тем более, к телу, которое обнажается, привлекал великие умы человечества. Так, Р. Барт в статье “Стриптиз” раскрыл феномен этого действия. По Барту, когда женщина

⁸ Барт Р. Мифологии, М., 2008, с. 218.

обнажается на сцене, она теряет свою сексуальность. Подобный танец – обнажение социолог рассматривает как “условную экзотику”, действия которой могут происходить в различных декорациях и неправдоподобных костюмах. Зритель мысленно переносится то в Венецию, то в Китай, где “встречает” знойную китаянку с трубкой опиума. Если весь антураж и костюмы нереальны, театрализованы, то и обнажение танцовщиц так же нереально. Нагое тело скрыто от глаз и находится на недосягаемом расстоянии. Обнажение и танец обретает историческую, ритуальную значимость. Вся сексуальность, желание обладать женщиной исчезает в свете прожекторов, в декорациях и аксессуарах.

По словам культуролога Ольги Вайнштейн, отношение к наготы всегда зависит от степени культурного настроения. Обнаженность, т.е. тело, “просящее” одежду, в любом случае выходит за рамки устоев общества, тогда как нагота тела полноценна и самодостаточна, что и сделало ее предметом искусства. Обнаженность – нечто приземленное, материальное, тем самым она выходит за рамки возвышенного (античного) искусства. Она – предмет мирского начала. Но “танцы с раздеванием”, где порой стирается граница между осязаемым и недосягаемым, могут занять свое место в искусстве. Так, стриптиз является искусством настолько, насколько он воспринимается с точки зрения наготы, и настолько он вне искусства, когда рассматривается как обнаженность.

Так что же в итоге вызывает интерес в искусстве? Женщина, как физическое существо или миф, идея женщины, нагота или намек на обнаженность, подчеркнутая посредством знака или символа одежды? На наш взгляд, и то, и другое, ибо вся история костюма неразрывно связана с историей тела человека. Красота человека зависит от целостности двух явлений – тела, облаченного в одежды, и от одежды, обволакивающей само тело, тем самым выражая внутреннее содержание личности. Само нагое тело, демонстрирующее красоту и гармонию, покрытое неким “намеком на одежду” и облаченное в “скрытую красоту”, также является истинной красотой, которая воспета в искусстве и существует доселе.

ՄԵՐԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԲԵՐՈՅԱՆ Ն.Է.

Ամփոփում

Զգեստավորումն ինչ-որ բան բացահայտում է և ինչ-որ բան թաքցնում: Դա հասարակական վարքագծի դրսևորում է, որ հատուկ է նաև բեմին: Իսկ մերկությունն արվեստում, ինչպես հայտնի է, էական տեղ է ունեցել սկսած հնագույն ժամանակներից մինչ օրս: Թատրոնում մերկությունն սկսել է արժեքավորվել ու իմաստավորվել XIX դարավերջին և XX դարասկզբին: Որպես արվեստի առանձին տեսակ՝ այն սկզբնավորվել է փոքր-ինչ ավելի վաղ, փարիզյան ոչ - դրամատիկական բեմերում: Դա այն չէ, ինչը տեսնում ենք դասական արվեստում, քանզի վերաբերում է միայն կանացի մերկությանը, և արվեստի է հասել, երբ կինը դիտվել է որպես առասպել և գաղափար, և չի մոտեցել արվեստի, երբ ընկալվել է որպես ֆիզիկական մարմին: Հարկ է նկատել նաև, որ զգեստի պատմությունն առնչվում է նաև մերկության գաղափարին այնքանով, որքանով զգեստը մարմնի շարունակությունն է, և անձի ներկայանալու կերպը, իսկ մերկությունն էլ իր հերթին, ինչ-ինչ զարդարանքի տարրերով, զգեստ է ակնարկում: Ինչպես կյանքում, այնպես էլ բեմում զգեստավորումն ու ֆիզիկական մարմինը ներկայացնելու ակնարկները համերաշխ են ուղղակի և անուղղակի հայտանիշներով:

THE NUDITY AND THE THEATRICALITY

N. BEROYAN

Abstract

The paper considers one of the less studied issues in acting: the expressiveness of nudity in character forming process on stage. The costume shows or hides something. It is the expression of social attitude and typical for the

stage. Nudity in art was evaluated and gained the sense at the end of XIX century and at the beginning of XX century. As a type of art it appeared earlier in Paris on non-dramatic stages. This is not the same as it appears in classical art, because it deals only with the female nudity: it became creative when the woman was perceived as a myth and an idea, not just a physical body. The history of costume correlates with the concept of nudity, as the clothing resumes the body and it is a mode of lifestyle. Nudity, in its turn, covered with some decorative elements assumes clothing. In life and on stage being clothed or unclothed directly and indirectly are in harmony.