

Блок 2. История театра как  
предмет современной  
(театральной) рефлексии

# Общая рамка исторического блока:

- Как и из чего сложился современный театральный канон? Наше представление о театральной норме. Как формируются наши зрительские ожидания?
- Рассуждения о театре в логике утраты («Театр, который мы потеряли»)
- Место и статус **театральной классики** в современном театре. Формирование языка современного театра как результат режиссерского переосмысления опыта прошлых эпох. Условия формирования корпуса классических театральных произведений и имен.

# Из чего складывается история театра?

- История театра как профессиональной сферы (через историю драмы, через историю театральных жанров, историю актерского мастерства, историю сценографии и т.д.).
- История театрального зрителя (аналог истории литературы как истории чтения). Зрительский опыт как исследовательская проблема. Как и в какой точке встречаются театр и его зритель? Зритель как обладатель чувств и переживаний, как судья и эксперт, как обладатель опыта коллективных и индивидуальных переживаний.
- - Театр как социальный и культурный институт (влияние театра на общество, его политический, социальный и культурный потенциал)
- Театр как язык, модель и метафора для более общих культурных и социальных процессов и явлений (театральные аспекты не собственно театральных практик, «культура как инсценировка», постановочный характер культуры)

# Рубеж XIX-XX вв.

Рождение театроведения как науки. До этого театр изучался в рамках литературоведения. Единица описания театрального процесса – спектакль (не пьеса!).

Начало театроведения совпадает с началом научного изучения ритуалов и обрядов этнологами и социологами.

Часть первая.

**РИТУАЛ И ОБРЯД.**

# Ритуал и миф?

Ритуал иллюстрирует миф или порождает его?

# Внимание к ритуалам изнутри проблематики театра:

- Рождение театра из ритуала (греческий театр рождается из обрядово-ритуальных практик в честь Диониса)
- Перформативные ресурсы ритуальных практик как повод и возможность обновления традиционной театральной модели, создания театра на иных основаниях (Макс Рейнхарт, Антонен Арто, Ежи Гротовский, Анатолий Васильев)

# Обряды, ритуалы и церемонии

Общее определение: любые стереотипные, стандартизированные и повторяемые последовательности в поведении.

**Ритуалы** – воплощение сакрального измерения в секулярном мире. Через них проникает сфера сакрального. Ритуалы в качестве священного (Э.Дюркгейм).

Ритуалы лишены принципа полезности. Это череда символически-экспрессивных, культовых действий, сакральные промежутки в континууме повседневной жизни или нагруженные культурной символикой конвенциональные образы действий.

Культурная сверхдетерминация ритуалов!



# Виктор Тернер (1920 –1983):

«Церемония указывает, ритуал трансформирует» Церемонии ничего не меняют, лишь на что-то указывают (к примеру, на социальный статус) и служат в качестве знаков. Ритуалы же трансформируют и изменяют, регулируют переходы из одного состояния в другое (смена времен года, кризисы жизненных циклов, переходы между периодами жизни).  
Инициация и переход. Ритуал как трансформативный перформанс.

# Арнольд ван Геннеп «Обряды перехода» (1909)

Трёхфазная схема:

- 1) Обряды отделения (*rites de séparation*) – новички, иницируемые выводятся из привычного социального окружения, лишаются прежнего статуса и на время освобождаются от любых социальных связей (например, погребальные обряды, вручение дипломов, школьный выпускной)
- 2) Обряды промежутка (*rites de marge*) – новички оказываются в пограничном, пороговом состоянии, в котором они устанавливают связь со сферой сакрального или как минимум с центральными нормами и символами культуры
- 3) Обряды включения (*rites d'agrégation*) – интегрируют субъектов в новое, стабильное общественное положение (свадебный обряд)

# Значимость средней ритуальной фазы в современной культуре!

Стадия порога и перехода как особое состояние культурного опыта.

Лиминальность как ключевое перформативное понятие.

Этнологические подходы к анализу ритуалов в первобытных и традиционных обществах.

Зачем нужны ритуалы? Они помогают справиться с проблемами и состояниями замешательства, которые связаны с переходными ситуациями в обществе и изменением социального статуса, а также устраняют опасности или даже угрозы нарушения общественного порядка.

Лиминальная стадия порога и перехода как особое состояние опыта.

Типичные лиминальные качества:  
неустойчивая промежуточная экзистенция  
вне социальной структуры, исключенность на  
время из сети привычных социальных связей,  
преобразование через фазу бесстатусности.

«Прошлое ненадолго отрицается, снимается или преодолевается, а будущее еще не готово начаться – мгновение чистой потенциальности, в котором все словно дрожит в равновесии» (В.Тернер)

Погранично-переходное состояние «ни там ни тут».

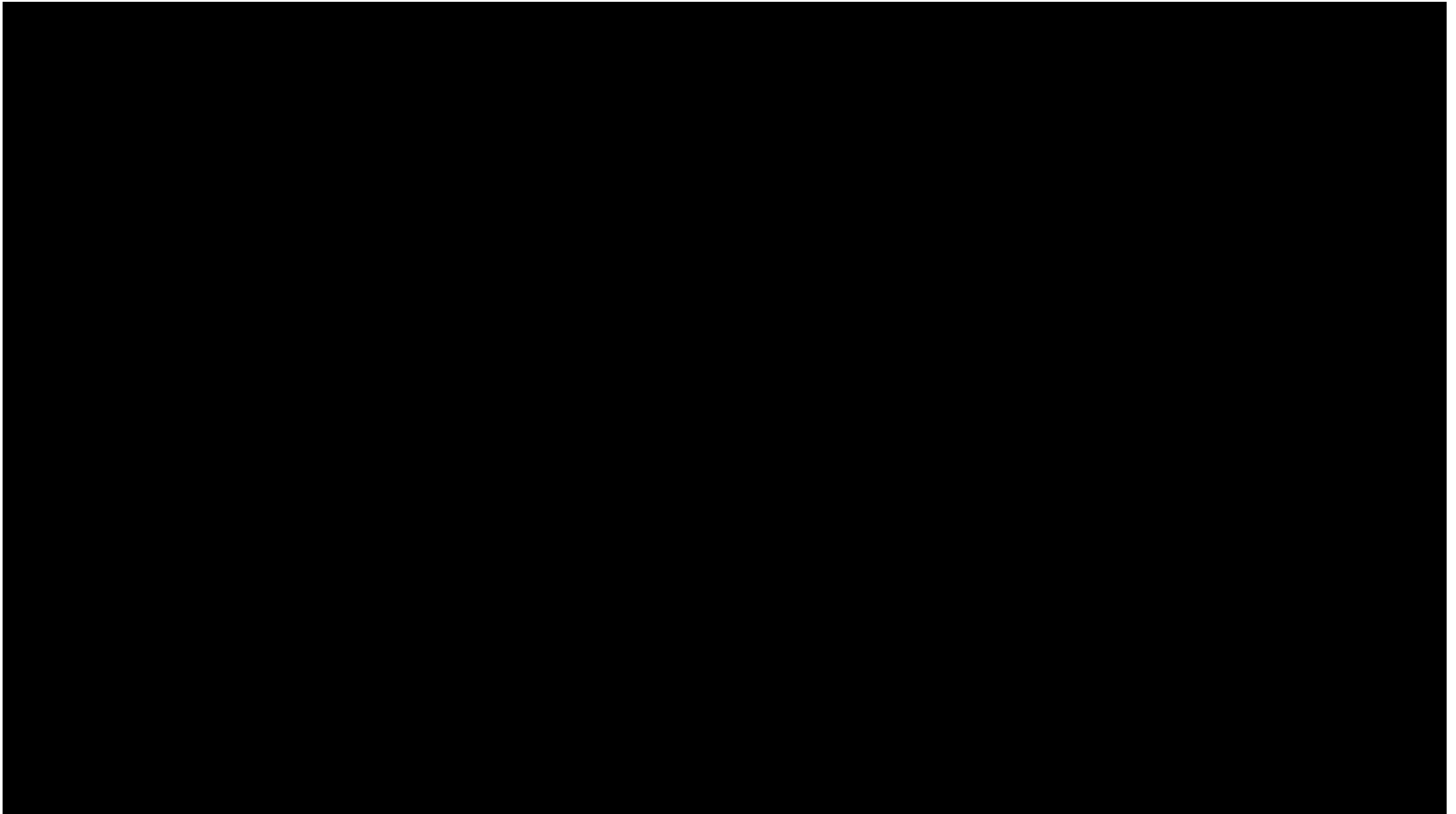
«В состоянии лиминальности испытываются новые образы действий, новые комбинации символов, которые потом будут отвергнуты или приняты» (В. Тернер)

# Реконструированное поведение

В основе ритуальных действий –  
реконструированное поведение (термин  
Ричарда Шехнера).

Мое «я» способно действовать на тех же  
основаниях, что и «я» кого-то другого.

# Ритуальные танцы африканских племен





Часть вторая.

## **АНТИЧНЫЙ ТЕАТР (ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И ДРЕВНЕГО РИМА)**

Первое представление – 534 г. до н.э. При Писистрате.

Представление и праздник.

- Строго установленные дни. Годичный цикл.
- Иначе устроено ожидание.
- Атмосфера праздника. Закрываются суды, прерывается работа народных собраний и правительственных учреждений, останавливается торговля.

В театре – все граждане.

Игра под открытым небом на протяжении 4 дней с утра до вечера.







## Актерское мастерство.

- Голос!!! (требования, которые сегодня предъявляются артисту оперного театра).
- Невозможность показать мелкие движения не только лица, но и рук.
- Синтетический характер игры: речь, пение и танец.
- Актеры – учителя ораторов. Пример Демосфена, который учился приемам декламации у актеров.



Женщины не участвовали. Актеры развивали способности голосом и движениями походить на женщин.

Вопрос о соотношении технического мастерства и переживаний, которые актер выражает и передает зрителям.

- Актер Пол (пример из «Поэтики» Аристотеля): исполняя место в трагедии Софокла, где Электра оплакивает смерть своего брата, взял вместо бутафорской урны урну с прахом своего только что умершего сына.
- Анекдот про мелкого тирана из города Феры, где гастролировал трагический актер Феодор в роли Мeroпы в трагедии Еврипида. В самый разгар его игры царь в слезах покинул театр, а затем стал оправдываться перед знаменитым артистом, что он ушел из театра не из-за невнимания к игре, а от стыда, что страдания актеров вызывают его сожаление, тогда как страдания сограждан оставляли его до сих пор равнодушным.

Катарсис – одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей, главным образом посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем.

См.: Аристотель «Поэтика».

Важно в контексте дальнейшей истории театра: его коллективный характер!!!

Ср.: Ролан Барт: “Античная трагедия вызывала плач **всеобщий**”.

# Маски



**Трагедия**



**Комедия**





Хор!!! Отличительная особенность именно античного театра.

- 12 человек в трагедии и до 24 – в комедии.
- История европейского театра как утрата хорового начала.
- Собирательный персонаж, зеркально отражающий зрительскую аудиторию. Истоки: в ритуальных церемониях, где танцоры и певцы представляли собой одновременно и публику, и церемонию.
- Шиллер: хор способствует катарсису.
- «Выступая своим успокоительным размышлением между сторонами и страстями, хор возвращает нам нашу свободу, которая иначе погибла бы в буре страстей» (Ф.Шиллер «О применении хора в трагедии. Предисловие к трагедии с хорами «Мессинская невеста»)
- Функция комментирования происходящего действия и выражения коллективной эмоции.

- Особый статус актера, являвшегося свободным гражданином (в новой Европе достичь гражданского равноправия актерам удалось только к середине XX века).
- Актеры как послы и ораторы.
- Ситуация покровительства. Актер и правитель.



# Фридрих Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)

Аполлоническое V дионисийское

Рождение трагедии из хора

- Усиление элемента зрелищности в римском театре.
- В ход пьесы в целях усиления зрелищности включаются различные шествия, парады, демонстрация роскошной добычи, выступления диких зверей. Акцент на изысканных костюмах.

# Жанры трагедии и комедии.

Трагедия как высокий жанр и комедия как низкий.

Трагедия изображает сферу идеального.

Комедия утверждает норму и работает со сферой текучей современности.

# Макс Германн:

«Первоначальный смысл театра <...> заключался в том, что театр был социальной игрой, разыгрываемой Всеми для Всех. Игрой, в которой Все являются участниками – участниками и одновременно зрителями. <...> Публика также участвует в игре. Публика это, так сказать, творец театрального искусства. В процесс создания театрального действия вовлечено такое большое количество различных участников, что театр никогда не теряет своего социального характера. В нем всегда имеется в наличии социальная община».

# Макс Рейнхардт «Царь Эдип» (1911) и «Орестея» (1911)

Спектакли, поставленные в берлинском  
Цирке Шумана.

Смещение хора и публики. Актеры за спиной у  
публики и среди нее.

(ср. с Гротовским)

# Образы античности в современном театре

- С чем связано обращение к опыту греческого театра?

# «Эдип» (Римас Туминас)

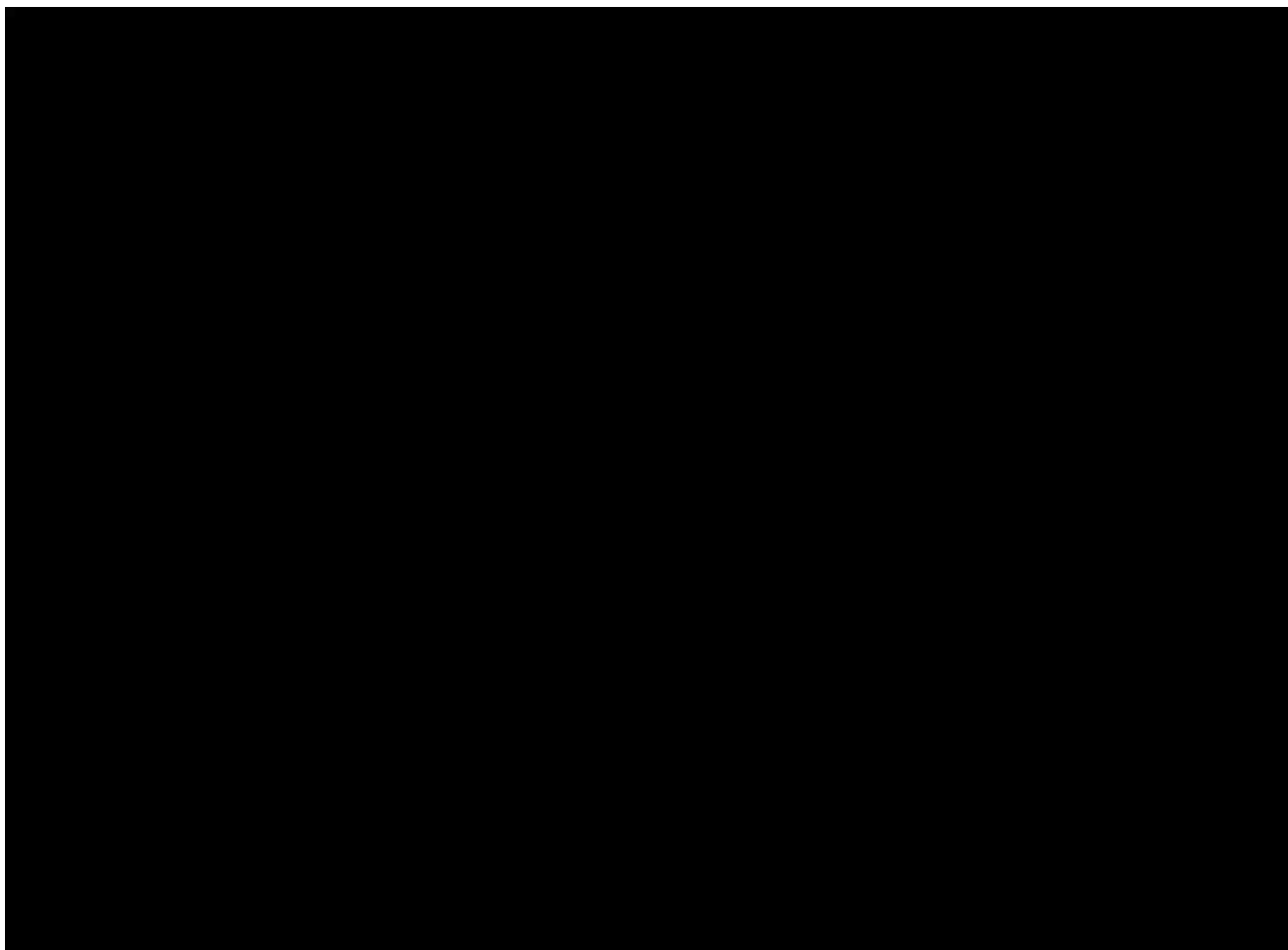


# «Электра» Тимофея Кулябина





# «Медея» (Кама Гинкас)



Часть третья

**СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР.  
ХРИСТИАНСТВО И ТЕАТР.  
КАРНАВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА.  
ТЕАТР И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ГОРОД.**

# Ключевые слова:

литургическая драма, мистерия, миракль

бродячие артисты, гистрионы

театрализованный праздник, праздник как  
массовое зрелище, карнавал, церемония,  
городские шествия.

# Христианство и театр

После падения Римской империи античный театр был забыт: ранние идеологи христианства осуждали лицедейство, и не только актёры, музыканты и «плясуны», но и все «одержимые страстью к театру» исключались из христианских общин.

# Гистрионы

— бродячие актёры, которые могли быть одновременно и танцорами, и певцам, и рассказчиками, дрессировщиками животных, гимнастами и фокусниками, играть на самых разнообразных инструментах.

Их практики отразились в более поздней театральной средневековой форме – сатирических фарсах.



## IX в. н.э.

Кардинальное изменение сущностного отношения церкви к театральному искусству.

Замена запретительной политики на интеграционную.

Практически проиграв войну с пережитками язычества и оценив колоссальные идеологические и пропагандистские возможности зрелищ, церковь начала включать элементы театра в свой арсенал.

# Литургическая драма

– театрализованные эпизоды Священного Писания, исполняемые духовными лицами по ходу праздничной службы.

Персонажи: Христос, Дева Мария, сатана, апостолы.

Эмблематические мизансцены, торжественно-замедленный ритм движений и обмен репликами.



# Мистерии (X II-XIV вв.)

Место проведения – площадь (не церковь!)

Часть городских торжеств, приурочены к ярмаркам.

Связь с трудовой жизнью города, с ремесленными цехами.

# Моралите и миракли (XV-XVI вв.)

Сюжет – жития святых.

Обилие бытовых элементов.

# Странствующие актеры

Ваганты

Гистрионы

Буффоны

Жонглеры

Трубадуры

В Италии, Испании и Англии Гоцци, Лопе де Вега и Шекспир сообщают драматическому конфликту онтологический масштаб, а сюжету – общечеловеческую значимость, тем самым продлевая эпоху театрального универсализма и придавая ему иное, ренессансно-антропоцентрическое качество.

# Традиции средневекового театра сегодня -

- идея самодеятельного (любительского) театра;
- городские праздники (дни города и т.д.) и фестивали;
- практики гастролей, антреприз и корпоративов;
- неомифологизм рекламы и видеоклипов;
- традиция визуального театра (Филипп Жанти, Дмитрий Крымов, Андрей Могучий и др.)

# Современный кейс (реклама)



# Современный кейс (клип)



Часть четвертая.

**ТЕАТР ВЛАСТИ. ЦЕРЕМОНИИ И  
РИТУАЛЫ ПРИДВОРНОГО ОБЩЕСТВА**



Эпоха становления и расцвета абсолютизма изобилует зрелищами, посредством которых власть общается с народом.





Во Франции театральное представление приобретает нацеленный и избирательный характер, причем именно сословный фактор традиционно ставится во главу угла.

Публика делится на благородную и широкую. Актеры – на любителей и профессиональных комендиантов. Драматурги – на знатоков и ремесленников.

Вторая половина XVI века – профессионализация публичного театра.

# Странствующие группы профессиональных актеров.

Особенности: отсутствие профессиональной драматургии, случайный характер репертуара.

Пример – бродячие актеры в «Гамлете».

# Итальянские гастролирующие труппы.

**Представления комедии дель арте** (commedia dell'arte); другое название – комедия масок. Импровизационный уличный театр. Возник к середине 16 в. и, по сути, сформировал первый в истории профессиональный театр. Умер в XVII веке.

# Любительский аристократический театр.

- Театрализованные “увеселения” при дворе и во дворцах знати. Формирование новых эстетических установок.
- Преобладание синтетических театрализованных форм с рыхлой композиционной структурой и обилием вставных вокально-танцевальных номеров.
- Жанр драматической пасторали.
- Названия: “Верная пастушка”, “Пастушка”, “Диана”, “Чудесное освобождение Галатеи”, “Аримена”.
- Однообразная любовная тематика. Но при этом: пышность самого зрелища, сложные постановочные эффекты. Осуществлялись под руководством мастеров-итальянцев!!!

«Фигурный танец» и «поющийся рассказ»

Из Италии же – техника **“фигурного танца”**.  
В Академии поэзии и музыки в Париже в 1571  
году выработан стандарт **“поющего  
рассказа”**, по сути – музыкального  
речитатива.

Предшественники балета и оперы.



??? Статус оперы и балета сегодня.

Аристократическая версия культурного потребления. Рядом: светские приемы, балы. Особая культура одежды.

- ??? Статус оперы и балета сегодня.
- Аристократическая версия культурного потребления. Рядом: светские приемы, балы. Особая культура одежды.
- Особый тип художественной условности в музыкальном театре.

# Школьный театр как первый авангард.

## Театральная лаборатория.

- Независимость как от господствующих в аристократической среде утонченных вкусов, так и от вкусов широкой публики.
- Творческий эксперимент подчинен образовательным целям.
- Несогласие с практикой публичного театра носит принципиальный характер. Борьба против вульгарного вкуса.

## Театр классицизма.

Изображение страстей, глубоко человеческих по сути, но стоящих выше обыденной жизни по своей силе.

Ср. с греческой трагедией.

# Пьер Корнель

Пьер Корнель (1606-1684). Ср.: Шекспир 1564 – 1616.

«Сид» (1637)

Изображение страстей, глубоко человеческих по сути, но стоящих выше обыденной жизни по своей силе.



# Жан Расин (1639-1699)



# Ролан Барт «О Расине» (1959-1960, опубл.1963))

Трагедия классицизма «верит, что зрелище поражения может стать преодолением поражения, а страсть к непосредственному может стать опосредованием»

«говорить – значит делать, Логос берет на себя функции Праксиса и замещает собою Праксис»



# Мольер (1622 - 1673)



Фигура шута.

Рождение общественно-политической комедии.

«Высокая комедия» (трагический герой внутри комедийного мира) – см.: Альцест в «Мизантропе» Мольера, позже – Чацкий в «Горе от ума».

# Придворная культура.

Генрих IV (1594-1610), Людовик XIII  
(1610-1643)

Светский человек - «обладание нужным количеством необходимого качества».

Знание мифологических сюжетов, владение приемами стихосложения, риторические и сценические навыки.

Идеал прециозности.

- Роман «Астрея» Оноре де Юрфе (1607-1619) – многотомная барочная эпопея, в которой современники узнавали себя в вымышленных образах рыцарей, магов, пастушек и нимф.
- Один из первых примеров литературного культа.
- Моральный идеал сближен с идеалом светскости, этика – с этикетом. Идеальный герой – истинный придворный.

Ролевое поведение в придворном мире.

Артистические навыки как норма.

Костюмные игры.

Опера и балет.

Гильотина.

Часть пятая.

**ТЕАТР КАК ПУБЛИЧНОЕ МЕСТО В  
ГОРОДЕ XVII-XVIII ВВ.**

**ОБЩЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ  
ТЕАТРА.**

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ГОРОДСКОЙ  
ЖИЗНИ XVIII ВЕКА.**

# Споры о сущности актерского мастерства в XVII-XVIII вв.

«Парадокс об актере» Дени Дидро.

- «Несчастливая женщина, действительно несчастная, плачет, и она вас ничуть не трогает; хуже того: какая-нибудь легкая черта, ее обезобразившая, смешит вас, свойственные ей интонации **режут вам слух** (здесь и далее выделение полужирным шрифтом внутри цитат – мое. О.Р.) и **раздражают вас**; из-за какого-нибудь привычного ей движения, скорбь ее вам кажется **неблагородной и отталкивающей**, ибо почти все **чрезмерные страсти вызывают гримасы**, которые безвкусный актер рабски копирует, но великий актер избегает. Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и **достоинство своей природы**» (581).



«Чувствительность отнюдь не является свойством **гения**. Он может любить справедливость, но будет поступать согласно этой добродетели, не получая от того услады. Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни **великим** королем, ни **великим** министром, ни **великим** полководцем, ни **великим** адвокатом, ни **великим** врачом... <> ... Чувствительный человек слишком зависит от собственной диафрагмы, чтобы быть **великим** королем, **великим** политиком, **великим** сановником, **справедливым** человеком, **проницательным** наблюдателем, а следовательно, **превосходным** подражателем природы, если только он не сможет забыть себя, отвлечься от самого себя, создать силой своего воображения и удержать в своей цепкой памяти призраки, служившие ему образцами; но тогда действует уже не он, им владеет дух другого существа» (575, 619).

# Публика в театре

Отношение зрителей к актерам как к слугам.

Активность публики. Многочисленные скандалы в театре XVIII - XIX вв.

Традиция «ожидания момента».

Традиция изъясления бурного эмоций. Слезные реакции. Феномен мещанской драмы и появления фигуры зрителя-мещанина (субъект сопереживания).

Постепенное становление традиции просмотра спектакля с выключенным в зрительном зале светом и в тишине

Театральный костюм и его связь с уличной модой (см. Сеннета).

Театральные аспекты городской жизни XVIII века: Костюм как знак. Тело как манекен.

В XIX веке: «люди в черном». См.: Сеннет «Падение публичного человека».

Интериоризация чувств, переживаний и намерений.

Часть шестая.

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ  
(ГОРОДСКОЙ) КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА.  
ТЕАТРАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЗМА.  
РОЛЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ.**

Публичные зрелища в городской жизни XVIII-  
XIX вв.

Бесплатные зрелища.

Фланеры (странствующие философы, которые читают город, как книгу) и зеваки (ротозеи, слоняются по городу бездумно; глазеют, а не наблюдают).

# «Явление власти» (королевские празднества)

Примеры:

Праздник «большого стола».

1822. Посещение Людовиком XVIII Дома инвалидов.

Общение толпы с королем.

Ср.: “театр власти” сегодня.

# Другие бесплатные публичные зрелища:

Публичные похороны знаменитостей (похороны Гюго, например).

Похороны Пушкина, Тургенева или Толстого.



Судебные заседания.

Публичные казни.

Позорный столб.

Морги.

Ср. с современной культурной ситуацией.

# Массовые гуляния и общественные праздники.

Развлекательные сады Тиволи (первый – 1796 Париж).

Там: гроты, качели, тир, танцы, аттракционы, полеты на воздушном шаре.

Кабинет восковых фигур. Первый – 1780.

Зверинцы.

Публичные травли животных.

Ботанические сады (первые зоопарки).

Феномен жирафомании.

Публичные балы и танцы.

Парижские карнавалы.

Театры:

новые жанры:

- мещанская драма
- варьете – в бульварных театрах (прямой разговор на актуальные современные темы без обращения к вымышленным сюжетам, предшественники традиции эстрадного жанра и стендапа)
- мелодрама

На новых основаниях выделение сфер высокого театра, массового (буржуазного) театра и современного (актуального, политического) театра.

Проблематика персональной идентичности  
на материале XVIII-XIX вв. с выходом на  
современность.

Томас Карлейль. Sartor Resartus «Перекроенный портной». **Одежда невыразимо значима. Одежда – не покров подлинной сущности человека, а проводник к ней.**

Возможность узнать человека через детали его одежды, речи и поведения. Видимость – ключ к личным чувствам.

Итог: личность как социальная категория становится неотъемлемой частью публичной сферы.

# Этология -

Определение особенностей личности и характера по внешнему виду человека.

- Папаша, - сказал он, - позволь познакомить тебя с моим добрым приятелем, Базаровым, о котором я тебе так часто писал. Он так любезен, что согласился погостить у нас. Николай Петрович быстро обернулся и, подойдя к человеку высокого роста длинном балахоне с кистями, только что вылезшему из тарантаса, крепко стиснул его **обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал.** - Душевно рад, - начал он, - и благодарен за доброе намерение посетить нас; надеюсь... позвольте узнать ваше имя и отчество? - Евгений Васильев, - отвечал Базаров **ленивым, но мужественным голосом** и, отвернув воротник балахона, показал Николаю Петровичу все свое лицо. **Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум.** - Надеюсь, любезнейший Евгений Васильич, что вы не соскучитесь у нас, - продолжал Николай Петрович. Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку. **Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа.**



*“Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо.*”

*Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость: он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала. С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади.*

*Чтоб закончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; о глазах я должен сказать еще несколько слов.*

*Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен. Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением. Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским”.*

- *“В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов.*
- *Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока.*

*Иногда взгляд его помрачался выражением будто усталости или скуки; но ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением, не лица только, а всей души; а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки. И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: «Добряк должен быть, простота!» Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой.*

*Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам: от недостатка ли движения или воздуха, а может быть, того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому свету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины.*

*Движения его, когда он был даже встревожен, сдерживались также мягкостью и не лишенною своего рода грации ленью. Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга; но редко тревога эта застывала в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение. Вся тревога разрешалась вздохом и замирала в апатии или в дремоте.*

*Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу! На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный, естественный лоск другим, благоприобретенным, но все еще сохранял яркость восточной краски и прочность ткани.*

*Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела.*

*Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил простор и приволье. Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги*

Личность, создаваемая через визуальные коды, через осознание прошлого, через биографию.



Тема двойничества в искусстве и литературе  
XIX-XX вв.

Техники притворства в поведении романного  
героя.

Каждая маска – это лицо. Маски – это лица,  
которые держатся на голом нерве.

Неразличимость маски и лица.

Я как другой (пример Феликса Круля  
(Т.Манн))

# Светская харизма.

Культ гения.

Культ личности в исполнительском искусстве. Изменение статуса актера. Исполнитель как новый герой времени.

Пример Паганини и его поведения на публике.

Денди.

Пример Сары Бернар.

Ср.: конструирование поведения знаменитостей и звезд сегодня.

Сила личности как политическая сила.

Понятие харизмы.

«Когда Паганини появлялся перед публикой, мир изумленно воспринимал его как сверхъестественное существо. Производимое им впечатление было столь необычным, а волшебство, изливаемое им на фантазию слушателей, столь мощным, что они не могли удовлетвориться естественным объяснением.» (Некролог Паганини Ференца Листа)

# Виртуозность

как новая культурная и социальная ценность

# «Паганини» (Реж. Клаус Кински, 1989)





« Когда в **1778** году господин де Вольтер приехал в Париж, люди высшего света, опытные в этих делах, заметили, что за время своего отсутствия в столице знаменитый писатель утратил способность верно определять, когда нужно быть порывистым, когда сдержанным, когда сосредоточенным и когда веселым, нужно ли молчать или говорить, хвалить или шутить. Он потерял равновесие и то поднимался чересчур высоко, то опускался чересчур низко, и при этом все время испытывал определенное желание казаться остроумным. В каждой его фразе чувствовалось усилие и это усилие переходило в какую- то манию»

Аспекты персональной репрезентации в XX веке (дотраивание, редукция, замещение):

Через массовую моду, условные стандарты тела 90-60-90. Тренированное ухоженное молодое тело.



Сложная структура личности.

См.:

культурная практика селфи (ср. с автопортретом в предшествующие эпохи)

боди-арт и концепт самобытности

Идентификация себя через практики  
приобщения к культу знаменитостей

См.: шоу двойников, косплей,  
метонимические практики связи звезды и  
поклонников.

Бегство в прошлое (ретропрактики) или в воображаемые и медийные (игровые) реальности.

Практики костюмного переодевания



ПЕРЕВОД И СУБТИТРЫ СДЕЛАНЫ  
СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ПАБЛИКА

**BENEDICT CUMBERBATCH -  
ЕДИНСТВЕННЫЙ ВО ВСЕМ МИРЕ**

Игры и игрушки. Модели и кукольные отражения реальности. (Горалик про Барби)  
Ср.: Феномен кукольного театра.

Примеры из театра:

- Тадеуш Кантор.
- Дмитрий Крымов.
- Давид Эспиноза.