

Ю. И. Арутюнян

**«Я милого узнаю по походке»:
подиумный шаг в контексте исследования техник тела**

Техники тела, ставшие объектом научного анализа, позволяют через рассмотрение описания походки в литературе, теории театра и трактатах по актерскому мастерству, сочинениях по этике и этикету выявить определенные закономерности восприятия и интерпретации движения. Подиумный шаг представляет собой определенный прием, который в совокупности с местом проведения мероприятия, пространственным решением, оформлением подиума, принципами освещения и музыкальным сопровождением, превращают модный показ в сценическое действо. Проблема «неестественного движения», предполагающего не только эстетический, но и содержательный смысл может быть трактована и как нарушение природной красоты, и как художественный прием, и как актерский ход или знак непохожести и уникальности, свойственной конкретной индивидуальности.

Ключевые слова: телесные практики, подиумный шаг, этика поведения, походка в литературе и театре

Julia I. Arutyunyan

**« I'm cute I know a gait »:
podium step in the context of the research of body techniques**

Techniques of body as the object of scientific analysis, by considering the description of a gait in literature, theory of theatre and treatises on acting, essays on ethics and etiquette allow to reveal certain patterns of perception and interpretation of the movement. Podium step represents a reception in conjunction with the venue, space, design of the podium, principles of lighting and musical accompaniment, make fashion show a stage action. The problem of «unnatural movement», implying not only an aesthetic but also a meaningful sense can be treated as a violation of natural beauty, as an artistic technique, and acting as a move or a sign of otherness and uniqueness specific of an individual.

Keywords: bodily practices, podium step, ethics of behavior, gait in literature and theatre

Не знаю я, как шествуют богини
Но милая ступает по земле¹.

У. Шекспир. Сонет 130

Кошачья тропка, зыбкие мостки, «catwalk» – именно так по-английски называют подиум – дорожка, пройти по которой сможет лишь ловкий и быстрый зверек.

Грациозный перестук каблучков и уверенная поступь, позвякивание шпор и шелестящий звук бальной туфельки на паркете, чеканный шаг властителя и поскрипывание сапог щеголя, – издавна походка выступает в качестве наиболее емкой характеристики литературного героя.

Очевидно, что характер походки обусловлен целым комплексом требований и предписаний этического и эстетического характера, связанных с религиозными воззрениями, эпохой, этнической и гендерной составляющей, представлением о допустимом и неприличном, изящном и грубом, наконец, со специфическими требованиями к одежде и обуви. Непосредственно связанный с эстетикой дендизма и много рассуждавший о моде и способах репре-

зентации Шарль Бодлер заметил: «И сами ткани и их фактура теперь совсем иные, чем в старинной Венеции или при дворе Екатерины. К тому же покрой юбки и лифа совершенно изменился, складки располагаются иначе, и, наконец, осанка и поступь современной женщины придают платью неповторимость и своеобразие, благодаря которым ее не спутаешь с дамами былых времен...»².

Издавна театральная традиция интерпретации «типажа» и этикет допустимого поведения предписывает четкое соблюдение определенных принципов. Широкий шаг уже в древней Греции считался характерной чертой великого полководца³. Уверенная спокойная поступь с гордо поднятой головой – удел аристократа, спешка и суета – признак слуги, раба, в целом – человека низкого социального статуса. Женщине предписывалось ходить маленькими шажками, ступать на носках, а не всей ступней, «плыть» («выступать словно пава»), избегать решительных резких движений,

широких жестов, целеустремленного перемещения, острых углов (выставленный локоть), напряженных поворотов, – все это рассматривалось как вопиющее нарушение канона «женственности». Так же как и чрезмерно медлительная изнеженная походка нарушала идеал «мужественности». Однако движение, подчеркивающее округлость женских форм в отличие от мужской «прямолинейности» геометрически выверенных линий, покачивание бедрами при походке с античных времен рассматривалось как признак женщин легкого поведения⁴.

С достоверной тщательностью и рациональной обусловленностью доказательств издает ряд эссе под общей рубрикой «Патология социальной жизни» О. Бальзак, сборник включает «Трактат об элегантнои жизни» и «Теорию походки». Автор вторит европейской традиции:

Женщины, имеющие угловатое движение, большей частью бывают добродетельны; те же из них, которые впадали в заблуждение, отличаются излишне приманчивой округлостью движений. <...> Походка хорошо воспитанной дамы должна быть не слишком поспешна и не слишком медленна; легкий и умеренный шаг наименее утомляет и наиболее нравится. Туловище надо держать прямо, а голову наверх без жеманства и надменности. <...> Медленные и плавные движения существенно заключают в себе некоторую важность; они отличают человека, имеющего время и вполне свободного, следовательно, богатого или знатного, мыслителя или мудреца. Кто идет слишком скоро, тот отчасти обнаруживает свою тайну; именно про него можно подумать, что он непременно куда-нибудь спешит. <...> Каждое опрометчивое движение или из стороны в сторону переливающая походка обозначают дурное воспитание, недостаток образования и непривычку к светскому общению⁵.

Примечательно, что в пособии по светским манерам XIX столетия нашли свое отражение каноны и правила многих веков европейской истории.

Походка должна учитывать положение спины, головы, плеч, движение бедер и рук. Театральные пособия «предписывали держать пальцы сложенными и чуть загнутыми»⁶. Греки считали, что походка с вывернутыми наружу ладонями – признак подмоченной сексуальной репутации. Спартанская молодежь должна была при ходьбе прятать ладони в одежде, потому что руки – это орган действия, и открыто его могут демонстрировать только настоящие мужчины. Жесткие требования этикета эпохи позднего

Средневековья и Ренессанса предписывали благовоспитанным молодым женщинам носить обувь на плоской подошве⁷ и складывать руки на пояс, скрывая левую под правой⁸.

Требования к осанке в наибольшей степени отражают четкие социальные акценты: более высокое положение предполагает жесткий контроль над всем телом (напряженная спина, прямая шея, колени), низкий статус описывается с точки зрения негативной трактовки поведения – неумение стоять прямо, постоянное движение, желание крутить головой, дергать руками и ногами, сгибать колени, стоять расставив ноги. Голову следует держать прямо, опущенное лицо – знак траура, стыда или отчаяния. Склоненная головка выражает кокетливую томность и ассоциируется с женственным началом: «Равным образом и у всех прекрасных и грациозных женщин мы встречаем легкое наклонение головы к левому плечу, это потому, что естественная привлекательность не любит прямых линий»⁹. Эту закономерность еще в XVIII в. обнаружили английские портретисты, У. Хогарт в «Анализе красоты» (1753 г.) писал: «Когда голова красивой женщины немного повернута, вследствие чего нарушается точное соответствие между обеими сторонами лица, а легкий наклон придает ему большее разнообразие по сравнению с прямыми и параллельными линиями полного фаса, – на такое лицо смотреть всегда приятнее. Так и говорится, что это изящный поворот головы»¹⁰.

Театральная традиция классической эпохи в разнообразных трактатах по актерскому мастерству неизменно противопоставляет прямой горделивой поступи властителя согбенную спину и мелочные суетливые жесты слуги. В «Рассуждениях о сценической игре» Франциск Ланг (1727 г.) отмечает, что ступни и ноги никогда нельзя держать параллельно, симметрично и прямо, иначе актер выглядит безжизненной статуей, во время ходьбы они должны быть развернуты сценическим крестом: одна ступня обращена пальцами в одну сторону, другая – в другую; корпус не должен «сохранять прямого фасового положения, но будет более или менее повернут к зрителю в профиль»¹¹. Движение бедер и плеч должно соотноситься друг с другом, руки и локти не должны быть прижаты к корпусу, кисти опущены ниже пояса, пальцы вытянуты и растопырены¹².

Наиболее жесткие предписания касались походки: ступать необходимо, сохраняя позицию сценического креста, начиная движение отводить немного назад ту ногу, которая стояла впереди; если после четвертого шага актер не уходил со сцены, то пятый шаг он делал назад, после чего повторял всю фигуру.

Более сведущие хорегы, отмечая углем, мелом и известью на полу сценический крест, заставляли молодежь много и долго упражняться <...>, зная, что от природы никому не дано правильно ходить по сцене. <...> Если же однажды высказанный способ сценической походки будет применен, то я уверен, хорег убедится в том, сколько красоты прибавится сценической игре¹³.

Аналогичные предписания можно встретить в трактате Энгля – Сиддона начала XIX столетия, согласно системе Франсуа Дельсарта походка может быть «гармоничной» – с регулярными шагами, «напряженной» («походка гладиатора») – с выдвигающимся вперед торсом, «женственная» – с качающимися бедрами. Актрисам предписывалось тренировать походку пантеры, используя чуть согнутые колени как пружины. Интересно, что все три принципа сохраняют непосредственную связь с правилами хорошего тона, сценический шаг не меняет требований волевого контроля над телом, связывая горделивую осанку и величественную поступь с высоким социальным статусом, а мелочное суетливое движение и согбенную спину – с низким. Театр отражает традиционные воззрения на приветствуемое и порицаемое жестовое поведение.

Дефиле давно стало действием сродни театральному зрелищу, соответствующий антураж, окружение с определенным смысловым наполнением – будь то станция метрополитена, заброшенный завод, приспособленный под выставочное пространство, или старое здание аэропорта (Пулково–2, Татьяна Парфенова Коллекция «Город N-ск и Гусь Хрустальный», осень–зима 2011–2012), специфические «декорации», активное использование логотипов, необходимая бутафория и атрибуты, костюм вписывается в определенную драматургию постановки. Движения участников не должны повторять банальное «как в жизни» (хотя и этот сознательный прием не следует исключать из корпуса образных решений, когда модель воплощает тип «next door girl»). При этом заведомая механистическая условность движений, структура которых соответствует ожиданиям подготовленного зрителя, изначально ассоциируется именно с понятием «подиумного шага». Выписывая традиционные «восьмерки», модель исполняет условный танец, целью которого может стать не только непосредственная демонстрация костюма, но и саморепрезентация. Танцевальные ассоциации здесь – уместное дополнение, известны примеры непосредственного участия балерины в показе, когда профессиональная выучка, специфическое балетное движение и «пунты» использовались как форма представления (Ю. Махалина на показе работ Ирины Танцуриной,

коллекция «Матильда» Т. Парфеновой, весна–лето 2010, представленная танцовщицами).

Следует указать на понятие индивидуального типа походки, когда Твигги или Е. Володина задают свой характер движения, внося индивидуальный нюанс в традиционный подиумный шаг. Уметь ходить как известная модель – не залог успеха, но, скорее, извечная надежда на Фортуны и случай, эффект симпатической магии, когда подобное способно породить подобное. Правда, по мнению специалистов, характер походки упомянутых моделей стал скорее результатом анатомических закономерностей, а не эстетических требований. Уместно будет вспомнить и о специфическом осмыслении роли модели в показе, история позволяет проследить путь от «живого манекена», заставляющего «заиграть» платье на глазах удивленного покупателя до ассоциирования ее образа с некоей биомеханической конструкцией. Выбор Кристины Лоукен на роль очередного робота из цикла «Терминатор», несмотря на долгие поиски и непростые решения, был, по мнению кинокритики, обусловлен и профессиональными качествами модели, которые предполагают не характерную конкретность актера, но некоторую обезличенность, способность к трансформации.

Уместно в подобном контексте выделить бинарную оппозицию «естественный – жеманный», обманчивая сущность театрального действия издавна привлекала возможность сопоставить «жизнь» и «игру». Действительно, с эпохи Просвещения, со времен руссоистских увлечений в области воспитания и поведения складывается традиция противопоставления осуждаемой неестественности и правдивого выражения натуры.

– Все барышни вообще неестественны в высшей степени – неестественны в выражении чувств своих. Испугается ли, например, барышня, обрадуется ли чему или опечалится, она непременно придаст телу своему какой-нибудь эдакий изящный изгиб (и Пигасов пребезобразно выгнул свой стан и оттопырил руки) и потом уже крикнет: ах! или засмеется, или заплачет. Мне, однако (и тут Пигасов самодовольно улыбнулся), удалось-таки добиться однажды истинного, неподдельного выражения ощущения от одной замечательно неестественной барышни!

– Каким это образом!

Глаза Пигасова засверкали.

– Хватил ее в бок осиновым колом сзади. Она как взвизгнет, а я ей: браво! браво! Вот это голос природы, это был естественный крик. Вы и вперед всегда так поступайте¹⁴.

При этом и естественность далеко не всегда рассматривается как безусловная ценность,

прекрасным подтверждением данному постулату могут служить рассуждения Ш. Бодлера о соотношении природной склонности к пороку и искусственной добродетели и его апология косметике: «И дикарь, и ребенок своей наивной любовью к блестящему, к разноцветным перьям, к переливчатым, ярким тканям, к высокой торжественности искусственных форм, свидетельствуют об отвращении к реальному и, сами того не зная, доказывают нематериальность своей души»¹⁵. Иронизируя над характерными приемами натуралистического театра, Н. Н. Евреинов в пьесе «Самое главное», представляет безобразную сцену, где герои, предварив действие фразой: «Покажем Аглае Карповне, как люди держатся, когда они естественны», обжираются, икают, громко зевают и плюют¹⁶.

Важнейшим параметром, влияющим на характер походки, безусловно, является одежда и обувь, сковывающие и ограничивающие или дающие свободу и раскрепощающие, они диктуют свои законы движения, особые понятия о допустимом, достойном и осуждаемом. Наиболее выразительным примером могут служить самые «непрактичные» с точки зрения удобства в использовании моды, например, «юбка-путы» или «хромая юбка» (*hobble skirt*) Поля Пуаре (1910), ограничивавшая скорость передвижения, но подчеркивавшая игривую походку и все вариации на тему высокой каблук и платформ в обуви. Кстати, именно изобретение Поля Пуаре, а точнее желание выразительно ходить в юбке, сковывающей движения, привело, по мнению некоторых специалистов, к появлению подиумного шага, модницы даже перехватывали ноги у колена ремнем, дабы не повредить творение кутюрье, и в то же время, идти вперед мелкими шажками.

С методологической точки зрения сама формулировка проблемы связана с поисками в области «телесности», явления, активно изучаемого в последние десятилетия. Еще в 1934 г. Марсель Мосс (1872–1950), известный французский социолог и антрополог, опровергая теорию универсальности телесного языка и жеста, сформулировал понятие «техник тела», утверждая, что обыденные привычки, связанные с непосредственной жизнью человека – сон, употребление пищи, способы сидеть и стоять, походка и т. д. различны и связаны с конкретным обществом. Исследователь, в сущности, ставит вопрос о формах трансляции опыта и о принципах воспроизведения «техник», связанных с телесным началом. Походке автор уделяет внимание как в этнографическом контексте (на примере обучения приемам покачивающейся походки «аниои» у новозеландских маори), так и при рассмотрении

характера военного марша и анализе влияния кинематографа и прочих средств коммуникации на повседневные привычки.

Нечто вроде озарения пришло ко мне однажды, когда, находясь в Нью-Йорке, я заболел и оказался в тамошней больнице. Я спрашивал себя, где я уже видел девушек с такой походкой, как у моих медицинских сестер. У меня было время подумать над этим, и я наконец вспомнил, что это было в кино. Вернувшись во Францию, я стал замечать, особенно в Париже, распространенность этой походки. Девушки были француженками, а ходили таким же манером. Фактически американские способы ходьбы благодаря кино стали проникать к нам. Этой мысли я придавал затем более широкое значение. Положение рук, кистей во время ходьбы образуют своего рода социальную идиосинкразию, а не просто продукт сугубо индивидуальных, психических устройств и механизмов. Например, я уверен, что смогу опознать по походке девушку, воспитывавшуюся в монастыре. Как правило, она ходит со сжатыми кулаками. И я до сих пор помню окрик моего учителя в третьем классе: «Скотина, ты все время ходишь с растопыренными ручищами!». Стало быть, существует также и воспитание походки¹⁷.

Действительно, породивший иные формы трансляции социального опыта XX в. рассматривает формы массового зрелища как наглядное пособие, способное обучить правильному поведению. Показательна в этом контексте идея Виктора Шкловского:

Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно. Навыки переходят друг от друга, от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом. Мы снимаем заводы, и снимаем их пейзажно, но завод не нуждается в том, чтобы проверить себя в кино. У нас не снято, как нужно дышать, как подметать комнату, как мыть посуду, как топить печку, хотя в одной топке печей у нас такая бесхозяйственность и варварство, перед которым меркнет даже кинематография. Нужно создать ленту, которая не передразнивала бы жизнь... а натаскивала ее как молодого щенка¹⁸.

Наконец, привлекала внимание еще одна группа фактов. Во всех этих элементах искусства использования человеческого тела доминировала

ли факты воспитания. Понятия воспитания могло быть добавлено к понятию подражания. Ибо у одних детей хорошие способности к подражанию, у других – слабые, но если все воспитываются одинаково, то мы можем понять взаимосвязь между фактами. Происходит престижное подражание. Ребенок, взрослый подражают актам, которые оказались успешными, и которые он видел удавшимися у людей, внушающих ему доверие и обладающих авторитетом в его глазах. Акт принимается извне, сверху, даже если это акт исключительно биологический, относящийся к телу. Индивид заимствует ряд движений из акта, совершаемого перед ним или вместе с ним другими¹⁹.

XXI в. порождает новые принципы трансляции социального опыта, основанные на технических средствах сохранения и передачи информации, ситуация глобализации порождает специфические формы взаимодействия культур, стираются этнические границы, возникает иллюзия непосредственного общения, «техники тела», некогда присущие отдельной группе, с легкостью распространяются, воздействуя на умы миллионов. Профессиональные навыки и привычки нередко становятся достоянием масс. Подиумный шаг, теряя свою контекстуальность, приобретает смысл универсального кода саморепрезентации, становясь аналогом понятия «чувствовать себя королевой». Недаром драматически-плотоядное начало в описании Ш. Бодлера: «Женщина идет, скользя взглядом поверх толпы, напоминая хищное животное, – та же рассеянность в глазах, та же ленивая томность, та же мгновенная настороженность», – превращается в «спокойную грацию пантеры» в интерпретации секретарши Верочки из «Служебного романа». Драма становится фарсом.

Примечания

¹ Шекспир В. Сонет 130 // Шекспир В. Сонеты / пер. С. Я. Маршака. М.: Скорина, 1992. С. 135.

² Бодлер Ш. Дух современности // Бодлер Ш. Об искусстве / сост. Ю. Н. Стефанова, А. Д. Чегодаева; пер с фр. Ю. Н. Стефанова, В. В. Левика. Вступ. ст. В. В. Левика. М.: Искусство, 1986. С. 283–315, 292–293.

³ Bremmer J. Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture // Bremmer J., Roodenburg H. A cultural history of gesture: from Antiquity to the present day. Cambridge, UK; Cambridge, Mass.: Polity Press: B. Blackwell, 1991. P. 15–35.

⁴ Ibid. P. 21.

⁵ Цит. по: Правила светской жизни и этикета: хороший тон: сб. советов и наставлений. СПб., 1889. С. 77–78; То же. Репринт. изд. М.: Рипол, 1991. С. 77–78.

⁶ Булгакова О. Фабрика жестов. М.: НЛО, 2005. С. 45. (Серия «Кинотексты»).

⁷ См.: Краснова И. А. Вдовы и жены изгнанников Флоренции // De Mulieribus Illustribus = Судьбы и образы женщин Средневековья / под ред. О. И. Варьяш, И. И. Варьяш, О. В. Дмитриевой. СПб.: Алтейя, 2001. С. 29–60.

⁸ Vaxandall M. Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style. Oxford: Oxford Univ. Press, 1973. P. 70.

⁹ Цит. по: Правила светской жизни и этикета. С. 219.

¹⁰ Хогарт В. Анализ красоты / вступ. ст., примеч. и ред. пер. М. П. Алексеева; пер. с англ. П. В. Мелковой. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 148. (Серия «Классические памятники теории изобразительного искусства»).

¹¹ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Старинный театр / под ред. Ф. Литера; пер. В. Всеволодского-Гренгросса. Л.: Театропечать, 1927. С. 143.

¹² Там же. С. 141–143, 150.

¹³ Ланг Ф. Указ. соч. С. 143–144.

¹⁴ Тургенев И. С. Рудин // Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 70.

¹⁵ См.: Бодлер Ш. Похвала косметике // Бодлер Ш. Об искусстве. С. 308.

¹⁶ Евреинов Н. Самое главное: для кого комедия, а для кого и драма: в 4 д. Пг.: Гос. изд-во, 1921. С. 103.

¹⁷ Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: тр. по социал. антропологии / пер. с франц., послесл. и коммент. А. Б. Гофмана. М.: Вост. лит., 1996. С. 256.

¹⁸ Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция // Шкловский В. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 58–59.

¹⁹ Мосс М. Техники тела. С. 258.