

УДК 008

**Курюмова Наталия Валерьевна**

канд. культурологии, старший преподаватель  
кафедры танцевальных дисциплин,  
НОУВПО Гуманитарный университет  
(г. Екатеринбург)  
E-mail: currently63@yandex.ru

**Kuryumova Nataliya Valer'yevna**

Candidate of Culturology,  
Senior Lecturer at Dance Teaching Chair,  
Department of Contemporary Dance,  
Liberal Arts University – University  
for Humanities (Ekaterinburg)

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ  
КАК КУЛЬТУРНЫЙ МИКРОКОСМ:  
ТЕЛЕСНЫЕ МОДЕЛИ  
НА РУБЕЖЕ МОДЕРНИСТСКОЙ/  
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ  
КУЛЬТУР**

**CONTEMPORARY DANCE  
AS CULTURAL MICROCOSM:  
CORPOREAL MODELS  
ON THE THRESHOLD  
OF MODERNIST  
AND POSTMODERN CULTURES**

**Аннотация**

В статье предлагается методика рассмотрения явлений современного танца сквозь призму «телесных моделей», фиксирующих изменения отношения к телу и человеческой телесности в той или иной социокультурной ситуации. При помощи данной методики рассматривается один из кризисных, переходных периодов в культуре, результаты преодоления которого – культурно-смысловые и художественные – актуальны по сей день.

**Ключевые слова:** модели телесности; современный танец; не-искусство; повседневность; феноменология; интересубъективность.

**Abstract**

The article offers methods of considering modern dance phenomena through the prism of «corporeal models» fixing the changed attitude towards the human body and corporeality in a particular socio-cultural situation. With the help of this technique one of the crisis transition periods in culture has been studied, the results of its overcoming – cultural and artistic meanings – are relevant to the present day.

**Key words:** models of corporeality; modern dance; non-art; everyday life; phenomenology; intersubjectivity.

Поворот к телу, отправной точкой которого можно считать высказывание Ницше «тело есть идея более поразительная, чем старая “душа”» [1. С. 306], стал одним из знамений культуры XX века. В новой, неклассической (модернистской, а затем – постмодернистской) культуре происходит «отказ от концепции трансцендентального субъекта, выдвинутого из мира, никак в нем не локализованного, наделенного абсолютной точкой зрения» [2. С. 145]. Тело понимается как сверхценность и источник значений; культуру пронизывает новое, в сравнении с предшествующей классической эпохой, холистическое понимание тела.

В неклассической философии осмысливается концепт телесности – свойства человеческого тела, интегрирующего все его уровни (физический, душевный (психический), духовный (сознательный)), представляющий его как «вид или тип его целостности». Тело понимается не как часть человека, а как весь человек. «Телесное» начало становится новой онтологической реальностью культуры: метафора «телесного», «органического», «тактильного», «чувственного» проникает во все ее сферы. С самого начала XX в. говорят о культуре как организме; о вчувствовании как методе познания; о телесности сознания и телесности языка; о современ-

ном человеке как «человеке осязающем»; о «теле» культуры и «социальном теле»; о «политической экономии тела», «сексуализации мышления» и т. д.

Современный танец, пришедший в начале XX в. на смену танцу классическому, стал своего рода «письмом тела», «сканером», «миметическим удвоением» телесных метаморфоз, происходящих с человеческой телесностью в современной культуре. Подчас именно с помощью танца удавалось и удается передать те состояния, для которых еще не придуманы слова. Эту «способность» танца очень точно «схватил» Жан-Люк Нанси, который в своих размышлениях о теле и возможностях его описаний говорит: «Как... коснуться тела, именно коснуться, а не наделять его значением или что-то с его помощью обозначать? Появляется соблазн ответить сразу: это или невозможно, ибо тело противится записи, или речь идет о том, чтобы подражать телу прямо на поверхности письма, либо слить тело непосредственно с письмом (танцевать, кровоточить...)» [3. С. 30].

Современный танец становится не просто видом искусства, но своеобразным инструментом самоисследования, саморефлексии современной телесноориентированной культуры. Ее, по выражению М. С. Кагана, «портретом», «самосознанием». Коль скоро культура «представляет собой социальный макрокосм, охватывающий все полноту и целостность, глобальность и тотальность человеческой деятельности, то искусство – это микрокосм, в котором, как в капле воды, отражается культурный макрокосм» [4. С. 19].

Современный танец на протяжении своей истории (начиная с конца XIX в., первых опытов «свободного танца») стремится к установлению все более глубоких связей с культурой, самой жизнью, постигая их через исторические, социальные метаморфозы человеческого тела. В его разнообразных явлениях и видах продуцируется особый, не столько символично-образный (как, например, в классическом танце), сколько иероглифичный, тесно связанный пластическими проявлениями тела, язык. В основе последнего – «модели телесности», алгоритмы, наделяющие определенный набор «телесных проявлений» (движений, жестов, особенностей телесной пластики и кинетики, взаимодействия тела с пространством) определенными социокультурными значениями.

В данной статье мы рассмотрим, как в «микрокосме» современного танца и определенных «телесных моделей» оказался запечатлен один из переломных, кризисных периодов современной культуры, художественные результаты которого актуальны сегодня. А именно – период 1960-х гг., переходный от индустриального общества к обществу постиндустриальному; от модернистской культуры («излетом» которой стала контркультура) – к культуре постмодернистской.

Этот период отмечен особым вниманием к феномену повседневности. Обращение людей к сфере частной жизни и личных интересов, социальная апатия и конформизм, повышенное внимание к миру «тривиальных ценностей, стандартных чувств, общих мест и стертых смыслов» [5. С. 10] становится в 1960-х гг. культурным и социальным трендом, связанным с рядом факторов. Во-первых, разочарование в пафосных «метанарративах», осознание их несостоятельности перед лицом исторических потрясений современности (в первую очередь, II Мировой войны); возникновение «общества потребления», новой, конsumerистской культуры. Повседневность как феномен активно начинает осмысливаться в социологии. Ученые исследуют «эмпирическую реальность», «мир повседневной жизни», «интерсубъективный повседневный мир», «высшую реальность», развивая феноменологическое учение Гуссерля о «жизненном мире» как мире практической деятельности и непосредственно переживаемого опыта.

Актуальные художественные практики этих лет реагируют на новую общественную тенденцию. По мнению исследователей, одним из самых важных событий искусства 1950–1960-х гг. становится открытие новых объектов художественной

рефлексии «в тех запретных, вытесненных или неизменно отталкивающих сферах сознания, языка, культуры, которые прежде казались монолитными, безжизненными и уморазрушительными» [6], где, в то же время, «протекают наиболее важные жизненные процессы» [7] – т. е. повседневности. Вступая в диалог с массовым обществом, подчиняясь общему стремлению к демократичности и плюрализму, зарождающееся постмодернистское искусство создает все новые формы объединения эмпирической реальности – и реальности художественной, новые стратегии в отношениях «художник – публика». Во взаимоотношениях со зрителями отрабатываются приемы «прямой коммуникации», «соучастия зрителей», «растворения художественного объекта в контексте» и формы (акция, хеппенинг, перформанс, средовое искусство, энвайронмент и т. д.) для возможности все более непосредственного сближения повседневности и искусства. В начале 1950-х гг. в Великобритании возникает поп-арт, сосредоточенный на китчевых образах рекламы и потребительской культуры; в 1960 г. во Франции возникает движение «нового реализма», эстетизирующее «отработанный помоечный материал жизни мегаполиса» [8. С. 103]; в США, в работах Р. Раушенберга, актуализируется техника ассамбляжа, коллажирующего разнородные материалы и «случайные фрагменты жизни»; Клаас Ольденберг создает муляжи обычных вещей и продуктов из гипса; Алан Капроу организует хеппенинги, соединяющие жизненную спонтанность, объекты и явления с театрализацией и художественной метафорой; художники ленд-арта стремятся к внесению эстетических коррективов в природную среду. В своих работах, тиражирующих изображения банок супа, кока-колы, денег, Джоконды и поп-звезд, Энди Уорхол констатирует «глобальное проникновение усредняющих признаков современной цивилизации в жизнь каждого человека» [Там же. С. 115].

Исследователи отмечают «особое чувство жизни» начала 1960-х гг. как «современность для всех»: оно обещает «реализацию социального равенства на широких демократических основах культуры, но с неизбежной потерей прежней элитарной эстетической сферы» [Там же. С. 111]. В искусстве 1960-х гг. «равенство» реализуется как освобождение искусства от существующих канонов, эстетических и композиционных правил, сложных языковых структур.

Подводя итоги поисков внехудожественного, опытов искусства как не-искусства, Алан Капроу в статье «Образование не-художников» (1971) напишет: «Суть искусства стала в какой-то момент настолько сложной, что стало очевидным, что луноход превосходит любые устремления современной архитектуры, а трансляция переговоров между космическим центром в Хьюстоне и Apollo-11 намного интереснее, чем любая современная поэзия... помехи, гудки и сбои связи превосходят исполнение электронной музыки в концертных залах» [9. С. 5–6]. В статье есть и замечания по поводу танца: «Сомнамбулические движения покупателей в супермаркете гораздо выразительнее, чем любые инновации современного танца» [Там же].

Обращение к повседневности как источнику новых возможностей отказавшегося от прежних принципов художественной репрезентативности искусства происходит в американском танце постмодерн 1960-х – начала 1970-х гг. В творческих практиках радикально настроенных танцовщиков и хореографов, объединившихся на площадке бывшей церкви Джадсона<sup>1</sup> в Нью-Йорке на основе исследований простейших физических действий, взаимоотношений тел с пространством и другими телами, обращения к принципиально внехудожественным,

<sup>1</sup> Здание бывшей баптистской церкви, расположенное в нижней части Манхэттена, районе Гринич Вилледж (по замечанию Елизаветы Суриц, этот район с 1910-х гг. являлся центром художественной богемы и теперь стал одним из центров современного искусства).

несимволическим, ординарным движениям и жестам, вырабатывается новый язык танца.

Принципиальной и объединяющей установкой для разнообразных экспериментов танцовщиков Джадсон-церкви стало отрицание художественного опыта их предшественников, хореографов танца модерн. «Новое поколение» танцовщиков не устраивал излишний мелодраматизм, психологизированность, нарративность, а также устаревшие формы и композиционные методы танцевального модернизма. Они полагали, что само по себе формальное качество движения «может быть достаточно веской причиной для хореографии» [10]. Декларируя принципиальное несогласие с художественными установками танца модерн, они определяли свои творческие практики как «постмодерн-танец».

Это не означает их принадлежности к постмодернистской культурной парадигме, которая оформится как таковая позже, в 1970-х гг.<sup>2</sup> Но их эксперименты, действительно, находились в русле становления, вызревания грядущей постмодернистской культуры. Арт-практики сообщества Джадсон-церкви, тесно взаимодействующего с представителями других «цехов» художественного андеграунда 1960-х (композиторами, художниками), являлись тем «плавильным тиглем», где постепенно вызревали и оформлялись ее специфические контуры, смысловые акценты, художественные приемы, знаковые структуры.

Отказ от искусственности, репрезентативности танца был сформулирован Ивон Райнер, одной из ключевых фигур американского танца постмодерн в 1965 г., в опубликованном ею в одной из нью-йоркских газет «манифесте» художественных стратегий Джадсон-сообщества. «Нет зрелищу нет виртуозности нет сценическим превращениям и волшебству и попыткам заставить нас поверить в актера в действие нет сопереживанию зрителя нет стилю нет групповщине нет соблазнению зрителя уловками исполнителя нет эксцентрике нет стремлению растрогать нет желанию быть растроганным» (Цит. по: [11. С. 193]), – призывает хореограф, выражая общую художественную тенденцию времени к безыскусности и демонстрируя ее отсутствием пунктуации уже в самом тексте.

Отказ от субъективности, репрезентации, иллюзионизма и нарративности в арт-практиках хореографов Джадсон-сообщества приводит к необходимости деконструкции прежних композиционных приемов, омертвелых, ставших «общим местом» лексических и синтаксических структур танца. Основными композиционными приемами становятся импровизация, размывающая четкие границы жесткой иерархии произведения, метод случайности и минимализм, где строительным материалом танца становится элементарная движенческая единица. Методом выработки нового танцевального языка, не связанного с устаревшим «содержанием» и «идеологическими» коннотациями, становится телесная феноменология, понимаемая как исследование простейших физических действий и реакций. Главной темой танца, регистрирующего состояния человека, погруженного в «здесь-и-сейчас» эмпирической реальности, становится повседневность.

Из большого количества авторов, экспериментировавших в рамках сообщества в 1960-х гг., среди ключевых фигур, оказавших влияние на дальнейшее развитие современного танца, называют уже упомянутую Ивонн Райнер, а также хореографов Тришу Браун и Стива Пакстона. В своих художественных опытах они представили такие модели телесности, которые сохраняют актуальность и сегодня. Нам представляется возможным определять их как «повседневное тело», «феноменологическое тело», «тело-без-органов».

---

<sup>2</sup> «Официальное» начало постмодернистской эпохи историк архитектуры Ч. Дженкс датировал 1972-м г., когда в Сент-Луисе (США) было взорвано несколько жилых домов, представляющих собой образец модернистского градостроительства.

Все эти модели достаточно тесно связаны между собой; они представляют разные аспекты человеческого тела, понимаемого не как «промежуточная инстанция» [12], подчиненная «психологическому, интеллектуальному или моральному смыслу», играющему «всего лишь роль посредника в театральном ритуале» [Там же], но как «справочный материал»: «оно [тело] отсылает не кому-либо иному, а к себе самому и не является выражением идеи или психологии» [Там же]. Тело, исследуемое этими авторами, не нуждается в литературно-психологических оправданиях, оно интересно как «проводник бытия в мир», по выражению М. Мерло-Понти.

Возникновение модели «повседневного тела» исследователи связывают с именем Ивонн Райнер. По мнению Erin Brannigan, автора статьи, посвященной хореографу, «Райнер явилась одним из первых практиков танца, который совершил полноценный поворот к “повседневному телу” (“everyday body”) как альтернативе “представляющего тела” (performing body), которое демонстрирует навыки и виртуозность. Инновации Райнер включают сочетания движений, которые полностью уходят от функциональности и драматургической целенаправленности, приобретая тон повседневной безучастности... превращая танцовщика в “нейтрального деятеля” (“neutral doer”))» [13]. Остальные модели названы нами условно, исходя из определенного свойства работ Триши Браун и Стива Пакстона. Оба они подвергают движущееся в пространстве тело своего рода феноменологическому исследованию: так, Браун определяет танец как «ощущения, испытываемые телом» [10. С. 79], а Пакстон – как последовательность «физических образов движения», которые должны постоянно осознаваться танцовщиком.

Наиболее полной реализацией идей Райнер становится ее «Трио А»<sup>3</sup>, представляющее собой симультанно исполняемое соло трех танцовщиков, – пьеса, после которой, по словам исследователя, «границы танца были взорваны» [10. С. 44]. Здесь автор разрабатывает модель «повседневного тела» в соответствии с методами «случайности» и минимализма. Используемые в качестве материала обыденные, нетанцевальные движения: ходьба, опускание на пол и продолжительное лежание ничком, повороты тела, сидение «по-турецки» в кувырке, «нев्यразительные», нарочито «стертые» эмоционально движения ног и жесты рук; случайные «встречи» и поддержки тел (узнаваемые действия, позы, позиции, которые теперь «стали возможны и стали частью словаря» [Там же. С. 43]), – komponуются вне какой-либо ожидаемой логики последовательности движений, являясь строительным материалом для постепенных, минимальных трансформаций.

Особенностью композиции становится отсутствие четко артикулированной драматургии, обязательного деления движения на фразы, выделения основных, акцентированных движений – и проходных, вспомогательных. Ввиду чего в длящемся от 4,5 до 9 мин. (в зависимости от контекста, ситуации) «произведении» отсутствует экспозиция, развитие и направленность к кульминации, коде. Традиционной иерархической структуре художественного произведения противопоставлен гомогеннообразный, нейтральный материал, лишенный пауз и цезур, возникающий из постоянной телесной активности танцовщиков. Тем самым танец, который «колеблется между свободой процесса своего появления – и исчезновения» [Там же. С. 48] с ее событийной хаотичностью, неструктурированностью и повторяемостью, своей темпоральностью («в повседневной жизни как будто ничего не происходит, ничего не начинается и ничего не кончается, а все только про-

---

<sup>3</sup> Теоретическую базу своей работы Райнер изложила в эссе «Квазиобзор некоторых минималистских тенденций в количественно минимальной танцевальной активности среди изобилия, или анализ Трио А», которое приводится в кн. Sally Banes. Саму работу можно найти (в записи 1978 г.) на [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

должается» [5. С. 11]) становится метафорой «текучей», по выражению З. Баумана, повседневности.

Отсутствие «литературных», содержательных «событий» компенсируется в этой работе осознанием движения как события. Это и имеет в виду Салли Бейнз, когда говорит о «взорванных» границах танца: «Когда артист и перформер исчезают на заднем плане... танец, кажется, достигает ясности, при которой зритель свободен для наблюдения за необычными аспектами обыденных и танцевальных движений. Теперь напряжение вытянутой ноги вызывает наше внимание; теперь значимо физическое оснащение вращения тела само по себе и изменения веса, в результате сальто через голову... Артикуляция каждого отдельного жеста, скручивания, вращения, изгибания или шага складываются в запутанную цепочку разных, одновременных и разнообразных событий» [10. С. 49].

Движение, поданное исключительно как телесно-кинетическое событие, лишено психологической нагрузки, художественной образности, обобщенного символизма. Поэтому такие традиционные художественные способы коммуникации со зрителем, как эвокативность, эмоциональная и психологическая заразительность, здесь не работают. Зато активно «включается» более элементарный, непосредственный, резонансно-телесный способ восприятия, который известный американский критик и историк современного танца, Джон Мартин, называет метакинезисом.

По мнению Мартина, «благодаря присущей телесному движению заразительности, которая заставляет внешнего наблюдателя (зрителя) чувствовать подобное в собственной мускулатуре, танцовщик способен передавать через движение самый неуловимый эмоциональный опыт» [14. Р. XIX]. Метакинезис, воздействуя, практически, на «мышечное чувство» воспринимающего, вовлекает зрителя в некий интерактивный диалог с происходящим, осуществляя контакт на более непосредственном, нежели предполагает традиционная эстетика, тактильном уровне; в дальнейшем развитии современного танца он становится одним из важных приемов взаимодействия со зрителем.

Свою модель – «феноменологическое тело» предлагает хореограф Триша Браун. Основу для понимания этой модели дают штудии М. Мерло-Понти, который в своих работах «Феноменология восприятия» (1945), «Око и дух» (1960) определяет тело как «вырастающее из мира тело» [15. С. 111], как то, «что сообщает миру бытие» [Там же. С. 118]. Обладать телом у философа означает для живущего «срачиваться с определенной средой» [Там же]. В основе телесной концепции Мерло-Понти лежит тема самоориентации тела в окружающем пространстве, которое задает телу интенции к движению: «Достаточно мне увидеть какую-то вещь, и я уже в принципе знаю, какие должен совершить движения, чтобы ее достичь, даже если мне не известно, как это все происходит в нервных механизмах. Мое тело, способное к передвижению, ведет учет зримого мира, причастно ему, именно поэтому я могу управлять им в среде видимого. С другой стороны... видение, зрение зависимо от движения... Видимый мир и мир моторных проектов представляют собой целостные части одного и того же Бытия» [16. С. 220]. Зрение здесь не является операцией мышления, но побуждающей к движению, интенциональной операцией: оно как бы приближает мир – к видящему и одновременно выводит видящего в мир. Движение видящего, следующее за взглядом, представляет естественное продолжение видения.

В корреляции видения-движения тела возникает то, что Мерло-Понти называет органическим мышлением, телесным сознанием: «Это своего рода самосознание, однако не в силу прозрачности для себя-мышления, которое может мыслить во что бы то ни стало, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в видимое. Это самосознание посредством... присутствия того, кто видит, тому, что он ви-

дит, того, кто осязает, тому, что он осязает... оказывается... погруженным в вещи, обладающим лицевой и оборотной стороной, прошлым и будущим» [16. С. 221]. Другие объекты и тела, весь мир – постигаются в результате движения-видения.

В своих работах Триша Браун производит различные «опыты» с человеческим телом, чьи интенции возникают в связи с его погружением в парадоксальную пространственную ситуацию. Ее танцовщики не просто работают в неожиданных, несценических средовых контекстах: на крыше высотного здания; на поверхности пруда, по которой танцовщики передвигаются, лежа на небольших плотках; их тела поставлены в неожиданные гравитационные условия. Так, в 1968 г. она создала несколько пьес под названием «Пьесы экипировки», где использовались приспособления из альпинистского оборудования: веревки, шкивы, передачи, кабели. С их помощью тело танцовщика должно было делать простые физические движения в измененных, с точки зрения действия естественных сил тяжести, условиях и направлениях. В результате происходил сдвиг перспективы, приходило понимание ее двойственности и множественности, осознание возможностей разных «оптик» восприятия и относительности показателей чувственного восприятия.

В одной из самых известных экспериментальных работ хореографа, «Гуляющий по стене» (1971), наблюдающим с земли за танцовщиком, движущимся при помощи страховки по вертикальной стене многоэтажного здания, кажется, что перформер совершает «сверхъестественный подвиг в духе Бэтмена» [10. С. 81]. В то же самое время, у находящегося на стене здания перформера, наблюдающего с отвесной стены людей, идущих вперед-назад по улице внизу, также происходит сдвиг перспективы: его точка зрения представляет этих людей идущими по вертикальной поверхности.

Интересны парадоксы взаимоотношений тела и одежды в работе «Лес» (1969). Два танцовщика облачаются в одежду, привязанную к веревочной сетке, подвешенной параллельно полу на уровне глаз зрителей. Находящиеся в «подвешенном состоянии» перформеры иногда «отдыхают», повиснув в этой одежде, как в гамаке. В экстремально трудных, близких к подвигу условиях (для артистов) механическая каждодневная процедура одевания/раздевания подвергается переосмыслению, превращаясь в событие. Связи тела с одеждой раздваиваются: колготки, к примеру, превращаются в странный туннель, куда погружается нога. Одежда диктует позы человеку, одновременно поворачивая, толкая руки ноги в экстраординарные позиции. Тело выглядит неуклюжим, заключенным в тюрьму его собственной одеждой, становится жертвой, казалось бы, безопасных объектов, которые он обычно контролирует и которыми манипулирует не задумываясь.

В «Leaning Duets» («Наклоненные дуэты», 1969), исполняемых на земле и без всякого оборудования, пять пар вытянутых наклоненных рук свободно «гуляют», падают и помогают друг другу подняться при полном контакте ног. Цель – поддержание баланса, притом что оба партнера выведены из равновесия – была усложнена тем, что угол между ними увеличивался посредством веревок, продернутых через две части трубы. В этих дуэтах танцовщики развивали специфический язык, который Браун называла «озвученным анализом их гравитационного состояния и естественных реакций» [10. С. 83]. Тело, поставленное в сложные условия, производит не только функциональные действия, но и жесты, которые сложно было бы «изобрести» вне этих условий.

В 1970-х гг. Браун, на основе возникшего в ее экспериментах нового движущего языка, создает свой метод «структурной импровизации». В «Locus» («Местоположение», 1975) танцовщики двигаются в условной системе координат: каждый находился как бы внутри воображаемого куба, на гранях и углах которого «зафиксированы» 27 точек, обозначенных одной из 27 букв латинского алфавита. Для каждого танцовщика Браун создала 4-частную партитуру, переведя написан-

ную автобиографическую справку каждого в числа, а затем – в точки куба. Движения разных частей тела танцовщиков от точки к точке должны были пространственно «воплощать» историю каждого; центр куба был пространством между «словами» в тексте, образованными интенциями тела.

Благодаря тому что хореограф не сочиняет партитуру движения, но задает алгоритмы для организации движения тела в пространстве, исполнитель получает некоторую свободу в выборе последовательности и также – пространственных ракурсов движений. С одной стороны, он становится соавтором произведения, а с другой – авторство в принципе растворяется в необходимости совершения тех или иных движенческих процедур по определенной схеме.

Отметим еще одну важную деталь: к чистой феноменологии движущегося тела, работающего как коррелят, посредник между внутренним «я-чувством» танцовщика и пространством хореограф формально, на уровне структурирования движения, добавляет личный, биографический сюжет каждого из участников. Эта деталь – еще одно указание на связи постмодерн-танца, закладываемых им основ, со структурами повседневности. Так, интерес к «биографически детерминированной ситуации» является важным аспектом социальной феноменологии, возникновение которой связано с именем Альфреда Шюца. В его концепции социального мира человек, который изначально получает представление о повседневности как типизированной, в форме объективированного «наличного знания», постепенно определяет собственную позицию по отношению к миру, оценивает свои будущие возможности (практические, теоретические) в постановке «наличных целей». Интерпретация мира, определение своей позиции в нем и элементов, релевантных собственным целям, происходит в связи с личной, биографически детерминированной ситуацией. Наличие последней означает, что ежемоментное существование, «определение ситуации» человеком в социуме уникально, связано с его личной историей и всем предшествующим опытом. Создавая свои композиции как некий алгоритм, программирующий пространственное поведение тела, включая в это «программирование» биографический момент, американские авторы танца постмодерн представляют повседневное существование человека как предопределенное, с одной стороны, воздействием внешних факторов (среды, социальных законов – в танце американского андеграунда их метафорой являются физические законы, гравитационные условия, в которых «работает тело»), а с другой – его личной историей.

Стив Пакстон, который в поиске все более гибких возможностей и структурных стимулов для свободно разворачивающегося во времени-пространстве телесного движения, создает в 1972 г. метод «контактной импровизации», предлагает собственный вариант повседневного, феноменологического тела. Тела, свободного от ограничений и строгой функциональности привычных телесных схем, выработанных культурой и отраженных в той или иной танцевальной системе правил движения (так, одно из главных правил «контакта» – он возникает при соприкосновении любых точек двух тел, и нежелательно осуществлять его простейшим способом – руками). Тела, полностью раскрывающего свои потенции (понимаемые как «зашифрованная» в теле информация) в свободно протекающем темпоральном<sup>4</sup> времени. Модель С. Пакстона имеет, на наш взгляд, определенное сходство с формируемой примерно в это же самое время в философии постструктурализма, а именно – в работах Жюль Делёза, моделью «тела-без-органов».

---

<sup>4</sup> Темпоральность – термин, активно используемый в неклассической философии, психологии, в т. ч. феноменологии и социальной феноменологии. Бергер и Лукман определяют его как свойство сознания, ощущение индивидом внутреннего течения времени, которое основано на психологических ритмах организма, хотя и не тождественных ему.



Это понятие Делёз позаимствовал у Антонена Арто. В записанной революционером театра, незадолго до смерти (в 1947 г.), радиопостановке «*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*» («Покончить с Божьим судом») он произнес следующие слова: «Тело есть тело, оно одно, ему нет нужды в органах, тело не организм, организмы – враги тела» (Цит. по: [17. С. 47]). В контексте радикальной театральной концепции самого Арто одним из базовых понятий которой является «аффектированный» (чувственный) атлетизм, «тело-без-органов» может быть понято как страстное, инстинктивное сверх-тело актера, наделенное некой «аффективной мускулатурой», объединяющей мускульные и душевные силы: «...страсть материальна... она подчиняется пластичным колебаниям материи... у души есть телесное начало» [18. С. 143].

Жиль Делёз разрабатывает эту модель, в том числе, в своей работе «Логика смысла» (1969), где «тело-без-органов» выглядит как аффектированное «шизотело», «превозмогающее свои границы» в некоем захватывающем, как поток, интенсивном психосоматическом действии. Этому телу не нужны органы, систематизированные и специализирующиеся в определенных способностях восприятия и функциях (глаза – для зрения, язык – для осязания, руки – для касания и т. д.). «Тело без органов – интенсивная, неоформленная, нестратифицированная материя» (Цит. по: [17. С. 71]), представляющее полную глубину субъекта; причем, в духе леворадикальной, антибуржуазной риторики Делёза, этому телу, открытому для свободного протекания сквозь человеческое тело чистых сил становления, противостоит «организм» – воплощенный порядок, «не жизнь, а темница жизни» (Цит. по: [Там же. С. 87]).

Модель «тела-без-органов», которая возникает в технике контактной импровизации Пакстона, не столь аффектирована. Телам, участвующим в демократичной дуэтной форме, впитавшей кинетические элементы и принципы движения самых разных техник (боевых искусств, социальных танцев, спорта и детских игр) и основанной на постоянной отдаче-принятии веса партнерами в их бесконечном взаимодействии, близка не столько метафора борьбы с поработавшим организмом (социумом), сколько метафора непротиворечивого партнерства, равноправной коммуникации как основы социальности.

Первая пьеса, сделанная с использованием метода контактной импровизации с характерным названием «*Magnesium*», была показана в Нью-Йорке, после чего контактное движение получило распространение в США, Канаде, Англии, европейских странах.

Используемый материал – это движения, которые возникают в разных дуэтных ситуациях, в диапазоне от рукопожатия – до соития, от ссоры – до примирения. Это подъемы и падения, органично вовлекающие тела в постоянно продолжающийся процесс нахождения и потери баланса. Пакстон объясняет, что цель каждого участника – найти «простейший путь для взаимодействия масс их тел» [10. С. 65]. Прикосновение и баланс суть два ключевых чувства для работы внутри контакт-системы. Танцовщики постоянно находятся в контакте друг с другом через касание; точка контакта подвижна, тела движутся относительно друг друга, соприкасаясь разными частями тела, но сам контакт тел никогда не должен прерываться. Искусство контакта состоит в продолжительности совместного движения, разнообразии траектории соприкосновения и форм движения, чувстве партнера, которые создают иллюзию постоянного перетекания и метаморфоз двух тел.

Пакстон нашел свой алгоритм (взаимодействие, наличие точки контакта, избегание фиксированных поз и жестов, «редукция» воображения), благодаря которому процесс реализации телом заложенной в нем информации является не результатом сложного творческого процесса, доступного лишь избранным авторам, а рутинной телесной практикой, доступной каждому. Он позволяет избегать «вся-

ких двусмысленных обращений к воображению» [19], руководствуясь исключительно физическими ощущениями, осознаваемыми в момент их возникновения. Поэтому, рассуждая о методе, Пакстон говорит об образах не художественных, а исключительно телесных и кинетических: «Ощущения – это то, что мы чувствуем в данный момент. Они становятся образами, когда мы замечаем, что наблюдаем их... Необходимо указать на связь образа и действия» [Там же].

Контактная импровизация также ориентирована на «телесное сознание» и «самоориентацию в пространстве», о которых говорит Мерло-Понти. Описывая свой метод, Пакстон говорит о «периферийном восприятии пространства, времени и веса», о пространстве, которое становится «сферическим» (т. е. представляет собой некий локус для исполненного интенциями тела), времени, которое становится «реальным», весе, который «меняется все время вместе с направлением гравитации», об «осознавании тела» как о «способности сознания слиться с телом в настоящем моменте и оставаться в нем, оставаться в теле, когда условия изменились», о «пробуждении дремлющих физических возможностей, чувств, которые мы приучены не замечать», о необходимости ежемоментно принимать решения «как вести себя с непредсказуемым» [Там же].

Тело у Пакстона, вернувшееся к «диффузному целому... неструктурированному, лишённому двигательных штампов и зажимов» представляет собой «сложное переплетение социальной, физиологической, пространственной, гормональной, интимной и биографической информации» [Там же]. Оно синтезирует и реализует всю заложенную в нем информацию через движение, в ответ на импульсы, поступающие из собственных тактильных и гравитационных ощущений – и взаимодействий с телом партнера. В контактной импровизации, где единственным правилом является постоянное удержание контакта, возникают самые разнообразные соотношения двух тел, теряющих жесткие структурные схемы. Их тела становятся диффузными «телами-без-органов», открытыми к постоянному максимально гибкому, пластичному взаимодействию.

Нетрудно заметить, что принцип контактной импровизации близок структуре интересубъективного взаимодействия, которое является основой конструирования повседневности. «Социальный мир – это не просто чей-то частный мир, он является интересубъективным миром культуры. Мир интересубъективен, так как мы живем среди других людей: нас связывает общность забот, труда, взаимопонимание», – пишет основоположник феноменологической (или «понимающей») социологии Альфред Шюц еще в 1950-х гг. [20]. Так же как во взаимодействии «лицом-к-лицу», когда «другой предстает передо мной в живом настоящем, которое мы оба переживаем» [21. С. 52] здесь происходит постоянный обмен взаимозаменяемыми индивидуальными перспективами (в данном случае пространственными, гравитационными, тактильными, связанными с постоянной переменной местоположения тел). Возникающие из этого обмена алгоритмичные, повторяемые, предзаданные самой структурой контакта «телесные» смысло-образы интерпретируются и обновляются, обогащаясь той субъективной информацией, которая присутствует в каждом из взаимодействующих «тел без органов».

Подводя итоги, отметим, что в практиках американского танца постмодерн, нацеленного на стратегии «не-искусства», происходит открытие такой новой сферы, как повседневность. Обращение к ней связано

- с использованием незнакомых, ординарных, случайных или связанных с приспособлением тела к пространству движений;
- с использованием для танца несценических средовых контекстов и обычной, повседневной одежды;
- с отказом от событийной драматургии и четко структурированных, завершенных художественных форматов, представляющих результат авторской работы –

в пользу процессуальных и импровизационных структур (в духе work-in-progress), организованных на основе определенного алгоритма.

Представляя тело не как инструмент, а как смысловой терминал, постмодерн-танцовщики вырабатывают особые телесные модели («повседневное тело», «феноменологическое тело», контактирующие «тела без органов»), исходя из принимаемых в их арт-практиках феноменологических исследований ординарного, «повседневного» тела и возможностей его взаимодействия с пространством, коммуникаций с другими телами.

Содержательный переворот, совершенный американским постмодерн-танцем, заключается в том, что, осуществляя методологию феноменологической редукции – «вычлнения» элементарные движения и способы координации (шаг, бег, жесты рук, повороты головы, корпуса; прикосновение; удержание баланса и т. п.) из общего потока обычных действий тела, воспринимая их «с белого листа», позволяя танцующему телу «пережить-осознать» их на острие перцептивной чувствительности/осознания, – они представляют «общие места» как значимые события. В свете этого переворота все, что считалось ранее «событием» – выраженные сложной танцевальной лексикой, экзальтированными жестами и мимикой в предшествующих модернистских танц-пьесах психологические коллизии и особые душевные, напротив, предстают как «общие места», риторические «топосы», как банальность и китч.

Отказ танца от традиционных эстетических канонов и творческих приемов, тенденция ко все большей телесной свободе и исследование возможностей тела формируют новые, созвучные своему времени модели телесности – модели повседневного, феноменологического тела и тела-без-органов. В них оказывается закреплено максимальное сближение танца с эмпирической реальностью, полная свобода выбора материала и нацеленность на актуальное, в режиме on-line, «здесь и сейчас» присутствие тела: «Современный танцор выходит на сцену не для того, чтобы, исчезнув из настоящего, повествовать нам о своем прошлом – он создает и переживает новую историю, складывающуюся из диалога со зрителем в настоящем времени и в данном пространстве» [22]. Новые принципы работы с телом формируют и новый тип восприятия танцевальных структур – в их основе лежит принцип метакинезиса.

В момент кризиса самого принципа художественной репрезентации выработка новых принципов взаимоотношений с эмпирической реальностью и новых способов коммуникации со зрителем дают постмодерн-танцу, открывающему новые телесные модели, лишённые театральной аффектации, эмоционального прикрытия, литературной референции и манипулирования временем, возможность полного обновления. Вместе со всей культурой танец, который представляет собой одну из ее художественных моделей, совершает то, что исследователь определяет как «интеллектуально-пластический переход... культуры через ноль» [23. С. 578], открывая дальнейшие горизонты работы с телом, а через него – осмысление современной картины мира.

### Литература

1. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей // Избранные сочинения : в 3 т. / пер. с нем.; предисловие Г. Рачинский. – М. : REFL-book, 1994.
2. Круткин В. Л. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. – 1997. – № 4.
3. Нанси Ж. -Л. Corpus : монография / сост., общ. ред., вступ. ст. Е. Петровской ; пер. Е. Петровской, Е. Гальцовой. – М. : AD MARGINEM, 1999.

4. Каган М. С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры : сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. М. С. Каган; предисл. Э. С. Маркарян. – Ленинград : Наука, 1987.
5. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни : монография. – М. : Новое литературное обозрение, 2002.
6. Кропотов С. Л. Модернизм – Авангард – Соцреализм – Постмодернизм // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1993.
7. Ильин И. П. Повседневность. Постмодернизм : словарь терминов. – М. : Интрада, 2001.
8. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб. : Азбука-классика, 2007.
9. Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Художественный журнал. – М., 1997.
10. Vanes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern dance. – Boston : Houghton Mifflin Company Boston, 1978.
11. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории : монография. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2004.
12. Пави П. Тело // Словарь театра / пер. с фр. под ред. Г. Беляевой. – М. : Прогресс, 1991.
13. Brannigan E. Yvonne Rainer // Senses of Cinema : online journal. – 2003. – 17 July. – Issue № 27. – URL: <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/rainer/>
14. Olbright A. C. Choreographing difference: the body and Identity in Contemporary Dance. – Connecticut, Middletown: Wesleyan University Press, 1997.
15. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента : Наука, 1999.
16. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр. А. Густыря // Французская философия и эстетика XX века / предисл. П. Морель ; коммент. А. В. Густырь, И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1995.
17. Подорога В. А., Иванов А. Т. Феноменология тела: введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. – М. : Ad Marginem, 1995.
18. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / пер. с фр., коммент. С. А. Исаева. – М. : Мартис, 1993.
19. Пакстон С. Заметки по внутренней технике // Притяжение : альманах / под ред. А. Гиршона ; пер. с англ. А. Андреянов. – СПб., 1999. – Вып. 1.
20. Шюц А. Структура повседневного мышления / пер. с англ. Е. Руткевича // Социологические исследования. – 1988. – № 2.
21. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания / пер. с англ. Е. Руткевича. – М. : Медиум, 1995.
22. Барковская Е. Современное пространство? // Притяжение : альманах / под ред. А. Гиршона. – СПб., 2001. – Вып. 3.
23. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – Серия : Summa culturologiae.