

УДК 793

Шпак Вера Александровна

преподаватель, Екатеринбургская детская школа искусств № 2 (г. Екатеринбург)

Shpak Vera Aleksandrovna

Teacher, Children School of Art № 2 (Ekaterinburg)

**ОСОБЕННОСТИ ЗРИТЕЛЬСКОГО
ВОСПРИЯТИЯ СПЕКТАКЛЯ
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

**CONTEMPORARY DANCE
STAGE PERFORMANCE:
THE PARTICULARITIES
OF THE AUDIENCES' PERCEPTION**

Аннотация

Статья посвящена исследованию специфики зрительского восприятия спектакля современного танца в контексте культуры постмодернизма. Автор рассматривает как общепсихологические механизмы восприятия объектов и явлений, так и специфические особенности зрительского восприятия спектакля современного танца как художественного произведения эпохи посткультуры.

Ключевые слова: спектакль современного танца; восприятие; постнеклассический; понимание; телесность; смысл.

Abstract

The article researches the contemporary dance show viewer's perception, its peculiarities in the post-modernist content. The author considers both general psychological mechanisms of perception and the viewer's perception specific features of the contemporary dance show conceived as a post-culture epoch artwork.

Key words: contemporary dance stage performance; perception; post-nonclassic; understanding; corporeality; sense.

В настоящее время проблема восприятия спектаклей современного танца весьма актуальна как для зрителей, так и для хореографов и критиков хореографического искусства. И возникает целый ряд вопросов, которые могут быть сформулированы следующим образом: «Как воспринимает зритель спектакли современного танца?», «Какие факторы влияют на зрительское восприятие?», «Всегда ли зритель оказывается готов к восприятию постмодернистского спектакля?», «Как воздействуют на зрителя выразительные средства современного танца и композиция спектакля?», «Удовлетворяет ли спектакль современного танца ожидания зрителя и какими могут быть эти ожидания?» и т. п. Эти вопросы побуждают к исследованию специфики зрительского восприятия спектакля современного танца, которое позволит выявить проблемы восприятия постмодернистского танцспектакля и причины их возникновения.

Целью данной статьи является рассмотрение механизмов зрительского восприятия спектакля современного танца в контексте культуры постмодернизма.

Проблема находится в области междисциплинарных исследований различных областей науки. В данной статье мы будем рассматривать зрительское восприятие с позиции таких наук, как психология, культурология, эстетика, философия.

С точки зрения психологической науки восприятие (перцепция) – это психический процесс целостного отражения в сознании человека предметов, ситуаций, явлений, возникающий при непосредственном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности органов чувств. Восприятие выступает как осмысленный (включающий принятие решения) и означенный (связанный с речью) синтез разнообразных ощущений, получаемых от целостных предметов или сложных, воспринимаемых как целое явлений. Этот синтез выступает в виде многомер-

ного образа данного предмета (явления), который складывается в ходе его активного психического отражения [11; 12].

Восприятие человека теснейшим образом связано с мышлением и, как познавательный психический процесс, имеет ряд свойств. Существенный интерес в контексте нашего исследования представляет такое свойство восприятия, как его осмысленность. Перцептивные образы, возникающие в процессе восприятия, всегда имеют определенное смысловое значение. Сознательно воспринять предмет – значит мысленно назвать его, т. е. отнести воспринятый предмет к определенной группе, классу предметов, а также обобщить его в слове. Исходя из этого, восприятие представляет собой постоянный поиск наилучшего толкования имеющихся данных. Таким образом, можно определить осмысленность как свойство человеческого восприятия приписывать воспринимаемому объекту или явлению определенный смысл, обозначать его словом, относить к определенной языковой категории в соответствии со знанием субъекта и его прошлым опытом. Здесь обнаруживается непосредственная связь с апперцепцией – зависимостью восприятия от содержания психической жизни субъекта, от особенностей его личности.

В восприятии всегда в той или иной мере сказываются потребности, интересы, устремления, желания и чувства человека, его отношение к воспринимаемому объекту. Многочисленные данные показывают, что воспринимаемая субъектом картина не является просто суммой мгновенных ощущений; она часто содержит такие детали, которых даже и нет в данный момент на сетчатке глаза, но которые человек как бы видит на основе предшествующего опыта [4; 14]. Это утверждение можно в равной степени применить и к восприятию спектакля современного танца. Существенное место в апперцепции занимают установки и эмоции, которые могут изменять содержание восприятия.

Таким образом, восприятие есть активный процесс, использующий информацию для того, чтобы выдвигать и проверять гипотезы. Характер же этих гипотез определяется содержанием прошлого опыта личности.

Уникальный личный опыт зрителя является также одним из наиболее существенных факторов, лежащих в основе художественного восприятия. Чем богаче этот опыт и глубже его рефлексия, тем более емким и эмоционально насыщенным будет восприятие произведения искусства, которое на определенном его уровне можно рассматривать как сопереживание и сотворчество.

Стоит отметить, что, в связи с необходимостью учитывать роль широкого жизненного опыта в восприятии, в современной теории информации было выдвинуто понятие тезауруса. Под тезаурусом подразумевается своеобразный словарь – набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут вновь ожить под воздействием художественного произведения. Содержание тезауруса дает возможность понять, как будет воспринято то или иное произведение, каким будет эмоциональный отклик зрителя [15].

Таким образом, субъективные аспекты восприятия определяются множеством индивидуальных особенностей реципиента, к числу которых относятся степень склонности к художественному мышлению, фантазия, запас художественных впечатлений и культурная подготовка. Художественная рецепция также во многом зависит от временно действующих факторов – настроения, психологического состояния зрителя.

Художественное восприятие многопланово и совмещает в себе такие аспекты, как непосредственное эмоциональное переживание, постижение логики развития авторской мысли, ассоциативность. В спектаклях современного танца активно используются абстрактные неизобразительные формы, где происходит выход за пределы мимесиса и усиливается направленность на постижение внутренней

сущности, внутреннего смысла. Часто сообщение, заложенное в художественном тексте, адресуется не только к сознанию, но и к сверхсознанию зрителя, поэтому при восприятии спектаклей постнеклассической эстетики велика роль ассоциаций и интуиции.

Переходя к рассмотрению специфики восприятия спектаклей современного танца с точки зрения культурологии и эстетики, необходимо подчеркнуть, что современный танец как художественное явление принадлежит культурной парадигме, которую исследователи определяют как постнеклассическую. Во второй половине XX в. происходят существенные изменения в сфере искусства и культуры, сопровождающиеся изменениями в общей научной картине мира. Новой культурной реальностью становится постмодернизм, ознаменовавший собой эпоху так называемой пост-культуры (или постнеклассической культуры).

Понятие «ПОСТ-культура» (или сокращенно ПОСТ-) вводит в «лексикон нонклассики» российский философ, историк эстетики В. В. Бычков, обозначая им ситуацию, сложившуюся в сфере культуры (и прежде всего, в художественной культуре) ориентировочно с середины XX в. Ученый рассматривает ПОСТ- «как некий переходный период (переходную среду) от Культуры (с большой буквы) к чему-то принципиально иному» [2. С. 344]. Художественно-эстетическое состояние цивилизации к началу третьего тысячелетия, по представлению искусствоведа, имеет тенденцию к хаосогенным, энтропийным процессам.

Согласно его концепции посткультуры, «XX в. – особый, уникальный век в человеческой истории»; «последний век традиционной Культуры и первый век переходного периода к чему-то принципиально иному» [Там же. С. 539]. Нельзя не привести слова В. В. Быčkova, ярко характеризующие это глобальное явление: «...это качественный скачок в сознании и материи; стремительный процесс снятия одного и становления иного: нового общечеловеческого унифицированного менталитета, новой мыслительной пластики, иного бытия в социуме, иного мышления, иной структурности, иных форм выражения; иной пространственности и иной образующей ее телесности» [Там же. С. 344]. Наряду с этим В. В. Бычков подчеркивает, что иные формы самосознания, иные формы культуры будут слабо доступны восприятию человека традиционной Культуры. Постмодернизм в данной концепции является одной из многих составных частей феномена «ПОСТ-культуры», занимая заметное место на протяжении последних двух-трех десятилетий XX века.

Наиболее полно феномен постмодернизма рассматривает в своих трудах доктор филологических наук, профессор И. П. Ильин. В книге «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа» он следующим образом описывает возникшее в философии отождествление сознания человека с письменным текстом: «Все стало мыслиться как текст, дискурс, повествование: вся человеческая культура как сумма текстов, или как культурный текст, т. е. интертекст, сознание как текст, бессознательное как текст, “Я” как текст – текст, который можно прочесть по соответствующим правилам грамматики, специфичным, разумеется, для каждого вида текста, но построенным по аналогии с грамматикой естественного языка» [5. С. 186]. При этом если на начальных этапах исследователи отдавали предпочтение вербальным знакам, то на рубеже 1980–90-х гг. произошёл перенос внимания в сторону невербальных знаков социокультурного характера, что, в свою очередь, усилило чувственное начало в аспекте восприятия.

Таким образом, в связи с переходом к постнеклассической культуре меняется восприятие общей картины мира. Философия отбрасывает идею о возможности какого-либо системного, рационального описания мира, объявляя иррационализм основной характеристикой его понимания. Это мироощущение постепенно стано-

вится доминирующим в искусстве XX века. В противовес научным подходам и традиционной философии наиболее действенным для адекватного постижения действительности постмодернисты считают «интуитивное “поэтическое мышление” с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями инсайта» [6. С. 204].

В своей работе «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» И. П. Ильин рассматривает понятие «постмодернистской чувствительности», которую он определяет как «специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, “мира децентрированного”, представляющего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов». Именно это понятие И. Ильин считает ключевым для постмодернизма.

Постмодернизм, по мнению автора, затрагивает глобальную по своему масштабу сферу, «поскольку касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т. е. ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» [Там же].

Затрагивая аспект чувствительности при рассмотрении актуального искусства эпохи посткультуры, необходимо обратиться к понятию телесности, которое играет большую роль в неклассической эстетике. По мнению В. В. Бычкова, в элитарных произведениях посткультуры «усилилась некая специфическая внедуховная энергетика... воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой» [3. С. 327]. Искусствовед указывает на то, что главным способом арт-объектов «актуального» искусства становится ощупывание. «При этом ощупываются они в основном не тактильно... но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно. При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но ощупывает глазом, слухом, активно размышляющим сознанием (иногда и тактильно). Именно на такое гаптическое восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков “дух времени”, атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства» [Там же]. Вследствие этого, как отмечает автор, одной из характерных черт актуального искусства является зачастую достаточно усложненная, напряженная соматическая энергетика.

В пространстве телесноориентированной культуры современный танец занимает положение одного из актуальных явлений. Вопрос телесности в современном танце подробно исследует в своей диссертационной работе Н. В. Курюмова, констатируя выход на первый план соматического, актуально-телесного аспекта в структуре художественного образа современного танца, представляющего танцующее тело как «срез настоящего» (по выражению А. Бергсона). Специфика танца, согласно данному исследованию, заключается в креативных практиках, которые автор емко характеризует как «практики производства телом художественных образов». Н. В. Курюмова подчеркивает, что «образ, создаваемый в танце телом и его движениями, не является лишь символическим, означающим иные, внетелесные смыслы и идеи. Напротив, движущееся тело само становится источником этих смыслов и идей, являясь их глубинным содержанием. Современный танец не стремится к вербализации, артикулированности этих смыслов, дабы не утратить их многозначности и даже иррациональности» [9. С. 55].

В процессе эволюции языка искусства и возникновения новых приемов формообразования современное художественное произведение обрело новые эстетические свойства. Сознательное нарушение структурной полноты текста, разрушение традиционных представлений о художественной целостности, пренебрежение

прямыми логическими связями стали почвой для появления в неклассической культуре понятия открытой формы, неотъемлемыми компонентами которого являются полисемия и интерпретационная широта. Понятие «художественная открытость», предложенное итальянским семиотиком Умберто Эко, может определяться «как универсальное качество произведения искусства, отражающее способность художественного текста осуществляться в своей полноте благодаря вовлеченности рецептивного сознания; как обращенность произведения к воспринимающему субъекту, который в акте рецепции реализует его потенциально присутствующую многозначность» [1]. При этом принципиально важную роль для данного исследования играет интерпретационная свобода, отражающая неизбежную субъективность каждого прочтения, обусловленную уникальностью воображения, художественных установок, ассоциативных способностей реципиента.

Здесь имеет смысл вернуться непосредственно к специфике восприятия *contemporary dance* спектакля и исследовать аспект понимания. Ряд ученых различных областей науки (таких, как психология, философия и др.) рассматривают понимание как предельно широкую категорию [10]. С их точки зрения, понимание захватывает не только рациональное языковое мышление, но и все подструктуры сознания, включая механизм сопереживания.

В психологии существует понятие «эмпатия» (греч. *ἐν* – «в» + греч. *πάθος* – «страсть», «страдание») – осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию другого человека, без потери ощущения внешнего происхождения этого переживания [12]. В определенном смысле, эмпатию можно рассматривать как составляющую понимания чужого сознания. Сопереживание происходит посредством осознания эмоционального состояния другого человека и способности разделить его опыт. Другими словами, с помощью эмпатии человек получает доступ к внутреннему миру другого существа, фактически испытывая эмоции, идентичные наблюдаемым. Таким образом, эмпатия рассматривается как феномен внерационального познания человеком внутреннего мира других людей, или как вчувствование. Следует заметить, что сопереживание может возникнуть как по отношению к наблюдаемым (или воображаемым) чувствам другого человека, так и к переживаниям персонажей художественных произведений [7; 8; 10].

В своей научной работе О. Лабовкина отмечает важность теории Теодора Липпса о «вчувствовании» как исторического источника теории подражания. Липпс утверждал, что при наблюдении движущегося тела зрители испытывают «внутренний мимесис». «В начале XX века кинестетическая эмпатия (или подражание) и связанные с ней идеи приобрели особую актуальность в контексте модернизма, в котором подчеркивается мысль, что перцепиент в большей степени реагирует непосредственно на средства высказывания произведения искусства, в сравнении с сюжетной линией или тематикой», – пишет О. Лабовкина [10. С. 20–21].

В то же время нельзя не отметить, что восприятие художественного произведения – это не пассивный созерцательный акт, а сложный познавательный процесс – активный, динамический. Значительный ряд художественных средств включает уровень интеллекта, делая акцент на смысловые элементы спектакля современного танца. Таким образом, понимание заключенной в тексте спектакля информации также является достаточно сложной формой интеллектуальной деятельности.

Активность зрителя, возникающая в процессе восприятия, определяется его наблюдением, отбором информации, ее интерпретацией и, в итоге, составлением собственного произведения из элементов спектакля [13. С. 13–16]. Тот факт, что заданный автором набор смыслов может отличаться от набора смыслов, принятых зрителем, довольно часто игнорируется создателями спектаклей. С другой стороны, произведения открытой формы, рассмотренные выше, характеризуются

следующей особенностью: художественный образ в актуальном искусстве открытых форм имеет коммуникативный характер и инициирует реципиента к сотворчеству в силу своей многозначности [1]. По мнению Е. Я. Басина, процесс перцептивного созидания во время просмотра художественного произведения «порождает бесконечную череду индивидуальных вариантов-прочтений, растянутую в исторической перспективе»; именно в этом напластовании интерпретаций произведение и находит свое завершение [Там же. С. 34].

Подводя итог проделанному выше исследованию, можно сделать вывод, что к концу XX столетия в сфере актуального искусства формируется особый тип художественного произведения, к которому, в том числе, относится спектакль современного танца с присущей ему телесностью. Постнеклассическое художественное произведение может быть создано на границах различных эстетических систем и стилевых направлений. Выход из парадигмы причинно-следственных связей (разрушение принципа структурности художественного мышления) открывает другое измерение художественного текста и, соответственно, другой способ его интерпретации. Метасемантика, характерная для постнеклассических произведений, предоставляет зрителю возможность самостоятельно сконструировать смысл. Отсюда следует вывод, что художественное произведение такого рода не может быть воспринято, а точнее сказать, прочтено в рамках классической эстетики, что во многом усложняет восприятие спектакля современного танца, требуя от зрителя определенной художественной подготовленности, а также способности модернизировать внутренние установки, не «цепляясь» за стереотипы.

Литература

1. Басин Е. Я., Ступинин С. С. Полнота как эстетическая категория. – М. : Академия гуманитарных исследований : Изд-во БФРГТЗ «СЛОВО», 2011.
2. Бычков В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Быčkoвa. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003.
3. Бычков В. В. Эстетика. – М. : Гардарики, 2002.
4. Гиппенрейтер Ю. Б. и др. Психология ощущения и восприятия : хрестоматия по психологии. – М. : Московский психолого-социальный институт, 2002.
5. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998.
6. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М. : Интрада, 1996.
7. Макаров И. Когда тебя понимают [Электронный ресурс] // Эксперт online. – 2006. – № 24. – URL: <http://expert.ru/northwest/2006/24/rizzolatti/> (дата обращения: 11.05.2014)
8. Косоногов В. Зеркальные нейроны: краткий научный обзор. – Ростов н/Д, 2009. – URL: http://lit.lib.ru/k/kosonogow_w_w/kosonogow-zerkalxnyenejrony-kratkijnauchnyjobzordoc.shtml (дата обращения: 11.05.2014).
9. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. – Екатеринбург, 2011.
10. Лабовкина О. Г. Способы организации художественного материала в спектакле современного танца в свете их воздействия на зрительское восприятие : дис. ... магистра / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. – СПб., 2013.
11. Маклаков А. Г. Общая психология : учебник для вузов. – СПб. : Питер, 2008.
12. Мещеряков Б. Г., Зинченко В. П. Большой психологический словарь. – М. : Прайм-Еврознак, 2003.
13. Неклюдова М. Парадокс о зрителе: «Эмансипированный зритель» Жака Рансьера. – М., 2012.
14. Рубинштейн С. Основы общей психологии. – СПб., 1998.
15. Шрейдер Ю. А. Об одной модели семантической теории информации // Проблемы кибернетики. – М. : Наука, 1965. – Вып. 13.