

УДК 793

Курюмова Наталия Валерьевна,

канд. культурологии, доцент кафедры танцевальных дисциплин НОУВПО Гуманитарный университет; член Экспертного совета (музыкальный театр) Национальной театральной премии «Золотая маска» (г. Екатеринбург)
E-mail: currently63@yandex.ru

Kuryumova Nataliya Valer'yevna

Candidate of Culturology,
Associate Professor at Dance Teaching Chair,
Liberal Arts University –
University for Humanities (Ekaterinburg)

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ:
ОТ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
К ФЕНОМЕНОЛОГИИ ТЕЛА
И ОБРАТНО**

**CONTEMPORARY DANCE:
FROM CHOREOGRAPHIC
LANGUAGE TO BODILY
PHENOMENOLOGY AND BACK**

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению феноменологического подхода как одного из инструментов исследования и понимания современного танца (contemporary dance). Автор предполагает, что феноменологический подход наиболее точен при анализе данной специфической формы художественной рефлексии. В статье рассматриваются опыты американских представителей танца пост-модерн в связи с философскими положениями феноменологии, а также делается попытка систематизировать некоторые явления в сфере современного танца и хореографии.

Ключевые слова: феноменология; семиотика; язык танца; телесность; театр тела; «двумящее тело»; современный танец; постклассический танец; постнеклассический танец.

Abstract

The article considers the phenomenological approach as a tool for studying and understanding the contemporary dance. The author suggests that a phenomenological approach is the most accurate way to analyze this specific form of the artistic reflection. The article examines the experience of American post-modern choreographers in connection with philosophical phenomenology. Moreover, the author attempts to systematize some phenomena in contemporary dance and modern choreography.

Key words: phenomenology; semiotics; language of dance; corporeality; body's theatre; body intelligence; contemporary dance; post-classical dance; post-nonclassical dance.

Теория современного танца и система методов его исследования находятся в процессе становления. При попытке рассмотрения самых разнообразных его проявлений не работают традиционные методы, сложившиеся в отечественном балетоведении во второй половине прошлого века, хотя они до сих пор нередко используются в качестве аргументов в дискуссиях о современном танце и искусстве. В этих дискуссиях современный танец (особенно отечественный) обычно предстает как нечто неполноценное. На наш взгляд, некоторые явления современного танца требуют, для более точного понимания, феноменологического подхода. Определимся в понятиях.

В данной статье мы используем словосочетание «современный танец» как совокупность направлений и форм сценического танца, функционирующих в рамках не- и постнеклассической (модернистской и постмодернистской) культуры. В том числе – ранние формы современного танца (свободный, выразительный, ритмопластический), актуальные в конце XIX в. и до 1920-х гг. включительно. Далее – танец модерн (к нему относятся немецкий экспрессионистский танец; американский танец модерн, при своем появлении и становлении – японский буюто); время расцвета этого направления – 1930-е – середина 1950-х гг. Слово «modern» акцен-

тирует тенденцию на постоянное обновление, инновационность образно-смысловых, лексических и композиционных структур и, вместе с тем, – оторванность от привычных стереотипов, эзотеричность художественного мира, нацеленность на элитарную аудиторию.

Американский авангардный танец (представленный, в первую очередь, творчеством Мерса Каннингхема) и постмодерн-танец (перформеры Сан-Франциско с конца 1950-х гг., представители JudsonChurch в Нью-Йорке с 1960-х гг., Большое объединение (танцовщиков) США – в 1970-х гг.) исторически предшествуют «contemporary dance» и во многом определяют черты этого, уже выходящего за рамки отдельных стран, явления. Contemporary dance представляет собой конгломерат направлений сценического танца, основанный на разнообразных стилях движения, их смешениях; здесь синтезируются самые разнообразные техники и эксперименты работы с телом и пространством. Ключевым является слово «contemporary» (со-временем), которое акцентирует ситуацию присутствия в настоящем, погруженность в тело, исследование разных телесных состояний и их изменений, коммуникативных свойств тела в его взаимодействии с пространством, другими телами. Кроме того, contemporary dance (так же как классический танец в балете) является важнейшим (хотя и не единственным) компонентом в так называемом «театре тела», многочисленными разновидностями которого возникают в США и Западной Европе уже с 1960-х гг.: танц-театр, физический театр, театр движения, пластический театр и т. д. Теперь все эти разновидности можно также отнести к более общему понятию «постдраматический театр», введенному немецким исследователем современного театра Х.-Т. Леманом (см. об этом: [1]). Так, в частности, в панораму его рассмотрения включены авторы, произведения которых он считает принадлежащими этой театральной категории (см об этом: [Там же. С. 39]). В их числе – бельгиец Ян Фабр, американка Мередит Монк, немки Пина Бауш и Рейнхильд Хоффман, а также британская компания «DV8 Physical Theatre». Все те, кто начиная с 1970-х гг. не являются знаковыми представителями разных форм театров тела.

Теперь – о феноменологическом подходе. В феноменологии нас интересует, в первую очередь, разработка проблем телесности. Ее предлагает французский философ Морис Мерло-Понти. В своих работах «Феноменология восприятия» (1945), «Око и дух» (1960) он определяет тело как «вырастающее из мира тело» [2. С. 111], как то, «что сообщает миру бытие» [Там же. С. 118]. Обладать телом «означает для живущего срачиваться с определенной средой» [Там же. С. 119]. Самоориентация тела в окружающем пространстве, которое задает телу интенции к движению¹, лежит в основе телесной концепции философа. В работе «Око и дух» фигуре ученого, схематизирующего действительность, философ противопоставляет фигуру живописца, художника, который «привносит свое тело» в картину. И это тело не просто «кусочек пространства» или «пучок функций», а «переплетение видения и движения». Здесь же автор подробно описывает, как происходит «самоориентация тела» в пространстве: «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» [3. С. 220]. Зрение здесь является не операцией мышления, а побуждающей к движению, интенцио-

¹ По аналогии с тезисом Гуссерля об интенциональности сознания, Мерло-Понти выдвигает идею интенциональности тела.

нальной 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... посредством смешения, взаимоперехода... присущности того, кто видит, тому, что он видит, того, кто осязает, тому, что он осязает... самосознание, которое оказывается... погруженным в вещи, обладающим лицевой и оборотной стороной, прошлым и будущим...» [3. С. 221]. Это телесное сознание постигает мир в результате движения-видения: «Мое тело, видимо, и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как другие вещи, вплетено в мировую ткань... Оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением... Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела... весь мир скроен из той же ткани, что и оно» [Там же. С. 224]. Таким образом, феноменальная телесность – это способность тела, «населенного инициативами», к самоосуществлению, проживанию своей ситуации через движение. Это осознанное, «думающее» тело; сейчас во многих телесных практиках (и в том числе contemporary dance) принято говорить о «bodyintelligence».

«Феноменологический подход» по отношению к современному танцу наиболее результативно работает во взаимодействии с семиотическим подходом. Последний гораздо шире используется в исследованиях искусства и художественных практик. С позиций семиотического подхода любой вид искусства, в том числе хореография, представляет собой особую знаково-коммуникативную систему, специфический язык. Язык танца – невербальный, он относится к более ранней, образно-знаковой системе, это образно-пластический язык. «Знаки» танца специфичны – это знаки-образы, они неоднозначны и сложны: передаваемая ими «информация» необычна. Это особая, художественная информация: «танец передает мысль через чувства... также драматургию, запечатленного в танце действия» [4]. Причем знаки танца сами по себе ничего не обозначают «без вкладывания в них... танцором... определенного смысла, идеи, чувств, настроения, состояния» [Там же]. Знаки-образы танца «должны не только выражать значение, но организованы по определенным эстетическим законам» [Там же]. К «азбуке», «знакам» танца исследователи относят статические позиции и положения (позы) тела, классические па, т. е. движения, выработанные исторически и четко зафиксированные в той или иной танцевальной системе; спонтанные произвольные движения, а также – жесты, т. е. значимые движения, искусственно выработанные движения, связываемые с определенным эмоционально-смысловым содержанием (см. об этом: [Там же]). Список «спонтанных произвольных движений» можно расширить, добавив к нему так называемые «телесные оговорки» и «миметические ошибки» (см. об этом: [5]), болезненные проявления тела (конвульсии, автоматические повторы, «зацикленные» движения), повседневные заурядные, «проходные» движения; движения, связанные с физическими и гравитационными законами, управляющими телом (падение, удержание или потеря баланса и т. п.), а также всевозможные касания, столкновения, поддержки (и т. п.) тел. Всё то, чем обогащает современный танец хореографическую лексику.

Рассмотренный в контексте соотнесения двух подходов современный танец представляет собой, таким образом, постоянную «встречу» «телесной феноменологии» (как метода выявления все новых, спонтанных проявлений «думающего тела») с художественной семиотикой, т. е. систематизирующей и осмысленной «грамматикой» танца. Отрицая устаревшие «значения» и «означающие» (омертвевшие смыслы и формы), современный танец находится в постоянном поиске все

новых означаемых. Вся история его развития может быть представлена как стремление все глубже уйти в тело, которое становится теперь не инструментом создания художественного образа, а смысловым аутентичным терминалом. Индивидуальный эмоциональный мир танцовщика (в ранних формах современного танца); личный психофизический и, особенно, травматический опыт (например, в танцпьесах Мари Вигман или психодраме Грэхем), в более поздний период – коррелятивная работа тела/пространства, – становятся «источниками танца».

Contemporary зарождается в момент проблематизации отрицания прежних эстетических законов и границ не только в танце и искусстве, но, собственно, и в социальной жизни. Попытки новых формы художественного самовыражения и высказывания возникают в 1960-х гг., в контексте контркультуры и подъема молодежных леворадикальных протестных движений. К тому моменту, когда философы-постструктуралисты (в т. ч. Ролан Барт, Мишель Фуко, Юлия Кристева, Жак Деррида) начнут осмыслять опыт контркультуры и говорить о необходимости освобождения от «тотальности семиотического порядка», обратятся к рассмотрению центробежных сил, противоречий и разрывов в работе знаковых систем, к поискам внесистемного «Другого»; введут в качестве научных категорий такие маргинальные ранее понятия, как желание, власть, шок, эйфория и определяющее их понятие «телесности», представители современного искусства уже обратятся к телу как источнику этого «Другого» и возможности избежать «власти языка». В том числе – танцовщики американского танца постмодерн².

Представители Джадсон-церкви, например Ивонн Райнер с ее «Нет-манifestом»³ и спектаклем «Трио А», основанным на сочетании движений, которые «полностью уходят от функциональности и драматургической целенаправленности, приобретая тон повседневной безучастности» [6]; Триша Браун, которая определяет танец как «ощущения, испытываемые телом» [7] и в своих экспериментах исследует его простейшие реакции; Стив Пакстон, который рассуждает о «физических образах движения», которые должны постоянно осознаваться танцовщиком, и организует перформансы «о заурядных физических вещах» [8. С. 57] – яркие представители нового, избегающего «означивания», т. е. «семиотического порядка», направления.

В частности, созданная Пакстоном в начале 1970-х гг. техника контактной импровизации – по сути, исследование феноменологии тела, особенностей его восприятия и интенций к движению и коммуникации с другим(и) телом (телами). Описывая свой метод, Пакстон говорит 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» [9. С. 19]; об «осознавании тела» как о «способности сознания слиться с телом в настоящем моменте и оставаться в нем, когда условия изменились» [Там же. С. 20], о необходимости ежемоментно принимать решения «как вести себя с непредсказуемым» [Там же. С. 21] и т. п. То есть как раз о «телесном сознании» и «самоориентации в пространстве».

Конечно, декларации «выйти за рамки искусства», так же как ускользнуть от означивания, – это именно декларация. И еще – попытка проблематизировать и

² Объединившись на площадке бывшей церкви Джадсона в Нью-Йорке, на основе исследований простейших физических действий, взаимоотношений тел с пространством и другими телами, обращения к принципиально внехудожественным, несимволическим, ординарным движениям и жестам они вырабатывали новый язык танца.

³ Отказ от «драматургичности», «зрелищности», «представления» ради нейтрального, более естественного телесного поведения, точно регистрирующего состояния человека, погруженного в «здесь-и-сейчас» реальной, повседневной жизни, сформулирован Ивонн Райнер в 1965 г. в опубликованном в одной из нью-йоркских газет «манifestе» художественных стратегий «Джадсон-сообщества». (См. об этом, в т. ч., у Суриц.)

раздвинуть рамки искусства, расширить возможности «языка» танца. Процесс «означивания», т. е. фиксации в «знаке», систематизации и, в конечном счете, обогащения языка танца или даже возникновения новых языков, неостановим. (Дальнейшая художественная практика той же Триши Браун, Люсинды Чайлдс, Дэвида Гордона и многих других американских и, далее, европейских, отечественных хореографов, воспринявших достижения танца постмодерн для формирования собственного, неповторимого стиля, свидетельствует об этом.) Ведь культура «в том и состоит чтобы наделять значениями природный мир, состоящий из “присутствий”, т. е. превращать присутствия в значения» [11. С. 285].

Пожалуй, именно начиная с опытов американских постмодернистов, соматический, актуально-телесный, представляющий танцующее тело как «срез настоящего» [10. С. 202], выходит на первый план. Движущееся тело сегодня очень часто само является источником смысла, фиксируя «факт непосредственного телесного бытия, присутствия человека в собственном теле» [12. С. 3]. Сегодня говорят о пластическом мышлении, при котором «отражается вся сложность процессов рефлексии, основанных на переходе от одного состояния тела к другому» [Там же. С. 5], и о том, что «в процессе танцевания происходит перевод “внутренне-смысловых структур тела во внешнемеханические; потенциального в актуальное... возникают все новые и новые соотношения смысла”» [Там же. С. 6].

Эту специфическую особенность contemporary – говорить о теле на языке тела – очень точно предвосхитил в свое время французский философ Жан-Люк Нанси, в книге которого «Corpus» [13. С. 28] читаем: «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...)» [Там же. С. 30].

Сегодня техники тела и вместе с ними «знаковые системы» в современном сценическом танце неимоверно усложнились. «Напряжение» и, одновременно, взаимное тяготение элементов этой более чем разнообразной системы создает взаимодействие двух полярных и, одновременно, активно взаимодействующих направлений. Одно из них можно определить как «постнеклассическое» (собственно развитие современного танца, contemporary, сегодня), второе – как «постклассическое» (пост-баланчинская хореография, все, что связано с развитием виртуозной техники пуантного классического танца, «обогащенного» открытиями современного танца в XX в.).

В постнеклассическом направлении можно выявить явления, в первую очередь, хореографические (например, творчество бельгийского хореографа Анне Терезы де Киерсмахер, творчество отечественных хореографов – Ольги Поны, Александра Гурвича, Дениса Бородицкого), а также явления междисциплинарного формата (перформанс и упомянутый выше «театр тела»). К уже названным его представителям добавим труппу Йозефа Наджа (Франция); «UltimaVez» Вима Вандекибуса (Бельгия); «Саша Вальц и гости» (Германия); «Дерево» Антона Ада-синского, «До-театр» Евгения Козлова (оба – Россия-Германия). В отечественном contemporary этот формат представляют московский хореограф Анна Абалихина; дуэт из Костромы, двукратный лауреат национальной театральной премии «Золотая маска» «Диалог-данс»; самая известная российская труппа – екатеринбургские «Провинциальные танцы»; московский режиссер и хореограф Александр Пепеляев (Москва-Таллинн) и его театр «Кинетик» и т. п. При всех различиях, объединяющая тенденция – интерес к исследованию висцеральных, тактильных, телесных сил, психофизических энергий в человеке, в отношениях между двумя людьми, в социуме. Здесь идет работа с телом, нацеленным на выход за свой

антропологический предел и, кроме того, за пределы «освоенной», «означенной» территории танца – в область чистой феноменологии.

Среди крупнейших хореографов постклассического направления, определяющих все новые возможности сценического танца, – американец, много лет работающий в Германии, Уильям Форсайт, британцы Уэйн Мак-Грегор и Рассел Маллифант, множество не столь, может быть, значительных хореографов (кстати, в первую очередь англосаксонского происхождения), но работающих в том же направлении. Художественные концепции этих авторов возникают на основе синтеза виртуозной неоклассической техники (в том числе пуантной) – т. н. «новый балет» с пространственно-телесными практиками contemporary dance. Феноменальные внеязыковые проявления тела здесь получают внятную и отточенную артикуляцию, выходя на уровень высокоорганизованного и актуального языка современного танца.

Литература

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой, предисл. А. Васильева. – М. : Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб. : Ювента : Наука, 1999.
3. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века / предисл. П. Морель; коммент. А. В. Густырь, И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1995.
4. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного ун-та. – 2009. – Вып. № 320. – URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa> (дата обращения: 22.12.2014).
5. Шахадат Ш. Инсценированные страсти [Электронный ресурс] // Логос : философско-литературный журнал. – 1999. – № 12. – URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_03.htm (дата обращения: 25.09.2009).
6. Brannigan E. Yvonne Rainer // Senses of Cinema : online journal. – Issue № 27. – URL: <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/rainer/> (дата обращения: 29.04.2011).
7. Интервью хореографа // Век танца (Un siècle de danse) : документальный фильм / реж. Соня Шоньянс (Sonia Schoonejans), Люк Риалон (Luc Riolon). – Франция, Италия, Россия, 1992.
8. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern dance. – Boston : Houghton Mifflin Company Boston, 1978.
9. Пакстон С. Заметки по внутренней технике: Притяжение : альманах. – Вып. 1 / ред. А. Гиршон ; пер. с англ. А. Андреянов. – СПб., 1999.
10. Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. – Т. 1 : Опыт о непосредственных данных сознания / пер. с фр, предисл. И. И. Блауберг. – М. : Моск. клуб, 1992.
11. Эко У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник. – СПб. : Петрополис, 1998.
12. Иванов А. А. Телесность в структуре культурных универсалий аполлонийского и дионисийского: на материале культуры русской творческой интеллигенции начала XX века : дис. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01. – М., 2005.
13. Нанси Ж. Л. Corpus. – М. : Ad Marginem, 1999.