

Кисеева Елена Васильевна

ТЕЛО КАК ОБЛАСТЬ ЭКСПЕРИМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Статья раскрывает проблему телесности в российском и европейском пластическом театре конца XX - начала XXI века. В центре внимания автора находятся новаторские постановки хореографов П. Бауш, С. Вальц, А. Прельжокажа, К. Карлсон, А. Адасинского, А. Арюпина и других, представляющие новое направление танцевального театра. В работе выявляются и рассматриваются в контексте современной культуры ведущие тенденции, связанные с образами телесности, анализируются концепции репрезентации и разрушения тела в постановках названных хореографов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 83-86. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

CAUCASUS "STATE ORGANIZATION" IDEAS IN RUSSIAN ENLIGHTENING THOUGHT OF THE FIRST HALF OF THE XIXTH CENTURY

Daniyal Saidakhmedovich Kidirniyazov, Doctor in History

Department of Ancient and Medieval Dagestan History

Institute of History, Archeology and Ethnography of Dagestan Scientific Center of Russian Academy of Sciences
daniyal2006@rambler.ru

Kemsi Zelimkhanovna Makhmudova, Ph. D. in History, Associate Professor

Department of World Culture History and Museology

Chechnya State University

kemsiz@mail.ru

The authors consider the projects and ideas of Caucasus "state organization" in historical context, which reflect the commitment of state and public figures N. S. Mordvinov and A. S. Griboedov to the peaceful way of the region conquest by means of economic development, enlightenment and justice, pay particular attention to the analysis of the Caucasian educators' ideas, such as Mirza Magomedov, Sultan Khan-Girei, Mirza Mukhkamed-Ali Kazembek and others, formed under the influence of the Russian culturological process, and mention that at the same time Mirza Mukhkamed-Ali Kazembek acted as a representative of the Eastern tradition in the Russian enlightening environment.

Key words and phrases: enlightening thought; projects of Caucasus peaceful conquest; N. S. Mordvinov; A. S. Griboedov; Caucasian enlighteners; economic development; enlightenment; justice; M. Kazembek; Eastern tradition.

УДК 792.8

Искусствоведение

Статья раскрывает проблему телесности в российском и европейском пластическом театре конца XX - начала XXI века. В центре внимания автора находятся новаторские постановки хореографов П. Бауш, С. Вальц, А. Прельжокажа, К. Карлсон, А. Адасинского, А. Арюпина и других, представляющие новое направление танцевального театра. В работе выявляются и рассматриваются в контексте современной культуры ведущие тенденции, связанные с образами телесности, анализируются концепции репрезентации и разрушения тела в постановках названных хореографов.

Ключевые слова и фразы: пластический театр; хореография; образы тела; телесность; безобразное в пластическом театре.

Елена Васильевна Кисеева, к. искусствovedения

Кафедра истории музыки

Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова

e.v.kiseeva@mail.ru

ТЕЛО КАК ОБЛАСТЬ ЭКСПЕРИМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ ПЛАСТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ[©]

Динамичное развитие балетного, пантомимического, танцевального искусства, многочисленные формы взаимодействия этих практик в XX веке существенно обновили современный хореографический театр и способствовали формированию в нем новой синтезирующей формы – пластического театра. Проблема обновления современного танцевального театра, связанные с ней понятия «современный танец», «балетный спектакль», «сценическая ситуация» требуют нового осмысления и провоцируют постановку огромного числа вопросов.

Во второй половине XX – начале XXI века танец становится одним из наиболее выразительных видов искусств. Танец способствует консолидации общества, отражает его духовное состояние, реагирует на социальные коллизии, становится способом познания мира, познания человеком самого себя, формой самовыражения и средством общения. Хореография вырабатывает универсальный язык, доступный самому широкому кругу реципиентов. Танец в современной культуре существует как искусство, философия, область психологии и медицины. Пластический театр, о котором пойдет речь, составляет огромный пласт танцевальной и шире – пластической культуры. Прежде чем начать разговор об экспериментальных подходах к человеческому телу, следует сказать несколько слов о том, что представляет собой это явление, насколько оно соотносимо с танцем, каковы его границы.

Пластический театр активно начал развиваться в 1960-е годы, сегодня это особая область современного сценического искусства, к нему обращаются ведущие хореографы разных направлений – П. Бауш, К. Карлсон, А. Прельжокаж, И. Килиан, М. Эж, С. Вальц, С. Линке, К. Гупке, А. Адасинский, Дм. Арюпин. Пластический

театр представляет собой сложное синтетическое искусство, в его постановки могут включаться балетный театр и *Contemporary Dance*, оперное искусство, драмтеатр, пантомима, кино, цирк, телесные практики. Теоретически, не существует ограничений его составляющим, пластический театр открыт любым явлениям художественной и отчасти повседневной культуры. Вместе с тем, исторически сложилось так, что искусства в пластическом театре соединяются под эгидой хореографии, танцевального движения, пантомимы. В постановках европейских, преимущественно немецких хореографов сценическое целое создается на основе тотального театра А. Арто и немецкого экспрессивного танца, спектакли опираются на эстетику симулякра, «кодекс жестов», принцип кинематографического монтажа. В театре П. Бауш, С. Вальц, А. Прельжокажа есть место пению, декламации, хореографии, цирку; в композициях свободно сочетаются фрагменты кино, музыки, текстов, движений. В постановках воплощена концепция «живого спектакля», танца, как образа жизни.

Пластический театр как понятие и явление мало изучен в отечественной науке. Не останавливаясь подробно на этой проблеме, отметим не разработанность терминологического аппарата, характеризующего данное явление. Учёные и практики называют его «танцтеатром» (П. Бауш), «театром фрагментов» (Р. Феличиано), «постмодернистским антибалетом» (Н. Маньковская). Пластический театр отождествляют с другими явлениями танцевальной и театральной культуры – *Modern Dance, Modern Jazz Ballet, Contemporary Dance, Physical Theatre, Minimalist Theatre, Poor Theatre*.

В пластическом театре находит отражение ведущая тенденция хореографии постмодерна, связанная с пластическим экспериментированием, раскрытием механизма движения человеческого тела. В отличие от академических танцевальных практик, где тело традиционно трактуется как плоть, которую необходимо преодолевать, искусственно нарушая законы гравитации, достигая воздушности, полётности, в пластическом театре, при всей множественности и диаметральной противоположности трактовки тела, подчеркивается его естественность.

По отношению к пластическому театру применим термин «телесность», который подразумевает не естество человека, а его преобразованное состояние, которое возникает вследствие социокультурного бытия. Значение данного термина синонимично определению «состояние тела». В пластическом театре хореограф является, прежде всего, исследователем человеческого тела и духа. Так, П. Бауш декларировала, что её не волнует, как именно двигается актер, а интересует то, что им движет. В процессе работы над постановкой хореограф побуждает исполнителей к творчеству, задавая вопросы и получая на них ответ на языке жестов. По мнению М. Эка, танец – это мышление с помощью тела. А. Прельжокаж в своих спектаклях пытается ответить на вопрос, что является физическим телом, а что духовным, дух является телом или тело – духом.

Кроме того, в основе многих постановок лежат разработанные в XX веке телесные практики, призванные исследовать тактильные ощущения, своё тело и тело другого. Назовём основные.

– Техника Александра (Alexander Technique) – метод, созданный австралийским актёром Ф. М. Александером, обучающий правильному движению и расслаблению, что позволяет танцовщику улучшить координацию и научиться владеть своим телом. Основное преимущество метода — свободное владение опорно-двигательным аппаратом как основным инструментом танцовщика.

– Анализ Лабана (Laban Movement Analysis). В начале XX столетия Р. Лабан предложил универсальную теорию движения, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат.

– Основы Бартеньефф (Bartenieff Fundamentals) – система упражнений, созданная и развитая на основе Анализа Лабана ученицей Р. Лабана, танцовщицей И. Бартеньефф в 1960-70-х гг., гармонирующая движение и обучающая правильному и экономичному использованию тела в движении.

– Техника «Скиннер релиз» (Skinner Release Technique) – система кинестетического тренинга (тренинга мышечного чувства), которая концентрируется на восприятии и представлении о движении. Техника разработана в 1960-х гг. американской танцовщицей и хореографом Дж. Скиннер.

– Контактная импровизация – танцевальная форма, основанная на спонтанном телесном диалоге, игре с силами гравитации, инерции. В невербальных импровизациях партнеры, используя друг друга в качестве опоры, максимально раскрывают свои физические и духовные возможности.

С начала XX века интерес к телу и его осмыслению в культуре усиливается. Отметим, что процесс изучения тела, пристального внимания к нему совпал с активным развитием телесных практик, особенно танцевальных. Телесность перестаёт быть понятием физиологическим, биологическим, ограниченным терминами, относящимися к органике, превращается в необходимый компонент человеческого существа. В постмодернистской философии, литературе, кинематографе второй половины XX века танец и связанная с ним телесность становятся широко понимаемыми концептами. К проблеме изучения тела обращаются философы, психоаналитики, сексологи, культурологи, социологи, искусствоведы.

Для данного исследования важно, что в пластическом театре, как и в современной культуре в целом, тело превращается в знак или комплекс знаков, обращает на себя внимание, превращается в текст читаемый, интерпретируемый с той или иной основательностью или глубиной. К тому же на многие постановки оказали значительное влияние социальные явления (особенно ярко они проявились в американском, немецком и французском театре, где спектакли стали своеобразными манифестами феминизма, гей-движения), в спектаклях отразились ведущие концепции постмодернистской философии, эстетики.

Подробнее рассмотрим две концепции телесности в пластическом театре – репрезентативное тело и разрушаемое тело.

В современных спектаклях артисты выступают в облегающих трико, костюмах телесного цвета, что вызывает ассоциации с нагим телом. Особенно ярко эта тенденция проявляется в мужских партиях, где может быть обнажён торс, либо закрываются лишь отдельные части тела, хотя встречается и в трактовке женских партий. По выражению И. Кона: «Голое тело – всего лишь раздетое тело, голый – человек без одежды, каким он родился на свет. Напротив, нагота – социальный и эстетический конструкт. Это тело, которое не просто не прикрыто, но сознательно выставлено напоказ с определенной целью, в соответствии с некими культурными условностями и ценностями» [3, с. 22].

В спектаклях М. Эка «Маленькая смерть», С. Вальц «Дидона и Эней», «Весна священная», К. Карлсон «Знаки», в постановках мужских трупп репрезентируются красивые, сильные, но также ранимые и чувствительные тела. В постановках снимается противоположность мужского и женского тела, мужской и женской пластики. Однако это не связано с феминизацией или, напротив, маскулинизацией тела, скорее, направлено на раскрытие его новых пластических возможностей.

Усиление интереса к мужскому телу в культуре в целом и хореографическом искусстве в частности наблюдается с начала XX столетия, во второй половине он приобретает декларативный характер. Творчество В. Нижинского, М. Бежара, Р. Нуреева, Х. Донна способствовало утверждению новой концепции мужественности в сценическом танце и идеи мужского солирования даже в таком консервативном искусстве как классический балет. В спектаклях М. Бежара «Саломея», «Симфония для одного мужчины», «Наш Фауст», «Болеро», «Весна священная» ведущие роли исполняют танцовщики, женские партии хореограф заменил, а в некоторых случаях противопоставил мужским. Мода на хореографию и пластику мужского тела в современной культуре приобретает всё более четкие очертания. Известные дизайнеры, кутюрье (К. Кляйн, И. С. Лоран), фотографы (Дж. Волперт, Л. Гуэта, В. Лорд, М. Муквириков) предпочитают воспевать красоту не достаточно хорошо изученного предшествующими эпохами женского тела, а великолепии обнажённого мужчины.

С репрезентацией наготы связана и другая тенденция пластического театра – психологизация тела. Быть голым значит быть собой, натуральным, без прикрас. Хореографы выводят на сцену людей с обычными телами, лишёнными эстетической привлекательности. П. Бауш привлекала в свои спектакли пожилых людей («Контактхоф»), акцентировала некоторые особенности, выходящие за рамки канонов телесной красоты («Кафе Мюллер»), не боялась показать несовершенные женские тела [2]. Н. Маньковская в своей работе «Эстетика постмодернизма» пишет: «Немецкий выразительный танец П. Бауш создает психиатрически точные симулякры человеческих аффектов, неврозов, психозов, фобий, строя эстетику своего тотального театра на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику “человека с улицы”» [5, с. 67–68].

В пластическом театре важную роль играет тенденция, связанная с отношением к телу как к потенциально разрушаемому объекту не только физически, но и на смысловом уровне. На театральной сцене господствует метод конструирования с помощью симуляции. В спектаклях используются характерные для повседневной культуры телесные модификации – татуирование, шрамирование, деформация, бодибилдинг. Деконструкция приводит к подмене человеческого тела искусственным, механизированным. В пластическом театре появляется безобразное, уродливое тело. В этой области работают Т. Кантор («Мертвый класс»), Э. Барба («Евангелие», «Мифы»), У. Форсайт («Разсоздание», «Гетеротопия»), А. Адасинский и танцтеатр «Дерево» («Всадник», «Отражение», «Однажды», «Казнь Пьеро», «Robert's Dream», «Арлекин», «Поиски женской линии»), А. Арюпин и танцтеатр «черноеНЕБОбелое» («Астрономия для Насекомых», «Триада», «ImitatorDei», «Игрушки Бертрана», «Здесь был СССР», «Деление на тело и тепло»), А. Кузнецова и танцтеатр «Слепые» («DAS», «CrossRoads», «Kinder Surprise», «Androgin», «Dust», «KillBaker»).

Эстетика безобразного – подкрадывающаяся красота ужаса, ядовитое очарование, материализация кошмарного сна, наркотическая галлюцинация – составляет одну из важнейших основ современного пластического театра. Изображение безобразного и его разновидности – ужасного во все времена волновало человечество. Художественные изображения насилия, смерти, упадка, формального безобразия пронизывают многочисленные философские труды, произведения живописи, скульптуры, литературы, драматического театра, кино [1; 4]. Для пластического театра более характерно проявление формального безобразного (нарушение органического равновесия между частями целого). Для театра, как искусства сценического, где образы и эмоции несколько преувеличены, также важно, что образы эти одновременно отталкивают и восхищают.

В перевернутом мире танцтеатра «черноеНЕБОбелое» обитают клоуны-монстры, жуткие чудовища, мертвецы. В спектаклях А. Адасинского изображается процесс зарождения и гибели мира, населённого человекоподобными существами. В них образ человека претерпевает трансформацию, теряя антропоморфные качества. Действие безобразного усиливает гротеск. Виртуозная техника подразумевает абсолютное владение телом: молниеносные переходы от мертвой неподвижности к механической скорости в процессе движения руки производят впечатление отделившихся от тела, создается иллюзия, что актёры способны разъединять части тела и менять их местами, неотличимы вид актёра спереди и сзади, словно запрограммированные повторяются движения тела-шарнира. Приведём отрывок из критической статьи «Moskauer Deutsche Zeitung»: «Из недочеловеков-недоудавлов, кровососов в плену собственной паутины, неумолимо прорастает ужас перед тьмой, которая угадывается за социальной маской каждого среднего человека» [Цит. по: 7].

Но это вступает в противоречия с восприятием зрительским. Наблюдая изображения актов насильственной смерти, катастроф, фантазмагорических чудовищ, современный зритель испытывает удовольствие и

расслабление. Реакция эта обусловлена несколькими факторами. Во-первых, согласно наблюдениям психологов человек может получать удовольствия от безобразного и ужасного только в том случае, если сам находится в безопасности. Во-вторых, удовольствие от изображения актов насильственной смерти и катастроф часто связано с тем, что мы воспринимаем это изображение как нечто нереальное или эксплицитно фиктивное. Представление трупов, актов насилия, крови, безобразного в пластическом театре делает его привлекательным серийным потребительским продуктом, снимая с жанра налёт элитарности. Подобно тому, как это происходит на телевидении, где бесконечное повторение сенсационных сцен терактов, военных событий, репортажей об обезображенных голодом людях в новостных программах приносит огромную прибыль.

Кроме того, по мнению учёных, существует несколько моделей, объясняющих притягательность ужасного. Одна из них, модель сенсационного возбуждения, объясняется тем, что недостаток занятий и возбуждения, отсутствие движения души и, таким образом, отсутствие ощущения себя как живого существа имеют высокий патогенный потенциал. То есть, чем сильнее раздражение, тем сильнее индуцированное возбуждение «душевных возможностей». Один из самых сильных раздражителей – образ смерти, посредством его эстетического изображения можно возмутить, оживить душу. Соответственно, удовольствие человек испытывает не от представленных актов смерти, а только от собственного возбуждения.

Другая модель связана с так называемой теорией смешивания и усиления чувств при их смене, исходит не только из проблемы ужасного и отвратительного, но и обращается к негативному наблюдению прекрасного. Удовольствие от представления смерти – один из многих способов реализовать сам по себе динамический процесс эстетического удовольствия. Третья модель объясняет предрасположенность человека к насилию на генетическом уровне. Г. Юнг причисляет фантазии о насилии к коллективным архетипам нашей «тени», нашим тёмным, животным и «доморальным» сторонам, приписывает этой «тени» черты одержимости. З. Фрейд объяснял агрессивные и садистские черты как наследие наших архаичных «природных инстинктов», которые проявляются несмотря на усилия цивилизации. Ж. Батай видит задачу искусства и формально эротика в предоставлении каналов для трансгрессивного проявления этих садистских побуждений вопреки репрессивным тенденциям господствующей культуры. Эволюционная психология предполагает, что человечество развивалось как агрессивный вид. То есть, получение удовольствия от изображения насилия имеет архаичные истоки, которые восходят к большому значению кровавой агрессии и связанных с этим целей так называемой эволюционной адаптации человека [6, с. 41-62].

Но снова возникают противоречия. Получаемые во время спектакля яркие негативные эмоции в течение того времени, что идет спектакль, затухают, они не могут быть интенсивными на протяжении часа. Возникает ещё одно предположение. Возможно, хореографы стремятся преодолеть театральную условность. Проходя сквозь «нечеловеческие» дебри, безграничный хаос, разлад с телом, омерзение и страх, герои заново обретают человеческое в себе.

Список литературы

1. **Бочарова В.** Философские аспекты изучения проблем насилия и агрессии в современном обществе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2. Ч. 2. С. 27-29.
2. **Кисеева Е.** «Kontakthoff» П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? [Электронный ресурс]. URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-2/> (дата обращения: 12.09.2012).
3. **Кон И.** Мужское тело в истории культуры. М., 2003. 432 с.
4. **Крылова А.** Музыка ночи: от метафоры к событию // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2 (33). С. 77-79.
5. **Маньковская Н.** Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. 347 с.
6. **Меннингхаус В.** Поэтика Movege, поэтика движения. О некоторых связях эстетического удовольствия и жестокого насилия // Чувство, тело, движение. М., 2011. 368 с.
7. **Официальный сайт танцтеатра «черноеНЕБОбелое»** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bsw.ru/cntnt/media.html> (дата обращения: 17.11.2011).

BODY AS SPHERE OF EXPERIMENT IN MODERN PLASTIC THEATRE

Elena Vasil'evna Kiseeva, Ph. D. in Art Criticism

Department of Music History

Rostov State Conservatoire (Academy) named after S. V. Rakhmaninov

e.v.kiseeva@mail.ru

The author discusses the problem of corporeality in the Russian and European plastic theatre of the end of the XXth – the beginning of the XXIst century, pays special attention to the innovative performances of the choreographers P. Bausch, S. Waltz, A. Preljocaj, C. Carlson, A. Adasinskii, A. Aryupin and others, representing the new direction of dance theater, in the context of modern culture reveals and considers the leading tendencies, related to the images of corporeality, and also analyzes the conceptions of the representation and destruction of body in these choreographers' performances.

Key words and phrases: plastic theater; choreography; images of body; corporeality; ugly in plastic theater.