

ТАНЕЦ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ в контексте СОВРЕМЕННОГО АРТ-ПРОЦЕССА



Современный арт-процесс предполагает многовариантное толкование текстов культуры. Сама культура выступает текстом, в котором различные жанры искусства являются её фрагментами. Танец как один из первейших жанров искусства есть явленность невербального художественного текста со свойственной стилистикой, ощущением ритма и телесной динамикой воплощения идеи балетмейстера.

Инновации, происходящие в контексте современного художественного процесса, характерны и для непохожих танцевальных композиций, позиционирующих новые арт-опыты. К подобным опытам, интерпретирующим хореографическим языком классические литературные произведения, в частности пьесе «Отелло», можно отнести, как пример, спектакли Аллы Сигаловой и Анжелики Холиной. У каждой из них своё видение танцевального языка, чувство музыкального сопровождения, воспроизведение телесного ритма, рисунка кордебалета и открытие выразительных возможностей сценографии.

Порождение новых тенденций в мире хореографии есть продолжение диалога с традициями балетного искусства, в котором танец предстаёт уникальным способом создания художественной реальности посредством кинетики человеческого тела. Тела, эстетический рисунок которого есть отражение художественного замысла хореографа. Мы попытаемся выявить причину, на наш взгляд, естественного хода событий, происходящего в сфере современного хореографического творчества, при этом совершая небольшой экскурс в историю танцевальной культуры начала 20-х годов XX века. Хореографическое творчество предполагает новизну художественного языка в эстетике танцевальной арт-практики.

Танец представляет собой некий эстетический опыт, передаваемый языком тела. Он есть источник и результат художественного мышления автора-исполнителя. Многовековая история танцевальной культуры включает различные ипостаси эстетической трансформации человеческого тела. Тела, обречённого породить вариации художественной выразительности.

Выразительность относится к одному из ключевых вопросов хореографического искусства. Она вплетена в содержание художественного мышления и находит выход в структуре целостного произведения, будь это балетный спектакль или танцевальная импровизация. Как тело становится выразительным? Где та точка отсчёта, которая приводит положение тела в сценическую позу? Каким образом телодвижение превращается в танец? Где усмотреть тот рубеж, за которым тело перестаёт быть просто телом человека и раскрывается в духовном аспекте, то есть становится телом духовным, лишённым плоти? Эти вопросы приближают нас к пониманию танца как возможности эстетического существования тела в контексте художественного пространства.

Художественное пространство является одним из условий визуализации выразительных средств танцевального творчества. Такое пространство меняет пластику тела. Оно задаёт вектор восприятия телесной информации в плоскости осознания эстетической привлекательности творческого решения. Это, во-первых. Вторым условием, трансформирующим зрительное восприятие в аспекте поиска выразительности, является ракурс или *eraulement*, о котором А.Я.Ваганова писала: «*Eraulement* – первая черта будущего артистизма» [1, с.25].

Интересно отметить совпадение некоторых принципов классического балета с концепцией древних египтян: каждая часть тела – в самом красивом эффектном ракурсе (глаз – *en face*, голова и ноги – в профиль, торс – *eraulement*). В частности, эстетика выворотности в классическом танце, о которой образно рассуждал А.Л.Вольнский в «Книге ликований», в очередной раз подтверждает целесообразность выбора ракурса в хореографических композициях [2]. Ракурс или *eraulement* – это положение, ориентирующее корпус в направлении «той или иной диагонали, сродни многообразию полутонов и оттенков, которое так оживляет живописное произведение, делая его экспрессивным, выразительным. Оно придаёт объёмность любой позе, а движение по диагонали воспринимается как бы одновременно с нескольких точек» [3, с.110].

Отдельно имеет смысл, исходя из вышеприведённых рассуждений, отметить роль диагонали в танцевальном искусстве, что говорит о естественной архитектонике балетных решений. Диагональ призвана усилить эстетические переживания зрителей, придавая масштабность художественному пространству. Это свойственно классическому балету, в котором сам танец выстраивается по диагонали: будь то соло, дуэт, ансамбль или построения кордебалета. В подтверждение тому приведём фрагмент из книги Е.П.Валукина «Система мужского классического танца», где наряду с категориями «тело» и «диагональ» рассматривается понятие «поза классического танца»: «Позой классического танца является фигура, которой свойственно гармоничное сочетание определённых положений частей тела. Необходимым условием для любой позы классического танца является физическое равновесие тела и диагональное расположение в пространстве сцены или зала по отношению к нечётным точкам пространства (1,3,5,7), ко-

гда фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к какой-либо из чётных точек (2,4,6,8)» [4, с.30].

Диагональные композиции применяются не только в балетном, но и в драматическом театре. Известно, что В.Мейерхольд также выбирал диагональное построение мизансцен. Он называл естественное положение актёра на сцене в диагональном рисунке самым выразительным ракурсом. Приведённые примеры иллюстрируют значимость диагональных композиций в разных жанрах искусства (танец, театр, живопись). Возвращаясь к танцевальному искусству, приведём суждение Г.Лебедевой: «...Поза, ориентированная в пространстве сцены по диагонали, обладает особой выразительностью и эстетической привлекательностью. Она максимально информативна для нашего взгляда» [3, с.110].

Поза тела в танце есть элемент эстетической формы художественного мышления балетмейстера. Она обладает определённой энергетикой эстетического воздействия на публику. Красота позы расширяет границы художественной выразительности танцевального произведения. Именно в классическом балете, как уже отмечалось, используется диагональное построение и выбор ракурса тела. Действительно то, что «использование диагональных построений придаёт танцу особенную выразительность», а «диагональ в балетном театре является главной линией расположения танцовщиков и их движения как в сольном, так и в групповом танце» [3, с.114].

Классический балет как жанр хореографии сосуществует с другими танцевальными направлениями, воспроизводящими красоту телесного «полотна». Эстетику телесных превращений можно увидеть, например, в хореографии Дж.Баланчина. Заслуживает внимания хореографический опыт балетмейстера, поставившего в 1957 году балет «Агон» на музыку И.Стравинского. Это балет для двенадцати исполнителей (четверо мужчин, восемь женщин). Дуэт в нём является кульминацией всего сочинения. Два необходимых качества баланчинского обновлённого стиля, такие как высокая подвижность и высшая гибкость в наибольшей степени и проявились именно в дуэте.

Баланчин эффектно включал один из основных элементов классического танца – поддержку, которая расширяла возможность пластического рисунка. Поддержку хореограф использовал в дуэте, рождая тем самым ранее не знакомый эстетический эффект телесного бытия. По этому поводу очень точно с эмоциональной стороны описал картину сосуществования тел в дуэтом танце автор книги «Хореографические портреты» В.М.Гаевский: «Дуэт Баланчина – метаморфозы поддержки, притом, что традиционных поддержек (за талию) почти нет, как почти нет верхних поддержек, а всё сведено к эволюциям на полу, эволюциям, непредсказуемым и непрерывным. Дуэт – поток сложных поддержек, возникающих из необычных поз, сложных поз, рождающихся из необычных поддержек...; вскинутые и раскинутые руки описывают различные ассиметричные геометрические фигуры и создают некое внутреннее пространство – совершенно новое измерение и новый эффект хореографических дуэтов... Это сочинение Баланчина означает поворот в истории хореографического дуэта. Хореограф заглядывает вглубь дуэта, погружается в его тайники, обнаруживает его структуру» [5, с.528-529].

В эстетике танца преломляются художественные особенности конкретного исторического периода. Пример тому, начало 20-х годов XX века в России, когда одной из художественных доминант того времени явился свободный танец, пришедший со стороны западной культуры. Это танец, в котором воцарилось художественное сознание эпохи, обречённой на поиск новых способов эстетической коммуникации.

Поиск движущих форм – это всегда выбор хореографического пути, диктующего стили танцевального искусства.

Искусства, через эстетическое видение которого оценивается значимость художественных проектов. Свободный танец представлял собой внушительную часть таких проектов, отражающих характер развития человеческой культуры. Культуры, претендующей на признание новой эстетики движения. Как пишет автор книги «Свободное движение и пластический танец в России» И.Сироткина, «с самого момента рождения свободный танец был выбором – выбором определённых принципов, ценностей и ориентиров, философии и образа жизни. Перед этим выбором стояли представители всех течений – от классического балета, немецкого экспрессивного танца и американского модерна до современных направлений, таких как контемпорари и контактная импровизация» [6, с.136-137].

Одним из принципов свободного танца является индивидуальность исполнителя. По этому поводу Е.И.Рабенек утверждала: «Жест должен рождаться сам по себе от каждого нового музыкального такта, меняясь, варьируясь, преобразуясь согласно индивидуальности и настроению каждой из учениц» [7, с.292]. Индивидуальность проявлялась через внутренние ощущения и переживания танцующего. Акцент делался на внутреннее состояние исполнителя, которое преломлялось через спонтанные телесные движения. В противовес такому видению к концу 1910-х годов возникла противоположная идея о том, что в танце важна не индивидуальность (о которой говорила А.Дункан), а «чистое движение». Признавался лишь «абстрактный» и «абсолютный» танец, а танцовщик должен был себя забыть, потерять. Принималось отсутствие психологизма в танце.

Индивидуальность и абсолют как принципы свободного движения были продиктованы новыми эстетическими формами танца, раскрепощающего тело. Тела, создающего бытие хореографического текста. Текста, индуцирующего эстетическое переживание публики. Публики, погружённой в плоскость зарождения художественной действительности в новых, ранее не материализованных формах красоты через синтез музыки, ритма и телесного текста.

Переживание красоты в танце происходит при восприятии длительности телесного поведения. Такое поведение носит эстетический характер, его можно отнести к сфере невербального коммуникативного процесса. Данный процесс есть сотворение прекрасного и значительного посредством художественного движения. Наше поведение в танце являет собой отражение всеобщего человеческого свойства, объединяющего всё человечество как по вертикали – через всю его историю, так и по горизонтали – через границы самых непохожих культур.

Красота в танце мыслится как нечто соразмерное, как некая органическая целостность, порой допускающая элементы хаотичности. Красота есть образ гармонии в сознании человека, усматривающего источник наслаждения и телесной раскрепощённости в танцевальных композициях. Хореографическое мышление порождает новые способы образной картины эстетики тела.

В своё время английский философ Дэвид Юм заметил, что «красота вещей существует в воспринимающем их сознании». Перефразируя это суждение, можно предположить, что красота танца есть объективная данность, трансформированная в сознании воспринимающего субъекта. Она есть отражение и результат хореографического мышления балетмейстера и исполнителя, воплощающих мелодию тела и музыкальные ритмы в контексте танцевального текста. Нейропсихологические исследования показали факт восприятия ритма в музыке левым полушарием, а мелодии – правым. С нашей точки зрения, в целостном постижении эстетики танцевальных построений задействованы оба полушария.

Красота любого явления вызывает переживание положительных эмоций. Красота танца пробуждает ощущение внутренней энергии тела, материализацию чувственного удовольствия и осознание духовного назначения человека через идею хореографического воспроизведения жизни. «Красота – это прежде всего переживание, эмоция, причём эмоция положительная – своеобразное чувство удовольствия, отличное от удовольствий, доставляемых нам многими полезными, жизненно необходимыми объектами, лишёнными, однако, качеств, способных породить чувство красоты» [8, с.6].

Танцевальный язык продуцирует эстетическое наслаждение в плоскости восприятия выразительных форм тела. По сути, язык красоты – это язык эмоций. Язык танца – это язык чувственных переживаний состояния тела, вызывающий бесконечную эстетическую потребность в визуализации художественной кинетики. «Эстетическое наслаждение – единственный язык, который сообщает нам о том, что в созерцаемом объекте присутствует качество красоты» [8, с.7].

Качество красоты лишено практической нагруженности. Вспоминая суждение И.Канта о том, что красивый предмет вызывает удовольствие, свободное от всякого интереса, можно утверждать, что красота танцевального языка свободна от необходимости доказательства полезности хореографического жанра. Данная полезность уже сосредоточена в эстетической заданности танцевальных форм. Танец – это явление чувственной эстетики метафор тела. Тело танцовщика красиво само по себе, оно сообщает о метаназначении хореографических изысканий.

Уместно привести слова Антуана де Сент-Экзюпери, который сказал, что это по-настоящему полезно, потому что красиво. И нигде не найти другого суждения французского писателя. Он не говорил, в частности: это по-настоящему красиво, потому что полезно. Действительно, здесь нет иной, обратной зависимости. Мы любим человека потому, что просто любим, не усматривая в этом практической заинтересованности. Возможно, красота сродни любви. Два таких состояния способны вызвать сильнейшее эстетическое чувство от восприятия предмета восхищения.

Мы восхищаемся произведением искусства вне зависимости от его места в иерархии видов художественного творчества. Мы также созерцаем пластику тела и испытываем эстетическое удовольствие от хореографических новаций. Восприятие же объекта любви имплицитно содержит оценку его эстетических качеств (прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное и т.д.). Любовь – это цельное чувство, умиротворяющее и смягчающее эстетическую оценку человека как предмета обожания. Танец и любовь есть чувственные формы эстетического бытия человека в культуре. Но это уже другая история и иное осмысление форм художественной коммуникации в контексте современных арт-практик.

Проведённый обзор трансформации преимущественно отечественной танцевальной культуры позволяет признать, в очередной раз, естественность хореографических инноваций, коррелирующих с содержанием современного художественного процесса. Стилистика арт-процесса в современной хореографии разнопланова и неожиданна. Она шокирует и удивляет, порождая эстетическую потребность в восприятии и понимании публикой необычной семантики танцевального текста.

Можно предположить, что одной из причин возникновения новой эстетики танцевальной кинетики в контексте современного арт-процесса является подсознательная мотивация хореографов воплощать неклассическим языком танца метаморфозы сознания, определяющего глобализацию общества и культуры. Культуры, существующей в форме диалога, и только так способной развиваться. В этом смысле язык современного танца интернационален и диалогичен. Танец как один из видов арт-практики обладает коммуникативной функцией. Данная функция с особой силой проявляется в социальных танцах (хастл, сальса, свинг, аргентинское танго). Но это вопрос и одновременно провокация другого ракурса в исследовании эстетики танцевального бытия.

Жанна ПИМЕНОВА



Литература:

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Л.: Искусство, 1980.
2. Волинский А.Л. Книга ликований. СПб.: Изд-во «Лань», 2008.
3. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитекtonика. СПб.: Изд-во «Лань», 2007.
4. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. М.: Изд-во ГИТИС, 1999.
5. Гаевский В.М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2008.
6. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
7. Рабенек цит. по: Волошин М. Культура танца [1911] // Волошин М. «Жизнь – бесконечное познание»: Стихотворения и поэмы. Проза. М.: Педагогика-Пресс, 1995.
8. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995.

Ключевые слова: танец, язык танца, культура, текст культуры, тело, выразительность, эстетика телесного текста, хореографическое мышление, художественное пространство, танцевальное искусство, арт-процесс.

Keywords: dance, dance language, culture, culture text, body, expressiveness, esthetics of the corporal text, choreographic thinking, art space, dancing art, art process.

Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются выразительные возможности пластики человеческого тела в контексте хореографического произведения, выясняется роль красоты танцевальных композиций при восприятии их публикой, анализируются хореографические опыты отечественной танцевальной культуры в рамках современного арт-процесса.

Summary of article

In article «Dance as an esthetic form of art thinking in a context of modern art process» expressive possibilities of plasticity of a human body in a context of choreographic work are considered, the role of beauty of dancing compositions becomes clear at perception their public, choreographic experiences of domestic dancing culture within modern art process are analyzed.

Коротко об авторе

Пименова Жанна Викторовна, окончила философский факультет МГУ имени М.В.Ломоносова (1990), кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой связей с общественностью МПГУ ГА. Автор монографии «Художник: его бытие в спонтанном сознании» (1997), более 70 научных работ.

E-mail: tanez97@gmail.com

About the author

Pimenova Zhanna Viktorovna, graduated from philosophical faculty of the Moscow State University (1990), the candidate of philosophical sciences, the associate professor managing chair of public relations. Author of the monograph «Artist: its life in spontaneous consciousness» (1997), more than 70 scientific works.

E-mail:tanez97@gmail.com