

DOI 10.18522/2415-8852-2019-4-124-131

УДК 008

## КУДА ПРИШЕЛ ТАНЕЦ, ИЛИ ПРОСТОТА НЕПРОСТЫХ ДВИЖЕНИЙ

**Александр Викторович Марков**

доктор философских наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

**Аннотация.** Обозревается итоговая книга Ирины Сироткиной, посвященная специфике танцевальной культуры XX в. Эта книга, составленная как хрестоматия и учебник, превосходит задачи такого пособия, представляя собой обобщение высокого уровня, учитывающее достижения современной антропологии. Сироткина раскрывает особенности танца как социального явления, маркирующего «культурные» социальные практики, и доказывает, что XX век как эпоха эмансипации превратил танец из маркера элитной принадлежности в одну из наиболее универсальных семиотических моделей культуры. Книга построена не как введение в предмет или последовательное изложение его истории, но как серия проблематизаций. В частности, в книге указывается, как философия Ницше повлияла на изменение статуса тела. Танец рассматривается не как форма досуга, но как форма организации движения, в том числе и труда, со ссылкой на таких теоретиков пролетарского труда, как Алексей Гастев. В книге анализируются особенности хореографии и хореографической педагогики, а также то, каким образом «естественность», которая в начале XX в. была псевдонимом эмансипации, потом сама потребовала определенных эмоциональных подкреплений и системы интермедиальной поддержки. Также книга показывает социально-политические следствия самосознания культуры в форме танца и пластики, демонстрирует, что кроме идеологии пластики (классицизм) есть и идеология танца (модернизм и постмодернизм). При этом автор книги доказывает, что метафорика танца, основанная на общих представлениях о движении и теле, достаточно сильна, чтобы развитие хореографии в XX в. было непрерывным, а не прерывистым. В статье ставится вопрос, может ли такая учебная книга раскрыть специфику танца как явления культуры XX в., опираясь только на философию танца и различие между классической и неклассической философией вообще.

**Ключевые слова:** Ирина Сироткина, танец, пластика, философия танца, теория движения, культура тела, самосознание культуры, выражение идеологии.

Новая книга Ирины Сироткиной [Сироткина 2019] – и вводный курс, и учебник, и хрестоматия, то, что по-английски удачно называется *textbook*, а по-русски не имеет столь же емкого названия. Но в отличие от большинства учебников по истории искусства, дающих необходимый взгляд на предметы любования и старающихся заострить этот взгляд, в этой книге прежде всего важна собственная концепция автора, которую можно назвать «открытием движения». Читатель должен так же усвоить историю движения в XX в., как усваивается суть герменевтического, переводческого, лингвистического или какого-либо еще поворота [Бахманн-Медик].

Но если о поворотах всегда можно сказать, что мы существуем после Беньямина, после Хайдеггера, после Фрейда или других начинателей поворотов, то как можно говорить, что мы существуем после Айседоры Дункан, Рудольфа Лабана или Мориса Бежара – ключевых фигур книги Сироткиной? Конечно, можно указать на магию кино: фильм Вина Вендерса о Пине Бауш или байопик Рэйфа Фанса о Рудольфе Нурееве – это эксперименты на грани жанров, с чертами мюзикла, анализа техники, почти художественной критики, в рамке рассказа о драматических перипетиях самого танцевального перформанса. Но кино – это драматизация драмы, это еще не философия танца. Конечно, когда диковинный подвесной трамвай эпохи югендштиля

трясется над некогда индустриальным Вупперталем, а напряженное движение Пины примиряет нас с любыми нашими усилиями, в том числе усилиями понимания, мы понимаем, как очистительно действует танец. Но это понимание – эпизод, а книга Сироткиной как раз должна отучить от эпизодического понимания танца как некоторого количества номеров, сцен или отдельных приемов.

Книга построена не как история танца в XX в. и его влияния на культуру – это увело бы далеко от темы в область метафор, когда из слов вроде «пластичность», «музыкальность», из отдельных воспоминаний об опере или балете пытаются сложить гадательную картину о судьбах культуры. Но также это и не техническое введение в танец, при всей невероятной увлеченности автора возможностями, открытыми в ходе освоения культурой пластического движения. Технический разговор о танце, может быть, и пустил бы читателя за кулисы театра, но совершенно ничего бы не рассказал об устройстве театра. А книга как раз во многом о том, как в XX в. танец стал играть в культуре ту же роль, что в XIX играл оперный театр: политический клуб, место собрания и серьезного разговора в кулуарах и ложах. В XX в. мы видели, как танец, как и дирижирование, становился важнейшим предметом внешнеполитических отношений: если репутация русской монархии связывалась с Матильдой Кшесинской, культурные проекты ранней

советской власти – с Айседорой Дункан, сила русской эмиграции в мире – с Анной Павловой и Тamarой Карсавиной, а позиции позднего СССР – с эмиграцией Михаила Барышника и Рудольфа Нуреева, то стало понятно, что не только в театрах оперы и балета, но и в любых политических кулуарах балет стал важнее оперы.

Итак, перед нами не систематический очерк истории танцевальных практик, не теория и практика хореографического искусства и не культурологическое пособие, ориентированное на рассказ о танцах. Читатели предшествующих исследований И. Сироткиной [Сироткина 2014а, Сироткина 2014б] уже знают проблематику «свободного движения» в противовес ритуализованному балету XIX в., проблемы «кинэстетики», иначе говоря, переноса техник танца в другие практики, производственные, медицинские и коммуникативные, наконец, понятие «шестого чувства», чувства своего движущегося тела, отличающегося от пяти чувств, но не менее важного, в некотором смысле открывающего чувственность вещей. И читатели этих книг, и вообще интересующиеся историей балета представляют, почему советской власти так понадобилась школа Айседоры Дункан, в которой должна была быть произведена естественность движений и за революционным освобождением труда должно было прийти освобождение тела, начиная с детского тела – студийцами становились

и восьмилетние дети. Конечно, возвращение в последние годы таких имен, как Алексей Гастев, создатель научной организации труда и соответствующей пластически-двигательной культуры, также поможет понять не только содержание книги, но и то, почему она так построена.

Одна из глав книги называется «Чем танец отличается от пляски». Вроде бы, интуитивно это понятно: пляска никак не регламентирована, а танец всегда подчиняется пусть самым малым, но правилам. Но Сироткина, дав яркое описание того, как соотносятся танец и пляска, как риторичен танец и как грубо-ритмична пляска, вспоминает о начальном смысле пляски: перед боем стенка на стенку показать себя, запугать или заморозить противника, привлечь к себе благоволение магических сил. Пляска тогда – это не просто экстатическое приникание к природе, это социальный ритуал, связанный с особенностями боя и соревнования как начального социального опыта. Тогда танец отличается от пляски так же, как блистательная адвокатская речь отличается от эпоса или как портрет отличается от священного тотема. Танец оказывается не столько школьной или формализованной пляской, сколько возможностью сообщить что-то там, где уже не ходят стенка на стенку. Следует заметить, что и метафора «пляска смерти» имеет в виду как раз архаику времен таких боев [Леонавичус], но также что слово «пляска» использовалось

как провокационное некоторыми теоретиками танца XX в., в том же смысле, в каком живопись и пластика обращались к африканской архаике.

Первая глава «Что такое танец» начинается с вопроса о метафорах танца: когда мы говорим о танце листьев или танце электронов, приближаемся ли мы к пониманию природы танца? На это можно было бы ответить, что уже романтическая культура, возникавшая в период некоторых научно-технических прорывов, таких как открытие новых свойств магнетизма и электричества, создавала подобную метафорику, просто пытаясь справиться со множеством новых научных впечатлений при сравнительной скудости прежнего языка [Марков]. Сироткина связывает понимание специфики танца как искусства с новым статусом тела, открытым уже во второй половине XIX в., когда новые подходы в области гигиены, распространение транспорта, одежды прет-а-порте и многое другое, включая мистическую философию тела и пола Отто Вейнингера или Владимира Соловьева, – все это потребовало смотреть на тело не как на носитель готовых качеств, а как на центрального персонажа и центральное место жизненной драмы.

С телом произошло то же, что с музыкой в период от Бетховена до Малера, – музыка превратилась из вместилища образов и переживаний в самостоятельно существующее начало, подгоняющее под себя и сюжеты,

и время, и разные типы ее эмоционального ощущения, включая «мужскую» и «женскую» эмоциональность. Музыка становится не продуктом, а таким самоуправляемым предприятием, способным и переработать любые эмоции, и показать, что эти эмоции уже были частью готовых сюжетов и легенд, и что, мысленно станцевав их, пережив каждую ноту, мы восстановим эти вдохновляющие нас сюжеты, заново построим себе театр. Из-за объемов книги Сироткина сосредотачивается прежде всего на Ницше, его «пляске Заратустры» как основном вдохновении для концепций танца первой половины XX в. Конечно, хотелось бы больше узнать о неожиданных линиях влияний на эмансипированный танец, например, о Жакке-Далькрозе – создателе особой гимнастики и вдохновителе электронной музыки Мартено, о эвритмии Штейнера, о швейцарских гимнастках, начиная с гимнастики Пилатеса, в связи со швейцарской колонией Лабана, но это скорее тема других исследований.

Конечно, без Ницше не было бы и Малера в музыке, и Лабана в хореографии, более того, не было бы ни танца Нижинского, ни даже фарсов Баланчина, которые приоткрывали другую, комическую сторону Заратустры. Сироткина очень тонко выстраивает генеалогии, чтобы не уйти в историю культуры так, как мы уже рискуем уйти в этой рецензии: например, говоря о пути от «Болеро» Брониславы Нижинской с Идой Рубинштейн

до «Болеро» Бежара, она показывает, как хмельной ритуал превращается в священный. При этом списать такое превращение «Болеро» из карнавала и почти стриптиза в новый канон послевоенного искусства только на развитие техники или спрос на серьезность времен беби-бума невозможно, и Сироткина просто говорит о семантике возвышения, на котором исполнялся танец: его можно понять и как стол в кабаке, и как алтарь, но эта противоречивая семиотика все равно оказывается семиотикой трибуны. Отойдя от старой риторики, калечившей ноги балеринам, балет XX в. пришел к новой риторике, отличающейся от старой так же, как телевизор отличается от терпко пахнувшей краской газеты.

Русский читатель, конечно, вспомнит еще стихотворение Заболоцкого, в котором прима «Болеро» отождествляется с Долорес Ибаррури, а оркестровая музыка рассматривается как программная для испанского коммунистического движения. Конечно, Заболоцкий здесь производил своеобразную деколонизацию, реапроприацию, возвращение танца испанцам, чтобы он и стал революционно-демократическим. Но сама эта сцепка наступательной симфонической оркестровки и неизбежности революции уже не является метафорой, как у Блока, призывавшего «слушать музыку революции», но реальностью, действительной неизбежностью свободного движения эмансипации, которое и оказывается единственным оправданным движени-

ем, объясняющим, почему этот танец вообще существует.

Большинство глав книги посвящено тому, как танец воспринимается в режиме реального времени. Здесь читателя ждет множество открытий. Например, в замечательной главе «Идеальное тело для танца» речь идет как раз не об идеале, а о том, как в каждом танцевальном теле сбывается сама его идеальность, сама возможность его мыслить эстетически, а не только практически. Идеальное здесь означает не идеализированное, а воспринимаемое с позиций разных искусств как важное и для прочтения того, что выставлено в музеях, и для предсказания того, что дальше может произойти в общественной жизни. Так, например, из этой главы мы узнаем, что общего между джазовым телом и палеолитическими венерами (конечно же, особое внимание к бедрам, особая их весомость). Если для культуролога это общее оказалось бы просто указанием на культурные формы экстаза или ценности негритянского общества, то для Сироткиной это повод поговорить об импровизациях в области свободного танца, противостоящих военной мобилизации, и тут же перейти к тому, как японцы отреагировали танцем на бомбардировку Хиросимы и Нагасаки.

В какой-то мере эта книга – история того, как танец служил демобилизации, не меньше чем движение хиппи или рок, точнее, предвосхищал эти движения. Это противо-

положность истории того, как одежда, даже условная в живописи, служила мобилизации, в конце концов создав в XX в. тип гарсонетки, солдатки на марше, женщины модельной внешности [Холландер]. Из последней главы мы узнаем, что хеппенинг – это не просто пластическое искусство, а пересборка всей предшествующей истории танца, примерно как одежда в живописи пересобирала прежнюю властную символику. Сироткина начинает там, где завершает Холландер, не просто констатируя появление модного тела как самостоятельной единицы, но показывая, что теперь это модное тело уже свободно, и мы не знаем, какой хеппенинг нам разрешит по-новому понимать само искусство. В мире новых медиа и видеоинсталляций танцевальное тело входит и разрешает.

Книга богато иллюстрирована, содержит для каждой темы хрестоматию с авторами от Лукиана Самосатского о пляске и Генриха фон Клейста о театре марионеток до Ю.М. Лотмана о балах и современных теоретиков балета о происходящем в наши дни. Эта хрестоматия совершенно не ретроспективна, наоборот, инверсна, Лукиан появляется одним из последних. В книге содержатся QR-коды, позволяющие посмотреть танцевальные номера на видео. Также в книге есть все методические указания, позволяющие использовать ее как учебное пособие, возможно, не только в вузах, но и в старших классах специализированных школ.

## Литература

Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / пер с нем. С. Ташкенова. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.

Леонавичус, А.В. Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. №. 8 (151). С. 85–99.

Марков, А.В. Расстроенный музыкальный инструмент: об одном романтическом мотиве // Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2015. №. 1. С. 90–96.

Сироткина, И. Свободное движение и пластический танец в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2014а.

Сироткина, И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014b.

Сироткина, И.Е. Танец: опыт понимания. Москва; Санкт-Петербург: Бослен; Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2019.

Холландер, Э. Взгляд сквозь одежду / пер. с англ. В. Михайлина. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

## References

Bakhmann-Medik, D. (2017). *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [Cultural turns: new orientations in culture studies] (S. Tashkenov, Trans.). Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Leonavichus, A.V. (2015). Bal kak plyaska smerti u A. Bloka i russkikh romantikov [The ball as a dance of death in A. Blok and Russian romantics' works]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedeniye. YAzykoznaniiye. Kul'turologiya* [Herald of RSHU. Literary, language and culture studies], 8 (151), 85–99.

Markov, A.V. (2015). Rasstroyennyy muzykal'nyy instrument: ob odnom romanticheskom motive [An out of tune musical instrument: about a romantic motif]. *Vestnik VIGU. Seriya: Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki* [Herald of VSU. Social and Humanities studies], 1, 90–96.

Sirotkina, I. (2014a). *Svobodnoye dvizheniye i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free movement

and plastic dance in Russia]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Sirotkina, I.E. (2014b). *Shestoye chuvstvo avangarda: tanets, dvizheniye, kinesteziya v zhizni poetov i khudozhnikov* [The sixth sense of the avant-garde: dance, movement, and kinesthesia in the lives of poets and artists]. Saint Petersburg: Evropeyskiy universitet.

Sirotkina, I.E. (2019). *Tanets: opyt ponimaniya* [Dance: the experience of understanding]. Moscow; Saint Petersburg: Boslen; Evropeyskiy universitet.

Hollander, E. (2015). *Seeing through clothes* (V. Mikhailin, Trans.). Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

## WHERE DID THE DANCE COME, OR THE SIMPLICITY OF DIFFICULT MOVEMENTS

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia); e-mail: markovius@gmail.com

**A**bstract. A recently published book of Irina Sirotkina on the specifics of the dance culture of the twentieth century is under review in this article. This book, compiled as an anthology or textbook, surpasses the objectives of such a manual, being a perfect generalization that takes into account the achievements of anthropology. Sirotkina shows the characteristics of dance as a social phenomenon marking “cultural” social practices, and proves that the 20th century was an era of emancipation, that turned dance from a marker of elitist appropriation into one of the universally relevant semiotic models of culture. The book is not constructed as an introduction to the subject or a consistent presentation of its history, but as a series of problem statements. In particular, the book indicates how Nietzsche’s philosophy influenced the change in body status. Dance is considered not as a form of leisure, but as a form of organization of movement, including labor, with reference to such theorists of proletarian labor as Alexey Gastev. The book analyzes the features of choreography and choreographic pedagogy, and how naturalistic approach, which at the beginning of the 20th century was a mask for emancipation, then itself required certain emotional reinforcements and a support system in the intermedial interactions. The book also shows the socio-political consequences of self-awareness of culture in the form of dance and plastic, and it is proved that ideology of plastic (classicism) now is succeeded by ideology of dance (modernism and postmodernism). At the same time, the author of the book argues that the dance metaphor based on general ideas about movement and the body is strong enough, so that the development of choreography in the 20th century is more lasting than contingent. The article raises the question of whether such a training book can refer to the specifics of dance as a cultural phenomenon of the twentieth century, relying only on the philosophy of dance and the difference between classical and non-classical philosophy in general.

**K**eywords: Irina Sirotkina, dance, plastic, dance philosophy, theory of movement, body culture, reflective mood of culture, expression of ideology.

