

К ПРОБЛЕМЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА РЕЧЕВОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ТАНЦЕ

© 2009 Ю.А.Кондратенко

Мордовский государственный университет им. Н.П.Огарева

Статья поступила в редакцию 26.09.2009

В статье рассматриваются перспективы развития двух систем искусствоведческого анализа речевого высказывания в танце: интонационного и формального подходов. Предлагается содержательная интерпретация категорий «материал танца» и «выразительные средства танца». Определяются ключевые элементы системы смыслообразования в художественном языке танца.

Ключевые слова: танец, тело, движение, речевое высказывание, материал искусства, выразительные средства, интонационный анализ, формальный анализ.

Проблема интерпретации художественного текста в сценических искусствах связана с выбором определенной аналитической позиции, в основе которой лежит механизм организации восприятия. Возникающий при этом тип видения базируется на осязательно-двигательной функции зрения, которая способствует переводу визуального опыта зрителя в вербальный. Причем для реалистической модели восприятия характерна логически рациональная система процесса чтения, связанная с геометризацией оптического опыта и отождествлением его со зрительным актом смотрения. Иначе говоря, в классической системе глаз служит простейшим оптическим прибором (своеобразной камерой-обскурой), демонстрирующим нам образы реальности и соединяющим в одно целое изображение и образ. Но как показывает практика неклассического искусства, процесс интерпретации не всегда столь прямолинейно прост, поскольку художественный язык детерминирован не только ясностью процесса художественного чтения. О какой бы из ситуаций объективного или необъективного, буквального или небуквального восприятия не велась речь, важным компонентом рефлексии всегда служит умение не смотреть, а видеть и распознавать неочевидное (художественное) в очевидном (нехудожественном). Например, в изобразительном искусстве, где система формального анализа служит основой основ научной рефлексии, проблема интерпретации решается путем обращения к свойствам, качествам и приемам обработки материала. Как отмечает С.М.Даниэль, строительный материал для картины невозможно представить в виде структуры с фиксированными значениями, поскольку его знаки всякий раз заново конструируются в акте образования текста. В этом смысле картина представляет собой некий совокупный образ, и ее язык реконструируется уже после создания произведения в процессе анализа отношений между реальностью и изображением¹. Та-

ким образом, в основе исследования художественного объекта с точки зрения формального анализа должны лежать не элементы (знаки), а их отношения (способы преобразования знаков). Это позволяет проникать в смысловые зазоры в форме или в содержании, привлекая внимание к сущности творческого процесса. В случае с танцевальным искусством речь может идти о проникновении во внутреннее содержание художественной формы через систему интерпретации смысла танцевального движения.

Интонационный подход в теории танца, возникший под влиянием музыковедения, принимает движение за материальную единицу, подобную единице материального вещества музыки – звуку. Однако в такой трактовке нельзя не отметить один существенный момент: в музыке потенциально выразительный материал проходит стадию ревероплощения через инструментальную обработку с тем, чтобы актуализироваться в объект с художественными качествами. Звук объективируется посредством тела (голоса) или искусственно созданного инструмента, поэтому его потенциальная выразительность, обусловленная автономным существованием в реальности и способностью управлять инструментом, широка для актуализации в произведении искусства. В традиционном толковании, в случае с танцем, движение выступает материалом, а инструментом актуализации его потенциальной выразительности служит тело человека. Но движение, в отличие от звука, не обладает своим особым автономным существованием, оно принадлежит телу, а это значит, что не оно управляет телом, скорее наоборот, мыслящее тело управляет движением. Очевидно, что в этом случае танцевальное движение актуализирует внутреннее, потенциальное состояние тела, которому оно принадлежит.

Подобная трактовка дает возможность иначе взглянуть на проблему смыслообразования. Для этого необходимо принять тело в качестве материала искусства танца, а движение – в качестве инструментального средства, позволяющего реализовывать его потенциальную выразительность. Таким образом, возникает ситуация, когда танцевальное движение само по себе еще не содержит, а лишь реализует смысл, заложен-

⁰ Кондратенко Юрий Алексеевич, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии.

E-mail: yurkondr@mail.ru

¹ Даниэль С.М. Сети Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб.: 2002. – С. 80 – 81.

ный в выразительном материале, создавая тем самым потенциальный уровень движения. Зримое движение всегда фиксирует взгляд на следствии реализации потенциального движения (чаще всего на позе, в качестве начала и окончания движения). С этой точки зрения, полнота смысла лучше всего осознается в речевом обороте, когда возникает момент очевидной досказанности в результате накопления в единицу наибольшей длительности нескольких динамико-статичных моментов. Именно такие комбинации движений осознаются при восприятии. Правда, здесь возникает вопрос о том, какую длительность речевого оборота принять за основу. По сути, в ответе на него кроется суть всех существующих в теории танца разногласий. Например, представители теории интонационного анализа исходят из структуры речевого высказывания, сопоставимой с предложением, а формальная школа учитывает смысл отдельных «словосочетаний». Малая длительность фиксируемого в последнем случае речевого оборота позволяет трактовать «словосочетание» как отдельное движение, хотя очевидна неточность этого определения, поскольку по законам технической системы танцевальное *pas* само по себе всегда состоит из последовательности элементарных динамических моментов. Как бы там ни было, но для решения проблемы смыслообразования существует третий путь. Если принять во внимание, что тело реализует свою потенциальную выразительность в движении, то очевидно, что смысл заключен не в результате – речевом обороте, а в самом потенциальном моменте, в мысли тела, стоящей за актуальным движением. «Внутренняя структура танца определяется его характером как пространственно-временной, единомоментно реализуемой деятельности, которая не есть, а всегда становится и обладает визуально-звуковой организацией восприятия. Она, как никакая другая творческая деятельность, непосредственно связана с человеком, его тело – это и есть материя танца»². По сути, смысл высказывания – лишь часть потенциальной мысли тела, которая, чаще всего, обладает большим объемом, чем высказанное в актуальной форме.

Подобное обращение к глубинным структурам мысли имеет большое значение с точки зрения теоретического анализа, поскольку позволяет понять механизмы выражения внутренних состояний и принципы перевода этих состояний во внешние формы. В свое время эти вопросы находились в основе подхода, предложенного представителями школы формального анализа. Они обратили внимание на явления конструирования системы художественного текста и способы его последующего чтения. В качестве примера можно обратиться к концепции А.Л.Волынского. Предложенный в ее рамках этимологический метод основывался на системе интерпретации движения в качестве самостоятельного средства речевого высказывания. Эта модель истолкования хореографического

текста основывалась на идее о том, что тело подобно человеческому слову и, будучи формой мысли и чувства, оно выражает некое содержание с помощью движения. Поэтому смысл нужно искать «внутри» акта движения, а не в его внешней структуре. Волынский пишет, например: «Фигуры танца, как слова, как фразы, как вздохи сердца, должны быть истолкованы каждая в отдельности. Собранные же вместе такие фигуры явятся настоящим текстом балетного действия. Предварительный анализ должен показать соответствие пластических символов музыкальным рисункам, сопровождающим течение их на сцене, и если такое соответствие установлено, главное содержание хореографического произведения окажется определенным со всех сторон»³.

Между тем, на пути такой интерпретации стоит одна проблема: вся система выразительности в танце связана с борьбой исполнителя с материалом, когда воля человека преодолевает сопротивление его собственного тела. Как считал Волынский, в этой ситуации одна из задач танцовщика состоит в умении раскрыть свою материальную природу так, чтобы дух вырвался наружу, иначе говоря, добиться того, чтобы тело заговорило. Обеспечивает этот результат техническая система танца. Благодаря ей, путем распределения и размещения по-новому элементов, удастся изменить телесный покров и создать из «простых реальностей мира» видимых глазу художественный объект с новой искусственной структурой⁴. В таком объекте тело «разоблачается и открывает» дух, а движение служит механизмом для такого перевода-разоблачения. Поэтому само по себе движение не может быть духовным, дух действует изнутри, выражаясь движением и пронизывая его. Разоблачение духа составляет суть акта смыслообразования и определяется Волынским термином «апперцепция», заимствованным у И.Канта. Под ним подразумевается механизм перевода материально-физического и зрительного впечатления в факт сознания. Метафорически этот феномен можно представить как ситуацию, в которой не бывшие закрытыми глаза открываются, глядят и видят мир довольно странным образом. Открытые глаза не видят ничего вокруг, но они смотрят внутрь: «Красота требует от нас сознательного восхищения, апперцептивной настойчивости, выворотных к свету и правде глаз»⁵.

Центральная идея описания апперцептивного механизма творчества у Волынского базируется на понимании специфики чувственного восприятия, которое порождается в душе двумя источниками: предметами и «ментальными движениями». В процессе восприятия наша мысль проходит ряд «чувственных степеней», образуя своего рода лестницу: от простого осязания реальных предметов к смутным образам, которые служат основным материалом для музыки и балета. Поэтому простое физическое чувство, как след от

² Амаиужели А.В. Эстетика танца // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. – СПб.: 2001. – С. 10.

³ Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. – М.: 1992. – С. 172.

⁴ Там же. – С. 185 – 187.

⁵ Там же. – С. 38.

контакта с предметным миром, представляет собой простейшее отражение предметного ощущения на «душевном экране». Эстетическое чувство, напротив, рождается на эмоциональном уровне в моменты незаинтересованного действия. Оно является феноменом чистого восприятия, возникающим в результате преобразования видимого и слышимого в краски, слова и звуки. Этот уровень непосредственно связан с памятью, которая пробуждает в человеке различные образы: «Это чистейшая форма эстетического переживания в дымно-полустертых и дымно-красочных очертаниях, рисуемых апперцептивной иглой на фоне внутреннего бытия»⁶. Следующий уровень – умозрительное восприятие мира – основан на интеллектуальном чувстве, источником которого служат понятия, содержащие только «реальные сущности мира» со сглаженными конкретными чертами. В итоге такого универсального чувствования возникает всеобъемлющее и непреходящее восприятие, которое представляет собой результат отражения в душе мира идей (жизнь, любовь, гармония и др.).

Весь механизм такой модели видения начинает свое функционирование с того момента, как в теле человека зарождаются определенные состояния, обусловленные трансформацией движения из простейшей структуры в более усложненную. На каждом из этих этапов выражаются различные объемы смысла: «Наше Я из центра душевного круга излучает из себя волевые устремления к телесным перифериям исполнения, и хотя эти излучения в процессе постоянной работы становятся автоматическими комплексами, все же они представляют в каждом данном случае динамическое проявление духа»⁷. С точки зрения чтения это явление можно представить следующим образом: «Мы обзрели все виды движения тела, от простого шага до сложного полета. Сначала мы видели, как человеческая индивидуальность манифестирует себя в высшей степени просто, выразительно и реально. Шаг имеет свою физиономию: походку, в которой типично ощущается повседневная тема момента, иногда в совершенной оторванности от других мотивов человеческого характера. В беге перед нами движение человека, со всей полнотой его апперцептивной устремленности вперед. Тут тоже весь реальный человек, но уже не рассыпанный в своих двигательных импульсах, а собранный в клубок волевым побуждением. В прыжках, скачках и полетах человек преобразуется. Реальный мотив движения трансформируется в сверхнатуральный, в поэтическую экзальтацию»⁸. Такая динамика речевого высказывания учитывала ряд единиц, необходимых для образования текста и его чтения. Минимальная единица равна танцевальному *pas*, которое состоит из иллюзорных моментов движения – темпов: «Когда в балете вместо слова *pas* употребляют выражение *temps*, – темп, то это имеет определенное значение. Речь идет в таком случае не о цельной схеме танца, а

об ее отдельной, почему-то выделяемой части»⁹. Иллюзорная сторона *pas* приобретает оформленность в статичной структуре, в которую заключаются эти темповые промежутки, в так называемых фигурах. Их значение близко по своему пониманию значению современного термина «комбинация *pas*».

Преимущество предложенного Волынским метода чтения хореографического текста, напоминающего филологические процедуры семантического, этимологического и синтаксического анализа, состояло в возможности понять смысл не только оформленного объекта, но и красочных, эмоциональных оттенков, интонаций и акцентов, им выражаемых. В сферу такого анализа попадали как статичные объекты, так и феномены, пребывающие в постоянном нестабильном состоянии. В последнем случае приходилось концентрировать внимание не на конечных точках движения-фразы, а на тех мгновениях, в которых тело потенциально готово изменить свое состояние. В этой связи особое внимание уделяется изображению, благодаря которому видимое организуется в особое пространственно-временное поле эмоциональной экспрессии. Таким образом, открывается доступ к произведению искусства для всех участников акта художественной коммуникации, поскольку именно в этом особом поле по экспрессивному характеру движения удастся осуществить процесс чтения, основанный на механизме актуализации потенциальной мысли танцующего тела.

Вообще, характер пластической деформации художественного объекта свидетельствует о том, что танец являет собой нечто большее, чем совокупную систему движений, выступающих в качестве средства для создания хореографического образа. Танец – это проявление пластического мышления в искусстве, и пластические структуры его выразительности нацелены на то, чтобы в акте видения-понимания реальности отмечать те моменты, во время которых возникает специфичный смысл. В таком контексте проблема речевого высказывания непосредственно связана с системой пластической выразительности. И.В.Мухин пишет: «Телесная выразительность – это не только форма бытия телесности, но, прежде всего, определенный способ отношения тела к себе, к миру, т.е. телесная выразительность является стилем и формой опыта тела. При этом, танец как таковой не предоставляет собой средства фиксации данного опыта и не является технологической способностью обозначить то нечто, что опыту трансцендентно. Танцевать – это способность *значить*, порождать эстетическое значение, с позиции которого выражаемое событие присутствует в танце в своем телесном качестве»¹⁰.

Танцевальное движение, как и образуемые им типы художественных текстов, в этой системе играет особую роль. Оно выступает в качестве формообразующего средства и механического, смыслонесущего ин-

⁶ Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука... – С. 169.

⁷ Там же. – С. 264 – 265.

⁸ Там же. – С. 127.

⁹ Там же. – С. 79.

¹⁰ Мухин И.В. Тело в танце: эстетическая выразительность // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. – СПб.: 1999. – С. 55.

струмента. Его задача состоит в том, чтобы сделать зримым явление перерождения телесной реальности неискусства в реальность искусства, иначе говоря, перевести внутренне-смысловые структуры тела во внешне-механические, потенциальное – в актуальное. Именно такие творческие акты принимают форму пластического мышления, в рамках которого любые трансформации материала ориентированы на выражение или производство смысла и связаны с особым типом пространственно-временных и статико-динамичных смысловых смещений в структуре объекта – пластической выразительностью. Не случайно Даниэль относит пластическое мышление к особому типу «гибкого зрения», создающего определенные диапазоны, которые позволяют взгляду охватывать действительность в ее постоянных преобразованиях¹¹.

В процессе трансформации телесной структуры пластического тела движение приобретает экспрессивную окраску, а сама природа объекта перерастает естественные границы, уступая место искусственному и художественному. «Танцующее тело всегда отсылает нас к себе самому, и поэтому сам танец берется и понимается не в форме аутентичного выражения чего-то «внутреннего», но идентифицируется со своим собственным «внешним»: выразительность тела – это, в первую очередь, его внешность... Таким образом, выразительность танца – это не репрезентация, т. е. в танце не происходит намеренного полагания объектов и отношений... Можно сказать, что выразительность имеет локализацию в телесном бытии, в мире тела, и является частью телесной орудийности»¹². Говоря о пластичном теле, мы имеем в виду, что оно являет собой потенциальную форму, тесно связанную с материалом. В конечном итоге, она должна быть реализована художественным языком в актуальной форме, а последняя, в зависимости от использованных средств выражения, достигнет большей или меньшей степени обобщения. В этом случае можно говорить о том, что изобразительный или выразительный характер движения демонстрирует факт отбора приемлемых и эквивалентных способов высказывания в данной конкретной ситуации, а потенциальная пластическая форма определяет границы и меру для такого выбора. Поэтому выразительность или изобразительность описывают не сущность языка, а лишь характер (окрашенность) его экспрессивных средств. За единицу же, которая потенциально содержит в себе эти два качества и определяет их диапазон, можно принять пластику тела. Т.В.Портнова отмечает, что пластика тела соединяет и располагает элементы так, чтобы они составили гармоничное целое, придавая форме выразительность: «Таким образом, пластика является не только способом выявления эстетических качеств предметов реального мира, но и языком, на котором художник передает людям свои чувства, поэтическое представление,

оценки...»¹³.

В итоге пластика представляет собой начало для всех возможных экспрессивных окрасок танца, потенциальную возможность тела к высказыванию, способность и готовность тела к трансформации естественной формы в художественную. Поскольку граница и мера актуализации пластики детерминированы мыслью тела, можно говорить о том, что ее потенциальность будет реализована в рамках доступного телу рефлексивного опыта, который заключен во внешней среде – мышлении культуры, а в случае с искусством – логикой художественного процесса, этим мышлением порожденной. Поэтому, по мере развития жанрово-видового разнообразия танца, средства его языка в зависимости от конкретной исторической ситуации достигали большей или меньшей изобразительности и выразительности. В этом контексте содержание, которое требует отрефлексировать в танце мышление культуры, или художественная система, образует область, обозначаемую в феноменологии понятием «телесный канон» («техника тела», по определению М.Мос-са). Он представляет собой набор характеристик, которыми должен обладать материал. Иначе говоря, телесный канон – это используемая в культуре внешняя форма-поверхность человеческого тела, с помощью которой в искусстве гармонизируется все физиологически-плотское и тело переводится в разряд художественных объектов.

С учетом этих внешних и внутренних элементов выражения можно определить систему функционирования художественного языка танца. Осознание человеком реальности своего тела создает ту точку отсчета – первичный потенциальный текст, который деформируется в новые смысловые конструкции посредством языка. Физическое в этих конструкциях вступает в противоречие с метафизическим, естественное подменяется искусственным. Таким образом, физическое тело, как первая реальность видения, мыслит (идентифицирует) себя через свои природные качества, оно выступает первым фактом, осмысливаемым в мышлении. Одновременно, то же тело служит рецептором мышления, осязающим мир, источником и носителем полученной информации. С этой первой точки отсчета рефлексивного опыта пластического мышления возникает объект, наделенный художественными качествами, который имеет только одну цель – создать в мысли некую целостность, сконцентрировать внимание для чтения на определенном пространстве текста. Итог этого явления всегда остается одним и тем же: происходит перенос акцента восприятия с пластической поверхности на ее деформированные производные (движение), иначе говоря, создается такая ситуация, когда воспринимающему субъекту (зрителю) кажется, что источник высказывания находится не в теле, а в его двигательных возможностях. В такой постоянной деформации пластического тела скрыта процессуальная сторона выразительности, когда движение принимает

¹¹ Даниэль С.М. Сети Протея. Проблемы интерпретации формы ... – С. 129 – 130.

¹² Мухин И.В. Тело в танце: эстетическая выразительность... – С. 54.

¹³ Портнова Т.В. Балет в ряду пластических искусств (проблема синтеза и формы взаимодействия). – М.: 1996. – С. 15.

на себя роль инструмента для концентрации на определенной области воспринятой реальности. В результате чего в каждом новом опыте означения всегда будет возникать новое текстуализированное пластическое тело. И так будет происходить до тех пор, пока оно технически не преодолеет свою первичную природу, достигнув конечной точкой поиска значений – момента, когда текст выразит (проговорит) свой смысл в воплощенном образе, чье содержание продиктовано установками культуры и искусства.

Таким образом, если признать активную роль материала в системе художественной рефлексии, то главный вектор исследования сместится в сторону анализа

способов функционирования мыслимого/мыслящего пластического тела. Его деформации позволяют видеть реальность под определенным углом зрения, а в историческом срезе – специфично на каждом этапе развития в границах системы мышления культуры и искусства. Будучи одновременно феноменом физического мира и источником видения, мыслящее тело в равной степени и воспринимает, и обобщает. В этом смысле оно активно участвует в акте типизации реальности, ведь благодаря деформации его физической оболочки в новую метафизическую реальность между мыслью-телом и образом-телом возникает текст-движение.

SPEECH ACT IN DANCE: TO THE PROBLEM OF ART ANALYSIS

© 2009 Y.A.Kondratenko^o

Mordovian State University

The article deals with the prospects for the development of two systems of art-analysis of the speech act in dance: intonation and formal approaches. The meaningful interpretation of the «dance material» and «expressive means of dance» categories is proposed. The key elements of the sense-making system in the artistic dance language are defined.

Keywords: dance, body movement, speech act, art material, expressive means, intonational analysis, formal analysis.

^o Kondratenko Yuri Alekseevich, *Cand. Sc. in Philosophy*,
Associate professor of the Cultural Studies department.
e-mail: yurkondr@mail.ru