УДК 130.2
Леонова С.Є.

СИМВОЛІКА ТІЛЕСНОСТІ У СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ М. ЕКА)

Кожен вид мистецтва, осягаючи завдяки своїй образній специфіці ті чи інші сфери об'єктивної реальності, вже в силу цих обставин володіє своїми, лише йому властивими закономірностями. Перш за все, тут потрібно відмітити своє особливе художнє переосмислення світу, притаманне лише даному мистецтву. Те, що характерне для музики, відрізняється від того, що осягається поезією чи живописом. Однак обмеженість у безпосередньому відображенні, що властива кожному мистецтву, в дійсності обертається його багатозначністю, осягненням сутності.

Світ хореографічної образності диктує свої закони відображення дійсності, основані не на буквальній відповідності життєвого та художнього матеріалу, а на ступені відповідності метафоричному, поетичному відображенню життя. Балету, в силу його зображально-виразних можливостей більше, ніж іншому виду мистецтва, не властива натуралістична детальність, життєва повсякденність та достовірність.

***Ключові слова**: сучасна хореографія, символ, танець, тілесність, тіло, текст.*

***Леонова С**. СИМВОЛИКА ТЕЛЕСНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ (НА ПРИМЕРЕ М. ЭКА). Каждый вид искусства, постигая благодаря своей образной специфике те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этих обстоятельств обладает своими, только ему присущими закономерностями. Прежде всего, здесь нужно отметить свое особое художественное переосмысление мира, присущее только данному искусству. То, что характерно для музыки, отличается от того, что постигается поэзией или живописью. Однако ограниченность в непосредственном отражении, свойственная каждому искусству, в действительности оборачивается его многозначностью, постижением сущности.*

Мир хореографической образности диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени соответствия метафорическом, поэтическом отражению жизни. Балету, в силу его изобразительно-выразительных возможностей больше, чем другому виду искусства, не свойственна натуралистическая детальность, жизненная повседневность и достоверность.

***Ключевые слова**: современная хореография, символ, танец, телесность, тело, текст.*

***S.Leonova.** THE SYMBOLICS OF CORPOREALITY IN CONTEMPORARY THEATRE CHOREOGRAPHY (ON THE EXAMPLE OF M. EKA). Every form of art, learning through its imaginative specificity this or that scope of objective reality, even in these circumstances has its own, its specific laws. First of all, it's necessary to note a special artistic reinterpretation of the world unique to this art. What is typical for the music is different from what is perceived by poetry or painting. However, limitations in the direct reflection, inherent to every art, in reality, turns into its polysemy, comprehension of the essence.*

The world of choreographic imagery dictates its laws of representation of reality, based not on a literal correspondence of life-line and artistic material, but on the extent of metaphorical, poetic reflection of life. Ballet, because of its figurative-expressive possibilities more than another form of art, doesn't have naturalistic detailedness, life everydayness and reliability.

***Key words:** contemporary choreography, symbol, dance, corporeality, body, text.*

Сучасна хореографія являє собою явище, що прагне відобразити духовний світ людини, яка стоїть на порозі XXI ст., в усьому його розмаїтті. Сучасна сценічна хореографія певною мірою базується на здобутках класичної спадщини, тобто переосмисленій традиційній культурі.

Сучасна хореографія:

1) вийшла за межі класичного хореографічного мистецтва і не заангажовано підходить до його базових принципів (наприклад, вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, рівна спина, витягнута шия та осаджені лопатки тощо);

2) не є народною в розумінні чистоти слідування жанру - збереження етносу в танці;

3) не є побутовим сучасним танцем, що формується в масовій культурі сьогодення;

4) не має прямого стосунку до бального танцю, що розвивається своїм шляхом;

5) не має прямого відношення і до спортивного танцю (денс - аеробіка).

М. Грем, М. Бігман, Ж. Баланчін, Р. Петі, М. Бежар, Е. Ейлі, К. МакМіллан, П. Бауш, М. Канінгем, М. Метокс та багато інших митців створили власні стилі і школи, що дає підставу говорити про класику в межах сучасної хореографії.

Складається враження, що з минулого тисячоліття сучасна хореографія, яка все ще "хворіє на постмодерністську хворобу", бере з собою у XXI ст. чи не всі стилі і жанри: архаїку, барочну стилістику, сентиментальні мотиви, романтичні навіювання і навіть соцарт.

Наприклад, архаїка сучасному майстрові танцю дає досить багато: після років пост модернового мислення у хореографів з'являється тяжіння до цілісного підходу, синкретичного бачення.

Вже в ті часи була відома людству творча сила ритму. Тотемні рухи, космогонічні уявлення, військові навички, ігри, імітації трудових процесів, вікові ініціації, магічні рухи первісної людини - всі вони реалізуються саме через культуру ритмопластики. Внаслідок таких колективних танцювальних дійств виникав своєрідний психологічний простір, відбувалася гармонізація внутрішнього світу як окремої людини, так і спільноти.

Наступна доба в історії танцювального мистецтва - це доба містерій, всенародних таїнств-свят. Образ-символ, що виник у цю добу, у XX ст. теж має своє продовження у сучасній хореографічній практиці. В образному танці техніка одухотворюється, стає виразним засобом, допомагає розкриттю змісту.

Антична доба ввійшла в історію хореографічним відкриттям поняття "евритмія" - мистецтва гармонізованих рухів у співвідношенні з музикою. Евритмія - художня форма вираження музики та мови в русі та просторі, яку називають також "видимою мовою" та "видимою музикою".

Ритуальний початок в танці змінюється тілесним. Танець якоюсь мірою набуває спільного із спортом, з чистим культом красивого тіла. Вся космогонія, психологізм та інше поступово відходять на задній план.

Символ - (від гр. symbolon - умовний знак, пізнавальна прикмета) -

1) в мистецтві - характеристика художнього образу з точки зору його осмисленості, вираження ним певної художньої ідеї;

2) ідеальний знак, який заміщає матеріальний предмет. Символ може заміщати або представляти також матеріальні явища або події, зміст якої настільки складний, що його інакше, ніж у спрощеній та стислій формі, не виразити.

Розкриємо зміст поняття "танець", яке на просто виділяється з інших сфер культурної діяльності, а й знаходить у танці певну символіку, читаючи його як текст. Танець - це вид мистецтва, у якому художній образ створюється за допомогою руху та положення людського тіла.

У тілесності, згідно постмодерністської інтерпретації, "немає нічого спільного із тілом чи образом тіла. Це тіло без образу", в якому "ніщо не репрезентативно" (Делез). Антонен Арто свого часу говорив про "тілесну мову" і вважав, що "актор повинен навмисно створити собі тіло, що підходило б для ролі" [4].

Р.Барт безпосередньо пише про тілесність: "Що ж це за тіло? Їх же у нас декілька. Перш за все, це те тіло, з яким мають справу анатоми та фізіологи, - тіло, що досліджується та вивчається наукою; таке тіло є не що інакше, як текст, яким він постає перед зором граматиків, критиків, коментаторів, філологів (це фено-текст). Між тим, у нас є ще інше тіло - тіло як джерело насолоди, створене виключно еротичними функціями, яке не має ніякого стосунку до нашого фізіологічного тіла: воно є продуктом іншого способу творення та іншого типу номінації"[6].

В проекції постмодернізму, буття суб'єкта - це не тільки буття у текстах, але й текстуальне по своїй природі буття. Фіксація структурним психоаналізом вербальної артикульованості несвідомого приводить постмодернізм до трактування бажання як тексту. Вербально артикульоване бажання направлене на світ як текстуальну реальність, яка, у свою чергу, характеризується "бажанням сказати".

Тілесність розуміється як семіотично артикульована та орієнтована текстуально. Як пише Р. Барт: "задоволення від тексту - це той момент, коли моє тіло починає слідувати своїм власним думкам." І навпаки, текст отримує характеристики текстуальності, за словами Р.Барта: "текст володіє людською подобою; можливо, це образ, анаграма людського тіла? Безперечно. Але мова йде саме про наше еротичне тіло"[6].

Тілесність таким чином артикулюється постмодернізмом як сфера розгортання соціальних і дискурсивних кодів: "феноменологічне тіло" у Мерло-Понті, "соціальне тіло" у Дельоза та Гваттарі, "текстуальне тіло" у Барта тощо – і виявляється, подібно до всіх дискурсивних середовищ, "місцем дисоціації Я". У цьому відношенні філософія постмодернізму рефлексивно осмислює себе як філософія нової тілесності.

Тіло – термін традиційного естетичного та соціо-гуманітарного знання. В межах постмодерністської парадигми досвіду тілесність реалізує традиційні функції ментальності – стосовно процедури осмислення дослідного змісту, тіло набуває статусу "внутрішнього", а ментальність – "зовнішнього" ракурсу.

Філософія XX ст. в іпостасях "філософії Іншого" та філософії екзистенціалізму інтерпретувала поняття "мого тіла" в контексті базових модальностей його існування: "присутності-у-світі", "володіння-собою", "інтенційності" (направленості на світ). Екзистенціальна територія мого тіла (не з власної волі) тим самим включила і тіло Іншого.

Кожне тіло можна розглядати як набір певних символічних знаків. Ці знаки, розкидавшись в хаотичному порядку по нашому тілі, людина прагне зібрати в єдине суцільне повідомлення - текст.

Текст - у загальному плані зв’язна та повна послідовність знаків. Проблема тексту, виникаючи на перетині лінгвістики, поетики, літературознавства, семіотики, починає активно обговорюватися у другій половині XX ст. У центрі уваги полеміки опинилася проблема розкриття ресурсів смислотворення, або трансформації значення у знакових макроутвореннях, що супроводжуються визнанням некоректності або нестачі денотації в якості основної моделі значення.

Статус тексту як одного із центральних філософських концептів найбільш послідовно та розгорнуто стверджується у постструктуралізмі. Постструктуралістська течія (граматологія Дерріди), "текстовий аналіз" Р. Барта, "семаналіз" Крістєвої та інші - переходячи від наукового орієнтовного визначення готового знаку до опису його породження, по суті позбавлених певної методології, та зближується з інтерпретативними процедурами освоєння тексту.

В цілому, враховуючи всю метафоричну насиченість та розмитість поняття тексту з постструктуралістських позицій текст характеризується як:

1) відмова від "міфу про філіацію", наявність джерел та впливів, з історичної суми яких виникає твір;

2) як анонімний текст, динамічний, змістовий горизонт для всіх інституціоналізованих (у друкованій формі, наприклад) текстів;

3) "мережа" генерації значень без мети та без центру (основної ідеї, загальної формули);

4) "множина змісту", принципова відкритість, незавершеність значень, що не піддаються визначенню та ієрархізації зі сторони владних структур та відсилають до сфери бажання, нетематизованій кордонній області культури.

Варто звернути увагу на хореографічний текст та хореографію в цілому, яка в змозі поєднати в собі безліч знаків-символів та різних трактувань одного балетного тексту.

Історія балету XX ст. характеризується процесами асиміляції традицій російського традиційного балету з європейськими балетними колективами. Основні тенденції становлять метафоричність, безсюжетність, симфонізм, вільна ритмопластика, танок - модерн, елементи фольклорної, побутової, спортивної, джазової лексики. У другій половині XX ст. розвивається хореографія постмодернізму.

Видатний шведський хореограф М. Ек розуміє танець "як мислення за допомогою тіла. Існує багато думок, про які може мислити тіло", підкреслює він [3].

М. Ек менш ніж за 20 років створив та розвинув власний хореографічний театр, однак актуальність його внеску у сучасну хореографію була предметом для обговорення, особливо якщо мати на увазі такі його постановки як "Жізель" (1982), "Лебедине озеро" (1987) або "Спляча красуня" (1996). Ек – перший сучасний хореограф, котрий звернувся до історичних балетних шедеврів, змінюючи значення танцювальних ідіом та оновлюючи їх прихований сенс. Його балетні адаптації часто сприймалися, як більш доступні форми мистецтва, ніж попередні твори в контексті часу, словникового складу та змісту.

З часом стиль Ека почав змінюватися під впливом нового французького та німецького танцю 80-х р. Він вводить велику кількість ірраціональних та поетичних елементів у свої твори. "Новий" М. Ек заявив про себе у модернізованій версії "Жізель" (1982).

Досліджуючи варіанти людських взаємовідносин, як-от: чоловік - жінка, батьки - діти, багаті - бідні, білі - чорношкірі, соціум - індивідуалізм, мистецтво Ека виходить за певні межі філософії постмодернізму, яка довіряє, а не виокремлює подібні опозиції.

Ю. Чурко каже: "Балетмейстер створив нову виставу, де, у відповідності до норм "трансавангарду" свідомо використав вже існуючі форми задля того, якби яскравіше висловити власну концепцію твору"[8]. Постмодернізм зробив інтелектуальний діалог одним із прийомів, де зіштовхуються різні епохи та менталітет, а контури попереднього твору отримують нове значення.

Знаки-символи характерні для хореографії М. Ека, швидко стають значимими та легко читаються. Усі танцівники періодично осідають на розставлених ногах, загрібають повітря високо піднятою рукою. Селяни танцюють ближче до землі, їх протагоністи частіше стрибають у повітря та стають у арабески.

Для хореографа не існує жанрового розподілу - все залежить від того, що саме він хоче сказати. Танці дуже драматургічно наснажені, і у той же час вони ширше сюжету, як і кращі зразки класичної хореографії. "З однакових рухів Ек створює танець-провокацію, танець-божевілля, танець-володіння, він працює з пластичним матеріалом як хореограф, а не як концептуаліст".

Характерні прикмети пластичної мови М. Ека: розгонисто експресивна манера рухів, динамічна обертова верхівка тулубу, не виворітні ступні, grand plie з другої позиції, що часто суміщається зі стильовими ознаками класичної хореографії, її структурним розподілом. Характерним для Ека є також перерваний рух, зупинений на напівдесті і таким чином зафіксований. "Ясність" - ключове слово хореографа як протилежність тому, що він називає невизначеністю умов та кліше класичного балету. Однак у Ека "якість" не є синонімом "простоти". Манеру Ека-хореографа відрізняє схильність до цитати та пародії, підриву авторитетів, близькість до театру абсурду.

Сучасне хореографічне мистецтво демократичне у виконанні, але символічне по суті, потрібна певна підготовка, щоб зрозуміти його. Дослідження символіки тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М.Ека) є актуальною задачею мистецтвознавства, інструментом пізнання та осмислення дійсності у відображенні, створеному у сучасному мистецтві.

Література: 1. Новейший философский словарь. - Мн.: Книжный Дом. 2003. 2. Хореографический текст: проблемы его фиксации / Н.А.Вихрева // Балет. Журнал №2.: Балет, 2008. 3. Венедиктова Л. Парадоксы и провокации Матса Ека // Мир искусства.-1999. 4. Арто А. Театр и его двойник: Театр Серафима. - М.: Мартис, 1993. 5. Барба Е. Паперове каное: Путівник по театральній антропології. - Львів: Літопис, 2001. 6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. 7. Ламберт Д. Язык тела: авторизованный перевод с оригинала. Англ. изд. / Дэвид Ламберт: Body language Л. Заремский. - М.: АСТ, 2004. 8. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск: Полымя, 1999.