

Айламазьян А.М. Новая культура танца XX века и проблема личности // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2009. № 4. <http://www.psyanima.ru>.

Новая культура танца XX века и проблема личности

А. М. Айламазьян

В статье обсуждается роль танца в становлении и формировании человека в разные исторические периоды. Рассматривается связь культуры танца, его языка с конкретными культурно-историческими условиями. Вводится понятие пластического канона для описания языка танца. Показывается, как в современном мире практика свободного танца решает задачу оформления и культивирования персонального начала в человеке.

Ключевые слова: танец, культура танца, пластический канон.

Понимание того, что танец может быть методом развития личности человека пришло к нам в начале XX века – во время великих духовных откровений и прозрений. Персональность человека складывается в особом бытийном пространстве – «космосе» культуры и «космосе» природы одновременно. Танец как синкретическое искусство созидает это бытийное пространство почти материально, и, присутствуя физически в танце, человек раскрывается в нем как духовное существо. Вместо картезианской формулы «*cogito, ergo sum*» можно, перефразируя ее, сказать: «я танцую, значит, я существую».

Обретение своей личности в танце – эта идея породила «новый» танец, вызвала к жизни новое искусство движения, в результате расширился и репертуар движений, входящих в круг танца. Понятие танцевальной практики также могло возникнуть в данном культурном и смысловом контексте, подчеркивая, что занятия танцем преследуют особые, «новые» цели: это изучение движения, исследование самого себя, исследование человеческой экспрессии, созидание человеческой личности.

Эта программа была прочувствована и выражена многими новаторами танца, она как бы носилась в воздухе, и вскоре в Европе и Америке практически независимо возникают школы, студии и лаборатории, пропагандирующие новое искусство движения в самых разных формах: в Америке – школа «Денишон», в Европе – школы Айседоры Дункан (Париж, Берлин), Институт ритма Э. Жака-Далькроза в Хеллерау, лаборатории движения Рудольфа Лабана, Гетеанум Рудольфа Штайнера в Дорнахе и др. (См.: [10, 14, 28]). Становятся известными исполнители и они же создатели, открыватели нового танца – танца «модерн»: Луи Фуллер, Айседора Дункан, Рут Сен-Денис, сестры Визенталь, А. Сахаров, Рудольф фон Лабан и его ученики Мэри Вигман и Курт Йосс, Марта Грэхэм и др.

В России также возникают многочисленные студии и направления нового или, как его стали называть, «свободного» танца (свободным он стал называться по причине отказа от балетных принципов и от того, что поначалу большое значение придавалось импровизации). Большинство руководителей пластических (еще одно название танца «модерн») студий того времени, вдохновленные идеями Дункан, Жака-Далькроза, шведской гимнастикой и повсеместным увлечением спортом, намеревались создать новое хореографическое искусство. В Москве открываются студии Эллы Рабенек и Франчески Беаты, Инны Чернецкой и Веры Майи. Параллельно с ними работают Николай Поздняков и Лев Лукин. Студия «Драмбалет» в своем поиске опиралась на пантомиму. В «танцах машин», созданных В. Парнахом и Н. Фореггером, сливались физкультурный танец и акробатика. Создательницей и распространительницей «гармонической гимнастики» стала Людмила

наполнение. Подчеркнем, что психологический смысл танцевальной деятельности – величина не константная, раз навсегда определившаяся. Танец не просто изменяет свои формы, но выполняет принципиально разные функции в жизни общества и отдельного человека.

Рассмотрим предшествовавшие эпохи. В начале XVIII века возникла уникальная ситуация в Европе, когда бальный танец занял центральное место в образовании привилегированной части общества и стал способом заявить о себе, добиться социального признания. Языком танца велись дипломатические переговоры, решались государственные дела. В своем исследовании, посвященном истории классического танца, Л.Д. Блок пишет: «В начале XVIII века бальный танец – кульминация форм «общественной» жизни, незаменимое средство показать свою «ценность», свой вес, свою пригодность для этой жизни, наконец, попросту, свою идеологию, свое умение звучать в унисон со всеми общепризнанными устоями» [3, с. 266]. Сложный, «ученый» танец этой эпохи исключал какое бы то ни было стихийное начало в танце, требовал выучки и контроля движений, неподвижности корпуса и утонченной координации мелких движений рук и ног. Основой всего бального танца считался менуэт. «Век Людовика XIV окончательно покончил со всяким «архаизмом» как в жизни, так и в искусстве, установил торжественный и пышный кодекс как для жизни, так и для искусства. За двором тянулись и другие слои общества, не только аристократия, но и верхи городские, буржуазные; для всех бальный танец стал мерилом, говоря современным языком, культуры человека» [3, с. 266] (см. рисунок 1).



Рис.1 Бальный танец во Франции в XVII веке

И в русском дворянском обществе, начиная с Петровских времен, обучение танцам начинает занимать важное место. Вплоть до начала XIX века владение балльными танцами считается признаком принадлежности к привилегированному сословию. Танец формировал манеру держать себя в обществе, воспитывал осанку и грациозность, развивал точность и контроль движений, их уверенность и одновременно видимую непринужденность. Умение двигаться изящно, просто и непринужденно являлись признаками хорошего воспитания и аристократического происхождения. Умение владеть своим движением развивало в целом умение владеть своим поведением и облекать свои чувства и мысли в легкую, изящную форму; считалось постыдным проявление недостаточно контролируемых, пылких чувств в обществе, где царили условное светское общение, правила этикета и чинопочитания.

Обычно обучение танцам начиналось рано и происходило в форме муштры. Чтобы создать представление о принципах такого обучения приведем курьезный пример из «Правил» Л.А. Петровского, изданных в 1825 г.:

«Как ученик имел 22 года, рост довольно порядочный и ноги немалые, притом неисправные, то учитель, не могши сам ничего сделать, почел за долг употребить четырех человек, из коих два выворачивали ноги, а два держали колена. Сколько сей ни кричал, те лишь смеялись и о боли слышать не хотели – пока наконец не треснуло в ноге, и тогда мучители оставили его ... Я почел за долг рассказать сей случай для предостережения других. Неизвестно, кто выдумал станки для ног; и станки на винтах для ног, колен и спины: изобретение очень хорошее! Однако и оно может сделаться не безвредным от лишнего напряжения» (Цит. по: [19, с. 92]).

Бал в русском дворянском обществе первой четверти XIX века был местом встречи, знакомств (в том числе знакомств мужчин и женщин), развлечения и поверхностного общения, а также демонстрации знатности, богатства, положения при дворе. Серьезные беседы здесь не велись и не решались государственные дела. «Развлечение» предполагало строгие правила и установления, однако уже допускавшие большую стихийность, импровизационность в танцах, в порядке движения пар. Такие танцы как вальс и мазурка в полной мере выражали эти новые веяния эпохи (см. рисунок 2).





присутствующих на бале, но демонстративно не участвующих в танцах.

Ю.М.Лотман в работе, посвященной описанию повседневной жизни декабристов, отмечает, что все виды светских развлечений: танцы, карты, волокитство – встречают со стороны декабристов суровое осуждение как знаки душевной пустоты: «Как «пошлое» занятие, карты приравниваются к танцам. С вечеров, на которых собирается «сок умной молодежи», изгоняется и то и другое. На вечерах у И.П. Липранди не было «карт и танцев». Грибоедов, желая подчеркнуть пропасть между Чацким и его окружением, завершил монолог героя ремаркой:

«Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Очень характерно письмо Николая Тургенева брату Сергею. Н.Тургенев удивляется тому, что во Франции, стране, живущей напряженной политической жизнью, можно тратить время на танцы...

О том, что речь идет не о простом отсутствии интереса к танцам, а о выборе типа поведения, для которого отказ от танцев – лишь знак, свидетельствует то, что «серьезные» молодые люди 1818-1819 годов (а под влиянием поведения декабристов «серьезность» входит в моду, захватывая более широкий ареал, чем непосредственный круг членов тайных обществ) ездят на балы, чтобы там не танцевать» (Цит. по: [19, с. 366]).

С этого времени в культуре стало формироваться отношение к танцу как к развлечению, недостойному просвещенного человека.

Пришедшая на смену аристократической буржуазная, мещанская культура во всем подражает первой, по существу ею не являясь. Танец потерял свое сословное значение, а вместе с этим утратил черты благородства, достоинства, даже некоторой неприступности и сдержанности, одновременно приобретя черты манерности и фривольности, простоты и доступности. Кадрили и польки приходят из народной жизни и гуляний. В обществе двойных стандартов танец становится и непристойным развлечением: открываются мюзикхоллы, где популярны танцы городских окраин, танцы низовых слоев общества (см. рисунок 3).





Рис. 3. Танец в буржуазном обществе

Сценический танец в конце XIX века – балет – когда-то имевший прямую связь с царившим при дворе бальным танцем, становится оторванным от жизни искусством, условным, непонятным и не отвечающим новым запросам и реалиям. Вот что пишет уже в начале XX века М. Фокин о царившем балетном каноне:

«Как же можно говорить о сверхбытовой сущности «классического» балета? Ведь он создан и расцвел как придворный церемониал, пышный парад и барская утеха дворового театра.

Учтивое приседание перед публикой и постоянное обращение к ней, угодливое разведение руками и т. п. – это основы, на которых строится весь «мудрый» канон балета.

Нет! Чтобы уйти от быта, чтобы возвыситься до подлинной фантастики, надо прежде всего освободить свою фантазию, свое воображение от этого «канона». В нем слишком много быта, и ... плохого быта» [32, с. 320].

И далее:

«Балетный танец в том виде, который он принял к концу прошлого столетия на всех сценах мира и во всех балетных школах, сводится к соблюдению нескольких основных правил, переданных по традициям, без особых комментариев, в догматической форме. Зачем и почему? Не велено спрашивать (ибо ответ на эти вопросы утерян за давностью традиций), но безусловно утверждаются следующие догматы балетной веры: ноги должны соблюдать пять позиций и все движения должны заключаться в комбинации этих позиций и ею ограничиваться; руки должны быть закруглены, с отодвинутыми в сторону локтями; лицо должно быть обращено к публике, спина должна быть прямая, ноги выворочены в сторону, пятками вперед» [32, с. 324] (см. рисунок 4).



Рис. 4. Канон классического балета

С уходом придворной культуры язык балета постепенно утрачивает связь со своим источником – придворным ритуалом, становится формальным и достаточно бессмысленным. Используемые танцовщиками жесты воспринимаются как крайне условные, чисто символические шаблоны, не имеющие связи с реальной выразительностью и чувствами человека.

х х х

Что же это за реалии, высвободившие в людях эпохи перехода новую энергию танца?

Для культурной и социальной жизни, начиная с последней четверти XIX века, чрезвычайно значимым, переломным становится изменение в них роли личности человека. Распад сословного общества приводит к радикальному антропологическому сдвигу. Центральной ценностью становится индивид, его право самостоятельно принимать решения и защищать свои интересы. Протест против любых форм насилия и принуждения в государственной и частной жизни, умаление авторитетов и упразднение иерархий в общественных отношениях – характерны с этого периода для европейской культуры и цивилизации, включая Россию. Это пробуждение индивида, осознание своей личной значимости и неповторимости конечно имело свою предысторию и готовилось гуманизмом Возрождения и эпохой Просвещения.

Рожденное в христианстве понятие личности подчеркивает уникальность человека и его абсолютную ценность, но раскрывается личность не в природных свойствах и особенностях человека, а в свободном и в этом смысле всегда уникальном, личном акте общения с Богом – с Богом как с абсолютной и идеальной личностью. Индивидуалистическая модель не ориентируется на внешне навязываемые идеалы и в какой-то момент идея Бога, транслируемая Церковью, становится такой внешней

ограничивающей нормой, требующей иерархии отношений, послушания и подчинения. Борьба с общественными иерархическими институтами вышвыривает человека в какое-то неведомое пространство, сродни безвоздушному – «ни Бог, ни Царь и ни Герой». А кто?

Альтернативная модель человека и личности разрабатывается на самых разных путях, реальные же перипетии истории ошеломляют прямой противоположностью результатов изначальным импульсам и чаяниям: независимость и самодостаточность, самодетерминированность индивида обернулись чувством одиночества, деперсонализации и утратой смысла существования, распадом социальных и человеческих связей, прошедшие революции во имя все той же индивидуальной свободы обесценили саму человеческую жизнь и т.п. В конце XX века философы стали фиксировать не только распад личности, но и распад сознания человека: «Больше нет ни природы, ни человека, есть лишь процесс, который производит одно в другом и состыковывает машины. Повсюду производящие и желаемые машины, шизофренические машины, целая порождающая жизнь; я и не-я, внешнее и внутреннее больше ничего не значат» [9, с. 14].

По мнению А. Рено, тоталитаризм является последствием надежды воссоздать социальный организм посредством силы. Фашизм противодействует распаду общества и захватывающего его индивидуализма [24]. Возможно, складываются новые технологии власти, направленные на индивида. Так, М. Фуко связывает рождение индивида с появлением и развитием дисциплинарных практик, начиная с эпохи Просвещения. Наше общество – общество надзора и всеобщего контроля. По мнению М. Фуко люди извлекаются из натуральных условий существования и подлежат преобразованию в казармах, школах, рабочих домах или больницах [34]. Как отмечает Б.В. Марков:

«Конечно, это не тот индивид, о котором мечтали философы и предполагали авторы общественного договора. Но удивительное соответствие теории демократии с дисциплинарными практиками говорит о какой-то их дополнительной. Не случайно эпоха Просвещения, открывшая свободу, изобрела дисциплину. При этом дисциплина становится технологией производства индивидов» [24, с. 441].

Однако первый подъем индивидуализма и в экономическом и в культурном отношении был воспринят многообещающе, он открыл шлюзы для новой энергии: энергии индивидуальной инициативы, энергии пересмотра и отказа от норм традиционного общества, энергии снятия запретов. И только такие гении духа как Ф. Достоевский догадывались о поджидающем кризисе, тупике ничем не ограниченной индивидуальной воли.

В культуре этого периода мы находим выражение нескольких тем: это борьба за индивида, за отдельного человека, за «маленького» человека и соответственно интерес к жизни этого отдельного человека, а с другой стороны – это ностальгия по утраченной целостности, по связи и единению людей друг с другом, с обществом, с Природой и Высшим началом.

Для европейской культуры идеологом нового сознания конечно стал Ф. Ницше, предложивший новый проект человека и свой ответ на вопрос, что должно прийти на смену Богу и иерархии ценностей в человеческой душе. Ф. Ницше создает учение о «воле к власти» как присущей всему живому тяге к самоутверждению. Эта тяга оказывается «по ту сторону добра и зла», она есть и само бытие, и страсть, и инстинкт самосохранения, и движущая обществом энергия. Культ сильной личности нашел свое выражение в мифе о «сверхчеловеке». Идея «сверхчеловека» придавала индивиду такое необходимое достоинство и значительность, отсутствовавшие или существующие как суррогаты в социальной жизни отдельного человека (достаточно вспомнить жизнь и судьбу самого

Ницше), предлагала где-то в глубине веков, в древних религиях и культах искать утраченную целостность и сакральность.

И еще одна идея: художественное творчество может, сродни дионисийскому ритуалу, освободить человека от оков его ограниченного эмпирического «я» и соединить с другими людьми и с некими первоосновами бытия. Рассуждая о творчестве лирического поэта, Ф. Ницше пишет:

«...у лирика его образы – это он сам и как бы различные объективации его личности, почему он, подвижный центр особого мира, и имеет право говорить «я», но это не ячество всегда бодрствующего, эмпирически-реального человека, а единственно подлинное, вечное самоопределение, покоящееся на основе вещей, до которой лирический гений с помощью отраженных образов добирается проникновенным взором» [23, с. 153].

И далее заключает Ф. Ницше:

«...поскольку субъект является художником, он уже свободен от своей индивидуальной воли и как бы становится посредником, помогающим существующему в действительности субъекту праздновать свое вызволение, принесенное иллюзией ... Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается с всемирным первохудожником, он узнает что-то о непреходящей сущности искусства» [23, с. 155].

Остается только гадать, что за первоначала имеются в виду и обладает ли каким-то самостоятельным онтологическим статусом этот первохудожник или подлинный субъект?

Надо сказать, что в России возникает параллельный, не менее влиятельный для российской культуры проект «Богочеловечества» Вл. Соловьева.

Обосновывая начала теософии – цельного знания, преодолевающего односторонность эмпиризма, рационализма и мистицизма западной философии – Вл. Соловьев указывает на высшую потребность человека во всецелой, абсолютной жизни, что тождественно его освобождению:

«Но для настоящей, полной свободы человек должен иметь власть не только над природой внешнего мира, но и над своей собственной, а эту внутреннюю власть не может дать то знание, которым ограничивается эмпиризм ... Чтобы быть внутренне свободным, он должен перенести свой центр из своей собственной в другую высшую природу; абстрактное же возвышение над низшей природой во имя своего я, личного достоинства и т. п. может быть только прыжком кверху, за которым неизбежно следует падение. Итак, цель истинной философии – содействовать в своей сфере, то есть в сфере знания, перемещению центра человеческого бытия из его данной природы в абсолютный трансцендентный мир, другими словами – внутреннему соединению его с истинно сущим» [27, с. 263-264].

В философии Вл. Соловьева низшая природа человека не отвергалась, а подлежала преобразованию, полному преображению – через соединение с истинно сущим – Богом. Этот путь особое значение придавал личной индивидуальной встрече человека с Богом – внутреннему, мистическому опыту. Любовь к женщине приобретала платоническую форму и становилась опытом мистической встречи с вечной женственностью – выражением Премудрости Божьей. Важно, что источник сущностного опыта лежит внутри человека и как бы определяет его подлинный центр. Три категории в состояниях сознания различает Вл. Соловьев:

«во-первых, такие состояния сознания, в которых мы чувствуем себя определяемыми чем-то для нас внешним, хотя о самом этом внешнем, как сказано, мы не можем иметь никакого непосредственного познания, а ощущаем только его действие на нас; во-вторых,

такие состояния, в которых мы признаем преобладающее проявление нашей собственной природы или которые определяются этой природой, и, наконец, в-третьих, такие явления, в которых мы чувствуем себя определяемыми сущностью иною, чем мы, но не внешнею нам, а так сказать еще более внутреннею, более глубокою и центральною, нежели мы сами, - явления, в которых мы чувствуем себя не подчиненными, не стесненными, а, напротив, возвышаемся над собой и получаем внутреннюю свободу. Первого рода явления относятся к так называемому внешнему, или физическому, опыту, вторые – к внутреннему, или психическому, в тесном смысле этих терминов и третьи – суть явления мистические» [27, с. 265].

Несмотря на всю разницу предложенных подходов и Ф. Ницше и Вл. Соловьев обосновали возможность индивидуального духовного пути, подчеркнули значимость и самодостаточность отдельного индивида как некой сверхличности. Более того, отдельный индивид по значимости сопоставим с обществом, противостоит ему. И, наконец, появляется новая культурная ценность и новая проблема – поиск собственного пути, идея обретения «себя», самовыражения, самореализации.

В то же время два проекта противоположны: Ницше освобождает европейского человека от раздвоенности, последствий двойных стандартов, принятых в обществе, от слабости воли и духа, упраздняя мораль и общественные ценности для достойного индивида – суперличности.

В философии Вл. Соловьева целостность субъекта достигается за счет преобразования низшей природы, то есть для Богочеловека, достигшего состояния особой тонкой телесности, противоречие также снимается. Но и в том, и в другом случае целостность достигается за счет упразднения внутреннего конфликта между высшей и низшей природами человека, между индивидом и обществом.

Претензия на сверхчеловечность уже достаточно дорого оплачена людьми, хотя возможно изначально речь шла о некоей нравственной подлинности в противовес ханжескому и бесплодному морализированию. Когда красивая эстетическая игра переходила в реальную жизнь людей, происходило нечто совсем непредвиденное и чудовищное по своей разрушительности. Теософия Вл. Соловьева сыграла огромную роль в художественной и интеллектуальной жизни России конца XIX – начала XX века, но при попытках проведения ее в реальную жизнь людей приобретала уродливые и даже трагические формы: достаточно вспомнить драму отношений А. Блока, А. Белого и Л. Менделеевой-Блок. Низшая природа заявляла о себе, и еще как! «Человеческое» в его низших проявлениях становилось непреодолимым фактом бытия и так приводило к крайней раздвоенности (пример – тот же Ал. Блок).

В этом ряду неожиданно звучит голос Оскара Уайльда, поначалу одного из главных идеологов «индивидуализма». Оказавшись в тюрьме, униженный и обесчещенный, испытавший полный жизненный крах, он пересматривает свои ценности, благодарит жизнь за посланные испытания и открывает сердце состраданию. Сколько самоуничижения звучит в его словах: «Если нам выказывают любовь, мы должны бы осознавать, что мы совершенно недостойны ее. Никто не заслуживает быть любимым. Тот факт, что Бог любит людей, доказывает, что в божественном распределении идеальных благ написано, что вечная любовь должна быть дарована вечно недостойному, или же, если эта мысль слишком горька, можно сказать так: каждый заслуживает любви, только не тот, кто думает, что он ее заслуживает» [30]. Как видим, человеческое, слишком человеческое посетило и такую сложную душу как душа О. Уайльда.

Итак, проблема личности становится центральной в европейской культуре,

однако она переосмысливается в контексте секуляризированного сознания и понятие личности отождествляется с понятием индивида. Индивидуальность выражается в отдельности и автономности существования человека [24], цель индивида – в себе самом, его характеризуют индивидуальные особенности, самые разные качества, отличающие одного человека от другого, то, что может его выделить на общем фоне. Сошлемся на Ф. Ницше. По Ф. Ницше, великое в человеке есть всегда «необычное», «редкое»; велик тот, кто не похож на других. Все определения «сверхчеловека» вообще происходят через отрицание, собственно положительное его содержание непонятно. Как пишет Е. Трубецкой: «В основе всего учения о сверхчеловеке лежит частью прикрашенное образами отрицание, частью безысходное противоречие несовместимых стремлений» [29]. Все значение человека сводится к контрасту.

По существу эта тенденция сводить человека к частностям, не различать сущностных свойств, путать индивидуальное и личностное и по сей день продолжается и нарастает в обществе. «После заката великих идеологий, – пишет З. Луиджи в книге с программным названием «Созидание души», – большие темы уже совсем не обсуждаются, не отмечаются более существенные различия между левыми и правыми; кажется, что умы затрагивает только частное и изменяемое, то, что имеет индивидуальное значение» [20].

Личность как отражение Лика Бога и более широко – универсальных, идеальных человеческих качеств – теперь не признается большинством интеллектуалов и они теряют сакральное ощущение таинства жизни. Все прикасаемо и прикосновенно. Преодоление онтической пустоты происходит, например, за счет обращения к древней мифологии, архаическим верованиям и ритуалам. Но обращение это мнимое: обслуживает преобразованная «мифология» и «архаика» все того же индивида, отрываясь от своих подлинных древних корней, она обосновывает его право на беззаконие, индивидуальную свободу и оригинальность. Стремление личности стать независимой привело, с одной стороны, к формированию идеологии индивидуализма и пессимизма, а, с другой, – к пробуждению в массе людей потребности построить самостоятельно свою жизнь, выбрать свою судьбу, полно раскрыть свои способности.

х х х

Одновременно с новыми потребностями в обществе возникают и соответствующие практики, культивирующие, воспитывающие, создающие новую персональность и субъектность человека.

Современные технологии «делания себя» формируют навык самостоятельного, инициативного действия, выявляют самость, учат «слышать» и удовлетворять свои потребности. Конечно они имеют длительную предысторию в культуре: достаточно вспомнить школу Пифагора, Сократа, гностиков, алхимиков Средневековья, деланье себя через молитву в исихазме, учение масонов и др. По классификации М. Фуко с древних времен можно выделить следующие «технологии себя»: это обряды очищения, техники концентрации души и техники отрешения [35].

В отличие от закрытых или тайных обществ древности и предшествующих эпох, не разглашавших знание о восхождении души человека к небу, современные технологии «работы человека над собой» вовлекают массы людей, доступны, и их адепты стремятся к широкому распространению данных практик и соответствующих знаний. Другое принципиальное отличие состоит в том, что современные практики «деланья себя» нацелены на поднятие самости, самовыражение и самореализацию, в отличие от предшествующих практик, стремившихся к святости, человеку совершенному и благому.

Например, в диалогах Сократа обосновывается необходимость заботиться о себе, но понимание заботы о себе разительно отличается от того, что мы склонны вкладывать в это понятие: для современного сознания наше «я» стоит в центре мироздания, для Сократа акт узнавания себя возможен лишь в зеркале божественного начала. Воспользуемся описанием диалога с Алкивиадом, данным М.Фуко:

«...в этом состояло благотворное влияние беседы, таким и должен был быть ее результат: убедить Алкивиада, что нужно заботиться о себе; объяснить ему, о чем он должен заботиться – о душе; дать понять, как именно нужно о ней заботиться – устремляя взор к божественному, туда, где находится самое начало мудрости, (так что) стоит ему обратить взор на себя, и ему откроется божественное и, значит, сама сущность мудрости (*dikaiousune*); или, в обратном порядке, когда он возведет взор к сущности мудрости (*dikaiousune*), он одновременно узреет божественное начало, то самое, в котором он знал себя и узнавал, коль скоро именно в элементе тождества отражает божественное то, что я есть» [35, с. 88].

Мы считаем, что именно в контексте задач «работы над собой» и «деланья себя» надо рассматривать появление «свободного танца» как художественной практики нового типа.

Прежде всего свободный танец – это танец одного, гипертрофированный сольный танец, этот танец может не нуждаться и в зрителях, это танец для себя. Этот танец отрицает правила сложившейся танцевальной классической школы, его принципиальный тезис – танцевать против правил. В отличие от традиционных танцев, всегда так или иначе служащих цели социализации и единения людей, свободный танец подчеркивает индивидуальность и выделенность человека из общества.

В начале XX века танец совершает невероятный переворот: от пошловатого развлечения до способа утверждения индивидуальной свободы. Так кардинально меняется его психологическая роль и смысл в жизни человека.

Но почему именно танец становится новой практикой, культивирующей субъекта? Танец как действенное искусство мог дать альтернативу тому расщепленному, двойственному состоянию, в котором находил и находит себя человек современного общества. Поиск синтетического искусства, объединяющего музыку, цвет и движение, звук и изобразительный образ пронизывает художественные искания эпохи. Синтез призван заместить утраченное ощущение единства мира и связи человека с миром.

Идея синтеза искусств в российской культуре разрабатывалась А. Скрябиным, М.-К. Чюрленисом, В. Кандинским, Н. Кульбиным и др. и имела огромное влияние на художественную жизнь. В 1906 г. в журнале «Золотое руно» № 1 А. Блок опубликовал свою знаменитую статью «Краски и слова», в которой выдвинул идею «визуальной музыки» и «звуковой живописи», отражающую впечатления о единстве природы. Так начались поиски по слиянию музыки и средств изобразительного искусства, музыки и театра, музыки и движения, музыки и поэзии (См.: [7]). Дальнейшее развитие в этом направлении было связано с экспериментами в области формы, в том числе породившими особую игру с перевоплощенными музыкальными инструментами (излюбленные кубофутуристические мотивы – скрипка, гитара). Шли поиски в области взаимодействия форм и цветовых пятен (В. Кандинский), цвета, ритма, динамики, зрительных, осязательных и слуховых ощущений (М. Матюшин), взаимодействия цвета и звука (братья и сестры Эндеры). Создавались новые теории, объединившие художественное творчество и музыку (Н. Кульбин).

В. Баранов-Россине изобрел инструмент под названием «оптофон», при использовании которого на экране при игре исполнителя возникали движущиеся цветовые пятна. В лабораториях Вхутемаса А.М. Родченко и его ученики изучали сходство движений музыки и принципов конструктивизма в изобразительном искусстве.

настроения протеста и бунта, негативные характеристики свободы («свободы от»), желание отвергнуть нормы общества и на деле следование им (так прагматический критерий в определении личности встает на место метафизическому). С другой стороны, личность и свобода становятся главными культурными ценностями, утверждается право каждого на социальный и духовный выбор и самоопределение.

Реальная история оказалась еще сложнее. Она выявила всю многомерность такого явления как свободный танец, его потенциальные возможности отражать разные грани человеческой индивидуальности, превращаться то в самобытный театральный эксперимент, то в средство психотерапии или тренинг креативности и др.

х х х

Духом освобождения от уходящего сословного общества, от всего застарелого и лживого были проникнуты первые опыты нового танца. Одновременно они выражали надежду на полноту и красоту бытия человека, обращались к Природе как источнику вдохновения и образу искомой гармонии человека: гармонии внутреннего и внешнего, инстинктивного и разумного, природного и культурного. Назад к Природе – этот тезис Жан-Жака Руссо был близок создателям нового искусства.

И действительно возникают объединения творческих людей, которые создают коммуны, некие поселения, где занимаются сельскохозяйственным и другим ручным трудом, где отсутствует иерархия отношений, проповедуется абсолютное равенство, свобода от морали и норм поведения буржуазного общества, свобода отношений между полами и т.п.. Танец и эксперимент с движением неразрывно связаны с «экспериментальным» стилем жизни. В этой обстановке складываются разные направления и школы свободного танца, исторически сосуществующие или последовательно сменяющие друг друга. В них не только отражаются разные проекты личности, но и сама идея выражения личности в танце существенно по-разному понимается.

Поначалу прообраз нового искусства движения ищут в глубокой древности – чаще всего в античной Греции. Наиболее ярко и убедительно эту идею реализовала Айседора Дункан, повлияв на возрождение интереса к античной культуре в Европе и Америке. Древняя Греция давала образец демократического правления – общества независимых, свободных граждан. Свобода в античной Греции понималась как равенство граждан полиса и равенство последних перед законом. Не меньший интерес вызывали и методы воспитания, принятые в Древней Греции: воспитание через искусство и физическое совершенствование. Идея гармонически развитого человека родилась именно в Элладе.

Особое место занимала орхестика – искусство хоровой пляски, в которой принимали участие как юноши и девушки, так и зрелые мужи. Она существовала не ради удовольствия, а служила для прояснения какой-то мысли, идеи, воспитывала и вносила гармонию в душу людей. Вот что пишет Лукиан об орхестике: « ..пляска не только услаждает, но также приносит пользу зрителям, хорошо их воспитывает, многому научает. Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изоощряя взоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты» [21].

Для нашей темы важно зафиксировать соотношение индивидуального и всеобщего в греческой орхестике. «Основная идея древней орхестики, - отмечает Э. Жак-Далькроз, - заключалась в равномерном единодушном сотрудничестве отдельных элементов (пляска, пение, инструментальная музыка и декламация), в их ритмическом сочетании ради единого гармоничного впечатления. Совершенно не допускалось, чтобы какой-либо один из участвующих выделился из ряда других своей виртуозностью и особыми эффектами. Каждое

отдельное лицо работало в интересах целого» [11, с. 109-110]. Критерий красоты предполагал гармонию целого и утверждение всеобщих законов движения и пропорций, а не демонстрацию частных (единство макро- и микрокосма). Опять обратимся к Э. Жак-Далькрозу, который пишет о танце в Древней Греции: «Возможно, что в различные эпохи существовали художники, предпочитавшие частности и желавшие блистать в танце какими-нибудь особенными утонченностями, своего рода предшественники наших теперешних балетмейстеров. Но они никогда не встречали серьезного признания со стороны истинных друзей искусства, и круг их поклонников ограничивался немногими любителями» [11, с. 108]. В своей собственной художественной практике Далькроз неоднократно подчеркивал важность соотношения индивидуального и коллективного начал. Индивидуальное начало утверждается и расширяется благодаря его включению в коллективную волю. С другой стороны, целое музыкально-пластического произведения складывается из этого множества индивидуальностей. Жак-Далькроз даже вводит термин «актер-толпа», подразумевая слияние личностей в единый хор. В его понимании хор – единая индивидуальность.

Пионерам свободного танца, таким как Айседора Дункан и Эмиль Жак-Далькроз были близки античные идеалы в искусстве и жизни. Они создают школы – оазисы новой жизни, построенной по законам красоты, гармонии душевного и телесного в человеке, Природы и искусства.

Институт Эмиля Жака-Далькроза в Хеллерау был создан с помощью Вольфа Дорна, крупного общественного деятеля и мецената. По их замыслу Хеллерау должен был превратиться в город, в котором сад, фабрика и театр сосуществовали бы в идиллическом единстве. Жак-Далькроз в письме к Дорну так описывает перспективы проекта:

«В Хеллерау предполагается создать естественный, органичный образ жизни, благодаря особому воспитанию подчинить законам гармонии целую страну и ее жителей, воздвигнуть с помощью ритма моральную и эстетическую архитектуру, соответствующую вашим домам, поднять ритм на высоту социального института и подготовить тем самым рождение нового стиля» (Цит. по: [5, с. 91]).

Айседора Дункан создавала школы для детей, одна из первых школ была открыта в 1905 г. в Германии, в Грюневальде. Главной целью Дункан было не воспитание танцовщиц, а воспитание гармонично развитых детей посредством танца.

«Что мне нужно, так это *школа жизни*, – писала она, – ибо самые большие богатства человека заключаются в его душе, его воображении... Когда меня спрашивают о педагогической программе моей школы, я отвечаю: «Сначала давайте научим маленьких детей дышать, раскачиваться, чувствовать и становиться едиными с общей гармонией и движением природы. Давайте первыми произведем на свет прекрасное человеческое существо – танцующее дитя» (Цит. по: [17]).

В Германии идеи Айседоры о новом типе школы нашли поддержку и отклик среди реформаторов, находившихся под общим влиянием концепций Руссо и Канта и критикующих государственную централизованную систему образования, сложившуюся еще во времена Фридриха Великого. Внимание к личности ребенка, признание индивидуальных особенностей развития, выявление творческого начала в ребенке определяли поиск новых подходов в образовании. Новый нефункциональный, непрагматический взгляд на ребенка в дальнейшем нашел свое выражение и в системе Марии Монтессори и в Вальдорфской педагогике, возникшей под влиянием идей Рудольфа Штайнера.

Дункан прежде всех и больше всех настаивала на ценности состояния творчества. Все занятия и упражнения имели целью подготовить детей именно к этому состоянию и откровению. Сохранение творческой индивидуальности и одновременно слияние отдельных

индивидуальностей в едином целостном Хоре – так понимала Дункан свою задачу воспитания через танец и искусство.

Рассмотрим представления А. Дункан о танце. Для А. Дункан танец должен являться выражением естественной воли индивида и значит отражать его индивидуальность (возрастную в том числе). Однако сама естественная воля понимается «не более и не менее, как тяготение вселенной, перенесенное на личность человека» [10]. Не без помощи немецкой философии Дункан формулирует эту идею вписанности человека и прежде всего его движения в Природный Космос. Однако Природа, вполне в античном стиле понятая как Космос, совсем не по античному противостоит цивилизации и культуре: «... как только люди приручат зверя и с воли перенесут его в тесные рамки цивилизации, – он теряет способность двигаться в полной гармонии с великой природой и движения его становятся неестественны и некрасивы» [10, с. 7]. И далее: «Все движения современной балетной школы – *бесплодные движения*, ибо они противоестественны, ибо они стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют» [10, с. 10].

В духе древнегреческой орхестики понимается и предназначение танца – выражение высших идей и мотивов, художественное изображение того, что более всего здорово, прекрасно и нравственно. Гимном природе – этому новому идолу техногенной цивилизации – проникнуты тексты А. Дункан. Природа – это тот подлинный Космос, к которому может быть обращен индивид, освобождаясь от пут цивилизации и современного общества. Вот стержень, на котором может строить свое «я» отдельный индивид. Наличие Природы не нуждается ни в доказательстве, ни в вере, существует иллюзия очевидности ее материального присутствия. Но это уже секуляризированная Природа – природа с маленькой буквы – Чарльза Дарвина и Эрнста Геккеля (и Дункан их упоминает как своих учителей). Одновременно Природа (опять с большой буквы) – источник гармонии, красоты и совершенства.

«В созерцании человеческого тела и симметрии его форм, - пишет А. Дункан, - человек почерпнул первое понятие красоты. И новую школу танца должны составить те движения, которые в теснейшей гармонии с совершенной формой человеческого тела, и которые сами должны развивать совершеннейшее тело человека» [10, с. 18].

А что же сам танец Дункан? Он действительно представляет собой радикальный отход от господствовавшей техники классического балета, он возвышен и наполнен классической музыкой. Именно классическая музыка приносит новое глубокое содержание в танец (см. рисунок 5).

Что касается техники движения, то Дункан начинает с изменения самой основы танца – его стойки, то есть способа поддержания тела в вертикали. Стойка – это начало танца, но это и потенция всех возможных и допустимых движений, это определение способа выполнения всех движений. Стойка придает колорит и ту неповторимую пластическую интонацию, которую мы чувствуем в каждой танцевальной культуре.

А. Дункан предлагает строить движение на основе принципов контрапоста, в отличие от строго вертикальной стойки классического балета, построенной на принципе полной симметрии (отсюда проистекает и требование выворотности движений и тела в классическом балете). В первом случае импульс к движению, динамика содержатся уже в самой стойке, где одна часть тела противопоставляется другой, что сохраняется и при движении.



Рис. 5. Танец А. Дункан

А. Дункан также указала на важность наличия центра движения (одного из элементов стойки) – некой мыслимой точки в теле, из которой исходят движения танца. В отличие от балета, где такая точка расположена в основании спины, в системе Дункан центром движения является точка солнечного сплетения.

Принципы контрапоста и представления о центрированности тела мы находим уже в античном каноне в изобразительном искусстве. В V веке до н.э. Поликлет создает знаменитую скульптуру копьеносца, призванную стать «Каноном», образцом для всякого скульптурного произведения. Известна связь «Канона» с учением о пропорциях, изложенным Поликлетом. Согласно Галену теория Поликлета состоит в следующем:

«Красота же, по его мнению, заключается не в симметрии (физических

в симметрии частей, т. е. в симметрии пальца с пальцем, всех пальцев – с пястью и кистью, а этих последних – с локтем и локтя – с рукой и всех (вообще) частей – со всеми. *Как это написано в «Каноне» Поликлета?* Именно, преподавши всем нам симметрию тела в этом сочинении, Поликлет подтвердил свое слово делом – путем сооружения статуи в соответствии с указаниями своего учения. И, как известно, он назвал «Каноном» и эту свою статую и это сочинение. Очевидно, по мнению всех врачей и философов, красота тела заключается в симметрии частей» (Цит. по: [18]).

Однако не менее интересно и знаменательно, что в этом же произведении зафиксирован принцип противопоставления различных частей тела (контрапост), рождающих состояние динамического равновесия: центр тяжести перемещен на одну ногу; отсюда, бедро опорной ноги выше бедра свободной; тазовая кость на стороне опорной ноги выдается наружу вбок, а на стороне свободной ноги, соответственно, уходит внутрь, не дает выступа; свободная нога от этого слегка подогнется в колене; косо поставленный таз дает изгиб позвоночнику в сторону свободной ноги; наклон плечевого пояса окажется противоположен наклону таза – опущенному бедру будет соответствовать приподнятое плечо; голова наклонится в направлении, противоположном направлению позвоночника (описание скульптуры взято у Е. Харитоновой).

Чему же соответствует динамическое противопоставление частей тела? С эстетической и психологической точек зрения существенно, что динамическое противопоставление выявляет тело в его непосредственной природной координации и аффективной вовлеченности. Как указывает Е. Харитонов в исследовании, посвященном пантомиме, противопоставление движущихся частей в теле – природный принцип, намеченный в любом произвольном человеческом движении. Он ярко проявляется в реакциях тела на неожиданные воздействия, на угрозу падения, при уклонении от какого-то движущегося предмета, в немеханизированных формах труда и т.п. Автор отмечает аффективную насыщенность такого движения. «Канон динамического противопоставления так же намеренно выявляет тело в природной рефлекторной координации; он есть также осознанное эстетическое отношение, но по которому красота содержится в непосредственных свойствах материала, есть раскрытие этих свойств» [36, с. 64].

Еще один важный принцип естественного движения, выделяемый Дункан, - это рождение одного движения из другого. Все движения должны содержать внутри себя семена, из которых прорастают все остальные движения. В отличие от балетного движения, состоящего из непрерывной череды начал и торможений, естественное движение представляет собой развитие.

Наконец, Дункан изменяет сам репертуар движений: отказываясь от балетных «па», она вводит в танец естественные движения человека, которые ему предназначены природой – шаг, бег, простые прыжки, подскоки. Этим движениям возвращается их исходная непринужденность, вольность и грация. Вопрос, которым задавались балетные критики и специалисты, звучал так: достаточно ли «простых» движений для создания выразительного образа? Ведь сценический танец основан на изощренной и очень богатой технике? Позиция Дункан вполне понятна: ее танец служит жизни и искусству, а не сцене (вполне в духе древнегреческой орхестики).

Надо отметить, что предлагаемые в то время, правда, как и в нынешнее, способы телесного поведения ограничивают или вовсе разрушают законы естественной координации движения, выявляющего переживания человека. Это же относится и к балетной технике, которая через напряженное удержание позы и специальную тренировку двигательных произвольных навыков добивается симметрии и особой формы движения. По глубокому

замечанию Е. Харитонova, тело в балете должно символизировать собою что-то, являть некий зрительный образ, не проистекающий непосредственно из природы телесного движения (см. приложение 4). Например, создается иллюзия невесомости, как бы нематериальности танцовщика.

Естественное движение не только снижает контроль, но и провоцирует чувственно-эмоциональную сферу человека, высвобождает телесные аффекты. Именно обнаженность чувств, а не обнаженность тела шокировала тогдашних зрителей свободного танца, как, прочем, шокирует и нынешних.

Простой незатейливый танец Дункан, однако живой и одухотворенный, позволял в движении пережить состояния гармонии, реализации своих душевных сил, то есть полноту бытия. Тем самым танец становится территорией свободы и местом, где утверждается персональное начало как высшее проявление Природы в человеке. Личное (в духе учения о едином в классической греческой философии – см.: [18]) раскрывается на пути общих законов гармонии и движения, на которых строится мироздание.

Другое открытие Дункан связано с изменением роли музыки в танце. В то время музыка для танцев не претендовала на глубину и должна была соответствовать ритмическому рисунку танца. Классическая «серьезная» музыка исполнялась в концертах, предполагающих внимательное слушание. Это расхождение на музыку для танцев (музыку для ног) и музыку для вдумчивого прослушивания (музыку, которая предполагает внутреннюю духовную работу) произошло достаточно давно, хотя в значительной степени происхождение симфонической музыки связано с танцевальными формами. Уже в эпоху барокко «танцы» стали инструментальными произведениями, составляя особый чисто музыкальный жанр танцевальной сюиты. Постепенно музыкальная форма составляющих сюиту танцев стала усложняться, превращаясь в самостоятельное музыкальное произведение со своим уже совсем не танцевальным содержанием.

Дункан предлагает искать вдохновение для танцев именно в классической, «серьезной» музыке. Именно музыка становится проводником в мир космических гармоний Природы и отзывается в душе человека танцем. Прочитируем Дункан: «Я же, напротив, искала такой источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце» [10, с. 71].

Эмоциональное содержание классической музыки становится содержанием танца. С самого начала противники такого подхода заявляли, что телесное выражение классической музыки невозможно, оно – грубо материально и однозначно, занижает и обрубает бесконечные смыслы музыкального произведения. Несмотря на беспощадную критику, подчас грубо высмеивающую то голые ноги Дункан, то ее воздетые к небу руки, идея была воспринята с большим воодушевлением. Она дала новый импульс и по существу воскресила классический балет, переживавший художественный кризис, – неожиданный результат для Дункан, отрицавшей балет.

Воплощать музыку движением стали в школе Э. Жака-Далькроза, разработавшего систему ритмики, в эвритмии, созданной в рамках антропософии Р. Штайнера, в первой американской школе свободного танца под руководством Рут Сен-Дени и Теда Шона, в многочисленных пластических студиях, возникших в Европе под впечатлением танца Дункан (например, студия Валерии Дынеш в Будапеште, Э. Рабенек в Москве, «Гептахор» в Санкт-Петербурге и др. – (См.: [38])).

Глубокий психологический аспект проблемы состоит в том, что осуществляемый

всякую косность, застылость и омертвелость (см. рисунок 6).

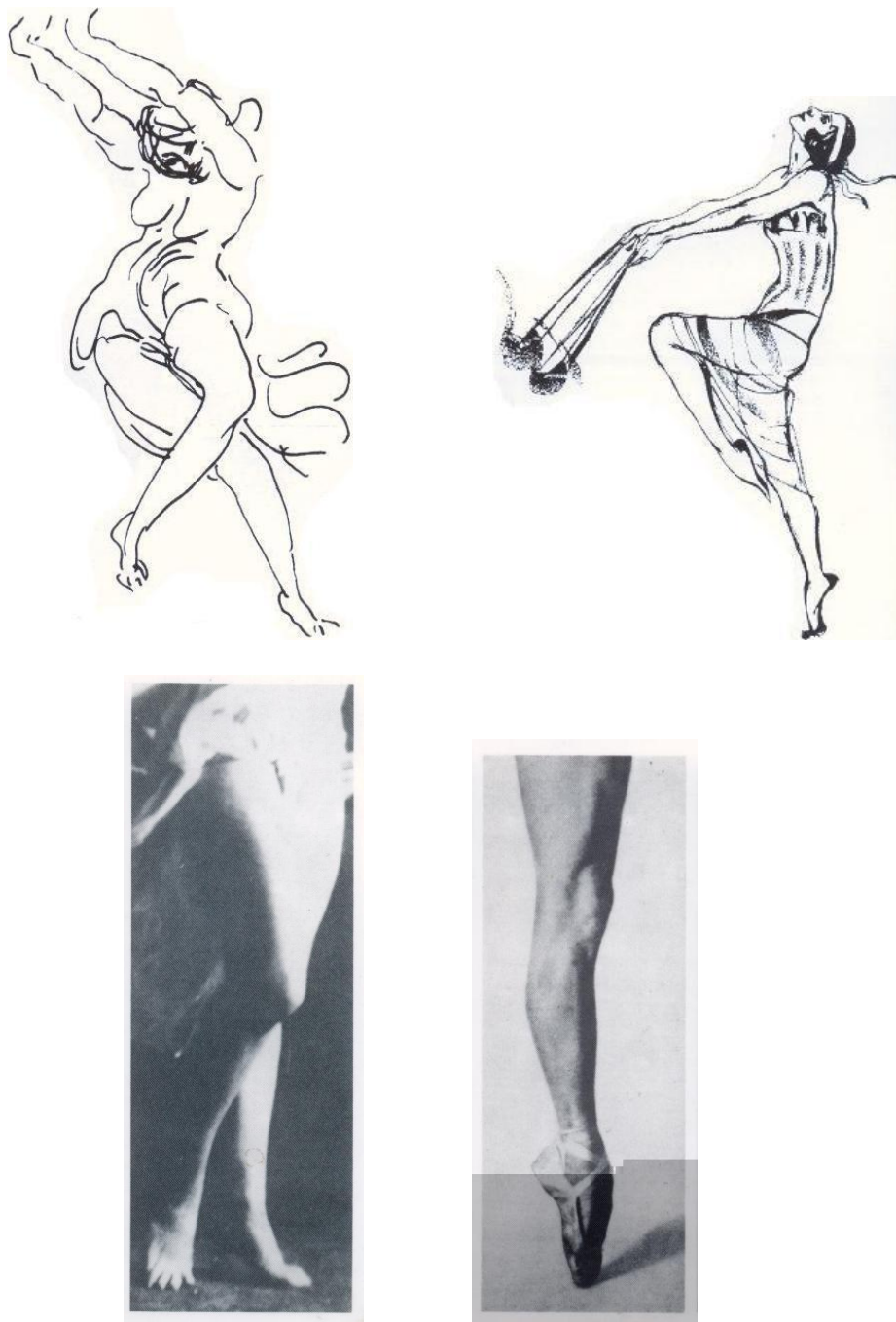
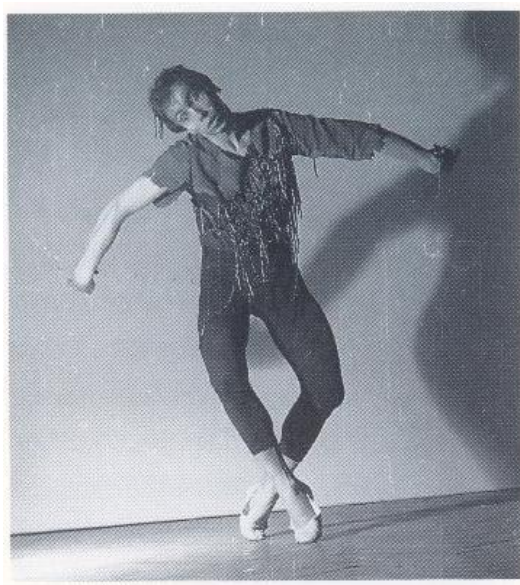
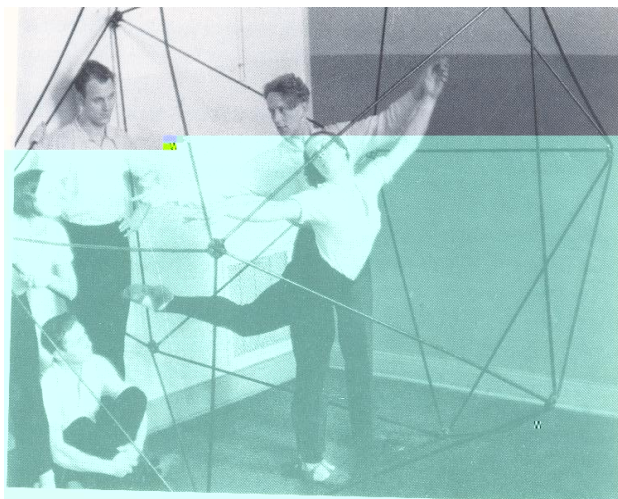


Рис. 6. Сравнение движения в классическом балете и танце А.Дункан

Такой танец являет Красоту, а не изображает ее. Возможно, самая смелая новация Дункан состояла в том, что она предложила новый способ существовать в танце и новый смысл его выразительности: она не была ни рассказчиком истории, ни отдельным персонажем, но самую «душою музыки».

Х Х Х

Несмотря на успех Айседоры Дункан, Эмиля Жака-Далькроза и их последователей, после 1-ой мировой войны в Европе распространение получает другое направление свободного танца – немецкий экспрессионистский танец. Его создатель Рудольф Лабан и его последователи и ученики Мэри Вигман и Курт Йосс также хотели поднять танец на уровень серьезного искусства, но понимали это совсем иначе (см. рисунок 7).



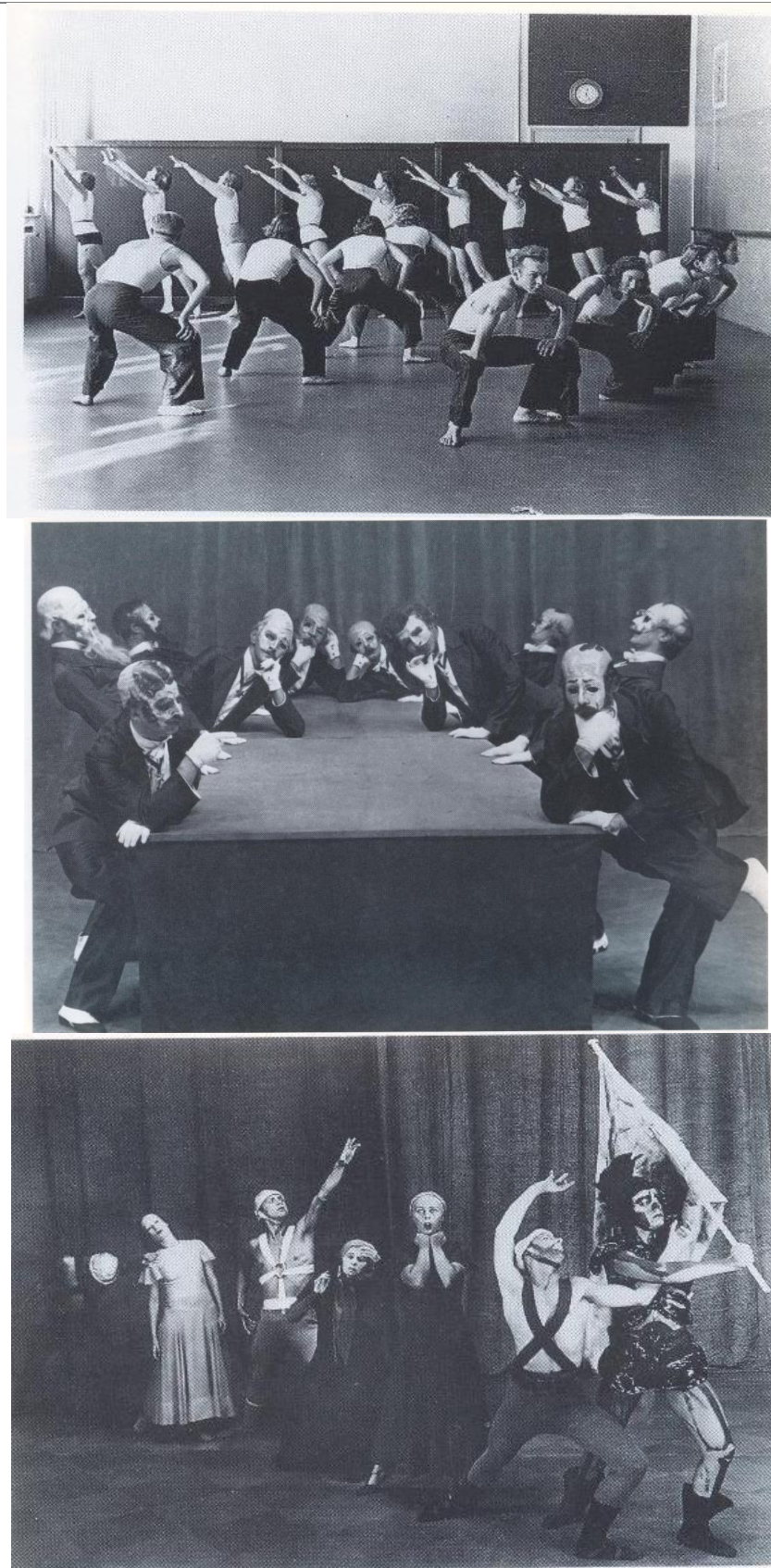


Рис. 7. Немецкий экспрессионистский танец

Под влиянием известных художественных школ в изобразительном искусстве (позднего романтизма, экспрессионизма, фовизма, дадаизма), а также психоанализа и увлечения мистицизмом складывается немецкий танцтеатр (другое название экспрессионистского танца). Его программные заявления достаточно противоречивы и провокативны. С одной стороны, речь шла о танце-самовыражении, о выражении индивидуальности в танце, но, с другой, – именно это направление очень быстро стало оформляться как чисто театральное, традиционное зрелище; показ крайних аффективных состояний (чем в основном занят этот танец), как известно сопровождающихся сужением сознания, явно не отражает палитру собственно человеческих эмоций; транс, мистическая одержимость и просто подавленность, выраженные в танце, скорее разрушали, нежели поддерживали свободу индивидуума, личности. Выдвинутый принцип естественности воплощался в изображении регрессивных или распадающихся форм движения: начиная от тиков и конвульсий и кончая развернутыми истерическими припадками. Более того, всякое пластическое преувеличение, нарушающее гармонию человеческого движения и тела, становится главным выразительным приемом.

Следовало бы сказать точнее, что экспрессионистский танец выражает чувства индивида, оторванного от людей, мира – тотальная изоляция как оборотная сторона достигнутой автономии. Распавшийся человек, подверженный иррациональным импульсам страха и агрессии, чувствующий опустошенность, является предметом экспрессионистского искусства. После I-й мировой войны в Европе и особенно в Германии подобные настроения в значительной степени охватывают творческую интеллигенцию, потерявшую веру в благоденствие через технический прогресс и просвещение. Одновременно в обществе нарастают недовольство и проявления социального протеста. В этой обстановке экспрессионистский танец, особенно в варианте Курта Йосса, приобретает характер социальной критики, политической сатиры и гротеска.

В постановках Курта Йооса, уже вполне сценически традиционных, задействованы профессиональные танцовщики и в них изображены не столько индивидуальные, сколько социальные характеры и типы. Так, в самом известном его произведении «Зеленый стол», отмеченном в 1932 г. первой премией на конкурсе хореографии в Париже, обличается деятельность политиков, решающих судьбы мира за столом переговоров и обрекающих народы на войну. В данном балете образы узнаваемы и понятны: это бездушные дипломаты, по существу кривляющиеся за столом переговоров, это Смерть в образе воина, Мать, оплакивающая своих детей, девушка, потерявшая невинность, солдаты, в страшном танце идущие на войну, возглавляемые Смертью. Гротеск и преувеличение, неестественная и тем устрашающая, угловатая пластика, жест, в котором чувствуется отстранение, жест-знак, а не жест-состояние (как у А. Дункан) позволяли создать образы-маски, застывшие и омертвелые отпечатки «глупости», «жестокости», «безутешности» и «горя». Неслучайно и у К.Йосса и позднее в постановках М. Вигман появляются танцоры в масках. Вспоминаются средневековые пляски Смерти или восточные мистерии, в которых пляшут страшные духи. Однако смысл этого приема иной, нежели в старинных мистериях и обрядах. В последних смысл состоит в том, чтобы «заговорить» и отпугнуть злого духа, в современном танце – показать беспомощность человеческой личности перед силами ее разрушающими. От всего этого веет некоторой безысходностью. Но исхода в отдельном индивиде действительно нет – и это тот тупик, на который наталкивается современная Западная цивилизация.

Какие же аспекты личности находят отражение в свободном танце данного направления? На начальном этапе развития у Рудольфа Лабана речь шла о выражении индивидуальности в танце и снятии ограничений балетной техники. Конечно в новом танце возникают свои ограничения и свои правила. Но, несмотря на эту неточность слов и

изображение полноты и силы в совершенной гармонии. (...) Даже более образованная часть публики не требует от художника ничего, кроме *интересной индивидуальности*. Только бы *впечатляло*, впечатление было *сильным и новым*» [15, с. 275].

Видеть индивидуальное через призму болезни свойственно и психологии. Достаточно вспомнить известные классификации характеров, построенные Э. Кречмером и Ганнушкиным, а также психоаналитические теории личности (См.: [16, 8, 4]). Несколько огрубляя, можно сказать, что описание характера в этих подходах сводится к наличию склонности к той или иной душевной болезни. А в психоанализе продуктивные виды деятельности, в том числе творчество, рассматриваются как формы невроза. Как отмечает А.Г. Асмолов, «как бы психологичны ни были основанные на клинических данных классификации характеров, в них осознанно или неосознанно *представления о характере в норме строятся по образу и подобию модели характера в патологии*» [1, с. 383].

Зачинатели танцевдвигательной терапии, вышедшей из лона свободного танца, неслучайно заинтересовались психиатрией, дающей примеры крайних проявлений человеческих эмоций. С другой стороны, сама терапия основывалась в значительной степени на идеях психоанализа об «отреагировании», осознании и проживании подавленных переживаний. Возможность выразить в движении и танце патологические переживания пациента становилась главным диагностическим и терапевтическим инструментом танцевдвигательной психотерапии (См.: [12]).

Согласно распространенной точке зрения, Р. Лабан искал свободную форму танца: «В то время как балет выбором движений, позы и положения тела исполнителей подчинялся строгому закону, Лабан искал способы свободной формы исполнения» [32, с. 32]. Однако, антиномия, которая в таких утверждениях содержится, неточна: в противоположность строгому закону невольно предполагается его полное отсутствие, хотя скорее речь идет только о неподчинении нормам классического канона движения. Выше классический (балетный) канон движения мы характеризовали как основанный на симметрии движения, прямизне линий и строгой вертикальности корпуса. Он выполняется за счет произвольной тренировки и удержания мышц тела в напряженном состоянии, специального растягивания и выворачивания суставов. Такой тип движения можно назвать искусственным. Тело танцора в балете призвано создать определенное визуальное впечатление и является символом искусственного идеала красоты: геометрическая симметрия и невесомость.

Экспрессионистский танец также, вопреки заявлениям о полной свободе и спонтанности, вырабатывает свой канон движения: частый слом вертикали, широко расставленные ноги, ввернутые положения стоп, плеч, всего тела. Создавался образ человека, обращенного к земному, материальному миру. Вначале в этом образе господствовала сила, позже он приобрел намеренно уродливые и грубые черты.

Созданию данного танцевального канона немало способствовало учение Лабана о движении в пространстве и качествах движения. В своей теории он исходил из модели пространства, двенадцатиугольника, в центре которого находился исполнитель, который движениями тела в определенной последовательности объединял все двенадцать направлений. Движение отдельных частей тела сразу во многих направлениях как будто напоминает принцип противодвижения, заложенный в естественном целостном движении человека. Однако это «противодвижение» – специально сконструированное и не оправдано механизмами произвольной регуляции движения, нарушает его гармонию и целостность. Такой тип движения и пластики скорее можно назвать противоестественным. Однако он создает впечатление непредсказуемости, импульсивности, алогичности и случайности перемещений танцора.

Экспрессионистский танец также «расширил» репертуар движений в сторону безобразного: появились намеренно угловатые, дисгармоничные, конвульсивные движения. Имитация в танце крайних аффективных состояний (конечно, никто на сцене их не испытывает) призвана шокировать зрителя при одновременном отстранении и дистанцировании танцора.

х х х

Мы показали, как различные аспекты личности нашли свое отражение в свободном танце, который стал подлинной лабораторией по исследованию жизни личности. Танец отныне – не отвлеченное искусство балета и не общественное развлечение. Он становится способом, средством, пространством, где отдельный человек способен осознать себя как личность и выразить свою индивидуальность. С этого момента можно говорить о появлении танцевальных практик, развивающих личность человека в целом, а не только прививающих ему хорошие манеры. Танцевальная практика открывает перед человеком Путь самопознания и совершенствования, созидания не только своего тела, но и своей души. Тем самым танцевальная практика выходит за пределы чисто сценических задач, но и сценическая работа в ее рамках приобретает новые черты.

Битва за индивида, за право на его автономное существование, закончилась двусмысленно. Ведь отдельность почти автоматически означает утрату личностного начала, которое суть связь, скрепляющая людей в некое духовное единство. Без этой связи, в том числе с прошлым, с историей и культурой, личность мертва и тогда, как это ни парадоксально звучит, становится беззащитной перед духовным и социальным насилием. Бегством от метафизического одиночества может стать и отказ от индивидуальной воли, легкость принятия пропаганды, любой освобождающей от личной ответственности идеологии. И это мы видим в XX веке: как люди, получив свободу, выбирают несвободу.

Свободный танец экспрессионистского направления отразил чувства человека, отпавшего от своих истоков, утратившего личность. Наваливающиеся на человека демоны и страсти раздирают его душу, а может уже и не душу, потому что душа куда-то девалась, осталось одно голое тело. Прямой противоположностью кажется танец Дункан – гимном Душе и ее животворящим силам. Парадоксально целомудренный при глубокой обнаженности чувств, он выражал начало личностное: связь человека с Природой и через музыку – с культурой и другими людьми, принятие жизни – и радостное, и трагическое. Исторически сохранились обе тенденции, оба направления, хотя возобладали преимущественно первое, также как возобладали самоутверждающаяся личность, отказавшаяся от своего метафизического центра (в свете всего выше сказанного было бы точнее сказать – самоутверждающийся индивид). Превратившись в профессиональный театр и усвоив балетную технику, танец «модерн» после II-й мировой войны находит широкое распространение в Европе и Америке. Почти утраченная идея самовыражения тем не менее находит свое отражение в некоторых аспектах обучения, в постановках, делающих акцент на самостоятельности и импровизационности действий артистов. Но одновременно возникла и танцевально-двигательная психотерапия, использовавшая принципы анализа движения, разработанные Р. Лабаном. Экспрессионистский подход к танцу хорошо вписался в психоаналитическую модель психотерапии, которая строится на выявлении болезненного переживания и его отреагировании. Спонтанное движение, по аналогии со свободными ассоциациями в методе З.Фрейда, открывает доступ к бессознательному человека.

Начиная с середины 30-х годов, после того как в Европе, прежде всего в Германии и России, закрываются студии свободного танца, центром развития танца «модерн» становится

Америка. Однако и в Германии, и в России свободный танец по иронии судьбы послужил базой для создания массовой физической культуры и массовых зрелищ. Открытия свободного танца были по достоинству оценены тоталитарной властью: прежде всего использована сила эмоционального воздействия жеста на человека.

В Германии Р. Лабана привлекают к постановкам массовых праздников и парадов. И Лабан, поддерживавший национал-социалистов, соглашается и вносит свой вклад в создание массовых шествий. Позже он эмигрирует из Германии в Англию, где совместно с К. Йоссом возобновит деятельность школы.

В Советской России новой власти требовался человек волевой и дисциплинированный, без размышлений подчиняющийся приказам и партийным постановлениям. Чувства и личные переживания не только никого не волновали, но и считались партийными начальниками опасными и вредными, и правильно считались, поскольку они пробуждают в человеке то бессмертное начало, которое не принадлежит никакой власти и не подлежит контролю, но строит человека. Пластический танец был запрещен, балет признан единственным «правильным» танцевальным искусством, и это понятно, потому что балет культивировал почти военную дисциплину и муштру, машинность движений, единообразие и механический порядок. Достижения пластического танца также были использованы, но в деформированном виде, его возможности стали служить противоположным целям. Так появилась художественная гимнастика и ритмика советского образца, массовые парады физкультурников и те же шествия. Жест, который был призван пробуждать, теперь подчинял, служил средством манипуляции и суггестии.

Показательна судьба ритмики. Новой власти близкой показалась идея Э. Жака-Далькроза о слиянии личностей в одну коллективную волю в ритмо-пластических композициях. Однако для Жака-Далькроза речь шла не об уничтожении личного и индивидуального начала, а о возникающем единстве в коллективном действии, о гармонии личного и коллективного. Новая советская ритмика совершенно изменила отношение к человеку: «Гибель эстетизма в конце века, распад органики, ориентация на человека как на механизм, привели к тому, что идея органического коллектива превратилась в идею коллектива механического, собранного одной подавляющей волей» [5, с. 92].

Художественная гимнастика, которая в значительной степени заимствовала идеи гармонической гимнастики Людмилы Алексеевой, сделала ставку на чисто физическое, мускульное развитие, а не на гармоническое единство души и тела в танце. Вместо выражения личности – спорт высоких достижений, направленность на успех и соревновательность, вместо демократичности и учета индивидуальных возможностей – жесткий отбор и отсев «профнепригодных». Вместо развития человека через танец, в художественной гимнастике мы имеем раннюю и узкую специализацию, в последнее время доведенную до каких-то пределов и, несомненно, приводящую к личностной деформации, сужению интересов и социальной дезадаптации.

Судьбы людей, посвятивших себя свободному танцу и экспериментам с движением, сложились по-разному: кто-то оказался за границей, кто-то погиб в сталинских лагерях, кто-то просто навсегда потерял возможность заниматься любимым делом или ушел на эстраду (судьбам российских студий посвящена статья А. Меленберга «Танцы по следам Айседоры Дункан» (См.: [22]); косвенно эта тема освещена в книге Н.Шереметьевской «Танец на эстраде» (См.: [39])).

И все-таки полностью свободный танец не был уничтожен в России. До 1949 г. существовала студия, основанная в 1924 г. А. Дункан в Москве. Она давно перестала быть школой, а те первые ученицы, еще набранные А. Дункан, составили концертный коллектив и колесили по стране с выступлениями. Людмилу Алексееву пригласили работать в

Центральный Дом Ученых, где она преподавала гармоническую гимнастику и танец по своей системе. Втайне продолжали работать некоторые из членов «Гептахора»: ни на год не прекращала свою деятельность Стефанида Руднева, разрабатывая совместно со своими учениками метод музыкального движения. С. Руднева получила приглашение организовать кружки музыкального движения при Московском областном доме художественного воспитания детей, где и создавала методику преподавания музыкального движения для детей дошкольного и младшего школьного возраста (См.: [26]).

В годы советской власти свободный танец стал опасным занятием, за которое можно было поплатиться и карьерой и жизнью, но он приобрел и новые измерения, обозначил границу нравственного выбора. Теперь это не простое увлечение или средство расширения своих возможностей, получения яркого эмоционального опыта, но и способ духовного, эстетического выживания. Хранить верность идеалам естественного, свободного, гармоничного движения было равносильно сохранению своей личности, своей человечности.

Танец стал той связью с прошлым, с культурой, с традицией, которая эту человечность питала. Свободное, музыкой освещенное движение давало занимающимся духовный опыт радости – и это не уводило от тяжелой реальности в иллюзорный мир, а служило внутренней жизненной опорой, основанием для построения внутренней системы ценностей, что позволяло противостоять любым бедам и «идеологиям», сохраняло разум ясным и трезвым.

Литература:

1. Асмолов А.Г. Психология личности. М.: Смысл, 2007.
2. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
3. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987.
4. Блум Г. Психоаналитические теории личности. Перевод А.Б.Хавина. М.: "КСП", 1996.
5. Бобылева А. Непрерывное мышление Жака-Далькроза. «Московский наблюдатель», 1995, сентябрь.
6. Буткевич Л.М. История орнамента. М.: Владос, 2004.
7. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: изд-во «Художник РСФСР», 1977.
8. Ганнушкин П.Б. Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика. М.: Медицинская книга, 2007.
9. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
10. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары. Киев: «Мистецтво», 1989.
11. Жак-Далькроз Ж. Ритм. М.: Классика -XXI, 2008.
12. Журнал практического психолога. Спец. выпуск. М., 2005, № 3.
13. Звук и Образ. Буклет выставки. М.: Трилистник, 2002.
14. Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штейнера. Сб., сост. Эв. Фробуезе. М.: Парсифаль, 1996.
15. История уродства. Под ред. У. Эко. М.: Слово/Slovo, 2007.
16. Кречмер Э. Строение тела и характер. М: Педагогика Пресс, 1995.
17. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. М.: Изд-во Эксмо, 2002.
18. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М.: Искусство, 1992.
19. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII- начало XIX века). Спб.: Искусство-СПБ, 2002.

20. Луиджи З. Созидание души. М.: ПЕРСЭ, 2004.
21. Лукиан. Избранная проза. М., 1991.
22. Меленберг А. Танцы по следам Айседоры Дункан. «Новая газета», 2008, №20.
23. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – Ф. Ницше. Стихотворения, философская проза. Спб.: «Художественная литература», 1993.
24. Рено А. Эра индивида. Спб.: «Владимир Даль», 2002.
25. Ритм и культура танца. Сб. Л.: Academia, 1926.
26. Руднева С. Воспоминания счастливого человека. М.: Издательство Главархива Москвы, Издательство «ГИС», 2007.
27. Соловьев В.С. Философское начало цельного знания. Минск: Харвест, 1999.
28. Суриц Е. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004.
29. Трубецкой Е.Н. Философия Ницше. - В кн.: Д. Галеви, Е. Трубецкой. Фридрих Ницше. М.: «Алгоритм» ЭКСМО, 2003.
30. Уайльд О. Полное собр. соч., т. 2. Спб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1912.
31. Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах, т.2. М.: Мысль, 1996.
32. Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981.
33. Фолькванг – точка отсчета. М., 1993.
34. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999.
35. Фуко М. Герменевтика субъекта. Спб.: Наука, 2007.
36. Харитонов Е. Слезы на цветах. Книга 2. - Глагол, 1993, №10(2).
37. Худеков С.Ф. Иллюстрированная история танца. М.: Эксмо, 2009.
38. Человек пластический. Каталог выставки. М.: Минкульт РФ, ГЦТМ, 2000.
39. Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде. 2-е изд. М.: Изд. Дом «Один из лучших», 2006.
40. Эйзенштейн С.М. Метод, т. 1. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002.

Поступила в редакцию 22.03.2010 г.

Сведения об авторе

А.М. Айламазьян – кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии личности Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, доцент кафедры психологии Международного университета природы, общества и человека «Дубна», художественный руководитель студии музыкального движения «Гептахор».

E-mail: aida@heptachor.ru