

УДК 792.8

ЛИМИНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОСТМОДЕРН-ТАНЦА

Левина Е. В.¹

¹ Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, ул. Астраханская, д. 83, Саратов, 410012, Россия.

В статье анализируется понятие лиминального пространства, ставшее отличительной чертой театральных/хореографических перформансов во второй половине XX в. Постановщики, исполнители и зрители входят в созданное пороговое пространство искусства и в процессе участия в произведении ментально трансформируются, обретая уникальный художественный опыт. Лиминальность рассматривается как метапонятие. Исследуются способы выражения лиминальности в американском постмодерн-танце 1960–80-х гг., а точнее, в постановках представителей *Театра танца Джадсона* и группы *Grand Union*. Для этого интерпретируется понятие лиминальности, кратко описывается его развитие в этнографическом, социологическом, культурологическом, искусствоведческом дискурсе.

Ключевые слова: лиминальность, порог, трансформация, соприсутствие, перформанс, постмодерн-танец, театр танца Джадсона, Grand Union.

LIMINAL SPACE OF POSTMODERN DANCE

Levina E. V.¹

¹ Saratov State University, Astrakhanskaya St., 83, Saratov, 410012, Russian Federation.

The article analyzes the concept of liminal space, which became a distinctive feature of theatrical/choreographic performances in the second half of the 20th century. The directors, performers, and viewers enter the created threshold art space and are mentally transformed, gaining a unique artistic experience in the process of participating in the performance. Liminality is considered as a meta-concept. The article examines the ways of expressing liminality in American postmodern dance of the 1960s, 1970s and 1980s, or rather, in the productions of *Judson Dance Theater's* and *Grand Union's* members. For this purpose, the concept of liminality is interpreted, and its development in ethnographic, sociological, cultural, and art history discourse is briefly described.

Keywords: liminality, limit, transformation, co-presence, performance, postmodern dance, Judson dance theater, Grand Union.

Современный мир подвержен многочисленным ежедневным изменениям. В потоке событий происходит постоянный переход общества в целом и человека в частности из одного состояния в другие. Настоящее можно определить как «эпоху перемен».

Лиминальность (от лат. *limen* – порог, пороговая величина), или переход из одного состояния в другое, воспринимается как метапонятие, наиболее точно отражающее реальность. Его используют для описания не только социальных, но и культурных процессов; переосмыслению подвергаются и события недавнего прошлого, так как сама идея лиминальности не нова. Концепция лиминальности в междисциплинарном научном дискурсе начала активно развиваться в XX веке, и сегодня она не теряет актуальности в связи с потребностями осознания происходящих в социуме процессов. Пороговые состояния воспринимаются как кризисные, тем не менее без их проживания и последующего преодоления не представляется возможным переход на качественно иной уровень существования.

В «Проективном философском словаре» лиминальность – это промежуточная стадия системы, напрямую связанная с потерей прежней иерархии [1]. Определение схоже с трактовкой этнографа А. ван Геннепа, исследовавшего лиминарные обряды африканских племен в работе «Обряды перехода» (1909). Он выделял 3 вида обрядов: обряды отделения от прежнего мира, промежуточные и включения в измененный мир [2, с. 24]. Необходимо отметить, что идея подобного перехода «из одного магически-религиозного или общественно-религиозного состояния в другое» [2, с. 22] стала основой для дальнейших исследований в различных областях.

Новый виток развития идея перехода получила в работах антрополога В. Тернера, который, взяв за основу труд А. ван Геннепа, вывел ее на макросоциальный уровень. «Промежуточные ситуации» (как их называл этнограф) теперь связывались не только с разрушением предыдущего состояния человека, различных устаревших социальных моделей, но и с изменением сознания в процессе перехода [3, с. 65–91], включающего в себя три фазы:

1. отчуждение (изоляция индивида от реального пространства-времени и избавление от прежнего статуса);
2. лиминальность (переход в промежуточную зону и качественное изменение индивида);
3. объединение (возвращение индивида в реальное пространство-время в измененном состоянии с новыми статусными характеристиками) [4, с. 144].

Важно подчеркнуть универсальность вышеприведенных фаз: они применимы как для анализа аспектов жизни отдельного человека, так и для социума в целом.

Вопросы лиминальности находят отражение в работах философов, социологов, политологов, филологов, культурологов, искусствоведов и др. Схожие концепции «переходов» обнаруживаются у К. Ясперса (трансценденция), Т. Куна (смена парадигм), Ж. Дерриды (дифферанс), В. Б. Шкловского (остранение), М. М. Бахтина (внезаходимость), И. Р. Пригожина (бифуркация), Ю. М. Лотмана (взрыв), Д. А. Пригова (отлипание), М. К. Мамардашвили (пауза). Л. И. Фусу выделяет три подхода к исследованию лиминальности и схожих явлений: антропологический (А. ван Геннеп, З. Фрейд, Д. Винникотт и др.), феноменологический (Ж. Деррида, Р. Граймс, А. Мэджду, Р. Е. Дэвис-Флойд и др.), структурно-семиотический (Б. Томассен, Т. Карсон, А. Хорват, Дж. Кросби и др.) [4]. Автор не ставит перед собой задачи характеризовать все имеющиеся концепции лиминальности; цель статьи – применить понятие лиминального пространства, упоминаемое театроведом Э. Фишер-Лихте в работе «Эстетика перформативности», к объяснению искусства постмодерна, в частности, американского постмодерн-танца 1960–80-х годов.

Для постмодерна и его плюрализма форм рациональности пороговое состояние, ситуация постоянного вынужденного выбора и, как следствие, изменения становится повседневностью. Бесконечное множество вариантов развития событий, объемность информационного пространства вынуждает человека пребывать в состоянии перманентного поиска и непрекращающегося саморазвития.

Как отмечает Л. И. Фусу, ситуация лиминальности рассматривается как ситуация «поиска самоидентичности, реализации актов творчества и свободы» [4, с. 147]. Необходимо отметить, что в этом контексте создается ситуация внезаходимости и выключенности из привычного миропорядка. Любые виртуальные социальные реальности можно рассматривать как лиминальные, потому что они осознанно или бессознательно дублируют актуальную реальность. Пространство, в котором осуществляется творческий акт, становится лиминальным: в процессе реализации акта и его восприятия переход в качественно иное состояние совершают все участники процесса (создатель, исполнитель, читатель/зритель), самоидентифицируя себя по-новому.

В сценическом искусстве лиминальное состояние возникает вследствие мнимого противоречия между возможностью зрителя принимать активное участие в происходящем и невозможностью полностью влиять на ход событий и определять дальнейшее развитие происходящего. Это противоречие и вызывает у зрителя пограничное состояние, в котором он балансирует между двумя сферами. Театровед Э. Фишер-Лихте отмечает, что предпосылкой лиминальности выступает «ситуация физического соприсутствия актеров и зрителей», которая в перформативном искусстве второй половины XX века играет центральную роль [5, с. 128]. «Петля ответной реакции», подразумевающая под собой взаимообмен реакциями между зрителями и актерами и приводящая к возникновению временного сообщества обоих, создает ситуацию отчуждения

от повседневной жизни и от привычных человеку правил и норм поведения. Это происходит независимо от того, похожи совершаемые в процессе перформанса на знакомые зрителю события или нет. Несмотря на наличие приблизительного сценария, зрители совместно с актерами ищут выход из сложившихся обстоятельств.

Лиминальность в искусстве предполагает не только ситуацию перехода, но и ситуацию преодоления границ, которые с конца XVIII века в искусстве считались нерушимыми. Во второй половине XX века граница становится порогом, переходным пространством, которое соединяет реальное пространство-время прошлого и измененное пространство-время будущего [5, с. 377].

В ходе восприятия произведения искусства (что характерно в большей степени для сценических искусств) формируется особая реальность, строящаяся на разрушении дихотомии «искусство/действительность» и приводящая к трансформации зрителя. В перформансах участников намеренно вводят в переходное состояние кризиса, предлагая самостоятельно найти пути выхода и преодолеть задуманную художником ситуацию, формируя новые модели поведения. При этом сначала происходят изменения на физиологическом и энергетическом уровнях, а затем – на психологическом [5, с. 329].

Для постмодерн-танца, как и для перформативного, театрального искусства второй половины XX века, лиминальность становится привычным явлением, а пространство постмодерн-танца – лиминальным пространством как для зрителей, так и для исполнителей. Однако необходимо отметить, что оно временно, как временны и происходящие в нем со зрителем трансформации. Они существуют в момент реализации постановки при опосредованном участии зрителя либо же с активным его вовлечением в процесс.

В постановках Театра танца Джадсона и группы Grand Union реальное пространство-время переосмысливается, как и сама природа танца. Постмодерн-танец 1960-х годов (постановки И. Райнер, Д. Гордона, С. Форти, Д. Хэй и др.) погружает зрителя в переходное пространство через участие в исследовании роли танца и возможностей человеческого тела [6, с. 19]. Хореографам важно изучить танец иначе, по-новому: опыт предыдущих поколений (в том числе представителей недавно актуального танца модерн) не удовлетворял их потребности в нахождении самой сути танца. Необходимо отметить, что перечисленные компоненты являются первостепенными, так как это был период становления нового направления в хореографии, для которого таким образом разрабатывались иные правила и своя эстетика. Именно поэтому лиминальное пространство в перформансах 1960-х годов исследуется при помощи перечисленных компонентов.

В перформансах «Качели» и «Тележки» С. Форти ставила своей задачей исследование поведения тела взрослого человека при удерживании равновесия. Исполнители были одеты в максимально непривычную для танца того времени уличную одежду, одинаковую и у мужчин, и у женщин. В «Качелях» (1960)

двое участников постановки исследовали в процессе импровизации возможности качелей, то радикально нарушая их равновесие, то спокойно раскачивая их. Действо сопровождалось чтением заметок из журнала «Art News», визгами и песнями. Такое хаотичное поведение исполнителей позволяло им изучать возможности предмета и собственные физические качества, в то время как зрители опосредованно воспринимали происходящее действо. В «Тележках» (1961) последним предлагалось поучаствовать в постановке. Исполнители были помещены в неглубокие ящики на колесах, к каждому из которых были привязаны три веревки. Зрителям предлагалось дергать за веревки, тем самым создавая беспорядочное движение ящиков и выводя из состояния спокойствия и равновесия поющих в этот момент актеров, старающихся приспособиться к своему постоянно меняющемуся положению [7, с. 44]. И зрители, и исполнители в момент постановки находились в лиминальном пространстве танца: каждый «расставался» с прошлым знанием о своем теле и в процессе изучал собственные физические возможности. Несмотря на то что сценарии развития событий были продуманы заранее, так или иначе предсказать результат было невозможно. Исполнялся этот перформанс в галерее, а движения его были просты и не требовали от зрителей специальной подготовки.

С. Форти продолжила эксперименты с лиминальным пространством танца в постановке «Куча-мала» (1961). Исполнители представляли собой некую неоформленную постояннодвигающуюся структуру из человеческих тел, по которой должны были карабкаться танцовщики, а затем и зрители. Необходимо было забраться наверх и спуститься по телам, при этом структура не прекращала двигаться, смещая центр. В процессе постановки исполнителям и участвующим в ней зрителям приходилось находить новые способы успешного продвижения по структуре [6, с. 59]. Как и в «Тележках», участники в ходе перформанса расширяли представления о собственном теле, физических возможностях и развивали навыки интуитивной коллективной работы. То же взаимодействие со зрителем продолжалось и в других постановках С. Форти – «Наклонная плоскость», «Висящие», «Цензор», «Из инструкций» (1961) и др. Выбранная хореографом форма игры позволяет быстро адаптироваться в лиминальном пространстве перформанса, исследуя свои возможности и получая качественно новый опыт.

Танец раскрывает свои границы и впускает в них абсолютно любые движения: ходьбу, бег, движение киноплёнки, мыслительный процесс и т. д., как например «Трио А» И. Райнер (1966). Этот танец – своего рода каталог возможностей и сочетаний человеческого тела, в основу которого положен ее «Нет-манифест». И этот каталог отличается систематичной изобретательностью. Зритель видит его как поток движений, который хореограф изменяет и которым манипулирует.

«Трио А» представляет собой непрекращающуюся танцевальную фразу, с каждым повтором которой она увеличивается и варьируется. Множество

повседневных и танцевальных движений разобраны на составные части и собраны в ином порядке. Несмотря на простоту показанного, исполнителю необходимо быть физически выносливым, чтобы реализовать постановку. Как отмечает С. Бейнс, «танец колеблется между возможностями скрыть или показать тот труд, что вложен в его исполнение» [6, с. 89]. Зритель вместе с исполнителем изучает и интерпретирует представленный калейдоскоп движений и в то же время осознает природу танца. Личность постановщика и исполнителя «растворяется» в рабочем процессе, обращенном исключительно к движению. Так переосмысливается взгляд на танец как на художественное высказывание хореографа и роль индивидуальной исполнительской манеры в нем. В создаваемом перформансом «Трио А» лиминальном пространстве зритель получает трансформирующий его представление о природе танца опыт посредством наблюдения за исполнителем, для которого танец – это способ телесного (и затем уже ментального) переосмысления движения.

Постмодерн-танец 1970-х годов (постановки Т. Браун, С. Пэкстона, Л. Чайлдс, группы Grand Union и др.) дает зрителю возможность попасть в ситуацию лиминальности посредством внедрения в сам процесс хореографии либо посредством медитативных практик и метафорического содержания.

В начале 1970-х годов развивалось духовное течение, возрос интерес к религиозным и целительным функциям танца. Танец стал средством духовного самовыражения. Для Д. Хэй каждый ее танец – это смесь медитации, народного танца, тайчи, ритуала и американских социальных танцев. Она упрощала темп, динамику, структуру и цвета, отчего ее танцы нередко называли монотонными. Восприятие смещалось с группы и взаимоотношений внутри нее на пространство и движения сплоченной группы в пространстве. Ее «Круговые танцы» (1972) основаны на технически простых движениях, доступных каждому исполнителю и зрителю-участнику, а также на дыхании. Д. Хэй убеждена, что «дыхание – это движение, а движение – это танец, и каждый может танцевать» [8, с. 5]. Один танец длится около часа и погружает его участников в медитативное состояние, то требуя от них большего напряжения, то расслабляя их и направляя энергию внутрь себя. Д. Хэй задействует три типа движений: 1) выполняемое один раз; 2) медленно повторяемое в собственном темпе; 3) повторяемое в ритме музыкального материала. Структура танцев создает особый ритм, позволяющий участникам войти в гармонию с собой и окружающей действительностью. Возникает иное пространство, пройдя через которое исполнители и зрители обретают духовную свободу и заново, более осознанно «включаются» в ритм жизни и изменяют свое отношение к реальному пространству-времени.

Б. Дилли в «Чудо-танцах» (1975) использует медитативную работу с движением и моменты взрывных, экстатических выбросов энергии. Э. Халприн в своих перформансах совместно с участниками и зрителями создавала структуры совместного танца в индивидуальной манере. Участники группы Grand Union в «Продол-

жающемся проекте, изменяемом ежедневно» («ПП, ИЕ», 1969–70) исследовали разнообразие отношений исполнителей и материала. Танцевальные фразы, соло дуэты, групповые последовательности разной степени отработанности компилировались в хаотичном порядке, создавая атмосферу репетиции, не представляя оконченное произведение. Подобная форма подачи материала, сопровождаемая комментариями и обсуждениями исполнителей, меняла отношение зрителей к танцу и давала возможность осознать его как «живой» процесс.

Представитель второго поколения Театра танца Джадсона К. Кинг в своих постановках изучал пространство и зашифровывал его, закладывая тайные смыслы. Зритель становился участником процесса, которому предстояло декодировать показанное произведение. Хореограф представляет постановку как синтез философии, танца, музыки, речи и цифровых технологий, за счет чего создается многоуровневое пространство смыслов. Например, в «Батарее» (1975–76) К. Кинг переосмысливает природу танца, сравнивая ее с природой языка, представляя акт танца как способ мышления. Движения естественны и представляют собой свободные символические формы, выражая структуру чувства, но не определенную эмоцию. Ритмы потока движений обнаруживают сходство с ментальными ритмами.

В «Танцевальном за(до)говоре» (1978) хореограф, вдохновившись жизнью и творчеством физика Н. Теслы, исследовал пространство под эклектичную электронную музыку. Восемь исполнителей передвигались по геометрическим траекториям кружащимися шагами и легкими прыжками, создавая гармоничное аллегорическое пространство будущего. Посредством использования в этой постановке чистого движения, принципов классического танца под электронную музыку У. Тюдора, с которым хореограф тесно сотрудничал, в этой постановке удалось продемонстрировать взаимосвязь технологий и человеческого тела, выраженную во взаимодействии различных структур и действий [6, с. 228].

В «Проекте ФИ» (1981) хореограф продолжил исследование мыслительного процесса, предлагая его в качестве кода, который зрителю необходимо разгадать. Исполнители передвигались в полутьме, сопровождаемые слайдами и пленками с анатомическими рисунками, научными схемами, архитектурными фасадами и утверждениями, написанными неразборчивым мелким почерком. Дж. Андерсон предполагает, что показанные образы могли быть метафорами свободных ассоциаций разума, в то время как танцовщики изображали процесс свободного ассоциирования [9]. Все это воспроизводило в сознании зрителя образ разума, который мечтает, играет и размышляет. В «Проекте ФИ» посредством человеческого тела К. Кинг смог сделать мысль видимой, создав единый органичный пластический текст. Хореограф вводил зрителей в многомерное пространство скрытых и явных смыслов, аллегорий, оммажей и в процессе перформанса заставлял сознание «раскрывать» постановку. Он дал зрителям возможность собрать собственный «пазл» из представленных

элементов, не навязывая свое видение и позволяя расширить границы сознания.

В постмодерн-танце пространство лиминально: оно не соответствует реальному пространству-времени, создает особую атмосферу, в которой все участники изучают природу танца, свое отношение к ней, физические возможности, границы сознания. Это рефлексия бесконечного потока сменяющихся друг друга событий реального мира, попытка обрести качественно иной статус в процессе созерцания или участия в постановке.

Хореографы, исполнители и зрители оказывались в ситуации лиминальности, в которой, качественно трансформируясь, каждый обретал уникальный опыт, носивший временный характер (только на момент исполнения) или оставался с участником действия после его завершения. Так или иначе, «соприсутствие актеров и зрителей», совместное преодоление ментальных и физических границ и создает уникальное лиминальное пространство постмодерн-танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лиминальность // Проективный философский словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/46-Лиминальность> (дата обращения: 05.01.2024).
2. *Геннеп А. ван.* Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М.: Вост. лит. РАН, 1999. 198 с.
3. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
4. *Фусу Л. И.* Концепция лиминальности: подходы, сущность понятия, характеристики проявления в обществе на современном этапе // KANT. 2018. № 3 (28). С. 143–148.
5. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общей редакцией Д. В. Трубочкина. М.: Международ. театр. агентство Play&Play – Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.
6. *Бейнс С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеева. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
7. *Forti S.* Handbook in Motion. NY: New York University Press, 1974. 365 p.
8. *Hay D., Rogers D. J.* Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody. Island Pond, Vermont: Trokk press, 1974. 248 p.
9. *Anderson J.* Kenneth King is a thinking man's choreographer: сайт. URL: <https://www.nytimes.com/1981/05/10/arts/dance-view-kenneth-king-is-a-thinking-man-s-choreographer.html> (дата обращения: 14.02.2023).

REFERENCES

1. Liminal'nost' // Proektivnyj filosofskij slovar' [Elektronnyj resurs]. URL: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/46-Liminal'nost'> (data obrashcheniya: 05.01.2024).
2. *Gennep A. van.* Obryady perekhoda: sistematicheskoe izuchenie obryadov. M.: Vost. lit. RAN, 1999. 198 s.
3. *Terner V.* Simvol i ritual. M.: Nauka, 1983. 277 s.
4. *Fusu L. I.* Konceptiya liminal'nosti: podhody, sushchnost' ponyatiya, harakteristiki proyavleniya v obshchestve na sovremennom etape // KANT. 2018. № 3 (28). S. 143–148.
5. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti / perevod s nem. N. Kandinskoj; pod obshchej redakciej D. V. Trubochkina. M.: Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo Play&Play – Izdatel'stvo «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2021. 384 s.
6. *Bejns S.* Terpsihora v krossovkah. Tanec postmodern / per. s angl. A. Matveeva. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
7. *Forti S.* Handbook in Motion. NY: New York University Press, 1974. 365 p.
8. *Hay D., Rogers D. J.* Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody. Island Pond, Vermont: Trokk press, 1974. 248 p.
9. *Anderson J.* Kenneth King is a thinking man's choreographer: sajт. URL: <https://www.nytimes.com/1981/05/10/arts/dance-view-kenneth-king-is-a-thinking-man-s-choreographer.html> (data obrashcheniya: 14.02.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Левина Е. В. – препод. каф. теории, истории и педагогики искусства;
catherine1995@yandex.ru
Spin-код: 3813-6895
ORCID: 0000-0002-7317-148X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Levina E. V. – Lecturer of the Department of Theory, History and Pedagogy of Art;
catherine1995@yandex.ru
Spin-код: 3813-6895
ORCID: 0000-0002-7317-148X