

УКД 18 «Эстетика»

Д. А. Ольшанский

ТЕЛО И ПЛОТЬ

В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ ПИНЫ БАУШ

Тело словно уничтожается, сжигается, и перед зрителями предстает только серия зрительных импульсов, это *via negativa*, то есть не суммирование имений, а устранение препятствий.

Е. Гротовский

Машинерия классического балета

Классический танец представлял собой строгую знаковую систему, в которой грамматика была четко прописана и выверена годами, существовал определенный словарь, как обозначить и выразить пластически то или иное чувство, эмоцию, желание. И только владея ключом этого кода, человек мог получить эстетическое удовольствие от этого танца, то есть расшифровать заложенный постановщиком смысл, получить его сообщение. Поэтому классическая хореография работает только со средствами выразительности, но не задает вопрос о кодировке. И очарование ее заключалось именно в выверенности, отточенности и механистичности этой семантики. В этом случае мы можем поставить знак равенства между красотой и техничностью: прекрасно то, что совершенно. Такова формула новоевропейской эстетики.

Неудивительно, что классический балет родился в ту же эпоху, что и концепция Ламетри¹ о человеке-машине. Танец стал способом технического совершенствования тела и превращения его в машину, которая лишена плоти и влечений. Из классического танца плоть полностью устранена. Даже само тело балерины демонстрирует подчинение дисциплине и подавление, умерщвление плоти. Возможно, классический балет захватывает именно тем, что представляет нам тело, затронутое смертью. Уже с XVIII в. бытует метафора балета как «ожившей скульптуры», то есть чего-то неживого, ставшего живым в результате вдохновения.

Возвращение вытесненного

Направление контемпорари, напротив, возникло в эпоху крушения метафизики, когда философия искусства перестала оперировать бинарными оппозициями «прекрасное» и «безобразное», «низменное» и «возвышенное», «живое» и «искусственное». Поэтому одну из основных своих задач контемпорари-данс видит в том, чтобы вернуть плоть в искусство, дать ей место, дать ей голос, пространство

¹ Жюльен Офре де Ламетри (1709–1751) — французский врач и философ-материалист.

и время. Это же делают, например, Бэкон и Хёрст в живописи. Такова акустическая поэзия, в фокусе внимания которой находится голос, а не слово, материальность языка (дыхание, тон, акустика), а не его семантика.

Подобное же мы видим и в хореографии, где целью является не отточить до совершенства и полностью вытеснить плоть, а найти в танце адекватные выразительные средства для нее. Позволить плоти присутствовать на сцене — вот чем занимаются различные направления современного танца.

Контемпорари работает не со средствами выразительности, а с кодировками, он находит способ репрезентовать тело, создать для него удобоваримый концепт. Задача это не столько техническая, сколько демиургическая: современным хореографам в прямом смысле слова предстоит создать тело. Иными словами, современный танец не отрицает классический балет, а переводит кинетическое искусство в совершенно иную плоскость — плоскость тела.

Поэтому вопрос «что ты почувствовал?» или «что ты понял?» более не задают зрителю, потому что это вопрос к тому, кто декодирует послания постановщика. Современного зрителя нужно спрашивать о том, произошла ли его встреча с телом. И какова она была? Задача искусства в том, чтобы эту встречу организовать.

Не-язычество плоти

Пина Бауш одной из первых предприняла попытку по концептуализации плоти на сцене. Фильм Вима Вендерса «Пина» (2011) как раз показывает нам, что работает она не с техникой, а с кодировкой, с изобретением нового языка для выражения тела. «Познакомившись с Пиной, — говорит Рут Амаранте, — я наконец обрела язык. До нее я не знала, как говорить»². В этом и состоит главное отличие классического танца от современного: классики знают, как говорить, они имеют грамматику и соревнуются в мастерстве и технике выразительности, а перед танцором контемпорари стоит задача изобрести язык, создать его с нуля — чтобы обнаружить то, что принципиально не может быть в этом языке высказано, нащупать невыразимость плоти.

Для этого, конечно, необходимо поломать ту по умолчанию инсталлированную нам логику восприятия своей телесности, которую мы получили в наследие от новоевропейской метафизики. Ту оптику тела, которая кажется нам априорной. Задача современного балета состоит не в том, чтобы найти новую языковую формацию для тела, а в том, чтобы обнаружить те регионы плоти, которые принципиально не схватываемы в языке и чужды проникновению взгляда. Те объекты влечения, которые никогда не соприкасались с означающим, это экспедиция должна открыть *не-язычество плоти*. Голос-вне-языка, взгляд-вне-глаза, плоть-вне-тела — вот те объекты, с которыми работает современный танец.

² Здесь и далее цитируется документальный фильм В. Вендерса (реж. и автор сценария) «Пина» (Pina), также «Пина. Танец страсти». Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE, Tanztheater Wuppertal, L'Arche Editeur, Pina Bausch Foundation, Pictorion das Werk, Recorded Picture Company (RPC) (2011).

Тело как причина движения

В наследство от новоевропейской метафизики нам досталось понимание тела как целостного и автономного организма. Отсюда происходит миф о танцоре как сверхчеловеке, несущем в себе полноту бытия и делящемся избытком этой энергии со своими зрителями, захватывая их своей аурой. Пина Бауш представляет нам совершенно иной концепт: танцор расщеплен. Он выходит на сцену именно потому, что ему чего-то не хватает, и движется он по направлению к своему объекту. Его движение продиктовано не божественным вдохновением или аполлонической полнотой, а как раз наоборот: нехваткой и отброшенностью танцора, его расщепленностью и влечением к объекту. Из Аристотеля мы знаем, что целостное тело было бы неподвижно, а если оно движется, значит, оно лишено полноты. Так и тело танцора, по версии Пины Бауш, лишено целостности, но может обрести ее в танце. Поэтому задача хореографа и заключается в том, чтобы открыть причину движения — тело. Отсюда и всем известный афоризм: «Меня не интересует, как люди движутся, меня интересует то, что ими движет». Техника движений вторична.

Бенедикт Биллет говорит: «Пина Бауш двигалась так, словно у нее распорот живот», то есть ее тело было лишено целостности, разомкнуто в сторону объекта влечения. Ее тело свободно от целостности и не сковано гармонией пропорций, она может двигаться, чтобы восполнить свою утрату. Поэтому и ее танец — не сообщение или способ передать что-то зрителю, а способ восполнить телесную нехватку. Танец не является высказыванием, а напротив, способом развоплощения собственной плоти. Танцор выходит на сцену, чтобы встретиться со своим телом.

Во-вторых, декартовская метафизика говорит нам о теле как «самопрозрачном» объекте: разум может владеть телом, контролировать его члены, отслеживать его импульсы, планировать и предсказывать его поступки. Такова же была классическая метафизика телесности, которая и породила представление о человеке-машине. Кстати, и современная медицина, какой мы видим ее сегодня, обязана своим появлением концепции тела, подчиняющегося разуму (в отличие, например, от средневековой медицины, которая полагала, что на некоторые процессы в теле не способен повлиять даже Бог). Контемпорари-данс отчасти возвращает нас к доклассическому пониманию тела как загадки, тела как чуда, которое может не подчиняться разуму и способно выпадать из поля зрения. Не всякое тело можно увидеть, и не всякое движение очевидно.

Рут Амаранте говорит: «Единственное замечание, которое Пина мне дала за двадцать лет, — это *ты должна немного сойти с ума* (курсив мой. — Д. О.)». То есть танцовщику необходимо вывести тело из-под диктата сознания, отказаться от идеи гармонии, связности и целостности. Или, словами Ларса фон Триера, «открыть в себе внутреннего идиота». Этот «внутренний идиот» должен быть не просто антитезой классической традиции (как, например, театр Ежи Гротовского декларирует свою оппозиционность «богатому театру»), а создавать опыт внеахождения и несводимости плоти к структуре тела.

Об этом говорит сама Пина Бауш, когда рассказывает, как она ставила перформанс «Кафе Мюллер»: «Я почувствовала, что мои движения формальны, и тогда я стала танцевать с закрытыми глазами, для того чтобы сохранить ощущение тела изнутри. И тогда я увидела, что под закрытыми веками я вижу образы, которые позволили мне вернуть это ощущение», — говорит Пина. Таким образом, она показывает нам опыт развоплощения тела, выпадания его из-под внешнего взгляда и обретения внутреннего видения. Она стремится к тому, чтобы движение тела было рассеяно, а образ тела не схватывался взглядом. Это позволяло ее танцу избежать технической монотонности классического балета и отказаться от метафизического представления о теле как о мышцах, подчиненных замыслу.

В-третьих, классический балет считал тело знаковой системой, при помощи которой танцор выражает некоторое значение. Танцуя партию лебедя, танцор пытался походить на лебедя, своим телом повторять пластику лебедя, своими движениями передать чувства этого лебедя. То есть тело танцора являлось лишь выразительным средством для какой-то идеи, но само не являлось этой идеей. Замысел танца всегда находился за пределами самого тела, тело было лишь инструментом. Контемпорари-данс ставит перед собой задачу открыть тело как собственную знаковую систему. Поэтому в современной хореографии тело перестало быть средством для передачи чувств и значений, а само стало кладезем значений и субъектом искусства.

Само тело стало источником танца, поэтому и танцор на сцене не изображает вымышленный образ, а представляет собственную плоть, ее законы, ее механику, ее семиотику. Если возможно проводить такое противопоставление, то современный танцор исполнил бы не танец лебедя, а то как «мое тело хочет стать лебедем» или «как *лебединится* мое тело». Доминик Мерси говорит об этом: «Нужно не изображать Луну, а танцевать так, чтобы видеть перед собой Луну». То есть он обозначает принципиальный шаг, который делает Пина Бауш: шаг от означивания к выражению.

Направление контемпорари предлагает отказаться от классической семиотики танца, в которой движение тела выражает чувство, намерение или идею. Для контемпорари важно увидеть движение как таковое. Движение, отсылающее не к чему-то внешнему и создающему какой-то образ, а к материи самого тела. Поэтому на сцене мы часто встречаем тело-без-образа, которое может пугать, дезориентировать, тревожить, то есть разрушать наши метафизические представления о теле, сформированные классическим картезианством. «Танец должен пугать», — говорила Пина Бауш одной из своих учениц.

Тело как выражающее

Пина Бауш показывает нам пример выхода из классической семиотики, заданной бинарностью «означающее/означаемое», она открывает для зрителей регистры тела, которые не редуцируем ни к первому, ни ко второму. С одной стороны, ее танцоры не выражают при помощи тела некоего замысла или сверхидеи,

но, с другой стороны, и пространная пластика не является самоцелью ее танца, иначе она ничем не отличалась бы от гимнастики. Танец ничего не сообщает, он выражает. Выражает опыт демонтажа и пересборки нашей собственной телесности.

Даже сегодня многие хореографы не уделяют внимания этому регистру реального, полагают, что тело прозрачно для понимания, а танец, дескать, является универсальным языком, понятным всем без слов, поэтому он не нуждается ни в переводе, ни в толкованиях. Опыт контемпорари показывает нам, что ничего подобного нет. Не существует никаких общечеловеческих законов восприятия, и чего-то самоочевидного для всех зрителей на сцене происходить не может. Событие тела всегда уникально и лежит вообще в другой плоскости, нежели сообщение и понимание. Поэтому перед танцорами контемпорари стоит задача не донести что-либо до зрителя, а демонтировать его представления о телесности.

Орфей и Эвридика

Образец такого демонтажа мы встречаем, например, в балете «Орфей и Эвридика» (1975), где тело представлено в разных измерениях: герой танцует, а героиня поет. Они словно и не взаимодействуют друг с другом, не составляют дуэта, между ними нет не только конфликта, но и точек встречи. Объект-голос и объект-плоть находятся в принципиально разных регистрах, между которыми нет точек скрепки, но их необходимо создать. В этом драматическая задача Орфея, и в этом антропологический проект Пины Бауш.

Хореограф деконструирует представления о любви как обретении единства, или идиллической гармонии двух энергий, а представляет ее как событие не-встречи мужского и женского, плотского и голосового; именно эта невозможность встречи и является условием любви. Влечения, которые никогда не пересекутся, но имеют возможность сосуществовать и взаимодействовать друг с другом, находясь в разных плоскостях. И там, где один ждет ответа, — он никогда его не получит, потому что ответ этот приходит к нему совершенно в другой плоскости. Именно о таком опыте любви как бытия рядом без обладания и диалога и дает нам понятие миф об Орфее и Эвридике.

Кроме того, любовь расщепляет человека, лишает его тождественности и единства, любящий уже не принадлежит самому себе и теряет свою целостность. Любящий перестает быть единичным существом и начинает бытийствовать во множественном числе. Он открывает в себе разность нескольких своих природ. Невозможность сложения с другим вынуждает его обрести разность внутри самого себя. Такова арифметика любовного акта.

На это указывает и Бланшо³ в своей книге «Взгляд Орфея»: только акт отрицания себя и отрицания условий договора может стать моментом совершения любовного акта. Другого невозможно обрести, но рядом с ним можно быть, бес-

³ Морис Бланшо (1907–2003) — французский писатель, мыслитель-эссеист.

конечно открывая и утверждая свою множественность. Другой никогда не будет твоим, но именно в нем ты обретаешь основу своего бытия. Только в аннигиляции собственного «я» можно создать не-встречу с другим. В этом смысле акт любви и есть акт невозможного. Об этом невозможном и в то же время неизбежном событии любви тела и идет речь в балете Пины Бауш «Орфей и Эвридика».

Принципиальное отличие техники Пины Бауш от классического балета заключается в том, что тело в ее танце становится не выразительным средством, а источником выражения, не средством передачи значений, а преодолением любых значений. Тело для нее — это не означающее, а выражающее. В этом заключается революция в семиотике танца, которой мы обязаны современному танцу. Не тело встраивается в знаковую систему, в которой, например, вставание на колени означает раскаяние, а поднятые вверх руки означают обращение к высшим силам. А напротив, плоть выпадает из любой знаковой системы и в принципе не сводима к означающему. Целью проекта контемпорари является демонтаж классической телесности и перезапись метафизического уравнения, в котором плоть + знак = тело.