

Дискретное и континуальное в танце*

И.Е. Сироткина

Статья посвящена тому, как оппозиция дискретное – континуальное преломляется в философском осмыслении и практике танца. С одной стороны, танец состоит из отдельных движений, шагов или па, и потому дискретен; с другой, шаги связаны между собой, и в этом – континуальность танца. В этом искусстве всегда ценилась, с одной стороны, чистота, артикулированность отдельных движений, а с другой – их плавность, текучесть, пластичность. Эти последние качества стали эстетическим идеалом и балета, и возникшего в начале XX в. танца “пластического” или “свободного”. Напротив, танец авангарда – так называемый танец-модерн и постмодерн – вывел на сцену новый эстетический идеал: резкого, прерывистого, взрывного движения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: танец, дискретное, континуальное, шаги, текучесть, балет, танец-модерн, танец-постмодерн.

СИРОТКИНА Ирина Евгеньевна – кандидат психологических наук, PhD, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН.

Цитирование: *Сироткина И.Е.* Дискретное и континуальное в танце // *Вопросы философии. 2016. № 10. С. 132–142.*

Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 10. P. 132–142

Discrete and Continuous in Dance

Irina Sirotkina

The article deals with the opposition “discrete-continuous” in both philosophy and the actual practice of dance. On the one hand, dance is composed of isolated movements, or steps, and therefore it is discrete; on the other hand, steps are interconnected, and therefore it is continuous. The art of dance has always been appreciated for two things: on the one hand, precision and articulation of each particular movement; on the other hand, their fluidity and interconnectedness. The latter became the aesthetic ideal in both ballet and so-called “free” or early modern dance. By contrast, the dance of avant-garde brought on stage a new aesthetic ideal – abrupt, discontinuous, erupting movement.

KEY WORDS: dance, discrete, continuity, steps, fluidity, dance notation, ballet, modern dance, postmodern dance.

SIROTKINA Irina E. – CSc in Psychology, PhD, Researcher, Institute for the History of Science and Technology RAS.

isiro@mail.ru

Citation: *Sirotkina I.* Discrete and Continuous in Dance // *Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 10. P. 132–142.*

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 13-03-00547 – “Атомизм и мировая культура”. The project is supported by RFH, grant No 13-03-00547, “Atomism and World Culture”.

© Сироткина И.Е., 2016 г.

Дискретное и континуальное в танце

И.Е. СИРОТКИНА

Танцовщица в белом корсаже и украшенной лебедиными перьями пачке выходит и медленно движется по сцене на пуантах, переступая мелкими шажками. Зрителям, однако, кажется, что она не ступает, а плавно скользит по сцене, как по глади воды. Читатель, конечно, догадался, что речь идет об “Умирающем лебеде”, которого Михаил Фокин поставил для Анны Павловой в 1907 г. И хореограф, и танцовщица стремились вызвать у зрителя впечатление плавности, непрерывности движения, которое, тем не менее, совершается цепочкой отдельных прерывистых шагов (в балете это па зовут “*pas de bourrée suivi*”, по названию старинного танца “бурре”). Именно сочетание безошибочной техники с грацией, легкостью и плавностью движений стало визитной карточкой классического танца. Дидло, в балетах которого Пушкин находил больше поэзии, чем во всей тогдашней русской литературе, превозносили как за “чистоту и быстроту в скользящих па (*pas à terre*)”, так и за их плавность [Блок 1987, 169]. В классическом балете ценили не только точность и чистоту работы ног, четкое соблюдение всех позиций, но и такие качества танцовщика, как “элевация” – высота прыжка и “баллон” – зависание в воздухе. Романтический балет стал кульминацией всех этих качеств: в архетипической для этого стиля “Жизели” крылатые духи-виллисы в белых полупрозрачных туниках кажутся парящими, невесомыми; их движения под кантиленную музыку Адольфа Адана – ажурно-грациозные и тоже кантиленные, певучие.

Противоречие между изолированными па и непрерывным, текучим качеством танца было осознано танцовщицами и хореографами также при попытке записи танца и создании систем танцнотации, самые ранние из которых восходят к XV в. [Вихрева 2014]. Для удобства записи танец делили на фрагменты-позы (которые иногда, по аналогии с музыкой, называли “телесными” или “кинетическими” аккордами) и связующие их движения. К примеру, в системе, разработанной армянской танцовщицей и исследовательницей Србуи Лисициан, запись “телесного аккорда” составляет “кинетический такт”, запись законченного движения, состоящего из ряда аккордов – “кинетифразу” [Лисициан 1940, 95]. Когда же приступают к реконструкции танца на основе его записи, очень важным становится возвращение связанности, слитности отдельных шагов, поз или тактов. Айседора Дункан, например, уделяла специальное внимание тому, чтобы переходы между отдельными позами были плавными, для чего создала упражнение-этюд “Танагрские статуэтки”. В нем она принимала позы различных греческих статуэток из Танагры, известных своей пластичностью, соединяя их плавными переходами и двигаясь непрерывно. Свой танец она, несколько тавтологично, назвала “*danse plastique*” – “пластический танец”. В начале XX в. “пластика” стала распространенным увлечением, моднее “классики”; тем не менее в обоих направлениях высоко ставилась пластичность, текучесть – континуальность.

Часто в истории танца плавная, текучая манера подсказывалась музыкой¹. Так, номер солирующей флейты в опере К.-В. Глюка “Орфей и Эвридика” (широко известный как “Мелодия” Глюка) вызывал образ непрерывно льющихся движений, подводя хореографа оперы Ж. Новерра к новой для того времени пластике [Красовская 1981, 195]. В упоминавшемся “Умирающем лебеде” движения танцовщицы абсолютно точно соответствуют характеру музыки (“Лебедь” К. Сен-Санса из его “Карнавала животных”). Кантиленная мелодия виолончели передает плавное движение лебедя по поверхности воды, и руки балерины, словно крылья, широким и пластичным взмахом “пропевают” эту мелодию. *Pas de bourrées suivi* в ногах – это арпеджио фортепиано в размере 6/8, подражающее ряби воды на озере.

Русская балетная школа в особенности славилась “широкой, певучей, лирической манерой”, связанной, по предположению Л.Д. Блок, с особенностями народного танца. Блок приводит такое свидетельское описание народного танца: как только танцовщица начинает, она сразу же “...отделяется от земли. Все па мелкие, обычные русские (вид *pas de bouffée*); это почти не прыжки, но какой-то ход над землей. Мягко, легко, очень выразительно. <...> ...Она легко манит, парит, замирает, убегает” [Блок 1987, 209]. Как мы видим, на рубеже XIX и XX вв. певучая, кантиленная манера стала связываться не только с грацией аристократических балов, но и с народной культурой. Идеал “естественного”, “природного”, если и не победил идеал рафинированного искусства, то занял место наравне с ним. В стиле *art nouveau* преобладали органические мотивы – растение, бабочка, волна...

В это время в танце также возник новый стиль – так называемый свободный танец, или модерн. Его представители – Лой Фуллер, Айседора Дункан и их многочисленные последователи – вдохновлялись идущими из античности идеалами гармонии, близости к природе, единства микро- и макрокосма. В танце они стремились передать органический рост, течение мирового океана, дыхание Вселенной, искали способы сделать движения “мягкими и волнообразными, гибкими и текучими” (слова танцовщицы-дунканистки Клавдии Исаченко, см.: [Сироткина 2012, 200–201]). Для этого Лой Фуллер применила следующий прием (и даже его запатентовала): она прикрепляла к рукам специальные палочки с закругленными концами, спрятав их под вуалью, в которую была облачена. Палочки удлинляли и продолжали движения ее рук, округлые, спиральные траектории которых напоминали зрителям языки пламени, крылья бабочки или цветы [Loïe Fuller 2002, 36–37]. Дункан, начинавшая свою европейскую карьеру в труппе Фуллер, прославилась “струящей плавностью” движений [Вашкевич 1908, 76–79]. Идеал органического, текучего движения продолжал существовать и в балете. Танцовщик и хореограф Касьян Голейзовский, многому научившийся у Дункан, ценил в танце “гармоничную координацию всех частей тела, непрерывную текучесть движений и мягкость их исполнения, силу – без форса, четкость – без резкости”; цит. по: [Чернова 1979, 52]. О том, что сочетание силы и мягкости традиционно для техники восточного театра, уже в наше время пишет итальянский режиссер, создатель театральной антропологии Эудженио Барба [Барба 2008, 30–37].

Стремясь придать своим движениям непрерывность, текучесть, танцовщики приняли то, что можно назвать практическим анализом этого качества. В результате они пришли к тому, что непрерывность движения раскрывается в таких категориях, как *целостность*, или тотальность, движения и постепенное, эволюционное его *развитие*-развертывание из единого *центра* или источника движения². Эти категории интерпретировались ими на теоретическом уровне и воплощались на практике. Пытаясь раскрыть секрет текучего движения, Дункан пришла к мысли о том, что оно исходит из единого центра. Согласно французскому теоретику и практику выразительного движения Франсуа Дельсарту, на которого Дункан отчасти опиралась, целостность и слитность достигаются тогда, когда движение берет начало в торсе, а голова и конечности от него приотстают. Если центр тяжести перемещается плавно, без толчков и задержек, а взаимное расположение частей тела непрерывно меняется, то движение будет казаться длящимся, текучим. В мемуарах Дункан рассказывает, что “проводила долгие дни и ночи в студии, стараясь создать такой танец, который передавал бы движениями тела различные эмоции человека” [Дункан 1989^a, 70]. Она часами простаивала безмолвно, скрестив руки на груди, словно в транс, пока не нашла “первоначало всякого движения, чашу движущей силы” [Там же]. В этом ей помогла музыка, которую ночи напролет играла ей на фортепиано мать: “Я обнаружила, что когда 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” [Там же].

Источник движения Айседора поместила не в физический центр тяжести (который при вертикальном положении тела находится у основания позвоночного столба), а выше, в область солнечного сплетения. Указание на область солнечного сплетения

было нередким: современница Дункан, американская танцовщица и педагог Флоренс Нойс представляла тело как ряд окружностей, пересекающихся в так называемой “точке” (“spot”) в области солнечного сплетения [Brooker 2009, 19]. Солнечное сплетение ближе к сердцу, традиционно считавшемуся средоточием жизни и энергии. Восхищенный искусством Дункан Станиславский писал: “Такие балерины и артисты не танцуют, не играют, а действуют. И не могут этого делать иначе, как пластично. Если бы они внимательно прислушались к своим ощущениям, то почувствовали бы в себе энергию, выходящую из глубоких тайников, из самого сердца” [Станиславский 1957, 52].

Витальная энергия, равная самой жизни, таилась в глубоких, подчас мистических, источниках. Художник и музыкант Михаил Матюшин призывал видеть в “текучести всех форм... след высшего организма”; цит. по: [Жаккар 1995, 39]. Стоит освободить тело от сковывающей его неудобной одежды и навязанных ему противоестественных привычек, верили дунканисты, и движения станут “волнообразно лучиться”, “течь из середины тела” (слова дунканистки Эллы Рабенек; цит. по [Волошин 1995, 292]). Популярную в то время благодаря йоге и теософии идею излучения драматической актер и режиссер Михаил Чехов позаимствовал у Рудольфа Штайнера. Он советовал актеру представить воздух как водную поверхность, по которой его движения “текут... мягко и плавно” [Чехов 2008, 424]. Недалека от этих представлений и философ Сьюзен Лангер: она назвала танец “игрой *Сил*, ставших благодаря ему зримыми”. Слово “Силы” Лангер писала с заглавной буквы, подчеркивая, что речь идет о чем-то большем, чем мышечная работа. Движение кажется порожденным чем-то, находящимся вне самих исполнительцев и за пределами обыденного зрения. Когда мы смотрим удачную хореографию, то “видим не людей, бегающих по сцене, а сам танец – стремление в одну сторону, подтягивание к другой, сгущение здесь, рассеяние там; убегание, отдых, подъем, и так далее”. Движение кажется порожденным чем-то, находящимся вне самих исполнительцев и за пределами обыденного зрения. Во всей своей полноте оно существует лишь для нашего творческого восприятия и воображения – как “чистая видимость силы”, “виртуальная мощь” [Langer 1953, 174–176].

Теософия и в особенности антропософия Штайнера, сделавшего своим кумиром Гёте, сами опирались на натурфилософию эпохи романтизма. Идущая из античности натурфилософия считала, что в природе нет ничего изолированного – все связано с предшествующим и последующим, с тем, что находится рядом, снизу и сверху. Развившаяся на этой почве в XIX в. физиология была готова это подтвердить: физиологи заявили, что “изолированное движение противоречит природе” (“L’action isolée n’est pas dans la nature” – слова французского врача Дюшенна де Булонь; цит. по: [Мейерхольд 2000, 727]) и что мышца никогда не выступает как “изолированный индивидуум” [Бернштейн 1990, 270]. В начале XX в. английский физиолог Чарльз Шеррингтон ввел понятие об интеграции, его российский коллега, А.А. Ухтомский, о доминанте, а советский физиолог Н.А. Бернштейн – о координации, или построении, движений. Все три понятия были призваны раскрыть физиологические механизмы, сообщающие движению слитность. Художники выражали это по-своему. «Отдельное слово, отдельный жест ничего не стоит, – писал в наброске “Танцовщица” Гуго фон Гофмансталь. – Мы не воспринимаем менее сложную вещь, чем образ целостного существа... Мы хотим прочесть целостные иероглифы»; цит. по: [Раев 2000, 52]. Немецкий теоретик и практик движения Рудольф Бодде не только размышлял о совместном движении тела, души и духа, но и использовал упражнения, включающие в движение все тело в своей “выразительной гимнастике” [Gilbert 2000, 29]. Проникнутые идеями Серебряного века, российские “пластички” Зинаида Вербова и Людмила Алексеева требовали от танцовщика “тотальности – чтобы танцевало все тело” [Вербова 1967, 12; Алексеева 2000, 45].

Метафора текучести, отсылающая к воде как стихии и первоисточнику, говорящая о размягчении всего твердого, застывшего, традиционно служила материалом искусства [Витте 2011]. Тем не менее, о *поэтике текучести* в широком смысле зашла речь только на рубеже XIX и XX вв. Произошло это во многом благодаря переосмыслению в науке и философии категории времени, в частности, противопоставлению в концепциях

Анри Бергсона и Эдмунда Гуссерля времени “внутреннего” времени “метрическому”. Отталкиваясь от всем известного факта, что в моменты нетерпения или ожидания время “тянется”, а в моменты спешки – “летит”, Бергсон ввел понятие “la durée” [Бергсон 1992], а Гуссерль писал о времени сознания как переживании качества длительности или “дления” [Husserl 1928]. Феноменологическое время неделимо: в нем нет отдельных моментов и разрывов, лишь безостановочное развитие, становление, при котором прошлое, настоящее и будущее проникают друг в друга. Постичь его можно, лишь поднявшись над миром дискретных вещей: “Дух, который постигнет реальную длительность, отныне будет жить интуитивной жизнью... Вместо отдельных моментов, размещенных в бесконечно делимом времени, он увидит непрерывную текучесть неделимого реального времени” [Бергсон 1911 web]; см.: [Блауберг 1992]. В понятии “la durée” возрождалась Гераклитова идея “потока”; свой термин “поток сознания” (“stream of consciousness”) примерно в это же время предложил Уильям Джеймс [Джемс 1911]. Так текучесть превратилась в философское понятие, характеризующее динамизм и непрерывность внутренней жизни – жизни сознания.

Идеи феноменологического времени и потока сознания упали на хорошо подготовленную почву, удобренную в искусстве символизмом и культом музыки у Вагнера и Ницше, в науках о жизни – популярными на рубеже веков идеями витализма и органицизма. В России работы Бергсона нашли многочисленных приверженцев; русский язык стал первым, на который перевели его “Творческую эволюцию”⁷³. Для А.Ф. Лосева эта книга осталась впечатлением “на всю жизнь”. “Это даже и не философия, а какая-то напряженная драматургия, изображавшая трагическую борьбу жизни за свое существование в окружении мертвой, неподвижной и безжизненной материи. С тех пор жизнь навсегда осталась для меня драматургически-трагической проблемой” [Лосев 1988, 20]. Идеи жизненного порыва, интуиции, творческой свободы импонировали, прежде всего, художникам и молодежи. Под сильным влиянием Бергсона находился Ипполит Соколов, поэт, “экспрессионист”, создатель “трудоу гимнастики” (называвший себя “индустриальным Дельсартом”), впоследствии – исследователь кино. Один из создателей “зауми”, Александр Туфанов, возвел текучесть в поэтический принцип, общий для стиха и танца, а “непосредственный лиризм” Дункан считал важным качеством нового человека [Жаккар 1995, 33–39].

Чтобы учиться у Бергсона, преподавательница математики Валерия Дьенеш отправилась из Будапешта в Париж. Там она познакомилась с Раймондом Дунканом – братом Айседоры. Он создал в самом центре Парижа некий гибрид древнегреческой общины и артистической студии. Его единомышленники сами ткали, шили одежду и обувь (Раймонд круглый год ходил в хитоне и сандалиях), занимались реконструированной ими античной гимнастикой и танцами. Вернувшись на родину, Дьенеш основала в Будапеште собственную студию “орхестики” (название, заимствованное у древних греков) и стала работать над теорией и практикой свободного движения. Теория эта заимствовала что-то из математики и естественных наук, что-то – из философии Бергсона. Движение, считала Дьенеш, следует “эволюционной логике” и подчиняется законам “временного синтеза, отсутствия идентичности... и необратимости” [Dienes 2005]. Еще один исследователь и практик танца, Рудольф Лабан, учился изящным искусствам в Париже в то самое время, когда там гремело имя Бергсона. В теории танца, которую Лабан создал десятилетием позже, он сделал “течение”, или “поток”, одной из четырех базовых характеристик движения, наряду с “весом” или “тяжестью” (измеряемой силой или мускульной энергией), “длительностью” и “направлением” [Goodbridge 1999, 131–133].

Можно предположить, что и Дункан, подолгу жившая в Париже и общавшаяся с интеллектуалами, также была знакома с идеями Бергсона. Сама она ссылалась на Эрнста Геккеля и его теорию эволюции, говоря о том, что танец “рождает в бесконечном совершенствовании все высшие и высшие формы, выражение высших идей и мотивов” [Дункан 1989⁶, 23–24]. Текучесть она раскрывала через еще одно натурфилософское понятие – о постепенном, эволюционном развитии, развитии как росте или развертывании. Айседора считала, что движения в танце должны повторять природные формы и следо-

вать друг за другом, подобно развертыванию лепестков цветка или струению его аромата. Этим она подчеркивала отличие “естественного” танца от балета, где “ни движение, ни поза, ни ритм не рождаются... из предыдущего и... неспособны дать импульс последующему”. Напротив, в свободном танце каждое движение “несет в себе зародыш, из которого могли бы развиваться все последующие” [Там же].

Как хорошо известно, в XX в. эстетические ориентиры быстро менялись. Кубизм в живописи расколол и выпрямил округлые, плавные линии *ар нуво*; непрерывность сменилась разломом. Конструктивизм в архитектуре и дизайне стал антиподом “естественности”. Идеал текучего, дрящегося движения в танце соответствовал общеэстетическому стремлению к гармонии и органике. В начале XX в. возник другой идеал – модернистский, машинный. Модернизм стремится не к гармонии, а к скорости, прогрессу, взрыву. “Удиви меня!” – сказал Сергей Дягилев Жану Кокто, и тот придумал балет “Парад”. Музыка для балета писал Эрик Сати, декорации и костюмы делал Пикассо. Так родился танцевальный авангард. “Парад” не просто удивил – он шокировал публику на первом представлении. Присутствовавший на премьере Илья Эрэнбург тоже не понял балет:

Балет показывал тупую автоматизацию движений, это было первой сатирой на то, что получило название “американизма”. Музыка была современной, декорации – полукубистическими. <...> Люди, сидевшие в партере, бросились к сцене, в ярости кричали: “Занавес!” В это время на сцену вышла лошадь с кубистической мордой и начала исполнять цирковые номера – становилась на колени, танцевала, раскланивалась. Зрители, видимо, решили, что актеры издеваются над их протестами, и совсем потеряли голову... (цит. по [Шнеерсон 1964, 185]).

Несмотря на скандальную премьеру, “Парад” оказался этапным произведением и музыки, и театрального искусства начала XX в. Его партитура, включающая дискретные звуки, резко отличавшаяся от существующей композиторской практики Франции, произвела эффект и породила новые течения не только во французской, но и в мировой музыке. Возможно, именно “Парад” и другие балеты Дягилева побудили футуриста Ф.-Т. Маринетти разразиться в июле 1917 г. очередным манифестом – на этот раз, манифестом танца. Он утверждал: “Под влиянием кубистских поисков и в частности Пикассо естественно возник танец геометризованных объемов, почти независимый от музыки”; “с Нижинским впервые появляется чистая геометрия танца” [Маринетти 2013, 80]. В обстановке войны и разрухи Маринетти это приветствовал. Идеалом он провозгласил “умноженное мотором тело” и танцы шрапнели, авиатора и пулемета: “Необходимо жестами имитировать движения машин, прилежно ухаживать за рулями, колёсами, поршнями, подготавливая, таким образом, соединение человека и машины, добиваясь металлизма футуристического танца” [Там же, 81].

Потом была биомеханика Мейерхольда, “Триадический балет” Оскара Шлеммера в Баухаузе, “Танцы машин” Николая Фореггера в Москве, фильм *Ballet Mécanique* дадаистов Фернана Леже и Дадли Мёрфи... В них текучее движение сменялось разрывным, взрывным, угловатым или же становилось одним из абстрактных элементов перформанса, наряду с формой, объемом, цветом, фактурой, светом [Сироткина 2014^a, 156–170]. Поиск целостности сменился репарированием, анализом и конструированием движений нарочито искусственных. Хореография имитировала немые фильмы того времени, особенно фильмы Чарли Чаплина с их эстетической критикой модернизма.

Новая музыка – регтайм (“рваное”, “разорванное” время), джаз, опусы Стравинского с их сложнейшей ритмической тканью – придавали танцу новые пульсации. В кабаре и мюзик-холлах темнокожая Жозефина Бейкер демонстрировала под джаз “дикие” движения своего чрезвычайно гибкого, подвижного тела. На смену целостному, замкнутому телу пришло такое, отдельные части которого действовали как бы независимо, обособленно друг от друга. На вопрос, “с чего все начинается”, американская танцовщица Марта Грэм когда-то ответила: “Возможно, с наших поисков целостности – с того, что

мы устремляемся в путешествие за целым” [Copeland 1994, 195]. Тем не менее, созданный ею стиль модерн отличали движения резкие, линейные, геометрические.

За первым, европейским, авангардом во второй половине XX в. пришел второй, американский: в Нью-Йорке группа танцовщиков, художников и композиторов создавала ни на что не похожие хореографические опусы, впоследствии названные постмодерном в танце. Для постмодерна характерны холодность, аналитичность, попытка понять сущность движения, придумать еще не существовавшие па. Танцовщик и хореограф Мерс Каннингем, начавший карьеру в труппе Марты Грэм, но отошедший от модерна, считал, что движения должны быть случайными и фрагментарными, и сознательно упражнялся в их расчленении. В этом его поощрял его партнер, авангардный композитор Джон Кейдж, автор идеи алеаторной – управляемой случаем – музыки. В противоположность принципам Дельсарта и Дункан танцовщики модерна и особенно постмодерна учились перемещать центр тяжести каждой части тела в отдельности, двигать ими независимо друг от друга. Использование музыкального ряда, никак не связанного с танцем, выбор диссонансной, дисгармоничной музыки или шумового аккомпанемента были призваны подчеркнуть расчлененность тела и разорванность его движений, окончательно констатировать отсутствие гармонии и целостности в современном человеке. В противоположность округлой пластике и плавной текучести классического балета и раннего модерна в эстетике стилей, пришедших им на смену, преобладали движения линейные, разорванные, взрывные.

Итак, оппозицию дискретное – континуальное в танце можно проследить в двух планах. Первый план возникает при противопоставлении изолированных, четко артикулированных движений и их связного, слитного исполнения. Это противопоставление особенно наглядно видно, если сравнить танцнотацию, где принято записывать танец в виде последовательности отдельных шагов, с танцем как процессом, в котором одно движение вытекает, следует из другого. Здесь – прямая аналогия с записью музыки, где звуковысотная и метроритмическая фиксация порождают “квантование, дискретизацию” материала, “пластичного по природе” [Папуш 2009, 84]. Пытаясь определить эту “пластичную природу”, исследователь ссылается на известного музыковеда Э. Курта, считавшего, что “сущностью каждого мелодического движения, так же как и отдельного тона, через который оно проходит, является живая сила, как бы стремящаяся выйти за пределы звука” [Там же]. Второй план появляется, если рассматривать континуальное и дискретное как два эстетических идеала: первый, идеал текучести, свойствен таким видам танца, как народный танец, классический балет и ранний модерн, второй, идеал изолированного, расчлененного, случайного движения, характерен для зрелого модерна и особенно постмодерна. Оба этих идеала резонируют с преобладающей философией, духом эпохи: идеями гармонии, органического единства мира, эволюционного развития, дления времени и потока сознания в первом случае, и идеями разрыва, холодного анализа – во втором.

Закончить я бы хотела утверждением, которое выношу на суд читателей: о том, что танец можно считать практической философией. В танце некая идея, например, такая, как непрерывность/текучесть, не только реализуется на самом практическом, телесном уровне, но и подвергается анализу. Создание, наработка этих приемов и их осмысление танцовщиками и всеми теми, кого это интересует, часто приносит интересные результаты. Выше я старалась показать, как именно попытка придать танцу качество текучести привело к установлению теоретической связи между текучестью/непрерывностью и такими категориями, как центр/источник движения, целостность/тотальность и эволюционное развитие/развертывание. Все это легче понять, если встать в позицию танцовщика, человека двигающегося, перед которым стоит задача не только “передать текучесть”, но и самому стать ею, быть в потоке. К этому стремилась в том числе немецкая танцовщица, одна из создательниц танца модерн, Грет Палукка. Некоторые ее танцы – например, “Серенада” на музыку Альбениса – представляют собой воплощенную текучесть. Учившаяся у нее моя коллега, Наталья Дюшен, сообщает, что Палукка тренировала это качество так: она очень медленно из положения стоя переходила в

горизонтальное положение, ложилась на пол, так медленно, что это простое движение занимало у нее двадцать минут. Те, кто представляет уровень сложности такой задачи, понимают, что она – не только двигательная, кинестетическая, но и интеллектуальная. Движение, как писал Н.А. Бернштейн, акт не механический, а интеллектуальный, акт решения кинестетической (и часто – эстетической) задачи [Сироткина 2014⁶]. А отсюда, на мой взгляд, недалеко и до философии.

И еще один важный вывод из анализа текучести и прерывности следует для философии танца. Он заключается в том, что для описания бессюжетного, “абстрактного” танца, “чистого” движения требуются только динамические, временные и пространственные категории: сила/усилие, напряжение и расслабление, скорость/ускорение, расположение в пространстве, направление, соотношение размеров и расстояний и т.п. Никаких других, посторонних категорий не требуется. Чистое движение, как и чистая музыка, описывается в собственных понятиях; по тем же причинам А.Ф. Лосев протестовал против внесения в “чистую” музыку посторонних категорий (хотя и он в какой-то момент сдался и ввел категорию числа, на наш взгляд, излишнюю [Лосев 1990]). Что же касается искусства танцовщика, то оно заключается, прежде всего, в умении распределять движение во времени, ориентировать в пространстве, прикладывать усилие и его дозировать.

Рождаясь в описаниях движущегося, танцующего тела, категории кинестетические затем уже прилагаются к внешнему миру. “Сила”, “скорость”, “напряжение” и тому подобные понятия антропоморфны, считал А.А. Ухтомский. Сначала с их помощью человек описывал самого себя, и лишь затем начал прилагать к внешнему миру, и тогда уже они превратились в термины механики и физики [Ухтомский 1933, 48]. Продолжая эту мысль, скажем, что такие описания человеческого движения, как форма, точность и чистота, постепенно сделались категориями эстетики. И процитируем Осипа Манделштама, сказавшего, что “порыв” – движение внешнее или внутреннее – предшествует “форме”, а “порывообразование” – “формообразованию” [Манделштам 1967, 57–58]. Вот как далеко увидит нас анализ танца через оптику дискретного и континуального.

Ссылки – References in Russian

- Алексеева 2000 – *Алексеева Л.Н.* Двигаться и думать. М.: 2000.
- Барба 2008 – *Барба Э.* Бумажное каноэ. Трактат о Театральной Антропологии. Пер. с фр. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театрального искусства, 2008.
- Бергсон 1911 web – *Бергсон А.* Философская интуиция. Доклад на философском конгрессе в Болонье 10 апреля 1911 г. http://www.philosophy.ru/library/berg/bergson_intuit.html.
- Бергсон 1992 – *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания / Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 51–159.
- Бернштейн 1990 – *Бернштейн Н.А.* Физиология движений и активность. Под ред. И.М. Фейгенберга. М.: Наука, 1990.
- Блауберг 1992 – *Блауберг И.И.* Анри Бергсон и философия длительности / Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 6–44.
- Блауберг 2009 – *Блауберг И.* Субстанциальность времени и “позитивная метафизика”: из истории рецепции философии Бергсона в России // *Логос*. 2009. №3 (71). С. 107–114.
- Блок 1987 – *Блок Л.Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987.
- Вашкевич 1908 – *Вашкевич Н.* История хореографии всех времен и народов. Вып. 1. М.: Изд-во И. Кнебель, 1908.
- Вербова 1967 – *Вербова З.Д.* Искусство произвольных упражнений. М.: Физкультура и спорт, 1967.
- Витте 2011 – *Витте Г.* Текучесть слова: об изгибах одной поэтологической метафоры // *Чувство, тело, движение*. Под ред. К. Вульфа и В. Савчука. М.: Канон+, 2011. С. 273–289.
- Вихрева 2014 – *Вихрева Н.А.* История записи танца. Под науч. ред. С.А. Конаева. М.: Московская государственная академия хореографии, 2014.
- Волошин 1995 – *Волошин М.* “Жизнь – бесконечное познание”; Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения. Сост. В.П. Купченко. М.: Педагогика-Пресс, 1995.

- Джемс 1911 – *Джэмс У.* Психология. Пер. И.И. Лапшина. СПб.: Риккер, 1911.
- Дункан 1989^a – *Дункан А.* Моя жизнь / Айседора Дункан. Сост. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 27–216.
- Дункан 1989^b – *Дункан А.* Танец будущего / Айседора Дункан. Сост. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 15–26.
- Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. Пер. с фр. СПб.: Академический проект, 1995.
- Зенкин 2009 – *Зенкин К.В.* Музыкальный смысл как энергия / Единая интонология (Академические тетради. Вып. 13). М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2009. С. 456–477.
- Красовская 1981 – *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
- Лисициан 1940 – *Лисициан С.* Запись движения (кинетография). Под ред. Р. В. Захарова. М.; Л.: Искусство, 1940.
- Лосев 1988 – *Лосев А.Ф.* Из бесед и воспоминаний // Студенческий меридиан. 1988. № 8. С. 20–27.
- Лосев 1990 – *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–392.
- Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.* Разговор о Данте. Подгот. и примеч. А.А. Морозова. М.: Искусство, 1967.
- Маринетти 2013 – *Маринетти Ф.-Т.* Футуристический танец. Футуристический манифест // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933. Сост. и пер. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. С. 78–87.
- Мейерхольд 2000 – Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000.
- Нэтеркотт 2008 – *Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917). Пер. с фр. М.: Модест Колеров, 2008.
- Папуш 2009 – *Папуш М.П.* Онтологическая и методологическая роль концепции интонации в музыковедении / Единая интонология (Академические тетради. Вып. 13). М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 2009. С. 93–110.
- Раев 2000 – *Раев А.* От “танцующих одежд” к “игровому телу”. Костюм и движение в театре русского авангарда / Русский авангард 1910–1920 годов и театр. Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 47–58.
- Сироткина 2012 – *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд. М.: НЛЮ, 2012.
- Сироткина 2014^a – *Сироткина И.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2014.
- Сироткина 2014^b – *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда // Новое литературное обозрение. 2014. Вып. 125. С. 12–29.
- Станиславский 1957 – *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1957.
- Ухтомский 1933 – *Ухтомский А.А.* К 15-летию советской физиологии // Физиологический журнал СССР. 1933. Т. XVI. Вып. 1. С. 46–50.
- Чернова 1979 – *Чернова Н.* От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979.
- Чехов 2008 – *Чехов М.А.* О технике актера / Станиславский К.С. Работа актера над собой. Чехов М.А. О технике актера. Предисл. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 371–485.
- Шнеерсон 1964 – *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964.
- Эко 2004 – *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. Пер. с итал. СПб.: Азбука-классика, 2004.

References

- Alekseeva L.N.* To Move and to Think. Moscow, 2000 (in Russian).
- Barba E.* Le Canoë de papier. Paris: Editions L'Entretemps, 2004 (Russian Translation 2008).
- Bergson H.* Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: F. Alcan, 1889 (Russian Translation 1992).
- Bergson H.* L'Intuition Philosophique [1911]. Paris: Pelletan, 1927. (Russian Translation).
- Bernstein N.A.* Physiology of Movements and Activity. Ed. by J. Feigenberg. Moscow: Nauka, 1990 (in Russian).

- Blauberg I.I.* Henri Bergson and Philosophy of Duration // Bergson H. Collected Works in 4 volumes. Moscow: Moskovskii Club, 1992. Vol. 1. P 6–44 (in Russian).
- Blauberg I.* Substantiality of the time, and “positive metaphysics”: the reception of Bergson’s philosophy of history in Russia // *Logos*. 2009. № 3. P. 107–114 (in Russian).
- Blok L.D.* Classical Dance: History and Contemporary State. Moscow: Iskusstvo, 1987 (in Russian).
- Brooker 2009 – *Brooker M.L.* Florence Fleming Noeys: Cultivating Community through Rhythmic Dance practice. MFA Thesis. University of Texas in Austin, 2009.
- Chekhov M.* On the Technique of Acting. New York: Harper, 1993 (in Russian 2008).
- Chernova N.* From Geltser to Ulanova. Moscow: Iskusstvo, 1979 (in Russian).
- Copeland 1994 – *Copeland R.* Beyond expressionism: Merce Cunningham’s critique of “the natural” / *Dance History: A Methodology for Study*. Ed. J. Adshead and J. Layson. New York: Routledge, 1994. P. 182–197.
- Dienes 2005 – *Dienes G.P.* A Mozdulatművészet Története: A History of the Art of Movement. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2005.
- Duncan I.* My Life. New York: Boni and Liveright, 1927 (Russian Translation 1989).
- Duncan I.* The dance of the future. London: Bowles-Goldsmith Co, 1908 (Russian Translation 1989).
- Eco U.* Sviluppo dell’estetica medievale / Momenti e problemi di storia dell’estetica. Milano: Marzorati, 1959 (Russian Translation 2004).
- Feldman O.M.* (ed.). Meyerhold and Others. Documents and Materials. Vol. 2. Moscow: OGI, 2000 (in Russian).
- Gilbert 2000 – *Gilbert L.* Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme. Paris: Éditions Complexe, 2000.
- Goodbridge 1999 – *Goodbridge J.* Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London; Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- Husserl 1928 – *Husserl E.* Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins [1905]. Hrsg. M. Heidegger. Tübingen, 1928.
- Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l’avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991 (Russian Translation 1995).
- James W.* The Principles of Psychology. New York: Henry Holt & Co, 1890 (Russian Translation 1911).
- Krasovskaya V.M.* West-European Ballet Theatre. Essays on History. The Époque of Noverre. Leningrad: Iskusstvo, 1981 (in Russian).
- Langer 1953 – *Langer S.K.* Feeling and Form: A Theory of Art Developed from “Philosophy in A New Key”. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.
- Lisitsian S.* Dance Notation (Kinetography). Ed. by R.V. Zakharov. Moscow: Iskusstvo, 1940 (in Russian).
- Loïe Fuller 2002 – *Loïe Fuller: Danseuse de l’art nouveau*. Dir. V. Thomas, J. Perrin. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.
- Losev A.* Conversations and Memoirs // *Studencheskii Meridian*. 1988. No. 8. P. 20–27 (in Russian).
- Losev A.* Music as a Subject of Logic / *Losev A. Early Works*. Moscow: Pravda, 1992. P. 195–392 (in Russian).
- Mandelstam O.* Conversation about Dante. Ed. by A.A. Morozov. Moscow: Iskusstvo, 1967 (in Russian).
- Marinetti F.-T.* La danza futurista // *L’Italia futurista*. 1917. 8 luglio. N 21. P. 1 (Russian Translation 2013).
- Nethercott Fr.* Une rencontre philosophique: Bergson en Russie, 1907–1917. Paris: L’Harmattan, 1995 (Russian Translation 2008).
- Papush M.P.* Ontological and Methodological Role of Intonation Theory in Musicology / *General Intonology (Akademicheskii tetrad)*. Vol. 13). Moscow: The Independent Academy of Aesthetic and Liberal Arts. 2009. P. 93–110 (in Russian).
- Raev A.* From “Dancing Clothes” to the “Playing Body”. Costume and Movement in the Russian Avant-garde Theatre / *Russian Avant-garde of the 1910s and 1920s and Theatre*. Ed. by G.F. Kovalenko. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin, 2000. P. 47–58 (in Russian).
- Shneerson G.* XX-th Century French Music. Moscow: Musyka, 1964 (in Russian).
- Sirotkina I.* Free Movement and Plastic Dance in Russia. Moscow: NLO, 2012 (in Russian).
- Sirotkina I.* The Sixth Sense of the Avant-garde // *Novoe Literaturnoe Obozrenie [New Literary Observer]*. 2014. Vol. 125. P. 12–29 (in Russian).
- Sirotkina I.* The Sixth Sense of the Avant-garde: Dance, Movement, Kinaesthesia in the Life of Poets and Artists. Saint Petersburg: European University Press, 2014 (in Russian).

- Stanislavsky K.S.* Selected Works in 8 vols. Moscow: Iskusstvo, 1957 (in Russian).
- Ukhtomsky A.A.* Towards the 15th Anniversary of Soviet Physiology // *Physiological Journal of the USSR*. 1933. Vol. 16. No. 1. P. 46–50 (in Russian).
- Vashkevich N.* History of Choreography of All Times and Peoples. Vol. 1. Moscow: Knebel', 1908 (in Russian).
- Verbova Z.D.* The Art of Free Exercises. Moscow: Fizkul'tura i Sport, 1967 (in Russian).
- Vikhreva N.A.* History of Dance Notation. Ed. by S.A. Konaev. Moscow: State Academy of Choreography, 2014 (in Russian).
- Voloshin M.* "Life is endless learning": Poems. Prose. Memoirs of the Contemporaries. Ed. by V.P. Kupchenko. Moscow: Pedagogika-Press, 1995 (in Russian).
- Witte G.* The Fluidity of the Word: On the Twists of One Poetologic Metaphor / K. Wulf and V. Savchuk (eds.) *Feeling, Body, Movement*. Moscow: Canon+, 2011. P. 273–289 (in Russian).
- Zenkin K.V.* Musical Meaning as Energy / *General Intonology (Akademicheskie tetrady. Vol. 13)*. Moscow: The Independent Academy of Aesthetic and Liberal Arts. 2009. P. 456–477 (in Russian).

Примечания

¹ О континуальности музыки вообще можно прочесть, в частности, у А.Ф. Лосева: он пишет, что музыка есть движение, то есть непрерывное изменение [Лосев 1990, 365], а важнейшим свойством музыки считает "последнюю слитость" и "предельную водвинутость одного предмета в другой" [Зенкин 2009, 476].

² См. о целостности, *integritas*, как категории средневековой эстетики [Эко 2004, 168–169].

³ Впервые опубликована в 1907 г., перевод на русский язык вышел в 1909 г.; о восприятии философии Бергсона в России см. [Нэтеркотт 2008; Блауберг 2009].