



УДК 130.2

© Н. Ю. Степанова, 2009

ТАНЕЦ И АБСУРД: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРАКТИКУ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ

Степанова Н. Ю. – асп. кафедры «Литература и культурология», тел.: (4212) 79-55-99, e-mail: alisiabes@yandex.ru (ДВГГУ)

Многоголосье современной танцевально-эстрадной действительности позволяет выделить устойчивые способы «обращения» со смыслом посредством хореографического языка. Абсурд как одно из основных понятий философии французского экзистенциализма (А. Камю) становится центральной категорией их разграничения, по-новому определяя ценность движения и «слова» в единичном художественном целом.

Polyphony of modern dance variety allows to single out stable ways of «treatment» with sense by means of choreographic language. Nonsense as one of the basic concepts of French existential philosophy (Camus A.) becomes central category of their differentiation determining value of movement and «word» in single artistic whole in a new fashion.

Ключевые слова: танец, современный, абсурд, смысл, сознание, эстетика тождества, движение, кодифицированный, противоречие, телесный дискурс.

Идея абсурда рождена XX в. Согласно парадоксальной логике самого абсурда, это явление могло возникнуть только как результат собственных следствий, т. е. в тот момент, когда всякие исторические и метафизические попытки избавить человека от неопределенности Смысла продемонстрировали всю невозможность подобного проекта. Обретенный абсурд узаконил право на свое существование в целом направлении культуры. Театр абсурда констатировал тотальную бессмысленность жизни, но не мог и не пытался примирить ее с человеческой участью. Другой путь избрали экзистенциалисты. Их ответ иллюстрирует характеристика Альбером Камю бунтующего человека: «Что же представляет собой бунтующий человек? Это человек, говорящий «нет». Но, отрицая, он не отрекается: это человек, уже первым своим делом говорящий «да» [1]. Однако опыт бунта, как было и у автора цитируемых строк, приходит после опыта абсурда как стремление его преодолеть и научиться жить с ним. «Я бунтую, следовательно, мы существуем» [2]. Призна-

ние абсурда единственной реальностью становится залогом предельной человеческой честности в отношениях с самим собой и с миром.

Но абсурд не всегда есть данность человеческого сознания, хотя и является неотъемлемой стороной существования. В «Мифе о Сизифе» – своеобразном манифесте абсурда – Камю говорит о том, что лишь определенная направленность сознания может на деле быть абсурдным. Кроме того, согласно этой логике, существуют определенные формы жизни, которые дают человеку шанс обладать ясностью абсурда как некой высшей ценностью. Одной из таких, и пожалуй, самой яркой формой абсурдной жизни является творчество. Однако давая синонимические, на первый взгляд, определения единому явлению, Камю не разграничивает столь важные для экзистенциализма основания «бытия» и «знания о бытии» (коммуникации как бытия-с-другим). На деле же поставленные философом в один ряд понятия «абсурдное творчество», «абсурдное искусство» («абсурдное произведение искусства») не взаимозаменяемы. Продемонстрировать это и призвана попытка нижеследующего анализа на материалах 37-го танцевального сезона (2007–2008) в Хабаровске.

Предварительно рассмотрим исходные понятия абсурдной философии.

Что есть абсурд? Это, прежде всего, чувство, содержание которого составляет «элементарность и определенность происходящего», и только потом осознание. Абсурд есть «разлад между человеком и его жизнью». Это чувство острого несоответствия между чувством и притязаниями разума. «В стремлении понять реальность разум удовлетворен лишь в том случае, когда ему удастся свести ее к мышлению» [3].

Исходя из рассуждений Камю можно выделить три уровня существования абсурда, представленных тремя несводимыми противоречиями:

- невозможность отличить истинное от ложного;
- «ностальгия по Единому» [4], жажда Абсолюта и неспособность ее утолить;
- противоречие между опытом и знанием: знанием о смерти и отсутствием ее опыта (личного опыта ее переживания) или знанием о смерти и кажимостью незнания.

Общее ядро всех перечисленных противоречий – взаимное несоответствие знания и наличного опыта. Это несоответствие может быть снято несколькими путями. Самоубийство равносильно бегству от абсурда, который требует одновременного существования двух непримиримых сторон. Это отказ от оценивающего разума, шире – сознания, которое констатировало бы абсурд. Философское самоубийство убирает несоответствие тем, что опирается только на знание, а из опыта берет то, что соответствует этому знанию, остальное – то, что для него значения не имеет – «не видит» и ассимилирует.

Из сказанного легко понять, что абсурдное творчество в соответствии с требованиями абсурда должно оставлять эти противоречия непримиримыми, иначе, как и в любой философской системе, оно совершает метафизический



«скачок» к надежде и убивает этим жестом ясность видения, без которой оно перестает быть подлинно абсурдным.

Современный эстрадный танец можно охарактеризовать в данном ключе с точки зрения двух типов художественного сознания. Эти типы, которые в целях удобства условно назовем, вслед за Камю, абсурдным (АС) и открыто смысловым (ОСС), создают произведения искусства, отвечающие попарно противоположным требованиям.

1) Отказ объяснять конкретное, признание «незаконности» любого глубинного смысла, «триумф плоти» [5] (АС) или соответственно попытка такого объяснения при отсутствии «случайных» (в семиотическом значении) явлений, делающих возможным признание и понимание глубинного смысла событий и мира в целом (ОСС).

2) Принципиальная «недоговоренность», при отсутствии которой не оставалось бы вопросов («Подлинное произведение искусства всегда соразмерно человеку, и по самой своей сущности оно всегда что-то недоговаривает», «опыт здесь подразумевается, о количестве его мы догадываемся» [6] (АС)) или предельная четкость, смысловая прозрачность, отсутствие неразрешенных в произведении вопросов, наличие единого принципа, делающего понятным все «отклонения» от него в пределах художественного целого (ОСС).

3) Отсутствие «скачка» к надежде (АС) или наличие хотя бы побуждающего надеяться импульса (ОСС).

Современный танцевальный сценический опыт богат произведениями, созданными открыто смысловым типом сознания. Рассмотрим виды танцев и комплекс свойств, по которым этот тип вполне узнаваем.

Отказ объяснять конкретное – тот пункт, полностью согласиться на который эстрадный танец в большинстве своих разновидностей сегодня не в состоянии, т. к. такой отказ фактически означает отказ от собственного образа мира (и, следовательно, от самого себя). Это касается, в первую очередь, танца народно-сценического, составляющего значительную часть репертуара современной танцевальной эстрады. Народный танец, вынесенный на сцену – это апофеоз конкретики. «Вечные темы» он разрабатывает предельно ситуативно. Молодежные забавы – это не забавы вообще, это забавы *этого* вечера, влюбленной пары, представленной нам в конкретных исполнителях. Это не отражение вечных Ромео и Джульетты, а друзья детства «Иванка да Марьянка» с соседних дворов (закарпатский танец младшей группы коллектива «Задоринка», 24.04.08).

Апогей такой конкретики знаменует отказ от тела: оно оказывается вытесненным, «закупоренным» бутафорией: все – от мельчайших деталей костюма до декораций – обуславливает статичный характер человека и не дает ему быть *собой*, а его телу – *другим*. Казаки обязательно одеты в белые рубахи с синими шароварами и обуты в красные сапоги («Казачий танец», ансамбль «Задоринка», 24.04.08), неизменным атрибутом мексиканских крестьян являются широкополые шляпы сомбреро («Мексиканский танец», ансамбль «Горенка», 24.04.08). Это делает происходящее на сцене максимально

узнаваемым и исчерпывающе понимаемым, т. к. этому всегда можно найти соответствие в жизни, если не современной, то исторической. Действительно, лихие, рубящие с плеча жесты и задорная присядка свойственны казаку, который имеет определенный навык размахивания саблей и владеет особым способом прищпоривания коня.

Подчиненный «эстетике тождества» [7], народно-сценический танец выполняет традиционную функцию поддержания мироустройства, для которого абсурд немаловажен в принципе. Недоговоренностей здесь также по определению быть не может: все образно поименовано, этим и объяснено, все точки над *i* расставлены изначально. Кажущаяся двойственность, которая на деле есть превращаемость, легко обосновывается законами мифологического видения: законом осуществленного (и овеществленного) противоречия и законом так называемого недостаточного основания и нетождества [8], согласно которым одно легко перенимает свойства или функцию другого, и наоборот, одно и то же действие может выполняться двумя различными образами. Так, девичья нога при удобном случае оказывается балалайкой, на которой играет парень (ансамбль «Горенка», 26.10.07), а функцию орудия/оружия может выполнять и человеческая рука. Однако подлинной диссоциации при этом не происходит: все вещи остаются сами собой, не меняя при этом своих существенных характеристик.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что эстрадный вариант народного танца в терминах экзистенциальной проблематики является остоном надежды, отвечающим ее стремлению самосохраниться и занять со временем большее пространство ящика Пандоры.

Периферическую сферу ОСС в танце представляют стилизованные постановки. Для них в целом характерно столкновение двух тенденций: стремления поставить под сомнение – в крайнем случае – разрушить – привычный смысл, с одной стороны, и жажды твердой философской основы – с другой. В таком противоречии побеждает именно последняя, заставляя всякое отрицание работать на себя. Здесь действуют законы модальной логики: противоположное истине здесь и сейчас, вполне может оказаться истиной там и тогда. Каноны эстетического тождества отвергаются, но каждый новый виток художественного акта «эстетики противопоставления» [9] стремится предложить свое понимание в качестве законов нового порядка.

Постановкам открыто смыслового типа сознания свойственна меньшая по сравнению с народным танцем помпезность в костюмах при отсутствии единого стилистического ключа или неоправданном сочетании элементов разных стилей в духе модерна или постмодерна. При этом отдельные движения или двигательные комплексы реализуются попеременно, в кодировке то иконического, то конвенционального типов.

Контрастировать, создавая стилевой диссонанс, могут элементы разных уровней. Например, желто-зеленый колорит, поддерживающий образ волны, с перебивкой элементами техно в номере «Живое» коллектива «Радуга», г. Зея или жанровый квазисинтез польки-вальса «Нити жизни» группы «Эле-



гия», г. Хабаровск (26.03.08), сочетающий «квадратный» ударный музыкальный ритм со сложной сюжетной организацией, разрабатывающей тематику поиска идеальной пары. Показателен в этом отношении и номер ансамбля «Экспромт», пос. Серебряный Бор (Якутия) «Русское поле» под одноименную песню группы «Любэ» (26.02.08). Его особенность заключается в сведении к минимуму хореографии и тяготении к жанру танцевально-драматической зарисовки, в которой использование костюмов в кэжуал-стиле оттеняет основную смысловую нагрузку элементов бутафории и сюжетно-образной символики: атласное покрывало, являющееся и полем, и небесным шатром, и самой «средой жизни». Кроме того, этот элемент усиливает и практически создает иллюзию движения статичных в реальности коня и наездника на заднем плане. Показательность этого номера состоит еще и в том, что он представляет удачный пример использования мифологических мотивов в современном танце. В данном случае это традиционный для русской ментальности мотив дороги и бескрайнего пространства, храмовой соборности, мотив возделывания своей земной «пашни» – в символическом плане – как принятие земной доли. Перечисленное позволяет говорить о таком танце как о «танце надежды», построенном на традиционной логике утверждения. Но уже в анализируемом номере наблюдается некий зародыш абсурдного танцевального мышления, происходящего из отмеченной минимализации движения. Однако благодаря невыраженности телесного дискурса, он подавляется композиционной логикой, которая есть логика «скачка».

Но мифологизация – это своего рода крайность общей диалогичности и реминисцентности. В стилизованных подобным образом номерах диалога как такового нет. Там, где текст танца полиреминисцентен, «наступления» абсурдной логики становятся все более ощутимы. Так, одна только заявка в номере комсомольского-на-амуре ансамбля «Экспромт» «Страсти по Испании» (26.03.08) может задать абсурдный тон танцу, в определенном ракурсе разрабатывающему национальную тематику. Однако фактически тональность номера совершенно иная: из этой установки реализуется только одна часть – испанский колорит – в технике, декорированности и сюжетике, а на жанровый диалог со средневековым церковным музыкальным артефактом нет и намека.

Все перечисленные особенности «танца надежды» демонстрируют сложность и невозможность для открыто смыслового типа сознания занять абсолютно абсурдную позицию и удержаться на ней. «Утвердительное» сознанию окольными путями нивелирует отдельные «моменты истины» абсурда

Однако это не доказывает, что танцевальное сознание не может быть абсурдным: признать это значило бы отказаться от высот танца как такового.

Абсурдные танцы, как и абсурдные произведения вообще, достаточно редки, но это не отменяет их существования и даже делает их без труда узнаваемыми в потоке массовой танцевальной культуры по тяготению к чуждым однозначности предельно-философским разработкам традиционных тем, особому отношению к культуре тела, находящему отражение и в стилистике

танца. На ряде конкретных черт такого танцевального искусства стоит остановиться.

Во-первых, абсурдным танцам чужда конкретика, его главное средство – символизм. Отсюда и обращение не к типичному (как в народных танцах), а к архетипичному. Здесь царство Великой Возлюбленной, творца, хтонических существ и других нечеловеческих сущностей. Это также мир кукол, марионеток, абсолютно соразмерных своей нечеловеческой бессмысленности, или мир сверхчеловеческого смысла, который невозможно без потерь впустить в свое бытие, но с которым невозможно жить, будучи человеком. Так, в персонажах номера «Время» ансамбля «Студия С» (26.10.07) с одинаковой долей вероятности узнаются и люди, и инопланетяне, и роботы, за которыми стоят просто сущности – живые и непримиримые со своей жизнью, но неистово жаждущие этой жизни. В этом мире все загадочно и ничего не объяснимо, явления только схватываются на мгновение и тут же ускользают.

Стиль движений здесь является результатом синтеза многих других стилей. Классика не отбрасывается, она служит отправным пунктом, но на ее основе и через нее тело начинает жить своей жизнью. Это и есть подлинный «триумф плоти» – когда вне всяких мыслимых ограничений нечто стремится быть выраженным, используя для этого любые повороты и нюансы движения. Абсурдные танцы спортивны в лучшем (профессиональном) смысле этого слова: они сочетают модерн, гимнастику и акробатику, но делают попытку преодолеть их механичность и одновременно сломить привычный горизонт ожидания зрителя. В связи со сказанным выше актуально высвечивается предвидение феномена абсурдного танца М. Бежаром: «Был спорт. Было кино. Было тело и была мечта – танец предложит спортивные номера, но он соединит физическую культуру, спортивные достижения с эмоциональным потрясением. При этом он будет зрелищем. Образным <...> танец позволит соединить эстетическое наслаждение с эмоциональным. Минимум объяснений, минимум фабулы и максимум чувств» [10].

Ориентация на «спортивность» часто сводит ясность содержания к нулю, потому техничность таких танцев является причиной «размывания» их семиозиса: здесь преобладают знаки конвенционального типа. Эта телесно-семантическая «пустота» отрицает всякую возможность понимания, ищет выхода, стремится «стать» и *сотворить из себя* смысл.

Иногда невозможность «стать» направляет абсурдный танец в сторону, противоположную творчеству. Когда, по Камю, для истинно абсурдного творения творить и не творить уравниваются в правах, танец теряет свои смысловые и фактические границы, превращаясь в спортивное состязание – бесконечное, незавершаемое по сути, – в чистую, хоть и выверенную, импровизацию, отказываясь тем самым от смысла. Таков один из номеров балета *TODES*. Эта абсурдная логика иногда протягивается через весь концерт ансамбля: номера без перерыва и пауз следуют один за другим, подобно предложению без знаков препинания. Этим жестом уничтожается последняя надежда остановиться и понять.



Но как подлинно абсурдное творение, абсурдный танец должен быть завершен в себе. Но его завершенность – это всегда завершенность «пустоты», в которой каждая точка – начало и конец, любое мгновение вечного потока. Абсолютно кольцевая композиция в упоминавшемся номере «Время» «Студии С» декларирует тотальную бессмысленность: все начинается «ничем», в «ничто» и обращается в финале, замирая от потрясенности произошедшим.

Подлинный абсурд в танце есть противоречие между литературно-вербальным дискурсом и дискурсом телесным. Там, где все «надежно-ясно», дополнительные «слова» не нужны. Абсурдному же танцу без них не обойтись. Тело не может высказать себя, хотя и «говорит» на пределе возможностей. Хореограф ищет новые пути, берется творить в открытом диалоге с поэтическим словом (этим отличаются номера «Студии С»), настолько же бездонным, как и «слово» тела. Художественный эффект создает, между тем, не сама возможность поставить точку и завершить диалог, точно определив происходящее, – такой возможности не существует априори – а потрясение глубиной и страх не достать до дна, не достигнуть твердой опоры. Действительно ли Пьеро – эта маска души – живее всех живых, или его голос – претензия на существование – только иллюзия раздвоенного сознания? (номер «Пьеро», «Студия С», 26.10.07).

Итак, абсурдный танец как образ сценического искусства существует. Но можно ли сказать, что подлинный, а значит высший, смысл танца – в абсурде? И чем обусловлен окончательный выбор между «творить» и «не творить», когда выбирают «творить», если заранее исключить эйнштейновскую «игру в кости»? Это будет понятно, если проследить, к чему, с точки зрения самого танца, приводит каждый из вариантов выбора.

Отказ от построения и смыслового развития в танце знаменует исчезновение его границ как художественного целого. Единственной прерогативой танца становится эстетическое и двигательное наслаждения, которым и можно поделиться со зрителем, выведя его на сцену в качестве субъекта танцевального действия (этот прием используется на концертах TODESa), смысл которого отныне – вне рефлексивной сферы. Точно так же, как, по Камю, «из фактического присутствия этой ностальгии еще не следует, что жажда будет утолена» [11], из невозможности ее утолить еще не следует ее фактическое отсутствие. Жажда утоляется опытом проживания. Но пока этого не происходит, пока произведение еще условно целостно, оно будет являть абсурд, потому что смысл еще подразумевается. И только в окончательном акте разрушения границ вопрос о смысле снимается, и отказ его задавать подтверждает верность абсурду как единственной реальности человеческой жизни. Здесь мы переходим в область чистого творчества, которое... по своей процессуально-содержательной природе не может быть абсурдным, т. к. всегда находит смысл в себе самом.

Но не всякое творчество есть искусство, хотя в основе любого искусства – всегда опыт подлинного творчества. Искусство, пока оно претендует на то, чтобы быть искусством, не может в глубине не быть абсурдным. Там же, где

эта глубина самоочевидна, мы имеем высшее выражение духа в образе абсурдного произведения. Сам выбор творить не может означать ничего иного как безмерное желание смысла. Абсурдность его сводится к извечному «как если бы», признание которого фактически равнозначно признанию смысла. «Творить – значит придавать форму судьбе» [12]. Это не отказ от смысла, а признание необходимости его создавать. На деле «творить» и «не творить» уравниваются опытом, но выбор «творить» подразумевает диалог и позицию зрителя, а опыт «не-творения» – это только опыт танцовщика. Творить – это не только принятие «как если бы», но и признание того, что без этой оговорки (при так называемом «чистом видении», ясности), жизнь (как Коммуникация) не состоится. Но это не противоречит и ясности сознания. Однако «творить» и «не творить» не равноценны. Не творить – это *бегство* уже не *от* абсурда, но *в* него. – *Бегство* от коммуникации в «абсурдное творчество». Творить – это ясность абсурда. Абсурдное произведение типа «не творить» есть радость потенциальной возможности избежать «муки сознания», вербальный дискурс ему больше не доступен. Абсурдное произведение типа «творить», по Камю, «само есть эта мука» [13], а потому представляет собой «абсурдное искусство». Так «Время» взяло верх над «бытием». И тогда абсурдный танец можно по праву назвать вершиной современного сценического танца и, возможно, предвозвестником нового – не надеющегося – и потому способного развиваться, но и не интеллектуализирующего – потому и понимающего – сознания.

Библиографические ссылки

1. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005.
8. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М., 1994.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005.
10. Бежар М. Мгновение в жизни другого: мемуары. М., 1989.
11. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990.
12. Там же.
13. Там же.