

*Чілікіна Наталія Олександрівна,*  
старший викладач кафедри сучасної хореографії  
Харківської державної академії культури

## **ПРОБЛЕМА ВИРАЗНОСТІ ТІЛА (*body*) ЯК ДЖЕРЕЛА ЗНАКОВИХ КОДІВ У КОГНІТИВНІЙ СИСТЕМІ РОЗПІЗНАВАННЯ ТАНЦЮ**

У даній публікації автор досліджує проблему виразності тіла як культурної субстанції у когнітивній системі розпізнавання танцювальних рухів (педагогіка та сценічна практика).

*Ключові слова:* тілесна виразність, когнітивність танцювальних рухів, кодування художнього образу, Центр Р. Лабана.

The problem of body's expressiveness as a cultural substance in the cognition system of recognition of dancing motions (pedagogy and stage practice) is investigated.

*Key words:* corporal expressiveness, dance cognition, encoding of image, Laban Center.

У сучасному танці, на відміну від попередніх форм хореографічного мистецтва, на перший план виходить речовинно-рухова складова, за допомогою якої розпізнається її нематеріальна частина – образно-знакова система, ідея, смисл. Відтак, першочергового значення набуває когнітивність розпізнавання танцювальних рухів у педагогіці та сценічній практиці, яка може розрізнятися у різних спостерігачів. Метою даної статті є визначення принципів розпізнавання танцювальних рухів у сучасних хореографічних композиціях з огляду на виразність тіла як джерела знакових кодів.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що запропонована для розпізнавання аналітична система виявляє більш широке розуміння танцю як культурного феномена, на відміну від танцю – виключно мистецького витвору, що переважно розглядається у роботах дослідників вітчизняної хореографії. Невідповідність систем тілесної виразності вербальним системам та багатозначність символіки рухів, що передають живий досвід поза мовними засобами висловлення, роблять цю проблему ключовою у теорії танцю. При цьому вербальність тут треба сприймати скоріше у психологічному сенсі – як процес оперування знаковим матеріалом, який сприймається через виразальні якості тіла.

Принципи даного дослідження засновані на досвіді науковців Центру Лабана (Велика Британія), які небезпідставно виокремлюють у своїх дослідженнях проблему тіла (*body*) як джерела знакових кодів та користуються теорією Р. Лабана про рух тіла у просторі (хоревтикою). Запропонований шлях веде дослідників до перегляду звичайного поняття *body* як природної форми – на користь *body* як культурної субстанції, що розпізнається у соціальному та комунікативному значеннях. Просуваючись від практики до теорії, аналітики танцю користуються «формальною» методологією і розглядають візуальні, ритмічні та жестові форми *body* суто у текстуальному розумінні.

Для уточнення дефініцій істотно, що у німецькій мові існує два різних терміни, що характеризують тіло: *Korper* – тулуб (означення структури тіла) та *Leib* – тіло з почуттями та емоціями. Динамічне протиставлення зовнішнього погляду на тіло (*Korper*) та тіла життєдіяльного (*Leib*), яке розглядається з середини, є однією з фундаментальних ідей теорії сучасного танцю.

«*Embodiment* – процес, у якому ідеї одержують речовинну форму (*corporeality*)», – стверджують автори праці «*Dance and the performative*»

А. Санчес – Колберг та В. Престон-Данлоп [5, 7]. І це, природно, передбачає суміщення конкретних ідей з конкретним рухом та з виконанням цього руху. *Embodiment* втягує всіх учасників постановки у багаторівневий процес матеріалізації, яка проявляється в усіх засобах виразності, властивих для специфіки даного видовища. У даному випадку утілення має розширене тлумачення і виходить за межі фізичних характеристик руху, які хореограф пропонує виконавцям. Особистісні якості останніх та їх художній досвід теж додають імпульси у матеріалізацію рухів. Тобто *Leib* має істотну перевагу над *Korper*.

Автори «*Dance and the performative*» наводять ще кілька аспектів розгляду людського тіла – як з точки зору речовинності, так і в духовному або соціальному аспекті. Предметом аналізу можуть бути його індивідуальна та соціальна природа, емоційність та сексуальність, біологічний та фізіологічний аспекти існування, ритмічно-просторові та суто механічні характеристики руху. Всі вони можуть взаємодіяти (часом у несумісних проявах) в театрі танцю, або фізичному театрі, які віддають перевагу саме речовинності або матеріальності (*corporeality*).

Ідея речовинності була визначальною у німецькій школі виразного танцю, започаткованою Р. Лабаном та М. Вігман. Остання наполягала, що у театрі танцю наголос зміщується на слово «театр». Тобто, танець не є головним засобом виразності, оскільки використовується в сукупності з іншими чинниками сценічної дії. У театрі танцю концептуальність впливає на фізичну (*physical*) форму і водночас на емоційні чинники виразності. Саме фізичність (*corporeality*) передбачає використання широкого спектру знакових систем, тобто театральної семіотики. Сюди ж відносяться мовні засоби різновиду авангардного мистецтва ХХ століття – німецького виразного, або експресивного танцю. Вислів «танець як мова» («*dance as a language*»), яким користувались його теоретики і практики Р. Лабан, М. Вігман, К. Йосс, на думку британських дослідників, «не повинна сприйматися як методологічна настанова. Її слід розуміти як чисту метафору, яка відбиває здібність танцю відобразити те, що неможливо висловити вербальними засобами» [5, 10].

Одне з фундаментальних понять сучасного танцю – дієвість людського тіла «тут і зараз». Інакше кажучи, танець розглядається не як мистецький твір, а як подія, до якої залучається людина. У працях Лабана є різні засоби вирішення цього нагального питання: від «*Song to the Sun* (Піснь сонцю)» у 1917 р. з перевагою фізичного аспекту до «*Gaukelei* (Гаукеляй)» 1923 р., де переважає соціальний аспект тіл, залучених у соціокультурний простір [5, 10].

«Фізичний» театр і «театр танцю» не цурається тих матеріальних прикмет, котрі, скажімо, у класичному балеті неприпустимі: підвищена вага

виконавців або великі груди танцівниць, неприхована стомленість, пітливість, повсякденний одяг і взуття тощо. Балерина утілює стереотипні гендерні ситуації на відміну від танцівниць «фізичного» театру, що демонструють усю складність статевих взаємовідносин. Інакше кажучи, умовність почуттів виконавців традиційного балетного театру сперечається з речовинністю дій і конкретністю емоційних проявів учасників перформансів та артистів «театру танцю». Перехід академічно вихованих танцівників на позиції «фізичного театру» є вельми проблематичним і, зазвичай, паліативним у рішенні тих завдань, котрі висувують, наприклад, хореографи постмодернізму.

Відомо багато випадків, коли балетмейстери (М. Грем, М. Кеннінгем, Х. Лімон, М. Морріс, П. Бауш) виконували власні хореографічні опуси або обирали варіанти розвитку дії та рухи, запропоновані виконавцями під час репетиційного процесу. Отже, хореограф може бути пасивним свідком створення хореографії у процесі імпровізації, коли починає працювати винайдена ним знакова система. У певний момент часу хореограф має поглянути на процес ззовні, тобто виконати роль аудиторії. Таким чином, триада – хореограф, виконавець, аудиторія – замикається, загострюючи та певним чином стимулюючи рішення проблеми відповідності тілесної виражальності вербальним системам.

Підтвердження цієї думки знаходимо у кандидатській дисертації психолога О. Семак «Особистісні кореляти успішності інтерпретації хореографічного тексту» (Київ, 2002), яку було виконано на основі соціолого-психологічних досліджень. Авторка визнає недостатньо вивченими експресивні форми вияву поведінки людини та феноменологію невербальної, паралінгвістичної й екстралінгвістичної поведінки. Вона розглядає хореографічне мистецтво (танець) як «особливу форму виразного (естетичного) засобу кодування й трансляції художнього образу» [2, 8]. При цьому хореографічний текст сприймається як особливий соціокультурний феномен (форма суспільної свідомості) і специфічний канал трансляції повідомлення (художнього образу дійсності) засобами пластики (виразних рухів).

О. Семак приходить до цілком слушного висновку, що «процес розуміння й інтерпретації хореографічного сюжету здійснюється відносно усталеною сукупністю взаємопов'язаних загальних і спеціальних властивостей, які у своїй єдності утворюють основу успішності інтерпретації експресивної поведінки людини загалом, естетично оформленої (танець) зокрема» [2, 16].

Прихильники концептуального танцю відмовляються від нарративності та здійснюють варіації в межах певної композиційної структури. Йдеться про так званий «абстрактний» танець, представниками якого, наприклад, були О. Шлеммер (Німеччина), А. Ніколас та Л. Чайлдз (США). Створення абстрактних образів відбувається як за допомогою винахідливих прийомів танцю й екстраординарних елементів оформлення (костюми, спец ефекти), так і за рахунок впливу на сприйняття глядачів без зовнішніх подразників. Останнім пропонуються скороминущі зміни малюнку танцю, загострення пластичних форм руху, здібні викликати відповідний перцептивний відгук та естетичне задоволення, аналогічне спогляданню творів живопису.

Відомі особистості у сучасному світі танцю пропонують власну хореографічну методику, творчий процес та прийоми його реалізації. Такими були хореографи із особистісним підходом до танцю: Дж. Баланчін, М. Грем, М. Кеннінгем, П. Бауш, а зараз У. Форсайт. Кожен з них певним чином оцінив танцювальну культуру свого часу та втілює у творчості відповідну реакцію, що своєю чергою вплинуло на сучасне мистецтво.

А. Санчес-Колберг та В. Престон-Данлоп наводять приклад особливої взаємодії між процесом та продуктом у постмодерністському танці, яку представляє хореограф з Великої Британії Лі Андерсен. У композиції «*Smithereens* (Осколки)» вона «збрала численну кількість візуальних зображень Веймарської республіки 1920-х років, котрі склала за допомогою постмодерністського прийому «розріж та склей». Такий само візуальний колаж був покладений в основу танцю, що виконала її трупа. Андерсен надавала глядачам можливість слідкувати за передодяганнями артистів під час вистави, не опускаючи завісу до рівня сцени, а залишаючи її на висоті колін виконавців» [5, 21]. Даний процес ставав, таким чином, частиною виконуваного продукту. Л. Андерсен переосмислювала звичайний розподіл між процесом та продуктом, хоча у композиції «*Smithereens*» був використаний і традиційний баланс цих понять, який мав певне оформлення завдяки індивідуальності стилю хореографа.

З виникненням танцювального авангарду (початок цього процесу датується 1916 р.) танець як естетична категорія підлягав перегляду. Виникло розуміння танцю як *події*, тож хореографічна перспектива має враховувати зміну у використанні цих понять та їх безпосередній зв'язок.

Досвіди антимистецтва («Дада») режисера та літератора Х. Болла і танцівниці Е. Хеннінгс у щорічному «*Cabaret Voltaire*» (1916), Свята танцю Р. Лабана у Німеччині (1917), так звана Джадсонівська революція на початку 1960-х років у США, низка вистав Піни Бауш і представника американського театрального авангарду Роберта Уїлсона докорінно змінили уяву щодо процесу та продукту у танцювальному мистецтві. Зараз вони означають неоднакові поняття у різні моменти постановки та виконання танцю. Серед найбільш характерних явищ *Judson Dance Theatre* виокремлюється контактна імпровізація Стіва Пекстона, де «продукт», тобто імпровізований танець, існує тільки у момент виконання. У композиції І. Рейнер (іншої послідовниці джадсонівських експериментів) застосовуються суб'єктивні елементи фізичних характеристик та особливостей виконавців. Таким чином, підтверджується, що у когнітивній оцінці хореографічного твору неможливо використати поняття єдиної, тобто «справжньої» його версії.

Складним іспитом для учасників перформансу були композиції П. Бауш – цілком когнітивні знакові структури тут сусідили із хаотичним накопиченням рухів виконавців, що часом залишалися не розтлумаченими. Бауш прагне скоротити відстань між виконавцями та глядачами, підсилити вплив на їх органи відчуття не тільки через зорові враження, але навіть через нюх та дотик (запахи трави, наявність на сцені басейну з водою, піску тощо). У виставі «*Іфігенія в Тавриді*» (*Iphigenia in Tauris*, 1991) є сцена нічної маячні, коли фурії приходять до Ореста уві сні. При цьому герої залишається лежати на подіумі у центрі

сцени, а навколо нього за допомогою світлових ефектів та інших технічних прийомів шалено рухаються разом з виконавцями елементи сценічного оформлення. У такому випадку виникають нелінійні співставлення реальних та умовних подій, що є певною ознакою постмодерністської естетики.

У трупі А. Санчес-Колберг (вистава «Now, we are no longer»), як і у видовищах багатьох інших європейських колективах танцю *contemporary*, широко використовуються відеоінсталяції, котрі допомагають представити події реального часу та разом у майбутньому або минулому. При цьому набуває нового змісту робота stage-дизайнерів, які освоюють естетичні закони кіно та відео у нових умовах синтетичного видовища.

Хореографи-новатори порушують принципи наслідування певним кодам. Це можуть бути як окремі новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Кінець кінцем руйнація теж стає нормою. Нові коди додаються до існуючих. Прикладом можуть бути особистісні, експресивні коди М. Грем, яка змінила кодифікаційні принципи попередників. Згодом її послідовник Мерс Кеннінгем, у свою чергу, порушив низку усталених ланок естетики М. Грем. Послідовність та стабільність кодів Кеннінгема призвела до їх стабілізації, котру порушили постмодерністи. Останні висувують питання щодо зв'язків між танцем і реальністю, ототожнюючи танцювальні коди з реаліями повсякденного життя. Такі складні, суперечливі взаємовідносини є предметом розгляду тіла як виразника певних соціокультурних та історичних зрушень. Наприклад, модерн-танець початку ХХ ст. був альтернативою класичному балетові ХІХ ст. та вирізнявся від нього розкутістю суто пластичних засобів виразності (звідси походить визначення «вільний танець»).

Відомий дослідник В. Гаєвський бачить характерні риси танцю модерн та його побудову «на основі концентрації – деконцентрації, демонстративний показ зусиль танцівників та зворотню крайність – граничне розслаблення (чого теж не припускає балет академічний). За слушною думкою Гаєвського, «техніка концентрації та деконцентрації відповідає змінам нашої уяви про гармонію, драматизує танцювальну мову та надає пластиці виразність напружених духовних шукань» [1, 332]. У зовнішній техніці танцю модерн можна спостерігати навмисне звалювання центру тяжіння та злам стрункої вертикалі положення хребта, характерного для техніки класичного танцю.

Друга половина ХХ ст. продемонструвала певну міру вичерпаності стилістичних прийомів модерного танцю, пов'язану із бурхливим розвитком рок-музики та виникненням нової танцювальної лексики, що відбивала тенденції молодіжної субкультури. Шляхом імпровізації та спонтанних експериментів виконавці *contemporary dance* включають до своїх композицій ігри, побутові рухи, дії, що демонструють власну незграбність тощо. Поняття танцю у традиційному розумінні в таких видовищах підлягають перегляду. Виконавці виходять з того, що думки не повинні заважати рухові, тож їх виступи часто не мають логічної побудови та композиції у звичайному розумінні. Тому когнітивний аналіз лексики подібних опусів є одним із найскладніших предметів мистецтвознавчих та культурологічних досліджень.

У залежності від призначення або спрямованості танцю (від форми комунікації до виду мистецтва) у хореології розглядаються його семіотичні та феноменологічні якості. Йдеться також про відміни танцювальних форм у межах культур та субкультур. Хореологія допомагає розпізнавати коди, правила та норми у межах стилю, виявляє навмисні та ненавмисні деталі у реалістичних композиціях та прихований задум у абстрактних, споріднює символіку заданого хореографічного тексту з особливостями, які додають виконавці з одного боку, а з іншого розпізнають у танці глядачі з огляду на власні знання та чекання.

При розгляді форми руху як мистецтва теорія танцю має розгалужувати його естетичний та повсякденний аспекти. Сьогодні декотрі хореографи використовують повсякденні рухи як мистецтво, в той час як інші оперують ними у межах певної структури. Нарешті, треті вносять повсякденні рухи в усталені словники танцю. Танцівник при цьому розглядається не як *фізичне тіло, а як індивідуальність, здібна впливати на форму та матеріал танцю*. Йдеться про розгляд людського тіла як з точки зору фізичного стану, так і в духовному або соціальному аспекті. Предметом аналізу можуть бути його індивідуальна та соціальна природа, емоційність та сексуальність, біологічний та фізіологічний аспекти існування, ритмічно-просторові та суто механічні характеристики руху.

Як пише О. Чепалов, «для аналізу сучасного танцю з його багаторівневою структурою та складною побудовою мізансцен потрібна більш об'ємна картина, яку можна одержати тільки за допомогою феноменологічних методів аналізу та семіотики як науки про знакові системи. Таким чином, фізичне тіло є джерелом та інструментом створення певних знакових структур, здатних з успіхом замінити у деяких випадках традиційні художньо-образні узагальнення.

Для того, аби народився хореографічний твір, технічна новація або конкурентне танцювальне середовище, треба, щоб креативні ідеї впливали на створення танцювальних засобів. Така теоретична позиція базується на постулаті, що у будь-якому жанрі художньої творчості виражальні засоби впливають на креативні ідеї завдяки власним унікальним якостям (звук у музиці, слово у поезії, матеріал у скульптурі тощо). Трансформація ідеї у хореографічний твір відбувається невербальними засобами, властивими танцю» [4].

У цьому визначенні важливим є акцент на культурологічній новизні визначальних ідей, що не мають нарративності, тобто простежуються насамперед у візуальній практиці, у спостереженні за фізичним станом тіла (body). Осягнення того, як ці зв'язки використовуються у студії, як відбувається процес їх утілення, які інтенції (навмисності) та враження вони викликають та які інтерпретації пропонують, є частинами хореологічної практики.

Система кодів у танцювальній практиці того чи іншого митця або жанрового напрямку – це усталені та закріплені засоби робити щось відповідно. Коди є принциповою системою, застосування якої полегшує культурний обмін та взаємодію у мистецьких процесах: від репетицій до показу вистав. «Всі види мистецтва оперують кодами, – наполягають фахівці Лабанівського центру, проте в авангардних творах свідоме порушення традиційних кодів є звичайним явищем. Балет схильний до усталених кодів академічного танцю, а у вільному

(модерному) танці нові коди створює кожен непересічний хореограф. На відміну від правил, норми зазвичай не зафіксовані на папері, хоча вони теж регулюють прийнятну поведінку у певному значенні та типових обставинах. З виникненням танцювального авангарду (приблизно 1916 р.) танець як естетична категорія поступився місцем танцю як події. Тож необхідно враховувати зміну у використанні цих понять та їх безпосередній зв'язок» [5, 45].

Зв'язок між процесом та продуктом є відображенням стратегій та контекстів виконання, що включаються у просторові та часові межі. Раніше такий погляд не викликав проблем, оскільки стратегії мали оповідальний характер, а контексти не суперечили змістові. І сьогодні балет та драма мають традиційну аристотелівську структуру, яка складається зі вступу, експозиції, розвитку подій, конфліктів, кульмінації та розв'язки. На відміну від цього, прихильники постмодерного танцю додержуються принципу накладення вражень, порушують традиційні контексти, а також визнають випадковість легітимним чинником розвитку дії.

Важко не погодитися із дансологом О. Чепаловим, який бачить можливість виявлення емоційного змісту хореографічного твору (висловлення ідей, думок, концепцій балетмейстерів та виконавців) тільки за умов певного когнітивного сприйняття глядацької аудиторії. Цей процес набув особливої інтенсивності у ХХ ст., коли хореографічне мистецтво, зокрема балет, з «мистецтва красивих поз» (яким він був у попередню епоху, за визначенням Т. Готьє), перетворюється на експресивне видовище, яке певною мірою відбиває картину навколишнього світу та емоційний світ сучасної людини: «важливо не те, як люди рухаються, а та рушійна сила, котра ними керує» (Піна Бауш) [цит. за: 3, 126].

З аналізу даної проблемної ситуації щодо когнітивності розпізнавання танцювальних рухів у педагогіці та сценічній практиці безумовним є те, що даний процес може відрізнитись у різних спостерігачів. Запропонована для розпізнавання когнітивно-аналітична система вирішує проблематику невідповідності тілесної виразності і вербальних систем. Проте з огляду на неоднозначне розуміння виразності тіла як джерела знакових кодів, вона має бути націленою на розуміння танцю як культурного феномену, адже тільки шляхом оцінювання того, як ставляться хореографи та виконавці до культурних традицій та естетичних норм, є можливим відповідне сприйняття невербального змісту хореографічного тексту.

### *Література*

1. Гаевский В.М. Дивертисмент / В.М. Гаевский. – М. : Искусство, 1981. – 383 с.
2. Семак О.О. Особистісні кореляти успішності інтерпретації хореографічного тексту: Автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.07 / О.О. Семак; Ін-т психології ім. Г.С.Костюка АПН України. – К., 2002. – 21 с.
3. Чепалов О.І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики / О. І. Чепалов // Культура України: Зб. наукових праць Харківської державної академії культури. – Харків, 2004. – Вип. 14. Мистецтвознавство. – С.109-126.
4. Чепалов А. Хореология как научная дисциплина [Електр. ресурс] / Режим доступу: <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm>
5. Preston-Danlop Valerie. Dance and the performative. A choreological perspective / Valerie Preston-Danlop, Ana Sanchez-Colberg – Laban and beyond. - Verve publishing: London, 2002. – 200 p.