

Объекты и человек в постмодерн-танце: исследование связей

Научный руководитель – Лаврова Светлана Витальевна

Левина Екатерина Валериевна

Аспирант

Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой, St. Petersburg, Россия

E-mail: catherine1995@yandex.ru

Человек существует в сформированном окружающими его объектами контексте, в котором он обретает собственную идентичность и становится целостным участником происходящих процессов. В «Новой философской энциклопедии» идентичность определяется как отношение, формируемое в ходе социального взаимодействия, так как обладающие качеством субъектности индивиды могут «приписывать» себе те или иные значения [6]. Она делится на 2 взаимопроникающих друг в друга уровня: индивидуальный и социальный – для которых объекты становятся посредниками для предъявления идентичности, встраиваемые в смысловой контекст.

В связи с этим онтологический статус объектов подвергается переосмыслению. Под влиянием феноменологии Э Гуссерля [2] и герменевтики М. Хайдеггера [3] американский философ Г. Харман разрабатывает принципы объектно-ориентированной онтологии (далее – ОО). Объект в ней интерпретируется как «все, что не может быть полностью сведено к своим составным частям или к своим воздействиям на другие вещи» [4]. Это понимание шире, чем у М. Хайдеггера, утверждающего, что объект – это вещь, сведенная к человеческому восприятию либо использованию.

По Г. Харману, существует 2 типа объектов: реальный и чувственный. Реальные объекты – это объекты в своей сути, обладающие реальными качествами и постоянно уклоняющиеся от прямого контакта, но взаимодействующие между собой по принципу замещающей причинности. Чувственные объекты – это корреляты реальных объектов, раскрывающие их внутреннюю сущность. Человек взаимодействует с обоими типами, однако в большей степени он имеет дело с чувственным типом, изначально существующим в пространстве восприятия.

Между выделенными Г. Харманом типами объектов существует пять способов взаимоотношений. Содержательность предполагает наличие в интенции человека и чувственного объекта. Смежность допускает одновременное соприкосновение в одной интенции нескольких объектов, не мешающих восприятию главного. Искренность заставляет человека фокусироваться на чувственном объекте вне зависимости от его отношения, не отвечающим ему тем же. Связь возникает между реальными объектами, порождая внутреннее содержание интенции между человеком и чувственным объектом. Отсутствие всякого отношения объясняется тем, что чувственный объект – это коррелят, существующий и вступающий в отношения с другими исключительно внутри интенции [7].

Во второй половине XX в. искусство отходит от своей традиционной функции отображения реальности, концентрируясь на создании собственной «гиперреальной реальности», и формирует внутри себя новое пространство равноправных объектов. Это особенно характерно для перформативных форм, к числу которых можно отнести и американский постмодерн-танец. Хореографы исследовали объект-объектные, субъект-субъектные и субъект-объектные отношения в пространстве перформанса.

Например, в постановках **Т. Браун** объекты формировали характер исполняемых танцорами движений. В «Игре по правилам 5» (1964) пространство было пересечено клейкой лентой, расположенной на разных уровнях. Исполнителям приходилось подстраивать

движения под предложенную им ситуацию и постепенно менять положение своего тела. В трехчастном перформансе «Цепочка» (1966) хореограф использовала свет от фар как метафору погони, камеру и проектор для создания ощущения полета, а также предметы интерьера собственного лофта как инструкцию для танцевальных комбинаций. **Д. Гордон** в «Танце манекенов» (1962) представляет манекенов как реальных участников действия: он перемещает их в пространстве, переодевает и передвигает параллельно собственному танцу. Таким образом хореограф и манекены становятся в перформансе равноправными. **М. Монк** посредством использования объектов в своих постановках создает новые миры. В соло «16-миллиметровые сережки» (1966) зритель сталкивается с множеством объектов: это образы тела, фильмы с лицом хореографа, ее обнаженной натурой и горящей куклой; ритуальные песнопения, аудиоописание оргазма и изображение пламени. Все они были использованы для искаженного показа различных телесных состояний. Сама М. Монк появляется только в конце перформанса, предоставляя объектам самим сформировать образ в сознании зрителей [1].

Цифровой перформанс также позволял переосмыслить роль объектов и поставить их по степени влияния при создании впечатления на один уровень с хореографом и исполнителем. **Сообщество Е.А.Т.** обращалось к телам как к объектам, используя их в качестве виртуальных карт. В проекте «Девять вечеров: театр и инженерия» (1966) все многообразие объектов: художественных / технических, реальных / виртуальных – помещалось создателями в единое пространство перформанса, окутанное различными смысловыми сетями. Иногда для упорядочивания связей между объектами хореографы прописывали звуковые, световые, танцевальные партитуры, чтобы привести постановку к определенной структуре, необходимой для отражения идеи автора. В этом случае сосуществующие друг с другом в пространстве разрозненные объекты интерпретируются как «хореографический объект или набор из двадцати хореографических объектов, которые функционируют вместе для передачи идей танца с помощью анимации, интерактивных инструментов и т. д.» [5].

Со второй половины XX в. объекты становятся полноправными участниками действия, влияющими на восприятие сформированной для зрителя реальности. Благодаря этим изменениям перформативному искусству присваивается «новая идентичность», отличающаяся временностью и неустойчивостью, в котором все объекты и субъекты равноценны и равнозначимы. Зритель обнаруживает в постановках многообразие смысловых и контекстуальных сетей связей, формируемых объектами, обретшими статус посредников в художественном произведении.

Источники и литература

- 1) Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеевой. М., 2018.
- 2) Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 2009.
- 3) Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. Харьков, 2003.
- 4) Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / пер. с англ. М. Фетисов. М., 2021.
- 5) Shaw N. Z. Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas // In Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography. Bielefeld, 2011. P. 207-222.
- 6) Идентичность // Новая философская энциклопедия: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/419/ИДЕНТИЧНОСТЬ

- 7) Харман Г. О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshhayushhej-prichinnosti.html>