

КАК ВОЗМОЖНО ВЫРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО ТЕЛЕСНЫМ?

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ

ТАТЬЯНЫ АКИДИНОВОЙ И АНТОНА АМАШУКЕЛИ «ТАНЕЦ В ТРАДИЦИИ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Санкт-Петербург, Санкт-петербургское философское общество, 2014. ISBN 978-5-93597-119-9

АННА НОВИКОВА

Анна Константиновна Новикова — магистр философии, аспирант кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: anna.loen@mail.ru

Рецензия посвящена книге Т. Акиндиновой и А. Амашукели «Танец в традиции христианской культуры». В книге раскрывается эволюция стилей танца в контексте поворотных моментов в истории христианской догматики. Христианство рассматривается как важнейшая культурная парадигма, задающая ключевые соотношения онтологических оснований человека, а стиль танца — как выражение специфики этих соотношений в разные исторические эпохи. В рецензии делается акцент на заявленную авторами проблему выражения духовного телесным, через которую обосновываются уникальные по своей репрезентативности в отношении культуры и субъекта свойства танца. А также производится попытка продолжить логику выявленных авторами закономерностей, распространив ее и на секулярный мир.

Ключевые слова: танец, история танца, философия танца, танец и религия, телесность, соотношение телесного и духовного, субъект.

REVIEW OF THE BOOK
TATIANA AKINDINOVA & ANTON AMASHUKELI
“DANCE IN THE TRADITION OF CHRISTIAN CULTURE”

St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society, 2014.

Anna Novikova

St.Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, Russia.

E-mail: anna.loen@mail.ru

The review is devoted to the book “Dance in the tradition of Christian culture” by T. Akindinova and A. Amashukeli. The book reveals the evolution of dance styles in the context of turning points in the history of Christian dogma. Christianity is regarded as the most important cultural paradigm, which defines the key relationships of the ontological foundations of man, and the dance style as an expression of the specificity of these relationships in different historical eras. The review focuses on the problem of the expression of the spiritual, bodily, stated by the authors, through which the unique in terms of culture and subject properties of dance are substantiated. And also an attempt is made to continue the logic of the patterns revealed by the authors, extending it to the secular world.

Key words: dance, dance history, philosophy of dance, dance and religion, corporality, the ratio of physical and spiritual, subject.

Название «Танец в традиции христианской культуры» обрисовывает определенное поле ожиданий от содержания книги. Представляется, что авторами будет предложен исторический обзор, который позволит определить место танца в христианской традиции. И это ожидание полностью оправдывается основным содержанием книги, которое являет собой детальный исторический анализ источников христианского канона и тонкостей различных танцевальных стилей, а также содержит обобщения и выводы, проясняющие их взаимосвязь. Так выполняется основная, сформулированная во вводной части, цель исследования — обоснование роли христианства в формировании и эволюции основных танцевальных стилей. Четкость и конкретность этой цели позволяет структурировать обилие частных эмпирических данных, предотвращая распад текста на множество отдельных составляющих, которые

плохо поддаются обобщению. Это несомненное достоинство, однако, может ввести в заблуждение, что данная книга призвана лишь обозначить самые общие тенденции, обосновав их достаточным количеством исторического материала, в то время как ее содержание гораздо глубже. В процессе исторического анализа авторы приходят к ряду важных выводов, которые хотя и формулируются ими, не получают достаточной акцентировки, чтобы не нарушать наглядность логики развертывания центральной мысли. В рамках данной рецензии, мы отталкиваясь от общей идеи, сфокусируем свое внимание именно на таких концептуальных заключениях, которые представляют особый интерес для эстетики и философии искусства. Выводы, о которых идет речь, соотносятся со сформулированным в финальной главе вопросом: «Возможно ли выражение духовного телесным?» (Akudinova & Amashukeli, 2014, 200), тогда концептуальные аспекты книги можно обозначить в качестве ответа на другой вопрос — *Как возможно выражение духовного телесным?* в широком смысле ответом на этот вопрос и является данная книга, мы же будем иметь его в виду, чтобы уделить особое внимание ее эстетической составляющей.

Итак, в книге «Танец в традиции христианской культуры» производится попытка соотнести ключевые тенденции развития стилей европейского танца с эволюцией религиозного мировоззрения своего времени. Христианство в данном контексте рассматривается авторами как важнейшая культурная парадигма, задающая ключевые соотношения онтологических оснований человека, а танец — как зримое выражение специфики этих соотношений. Таким образом на примере воздействия особенностей христианской культуры на танец авторы демонстрируют масштаб влияния христианской парадигмы на культуру в целом, умышленно избирая в качестве иллюстрации область, в обыденном сознании максимально далекую от привычной сферы развертывания религиозных норм. Однако этим причины выбора именно танца в качестве предмета исследования не исчерпываются, авторы обосновывают свое решение также особой силой репрезентативности танцевального искусства в отношении выражения человеческого как совокупности духовной и телесной составляющих.

Чтобы прояснить эту мысль, рассмотрим сформулированное в начале работы понимание танца, которое во многом определило оптику дальнейшего исследования.

Говоря о танце в широком смысле, авторы определяют его как «реализацию духовной потребности человека в ритмически организованном движении» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 16), и уже в этом обобщении фиксируется так важная для них черта танца — синтез телесного и духовного. Ключевым здесь является подчинение необходимости ритмического движения духовной потребности, то есть своего рода вертикальная интенция от духовного к телесному. Именно она роднит танец с христианским образом человека, чей дух призван обуздывать и упорядочивать проявления брэнной плоти. И реализация этой интенции танца обуславливает вторую его важную особенность, подчеркнутую авторами, — превращение физического тела в символическое, когда «само движущееся тело становится носителем смыслов и ценностей человеческой культуры» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 17). Другими словами именно использование человеческого тела как материала символизации духа превращает танец в способ репрезентации важнейших культурных ценностей и мировоззренческих основ. И именно тому, каким именно образом эти основы проявляются в конкретных стилях танца в разные исторические эпохи и посвящена основная часть книги. При этом танцевальные стили и их особенности рассматриваются максимально конкретно — от общего рисунка танца до работы пальцев танцовщика, что придает анализу большую точность и широту охвата внутренних тенденций танца.

Еще одной важной категорией анализа является «стиль танца». Авторы определяют его как «реальное бытие танца, характер его выразительных средств, который основан на системе духовных ценностей культуры» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 19). Именно стиль определяет характер преображенного символического тела человека, таким образом ключевой проблемой оказывается проблема «как?» — как культурные доминанты своего времени изменили презентацию человеческого тела в танце? и пользуясь этим же принципом, можно сказать, что центральная идея этой книги также лежит в области «как?».

как авторы, имея в качестве известных культурные ценности конкретных эпох и подробное описание соответствующих им танцев, описывают механизм воздействия первых на вторые? То есть действительное открытие не столько в констатации факта влияния, сколько в фиксации самого процесса такого влияния, причем не в качестве чего-то совершившегося, а как вектора, чье воздействие продолжается даже в секулярном мире. Таким образом, при чтении важно уделять особое внимание не только результату описываемых преобразований, но и самому способу их осуществления, что поможет глубже понять масштаб рассмотренных тенденций и их роль для культуры как своего, так и нашего времени.

Идейный посыл книги строится на том, чтобы проследить историческую эволюцию стилей танца в контексте поворотных моментов в христианской культуре, а именно изменений от православия к католицизму и протестантизму. При этом две сферы христианской культуры — сакральная и обыденная — рассматриваются не просто как обособленные области, но как взаимозависимые полюса пространства развертывания и актуализации проблемы телесности. Не только сакральная сфера догматов и обрядов влияет на обыденную жизнь рядового христианина, она сама оказывается подвержена влиянию профанной сферы, в которой находят выражения интенции, неспособные проявиться в выверенной области сакрального канона, однако неотделимые от христианства как такового. Так авторы выходят на проблему соотношения духовного и телесного в человеке.

Несмотря на приоритет духовного, во имя которого тело должно приноситься в жертву, на практике без явленных зримых образов донести до верующего тонкие душевные движения оказывалось невозможно. Таким образом материальное, телесное становится необходимым инструментом веры, выполняя (на ряду с обрядами) функцию символизации. «Так, — замечают авторы, — ликвидируется дистанция обыденного от сакрального» и «чудо вводится в непосредственный обиход» (Akudinova & Amashukeli, 2014, 25). Когда обыденные, доступные простому человеку и его физическому восприятию, вещи становятся символами невыразимых сакральных смыс-

лов, сами эти смыслы входят в мир обычного человека в качестве имманентных ему. И хотя в этом процессе в большей или меньшей степени теряется полнота их сакрального существа, только так они оказываются доступными для простого верующего. Танец в этом контексте выступает в качестве некоего материального оформления возвышенных душевных интенций, которые рядовой человек выражает всем своим существом. Таким образом приобщение к отблеску невыразимого осуществляется как бы в самом человеке.

Однако встает вопрос, к какому из полюсов невыразимого приобщается человек в танце, что приводит к проблеме греховности танца. Греховность танца постулируется сакральной сферой христианства, так как в нем видится некое экстатическое состояние, вызванное интенцией плоти, однако обыденное христианство сглаживает категоричность подобных формулировок, представляя танец как форму ликования, в котором хотя тело и участвует, но не верховодит, а служит неким пространством существования душевной радости в материальном мире. Если в сакральном христианстве тело должно быть преображено, чтобы стать вместилищем духа, то в обыденном теле впервые дается право ликовать, не отрицая себя, ликовать именно в качестве тела, пусть еще не утверждая себя, а лишь получая возможность существовать в качестве себя самого.

Авторы рассматривают догматические изменения в христианстве через призму христианской онтологии и антропологии, показывая их связь и выражение в танце. Эволюция христианской онтологии от православия к протестантизму фиксируется ими как движение от трансцендентного Бога к утверждению его имманентности мирозданию. Христианское же понимание человека пошло по пути ослабления принципа человеческой греховности к усилению принципа его свободы и нивелирования онтологической разницы между духовным и телесным, что привело к восприятию человека в единстве духа и тела (Akudinova & Amashukeli, 2014, 37). Кратко остановимся на том, как авторы описывают проявление этих фундаментальных процессов в стиле танца.

Православие постулирует абсолютный характер противопоставления мира трансцендентного и природного, дух и тело

разделены за тем, чтобы ограничение физической деятельности способствовало расцвету жизни духовной. Это вылилось в специфическое понимание стиля танца в восточном христианстве — он строился на минимальном использовании возможностей человеческого тела. «Бестелесность» такого танца проявляется в сглаживании естественных неровностей тела человека, из него устраняются все проявления его внутренней жизни, оно «перестает быть физиологическим, чтобы стать адекватным инструментом Духа» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 206). Ту же роль нивелирования естественности выполняют и свободные, ниспадающие костюмы, которые являются продолжением поверхности тела танцора, в то же время лишая его физиологичности.

В католичестве противопоставление обыденного и сакрального сглаживается, а духовное в человеке ближе соотносится с телесным. Это достигается за счет «христоцентричности» католичества, когда обращение к Богу имеет объектом личность Христа, что приводит к расширению роли тела, а следовательно и танца как выразительных средств трансцендентного духа.

Протестантизм одновременно соединяет в себе усиление христоцентричности и духоцентризма. Происходит углубление понимания индивидуального бытия человека, когда право на личную самореализацию оказывается неотделимым от личной ответственности за выбор жизненного пути. Это отражается на танцевальном стиле, который теперь призван проявить всю полноту духовной жизни человека, что выражается в полноте использования возможностей тела. Эта тенденция ознаменовала отход от «бестелесности» танца, что было окончательно реализовано в стиле модерн (Akindinova & Amashukeli, 2014, 39).

Таким образом, авторы приходят к выводу, что ключевым в христианской традиции в отношении танца был принцип соответствия танцующего тела духовному идеалу (Akindinova & Amashukeli, 2014, 40). При этом священное и эротическое были разведены по разные стороны ценностного сознания, потому танец, который подчинял тело духовному идеалу, считался прославляющим бога, в случаях же, когда основанием служил не духовный идеал, а интенции плоти, объявлялся греховным.

Общий вектор произведенного рассмотрения танца в христианской традиции, можно охарактеризовать, сформулированным авторами в заключительной главе вопросом: *Возможно ли выражение духовного телесным?* (Akindinova & Amashukeli, 2014, 198). Именно способы ответа на этот вопрос и являются стержневыми основаниями того или иного танцевального стиля в произведенном авторами обзоре. Все эти ответы можно отнести к реализации одной из двух тенденций понимания телесности, которые сходятся на доминировании души над телом, но разнятся в отношении возможностей тела. Первая утверждает онтологическое противостояние между душой и телом, в котором подлинная сущность человека сводится исключительно к душе, тело же рассматривается в качестве препятствия на пути к Богу, которое нужно лишь для того, чтобы быть преодоленным. Вторая тенденция фиксирует взаимное дополнение свойств души и тела человека, что обуславливает возможность соединения тела и духа в танце, когда «тело признается знаком духа и осмысливается как аналогичное ему» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 199). Именно вторая тенденция представляет для авторов наибольший интерес, соотносясь с их пониманием сущности танца как телесного выражения интенции духа. Соответственно христианская традиция также рассматривается в ее контексте, для нее характерно понимание тела как знака духа, однако тело в данном случае строго ограничено в своих проявлениях мерой необходимости, только так оно может соответствовать духу. Это приводит к оформлению специфических черт танца в раннем христианстве — «поверхность тела сглажена до предела, и в изображении тела доминирует вертикаль», это характеристики одухотворенной плоти. Таким образом в танце тело человека и идеальный мир отказываются отделены друг от друга, но тело раскрывается для встречи с другим, будь то мир души человека или мир трансцендентного Духа (Akindinova & Amashukeli, 2014, 201).

На практике в выражении телом интенций души авторы выделяют прямую и обратную аналогии. Случаи обратной аналогии ярче всего проявляются в раннем восточном христианстве, когда душа напряжена — тело расслаблено. Идеалом обратной аналогии будет «телесное замирание при танце

души» (Akindinova & Amashukeli, 2014, 202). Душевные переживания здесь не требуют прямого выражения, а фиксируются в пространственно-жестовых категориях, соответствуя некому нематериальному телу. Прямая аналогия между движениями души и тела открывает телу более широкие возможности в становлении «материализованным» духом. В обыденно-христианском танце возможна только прямая аналогия, в классическом танце также доминирует прямая аналогия, к которой сакральная сфера христианства вернулась через католичество. Однако в последнем случае прямая аналогия отличается от веселого танца в обыденном христианстве, так как она, формируясь в сакральной сфере, является наследницей обратной аналогии. Это выражается в том, что телесная расслабленность превращается не в четкость, резкость и энергичность народного танца, а в мягкость и полетность классического танца (Akindinova & Amashukeli, 2014, 215). В стиле же модерн происходит отказ от легкости и снятия телесного напряжения. Модерн полностью отказывается от обратной аналогии и ее ориентированности на бестелесное, становясь акцентировано телесным. Этот стиль направлен на демонстрацию естественности тела танцующего, которая создается имманентным ему свободным человеческим духом (Akindinova & Amashukeli, 2014, 206).

Авторы приходят к выводу, что закономерность в смене танцевальных стилей в христианской культуре обусловлена исторической эволюцией внутри различных христианских конфессий (Akindinova & Amashukeli, 2014, 217). Это происходит за счет смены соотношения духовного и телесного в архетипической парадигме христианского сознания самостоятельности духовного и подчинения ему телесного. Эта смена выражается в ослаблении или усилении телесности танца, общий вектор которой можно обозначать — от бестелесности к естественности. Примечательно здесь то, что даже в бестелесном танце тело становится способом явления духовного содержания. Речь пока не идет о выражении в полном смысле слова, слишком велика экспансия сакрального, но даже будучи просто символом, тело обретает функцию несения сакральных смыслов, и дальнейшая эволюция танца в христианской культуре демонстрирует, что эта функция не является для него чуждой. Тогда выходит, что

через отрицание тела, сакральное впервые непосредственно входит в него, а позже, когда под воздействием антропоцентрической картины мира человек получает возможность утвердить свое существование через себя самого, выражение духовных интенций становится для танца естественным, а умерщвление плоти уже не требуется, потому что Дух из трансцендентного становится имманентным человеку, превращая его в субъект. Так, отрицание плоти постепенно переходит в ее утверждение, утверждение как естества субъекта, которое помогает ему реализовывать свою свободу. Максимально «плотский» танец модерн в то же время и предельно одухотворенный, потому что призван раскрывать возможности естественной ипостаси тела. То есть интенция все еще исходит из духа субъекта, однако реализуется она благодаря раскрытию всех физиологических возможностей тела без потери его естественности, как это было в классическом танце. Мы назвали модерн *предельно одухотворенным* неслучайно, в нем действительно достигает предела обозначенный авторами вектор развития, однако это не значит, что воздействие рассмотренных тенденций на этом заканчивается, оно продолжается, но меняется лишь то, *как* это воздействие происходит. Попробуем же продолжить авторскую мысль, перенося ее на современный танец.

Если взглянуть на то, какие стили танца набирают популярность последние пять лет, то в первых рядах будут направления, культивирующие воинственную неестественность тела танцора, самым ярким примером такого стиля можно назвать «*Experimental*»¹. Эта, казалось бы, противоречащая

¹ *Experimental* — Танцевальное направление, основанное на экспериментировании с музыкой, с движениями тела, с пространством, с выражаемыми эмоциями в форме частичной или полной импровизации. Особенность этого стиля в том, что него нет собственной «базы» движений, так как каждый танцор вносит в танец свое мироощущение и свои базовые элементы и манеру. *Experimental* отличается неожиданными эклектическими решениями, когда смешиваются связки из джаза, балета, гимнастических упражнений и даже бытовых движений (Novack, 1990). При этом подчеркнутое отсутствие правил демонстрируется за счет неестественности движений, что показывает выход из подчинения принципа схожести и гармонии. Здесь имеет место чистое выражение всего многообразия внутренних интенций, переживаний в их аутентичной хаотичности и сиюминутности. Тело становится инструментом отрицания собственной естественности, и именно через отрицание и удостоверяется право танцора на высказывание. И это высказывание всегда в том, что его важность превосходит все естественные законы и правила.

рассмотренной схеме тенденция по сути является ее продолжением — реакцией на смену культурных доминант при переходе к постмодернизму. Это уже не просто секулярный мир, это мир полностью лишенный онтологического основания (Bodriiуar, 2015). Так что же остается выразить танцу, в момент, когда последней фиксированной культурной доминантой стало отсутствие таковых? Танец реагирует на *ситуацию отсутствия* созданием множества новых форм — максимально неестественных преломлений тела танцора, причем эта неестественность постулируется как болезненная, неправильная, но при этом кричащая о своем существовании и страдании. Эта болезненность новых танцевальных форм фиксирует не просто то, что субъекта нет, а то, что его *уже* нет. И этот реквием по субъекту, по той основе, которую можно было бы выразить, является той формой духовного, которая достигает своего предела в телесном уже после конца субъекта — как память.

Таким образом можно заключить, что произведенный авторами анализа места танца в христианской традиции позволил не просто показать, как под воздействием религии танец стал выразителем культурных доминант эпохи, но и то, как развитая с помощью христианства репрезентативная способность танца позволила ему нести свою функцию даже в эпоху разрушения всех оснований, пусть и по принципу новой обратной аналогии, но продолжать нести духовные интенции.

REFERENCES

- Akindinova, T., & Amashukeli, A. (2014). *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the tradition of Christian culture]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (in Russian)
- Bodriiуar, Zh. (2015). *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulation and simulation]. Moscow: Izdatel'skii dom Postum. (in Russian)
- Novack, C. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.