

Танцующие (в) ткани: текстиль, телесность, движение

Панева Валерия

«Цветы! Бабочка! Птица!», – с такими возгласами очарованные зрители парижского варьете «Фоли-Бержер» сопровождали выступление – зарисовку всех образов флоры и фауны в «Танце Серпантине» Лои Фуллер в 1890-х годах. Динамичные потоки струящегося белого шелка, превращенные энергией человеческого тела, «зачаровывающего тем, что его было не найти»¹, в многообразии непрерывно сменяющихся фигур создавали неведомое ранее впечатление абсолютной раскрепощенности и неподдельной чувственности – свобода материи запечатлела свободу телесности.

Именно тканевое полотно становится выразительной формой динамики современного танцевального тела, что совершенно неслучайно. Дело в том, что структурные категории танца, двигательной культуры и ткани очень схожи. Главным объединяющим их свойством будет ритм как условие постоянного поддержания движения: структура ткани запечатлевает внутри себя ритм механистического переплетения волокон, формирующих единый динамичный орнамент. Даже, находясь в статичном положении относительно пространства, тканевое полотно остается подвижным по своей сути за счет драпировок, складок, чередования изнаночной и наружной сторон, промежутков между нитями. Та же внутренняя пульсация, энергетические потоки которой превращаются в движения, становится естественным свойством танцевального тела. Подверженность ткани и тела естественному ритму, содержащему в своей структуре постоянные повторы и возвращения, позволяет представить их в качестве языка, средства коммуникации. Если тело мы можем описать как некий архив движений, каждое из которых содержит внутри себя определенный нарратив, значение, экспрессию, обнаруживающую внутреннее скрытое переживание, то текстиль – это текст «один из текстов, которые творит наше сарториальное воображение: так же как сплетение метафор порождает текст <...> так плетение нити творит сюжет, нарратив, существование которого обусловлено взаимодействием ткани и тела»². Нарративная, текстуальная форма позволяет осмыслить танец и ткань как источник запечатления экзистенциального, витального опыта.

¹ История тела 2016 — История тела: в 3 т. / Под редакцией Алена Корбена, Жан-Жака Куртина, Жоржа Витарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М., 2016.

² Calefato P. The Clothed Body. Berg, 2004. Цит по: Терни Дж. Культура вязания. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Факт пересечения структурных категорий тканевой материи и танцевального тела, как мне кажется, допускает разговор об их взаимодействии, с одной стороны, как о проявлении кинестетического способа познания действительности, с другой – как о воплощении действия механизмов власти по отношению к телесности. Становление современного танца совпало с временным периодом, когда искусство сравнивают с «осязанием мира», а его пластические и визуальные формы связывают с понятием «мышкульного ощущения», через которое осуществляется процесс постижения человеком собственных движений, переживания своей телесной активности – кинестезии³. Текстильная материя представляется мне своеобразным посредником в контакте между физической и осознанной телесностью человека, осуществляющемся в момент танцевальной практики. Структура ткани, ее свойство фактурности может прямым образом действовать на мышечное ощущение, которое опосредованно в коже как органе осязания. Подверженность фактуры и формы текстиля воздействию окружающей среды (ткань рвется, деформируется, струится, сжимается, переплетается, путается под влиянием физических сил) – также источник кинестезии, дополняющий ощущение «здесь и сейчас», транслирующий впечатление полной причастности к действительности, воплощенной в чувстве собственного тела.

Прикосновение к телесной и материальной реальности в современном танце сопровождалось внедрением и развитием тренировочных практик «вчувствования» в свое тело как инструмента для выражения движения души, чем занималась Айседора Дункан, вдохновленная античным опытом и стремящаяся отказаться от исключительно визуального переживания движения. Танцовщица облачалась в невесомые ткани, драпированные туники, которые не сковывали движение, точно отражали внешние, природные импульсы (легкие, прозрачные ткани больше подвержены этому воздействию), одновременно скрывали физическое тело и открывали тело чувственное (эффект прозрачной наготы). Погружение в свое тело, его изучение на метафизическом, экзистенциальном уровне освобождало движение от механистичности, позволяло ему в экспрессивном и коммуникационном плане выйти из рамок объективной реальности и действовать на телесном (движение живет внутри «памяти тела»). Разрушение внешних пространственных границ восприятия (характерный для танца модерна текстиль в данном случае повлиял не только на сосредоточение взгляда на чувственном, импульсивном теле, но и служил инструментом остранения движения, лишал его сюжетной нагрузки) наделило танец способностью вызывать кинестетическую эмпатию зрителя,

³ Сироткина И. Шестое чувство авангарда // Новое литературное обозрение. № 125, 2014.

закрывающуюся не в восхищении виртуозностью танцора, а в переживании телесных энергетических импульсов танца через свое собственное тело.

Тело танцевальное – это еще и тело социальное, политизированное, поэтому оно непременно подвержено действию механизмов власти. Ткань, находящаяся в тесном контакте, непосредственно соприкасающаяся с ним, окутывающая, облачающая его, не только служит инструментом осуществления контроля над телесностью, но также может манифестировать ее неподчинение, освобождение от надзора. В этой логике развивались отношения между типами танцевального тела и соответствующими им текстильными материалами. Переход от тяжеловесных, плотных к эластичным, подчеркивающим тело тканям в балете 20 века не сопровождался освобождением танцевального тела: все телесные ограничения, каноны, церемониальные нормы, которые балет наследует от придворных практик 17–18 века, теперь транслированы в саму форму тела – жесткая ткань переходит в жесткую, подконтрольную телесность. И даже эффект наготы, достигаемый за счет открытых купальников и обтягивающих трико, превращается в дисциплинирующую стигму, заставляющую тело находится в постоянном напряжении, создавать идеальный визуальный образ, имеющий показное значение.

Совершенно противоположным в отношении подчинения механизмам власти было поведение свободного танцевального тела, для которого легкая ткань (хлопок, шелк, муслин, батист, шифон) стала символическим воплощением отказа от искусственных норм, возвращением к природному, естественному началу, манифестацией свободы тела, способного скрыться от идентификационных механизмов власти посредством принятия разных форм с помощью полотен (танец Лои Фуллер), но при этом оставаться аутентичным. Движение материи в танце согласовалось с естественным поведением тела в движении: ткань сжималась, дышала, развевалась, поддаваясь воздействию исключительно стихийных сил. Что совершенно нехарактерно для абстрактного тела, подчиненного силам техническим. В данном случае либо ткань не использовалась совсем, заменялась фурнитурой, либо уподоблялась промышленным материалам, так как необходимо было избавиться от ощущения телесности, превратить тело в исчезающую абстракцию (как это было в балете «Парад» Дягилева), облечь его в формы («Триадический балет»), сделать движение не текучим, а разложенным на части.

Текстильная материя оживает в танце модерна, где ее использование производит совершенно разные эффекты по отношению к телесности. Ткань работает на видимость эмоции, выражаемой танцующим телом: фиолетовый «кокон» из эластичной ткани, в котором Марта Грэм исполняет композицию «Плач», становится своеобразной средой для действия динамичных линий – движущихся эмоциональных импульсов (очень

выразительно их изображает Энди Уорхол в работе «Плач», 1986) – они собираются в разных частях тела, заставляют его просвечивать через ткань, что создает впечатление высвобождения и сдерживания внутренней телесной энергии, спектра эмоций, хранящихся в телесной памяти. Сочетание эмоционального современного тела и механистичного абстрактного тела можно увидеть в постановке «Noumenon» Элвина Николя, который заимствует прием «кокона» у Грэм, но при этом использует искусственную латексную ткань и полые трубки для превращения тела в причудливые геометрические формы. Податливость шифона и шелка чувственным движениям тела можно увидеть в хореографии Пины Бауш: струящаяся, невесомая материя словно бы бежит за экспрессивным нарративом танцовщицы, дышит, переживает историю вместе с ней и зрителем.

«Нет манифест» Ивонн Райнер окончательно освобождает танцевальное тело, вынося его за рамки любых контекстов (в том числе и контекстов власти), оно не должно ничего выражать. Характер ткани, как и характер тела, приближается к повседневному, практичному. Трикотажная материя нейтральных оттенков не может производить сценических выразительных эффектов, главная ее функция – обеспечить телу комфорт, спрятать, отгородить его от посторонних влияний. В этом случае, как мне кажется, кинестетическое восприятие играет значительную роль, так как отвлечение от восприятия внешних контекстов, даже осязательного, обеспечивает полное погружение в познание внеконтекстной, абсолютной телесности, что мы видим, например, в контактной импровизации.

Связь материи и телесности в танце, то количество аспектов, в которых их сочетание приобретает различные коннотации, действительно поражает и превращает их в полноценную культурную практику, которая активно используется вне сценического пространства. «Освободительная» функция ткани по отношению к телесности применяется в дизайне одежды для инвалидов, например, вязаные и трикотажные вещи Катерины Радван могут подстраиваться под силуэт носящего, тем самым позволяет человеку не чувствовать себя заложником своего тела. Эмоциональность, экспрессивность, нарративность движущегося тела и полотна эластичной ткани, которые воплощают энергетические линии современной телесности, взял на заметку дизайнер Хусейн Чалаян и использовал в своей первой театральной постановке «Gravity Fatigue». А индивидуальная кинестетическая эмпатия к гармонии текстиля и танцевального тела перешла в перформативное социальное действие, так называемые «Fabric Dancing», в котором материя превратилась своеобразный канал связи между телесными витальными импульсами участников, превращая личный нарратив в общественный.