

На правах рукописи

**Аверьянова
Евгения Владимировна**

**Движение как основание
синтеза искусств в XX веке:
теоретические смыслы
и художественный опыт**

Специальность 24.00 01 — теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения



Ярославль
2006

Работа выполнена на кафедре культурологии и журналистики Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского».

Научный руководитель: Заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор Злотникова Т.С.

Официальные оппоненты: доктор философских наук,
профессор Томашов В.В.;
кандидат искусствоведения
Рогозина Е.Н.

Ведущая организация: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ярославский государственный театральный институт»

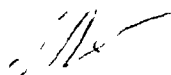
Защита диссертации состоится 25 мая 2006 года в 11 час. на заседании диссертационного совета К 212.307.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, кандидата культурологии и кандидата философских наук при Государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д. Ушинского» по адресу: 150000, г. Ярославль, Которосльская наб., 66, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского по адресу: 150000, г. Ярославль, Республиканская ул., 108.

Отзывы на автореферат присылать по адресу: 150000, г. Ярославль, Республиканская ул., 108. Диссертационный совет К 212.307.03.

Автореферат разослан «24» апреля 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии,
доцент



Н.Н. Лётина

2006A
9449

Общая характеристика работы

Внимание к специфической дефиниции *движения* в XX веке обусловлено, с одной стороны, появлением в конце XIX века кинематографа — искусства, стремившегося буквально смоделировать видимую действительность, которую его изобретатели намеревались заново выстроить по своей воле и предоставляли возможность зрителям погрузиться в нее, как в реальный мир. С другой стороны, это внимание определено переосмыслением практики танцевального искусства, покинувшего лоно классического балета, где последний закрепился и откристаллизовался в период XVII — XIX веков как рафинированное, элитарное искусство, и приобретшего социально активную и порой даже популяризаторскую роль, войдя в круг явлений массового искусства. Танец волился в общую волну изменений, происходивших в сознании и в коллективном бессознательном общества в связи с волной культурно-эстетических преобразований XX века, реализация которых наблюдалась в творчестве М.Фокина, А.Дункан, позднее — Л.Фуллер, П.Баунт.

В данном исследовании ставится вопрос о теоретических смыслах дефиниции *движения* с опорой на существующий в современном художественном процессе опыт синтеза двух искусств: кинематографического и танцевального. Оба вида искусства используют знаковые системы визуальных искусств, поэтому значимым является сближение кодов этих искусств на основе зрительных образов. В современной культуре мы видим репрезентативную апелляцию к категории *движения* в жанре видеоданса, который родился как результат эксперимента по созданию нового феномена синтетического искусства и объединил выразительные средства двух визуальных искусств. Видеоданс является, на наш взгляд, одним из прецедентных феноменов современной художественной культуры, которые позволяют выявить денотативное ядро дефиниции *движения*.

Актуальность исследования теоретических смыслов дефиниции *движения* и художественного опыта его претворения связана с традицией особого внимания научной мысли в культуре XX века к состоянию динамики как таковой, изменения разных субстанций, материй, систем, процессов. Актуальность определяется самой необходимостью выделения и изучения наиболее значимых для современной европейской культуры понятий, репрезентиру-

ющих ценностные элементы, а также работой по определению иерархических и контекстуальных связей внутри культурной концептосферы

Актуальной является и необходимость моделирования принципов синтеза искусств как механизма творческой, и интерпретаторской деятельности, в том числе. Очевидно, что разрозненные опыты такого рода в искусстве приобретают типологизирующее значение.

Следовательно, актуальность диссертационного исследования определяется выявлением и описанием дефиниции *движения*, присутствующего в современной культуре, а также установлением и исследованием факта существования инвариантной модели *синтетического текста*, базирующегося на взаимодействии двух видов искусства (кинематографического и танцевального). Выделяемые нами параметры синтетического текста позволяют зафиксировать процесс оформления нового жанра искусства — видеоданса — и определить механизм становления модели творческой деятельности на стыке смежных видов искусства

Проблему исследования составляет сложное взаимодействие разных смыслов, характеризующих дефиницию *движения* в современной культуре. Мы ограничиваем свой анализ проблемы следующими рамками: *движение* изучается в горизонте художественного творчества в XX веке, на основе его актуализации в процессе синтеза двух визуальных искусств — кинематографа и танцевального искусства. Мы учитываем то, что внимание к дефиниции *движения* берет начало еще в древности, придаем особое значение идеям античности, значимость *движения* признается в отношении современных феноменов культуры и искусства. Мы опираемся и на представление о *движении* как основании синтеза искусств, в силу чего оно является доминантой в художественной культуре XX века, становясь особенно актуальным объектом изучения в связи с опытом зарождающихся на основе синтеза хореографии и кинематографа жанровых форм, таких как видеоданс.

Цель исследования — соотнесение теоретических представлений о *движении* с художественным опытом синтеза искусств в XX веке

Данной целью обусловлены следующие **задачи исследования**:

- * Актуализировать семантику дефиниции *движения* в про-

блемном поле разных культурных дискурсов: от древности (главным образом, античности) до современности

* Выявить семиотические параметры пластического и кинематографического текстов как инвариантных текстовых моделей соответствующего вида искусства.

* Раскрыть семиотические и эстетические характеристики синтеза искусств (кинматографа и танца), составляющие основания для интерпретации классического литературного текста.

* Обосновать представление о жанре видеоданса как об актуальном опыте синтеза искусств в конце XX века.

Объектом исследования является *движение* в его теоретико-культурном и художественно-образном аспектах.

Предметом исследования мы определяем синтез искусств — хореографии и кинематографа, — основанный на многообразии смыслов *движения* и нашедший оригинальное воплощение в жанре видеоданса

Материал исследования составили научные работы по семиотике и герменевтике, культурологические исследования, тексты современной философии, литературоведческие работы, касающиеся проблем структуры текста, знака и языка, творчества автора, интерпретацию текста которого мы изучали (А.П. Чехова), а также исследования в области теории и истории двух видов искусства — танцевального искусства и кинематографа. Эмпирическим материалом для анализа процедуры интерпретации, актуализирующей синтез искусств, явились произведения, не изученные в российском искусствоведении, в жанре видеоданса, в частности, «Зимние грезы» английского хореографа К. Макмиллана (по пьесе А.П. Чехова «Три сестры»)

Научная гипотеза исследования.

* В данной работе мы предполагаем, что в культуре XX века *движение* как специфический культурный феномен не только доминирует в сфере художественного творчества, основанного на изменчивости знаковых структур, но и обуславливает синтез средств выразительности различных искусств, опирающийся на изменения контекста

* Согласно нашему предположению, дефиниция *движения*, являющаяся ключевой в нашей работе, не имеет четкого определения в известных нам исследованиях. Поэтому привлекаемые для ее исследования понятия, артефакты, культурные явления, тео-

рии призваны конкретизировать этот сложный культурный феномен. К ассоциативному полю дефиниции *движения* мы относим такие понятия, как тело, красота, мышление, текст, язык, дискурс, образ тела, жестуальность. Мы предполагаем, что *движение* — это ценностная структура актуализирующаяся в художественной сфере деятельности человека и репрезентирующая состояние объекта как внешне или внутренне подвижного и репродуцирующего новые смысловые феномены.

* Также мы предполагаем, что особое качество и одновременно эстетический результат актуализации *движения* в художественном опыте XX века проявляются в синтезе искусств. Текст в таком случае есть моделирующая структура, основанная на *движении* и оперирующая условными знаками — в данном случае *иколическими*. Синтез элементов кинематографического и танцевального искусств позволяет использовать выразительные средства обоих и порождать новые формы на границе искусств.

* Мы предполагаем, что органично возникшей и неповторимой художественной формой, которая опирается на процесс синтеза визуальных искусств (киноискусства и танцевального), является жанр *видеоданса*. Жанровые особенности новой формы искусств визуального ряда — *видеоданса* — еще только складываются в процессе его формирования, которое наблюдается в последнее десятилетие. Использование выразительных средств кинематографического и танцевального искусств на основе общей задачи формирования визуальных образов, представленных в динамическом развитии, является базовым отличием жанра *видеоданса* от уже известных художественных форм.

* Наконец, мы предполагаем возможным рассматривать *синтетический текст* как продуктивный способ интерпретации классических произведений, которые поддаются перечтению и открытию в которых новых смыслов требует увеличения каналов передачи и восприятия информации. Результатом деятельности творцов в направлении осуществления синтеза искусств на основе *интерпретации* через *движение* мы предполагаем «заповорождение» классической литературы.

Методология исследования представляет собой комплексный подход к анализу как системы теоретических смыслов *движения*, так и художественного опыта XX века. Подчеркнем интегрирующую роль семиотики, позволяющей изучить художественный эм-

пирический опыт в области реализации *движения* и теоретических представлений о нем (Р.Барт, Ю.Лотман, У.Эко). Структуралистский подход актуализирует основные понятия работы: код, знак, текст, контекст, — а также является базовым в выявлении семиотических характеристик интерпретационной деятельности и дефиниции синтеза искусств на этой основе.

Нами были учтен опыт искусствоведческого анализа текстов, созданных в процессе художественного творчества. Востребованная нами балетоведческая и киноведческая традиция выработала свою методику анализа артефактов, которая ориентируется на специфику языка, материала и технологии создания текста в соответствующем виде искусства. Уделяя большое внимание искусствоведческому аспекту исследования синтеза искусств, мы обращались к следующим авторам балетоведческих (А Вольнский, В Гаевский, Ф Лопухов) и киноведческих (Л.Деллюк, Э.Фор, Ж Митри) исследований. При исследовании эмпирического материала мы применяли структурно-семиотический анализ и использовали элементы герменевтического метода, предполагающего обобщение на уровне целостной интерпретации.

В своем исследовании мы также опираемся на методологические принципы философии культуры и философии искусства, воплощенные в работах У.Эко, Ю.Лотмана, П.Пави, М.Кагана, М.Ямпольского.

Степень разработанности проблемы Тема диссертационной работы предполагала обращение к весьма обширному и разнообразному кругу материалов.

В центре внимания автора работы — проблематика синтеза искусств, вырастающего в семантическом поле *движения*, и формирование в современной культуре новых способов взаимодействия смежных видов искусства (динамически развивающийся визуальный образ в жанре видеоданса). Вследствие этого нас интересовала культурная традиция оформления дефиниции *движения* и вопросы структурирования текстов визуальной природы — пластического и кинематографического, их сходства и отличия, проблемы синтеза смежных искусств, а также перекодировки мислеформ одного вида искусства в другой. Как частный случай художественного «перевода» мы рассматриваем интерпретацию классической литературы. Отсюда следует подразделение актуализируемых в нашей работе аспектов разработанности проблемы.

Семиотика пластического и кинематографического текстов

В работах наших предшественников не верифицирована дефиниция пластического текста. Но, опираясь на эстетический и искусствоведческий подход к морфологии искусства и танцевальному искусству (М Каган, П Пави, В Красовская), а также структуралистские позиции (Ю Лотман, Р Барт), в качестве пластического текста мы рассматриваем текст, структурированный с помощью знаков любой танцевальной системы, и использующий пластику человеческого тела как единственное выразительное средство

Исходя из исследований в области киноискусства (Ю Тынянов, Л Деллюк, Ю Лотман, У Эко), кинематографическую знаковую систему мы рассматриваем как собственно кинезические знаки и коды их восприятия. Эта система надстраивается над всеми известными ранее семантическими парадигмами и использует коды как многих других искусств, так и обыденных форм человеческой деятельности. Именно на этой основе мы исследуем органичный синтез кинематографического и танцевального искусств

Проблема синтеза смежных искусств

Понятие «синтез искусств» приобрело особенную актуальность на рубеже XIX и XX веков, периода, художественные явления которого подробно проанализированы в работе Стернина Г Ю¹. Эта эпоха отмечена художественными опытами соединения различных искусств, появлением смешанных жанров — результат влияния разных видов искусств друг на друга (симфоническая поэма, идеограмма). Анализируя современную художественную культуру, мы говорим о широко репрезентируемом синтезе близких по своей природе визуальных искусств. Сегодня синтез становится продуктивным при условии создания единого визуального образа и общего поля динамичного изображаемого

Проблема перекодировки словесного текста на язык другого искусства как проблема взаимодействия вербальной системы с визуальными

Согласно идеям постструктурализма (научной рефлексии У Эко, Ю Лотмана, М Ямпольского), слово подтверждает свое качество знака, который может иметь несколько означаемых. Эта

¹ Стернин Г Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX и XX веков. М. 1970. — 294 с.

вариативность зависит от того, в каком виде искусства находим элементы знаковой структуры. Вербальный знак, воплощенный в слове, может быть изоморфен визуальным знакам, в этом случае слово должно быть «переведено» с одного языка на другой. Ю. М. Лотман называет такой перевод художественным. Художественный перевод опирается на творческую функцию интерпретатора. Пользующиеся иконическими (или визуальными) кодами, кино и танец являются искусствами, чьи языки, по классификации Лотмана, противоположны искусственным языкам, относясь к «семиотическим системам, в которых креативная функция наиболее сильна»¹. Творческая функция текстов подобных систем заключается в том, что при художественном переводе мы имеем не один, а несколько кодов, порождающих соответствующее число новых текстов, в то время, как искусственный язык имеет один код (искусственные языки моделируются наподобие естественного языка, но копируя при этом только одну функцию текста — способность к адекватной передаче сообщения).

У Эко обозначает различие между вербальными и иконическими знаками: « в иконических знаках преобладают /.../ те элементы которые применительно к слову языка называют факультативными вариантами и суперсегментными характеристиками »². Отсюда видно, что визуальные коды могут вскрывать периферийные смыслы словесных текстов. Эти новые, ранее не акцентированные смыслы связаны с кодами восприятия языка разных видов искусства и с конкретными смысловыми различиями в графическом рисунке визуального текста.

Проблема классического текста.

Изучение интерпретации текста классической литературы не представляется возможным без определения понятия *классическая литература*. «Классический» изначально понимается как образцовый. Однако образцовым произведение называют как в контексте культуры, в которой оно существует, так и вне ее, благодаря особой культурной функции носителя непреходящих ценностей.

Для творческой личности понятие *классики* имеет два значения: с одной стороны. — это источник развития, востребованная от-

¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М. 1996. С. 15.

² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Петрополь, 1998. С. 140.

правная точка, объект интерпретации. а с другой — это «образец», объект для подражания Литературная классика чаще всего является *объектом интерпретации* Последняя включает в себя как перенос устойчивых элементов классической литературы в новый текст, так и креативный процесс порождения новых смыслов Проблема интерпретации классических произведений в аспектах философской герменевтики и искусствоведения подробно разработана Т.С. Злотниковой¹, на исследования которой мы опираемся в диссертационной работе

Следуя герменевтической традиции (М.М. Бахтин, В.С. Библер, Х.-Г. Гадамер), мы рассматриваем интерпретацию как двуправленный творческий процесс с одной стороны, понять произведение так, как понимал его сам автор, с другой — использовать свою временную вневременность С этой точки зрения, классические тексты можно считать инвариантами, в новое время входящими новую форму существования

Исходя из идей, выдвинутых названными авторами, мы рассматриваем, как при *интерпретации классического произведения* сохраненные мотивы и другие структурные элементы литературного текста переводятся на язык пластики танца и кинематографа Как и при любом другом художественном переводе, в соответствующей семантической системе есть свои коды передачи текстовой информации При их наложении или синтезе нескольких каналов, с помощью которых производится художественный перевод (интерпретация), увеличивается, а креативная функция текста усиливается

Как видим, жанр видеоданса как художественный синтез визуальных выразительных средств не изучен ни в философских, ни в искусствоведческих традициях Поэтому экстраполируя интересующую нас проблему *движения* в сферу изучения этого жанра, мы исходим из того, что эта художественная форма предполагает оперирование *визуальными знаками*.

В нашем исследовании необходимо было учесть, что визуальные знаки апеллируют к факультативным вариантам словесного языка К ним, в частности, относятся коннотативные значения В словесной речи они рождаются в результате индивидуального и

¹ Злотникова Т.С. Человек Хронотоп Культура Курс лекций М.-Ярославль 2003 — 172 с

диалектного произношения, вследствие интонационного окрашивания слова. Отсюда мы полагаем, что коннотативное значение может стать основой для синтеза двух визуальных искусств — кинематографа и танца.

Поскольку видеоданс в научной традиции не представлен, мы, экстраполируя семиотические и герменевтические идеи, называем его *синтетическим текстом*, так как он требует использования сразу нескольких кодов восприятия и использует знаки двух искусств (кино и танец).

Однако при анализе эмпирического материала — постановки в жанре видеоданса «Зимние грезы» — мы учитывали русскую литературоведческую и искусствоведческую традицию толкования «Трех сестер» А.П.Чехова, которая позволяет рассматривать текст пьесы как классический (А. Аникст, С. Владимиров, Б. Зингерман, А. Карягин, К. Рудницкий).

Из приведенного обзора степени разработанности проблемы видно, что для ее изучения имеется методологический фундамент; однако непосредственного исследования *движения* как основания синтеза искусств не существует. Отсюда вытекает **научная новизна работы**.

— Новизна поднимаемой в диссертационном исследовании проблемы — существования дефиниции *движения* в современной культуре — определена ее теоретической неразработанностью, в отличие от экспериментального опыта культуры.

— Новизна работы обусловлена постановкой проблемы *движения* как ранее не исследованного основания синтеза искусств и выбором эмпирического материала

— В диссертации выделены теоретические позиции, характеризующие взаимоотношения инвариантных моделей текстов танцевального искусства и кинематографа. Синтез искусств определен доминантой процесса формирования жанра видеоданса.

— В диссертации доказано, что значимой основой для синтеза разных видов искусства является текст классической литературы, интерпретируемый в ходе создания новых художественных текстов.

— Новизна данной работы заключается также в разработке системного подхода к анализу нового жанра, представляющего собой одно из новейших воплощений синтеза искусств, а также во

введении в научный оборот неизученного эмпирического материала (видеодансы «Зимние грезы», «Эвиденсия»)

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что

- обоснован факт актуализации синтеза искусств в инвариантной текстовой модели жанра видеоданса; этот прецедентный феномен можно считать подтверждением значимости *движения* в современной европейской культуре как проявления многозначности, что характеризует состояние изображаемого объекта как внешне или внутренне подвижного и способного репрезентовать новые смыслы в зависимости от смены контекста;

- выявлен *семиотический аспект* синтеза искусств, заключающийся в том, что элементы текстовой структуры взаимодействуют с изоморфными элементами другого текста в диапазоне определенного значения;

- доказано, что процесс синтеза искусств осуществляется в визуальных искусствах — кинематографе и танцевальном искусстве, на основе объединяющего признака *движения* (в кино *движение* актуализируется через монтаж, в танце — через жест);

- обосновано понятие *видеоданса*, верифицируемое как новый жанр визуальных искусств, использующий естественный язык наравне со вторичными языками,

- охарактеризована интерпретация как деятельность, значимая для осуществления синтеза искусств

Практическая значимость работы заключается в следующем

- работа может представлять интерес для искусствоведов, культурологов и литературоведов, для исследователей современного художественного процесса, в частности, кинематографического и танцевального видов искусств,

- материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания спецкурсов по искусствоведению, теории и истории искусства, семиотике, литературоведению в высшей школе, спецкурсах и спецсеминарах посвященных проблеме понимания дефиниции *движения*, категории тела и жеста, проблеме синтеза визуальных искусств в XX веке, а также тенденциям появления интержанров в современном искусстве

Личный вклад диссертанта состоит в том, что исследование осуществлено с привлечением еще не изученного отечественной наукой эмпирического материала. Кроме того, личный вклад ав

тора заключается в актуализации и системном междисциплинарном изучении проблематики *движения*, весьма значимой для понимания общих тенденций развития художественной культуры XX века, в теоретическом осмыслении принципов создания текстов синтетической природы.

На защиту выносятся следующие положения:

— дефиниция *движения* в контексте культуры XX века имеет разнообразные теоретические смыслы, верифицируемые в семиотическом дискурсе, дополняемом идеями структурализма,

— *движение* является инвариантом художественно-образного основания текстов двух визуальных видов искусства — кинематографа и танцевального искусства,

— дефиниция *движения* и основанный на *движении* синтез искусств имплицитно включают категорию тела как одну из доминирующих в художественном творчестве XX века;

— синтез искусств (кинематографа и танцевального искусства) актуализируется в жанре видеоданса, являющегося подлинным художественным феноменом при условии интерпретации классического литературного текста

Апробация работы.

Основные положения диссертации обсуждались на научных конференциях молодых ученых в Ярославском государственном педагогическом университете им. К. Д. Ушинского (г. Ярославль, 2003-2006 гг.); на конференциях, посвященных синтезу искусств, проблеме тела в искусстве, в Российском государственном гуманитарном университете (г. Москва, 2004 г.), Московском педагогическом государственном университете (г. Москва, 2005 г.), Невском институте языка и культуры (г. Санкт-Петербург, 2004 г.), Российском институте культурологии (г. Москва, 2005 г.), в рамках обсуждения диссертации на кафедре культурологии и журналистики ЯГПУ им. К. Д. Ушинского.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, содержащего 164 наименования. Общий объем работы — 153 с.

Основное содержание работы

Во введении обоснована значимость выбора темы исследования, ее актуальность, рассмотрена степень изученности проблемы, определены цели и задачи исследования, декларирован его

объект, предмет, материал, обозначено методологическое поле, сформулирована гипотеза исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Глава первая. Теоретические смыслы движения как основание синтеза искусств.

1.1. Европейская традиция изучения движения в XX веке

Дефиниция *движения* может быть репрезентативно представлена с учетом опыта античности, наследницей которого ощущает себя европейская культура сегодняшнего дня. Эта дефиниция связана с такими понятиями как «выражение», «тело», «танец», «красота». Мы обращаемся к философской традиции в лице Платона, поскольку у него наиболее систематично и убедительно выражены смыслы *движения* и связанные с ним ассоциативные понятия. В соответствии с платоновскими идеями, *движение* — это состояние перманентного становления, самозарождающееся и подчиненное закону равновесия, соразмерности духовного и телесного, характеризующееся креативностью. Оно структурируется временным ритмом и является онтологической характеристикой всего в мире и атрибутом мироздания.

Изучая теоретические смыслы *движения* как феномена культуры, мы установили, что ряд денотативных и коннотативных значений возможно выделить в отдельную, вполне самостоятельную дефиницию *движения*, обозначив три уровня, на которых существует его смысловое ядро в зависимости от контекста: *движение* и смысл; *движение*, текст, тело; *движение* и тело.

Движение и смысл.

Мы анализируем категорию *движения* как концептуальную, опираясь на работу представителя постструктурализма М. Фуко «Слова и вещи».¹ В результате исследований мы приходим к выводу, что *движение* имплицитно становится центральным, причем содержательным аспектом языка в культуре XX века. Как мы полагаем, *движение*, то есть смещение значений, оттенков смысла появляется в ситуации использования языка. Изучая *движение* как основание синтеза искусств, мы обращаем внимание на существование языка в качестве герменевтического феномена. Герменевтика как наука о понимании и интерпретации дает основание рассматривать *движение* как циркуляцию смыслов в тексте², создан-

¹ Фуко М. Слова и вещи <http://www.kulichki.com>

² Злотникова Т.С. Часть мира. Театр. М., 2005. С. 148-149.

ном на основе любого художественного языка, будь то язык литературы или музыки, танца или живописи. Таким образом, *движение* смыслов в тексте — это дискурс двух и более смыслов

Движение, текст, тело

Для гуманитарных наук XX века характерно расширение семантики понятий «текст» и «тело». текст не есть только система вербальных знаков, тело не есть только физиологически детерминированная система. Обращаясь к танцевальному искусству, средством выразительности которого является движение и для которого значима категория телесности, мы опираемся на понимание тела как материала, а движения человеческого тела — как языка танца. Будучи не означающим, а означаемым, тело наделяется способностью мыслить и порождать смыслы

Опираясь на идеи современного исследователя В. Подороги, мы считаем, что материалом, который порождает *движение* и благодаря которому оно реализуется вовне, можно назвать тело без его функционально-биологических атрибутов, но сохраняющее при этом ценную для любого искусства способность выражать реакции, чувства, подсознательные импульсы.

Движение и тело

Ярчайший пример взаимной корреляции движения и тела является творчество театрального режиссера, педагога и теоретика театрального искусства второй половины XX века Ежи Гротовского, сводящего воедино метафизическое познание мира частного человека и творческий рост актера в едином акте обнажения перед зрителем «видимого потока духовных импульсов» в пространстве театра. По его мысли, движение-импульс преобразуется в движение-знак, будучи закрепленным в сознании актера и воспронизованным в присутствии зрителей. Поэтому жест является завершением, результатом импульса, который родился и вышел «из недр тела»¹. Мы видим в этой тенденции два аспекта для дальнейшего исследования поставленной нами проблемы *движения*: во-первых, театральное действие, будучи текстом, в широком понимании этого слова телесно, базируется на телесной выразительности, поэтому смыслы, действительно, движутся «из недр телесности», во-вторых, телесность и импульс (как движение) непосред-

¹ Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику /Сб. ст. / Пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян/. М., 2003. С. 116

редственно связаны, являются сутью познания, являются познанием. Отсюда вытекает возможность связать дефиницию *движения* с дефинициями тела (как важнейшего материала в театре, танце, а затем в кино), текста и порожденного *движением* смысла.

1.2. Семиотика пластического текста

Опираясь на идеи структурализма, мы называем пластическим текстом моделирующую конструкцию, строящуюся по законам выразительности танцевального искусства, где выразительной способностью обладает тело, подчиняющееся ритму. Современное театроведение и художественная практика отвергают понимание тела как «промежуточной инстанции», его роль посредника, ретранслятора определенных идей. Тело — это «справочный материал», отсылающий к себе самому как к смыслопорождающему началу. В процессе означивания материал-тело «формотворит» из себя, из своего опыта окультуривания самого себя, из своих смысловых инвариантов в искусстве. Тело предоставляет возможные варианты для осуществления смысла: с одной стороны, «присутствие» тела на сцене обеспечивает реализацию «живого акта», а с другой — «образ тела» как объективное представление телесной схемы позволяет овладеть пространством, где создается зрительный образ.

При формировании знака важно сходство с его моделью, в этом смысле визуальный знак является идеографическим, так как внешний вид изображаемого предмета повторяется в изображающем. Соответственно знак рождается по этапам, имеющим семиотическую мотивацию¹:

- расширение семантики тела в информационной функции по сравнению с практической жизнью,
- замена подлинной вещи ее телесным изображением,
- превращение в идеографическую графику.

Уровень знака для пластического текста определяется выделением *раз* и *поз* как первичных знаковых структур. В каждой танцевальной системе (классического танца, танца модерн, характерного или бального) существуют традиционно закрепленные знаки. Дальнейшее структурирование текста — «сгущение» смысла — происходит на речевом уровне. Вычленив единицы данного уровня пластического текста, мы пользуемся понятием

¹ Лотман Ю. М. и тартуско-московская школа М. Гнозис, 1994 С. 60

жеста *Gest*-телодвижение и есть фигура, которая формируется на этапе второго «членения» или структурирования. В пластическом тексте это комбинации рап и поз, то есть знаков в соответствии с ритмом.

1.3. Семиотика кинематографического текста

В эстетической и искусствоведческой традиции кинематограф классифицируют как пространственно-временное искусство, предполагающее синтез зрительных и слуховых восприятий, протяженных во времени. Ю. Лотман выделил три типа выразительного в кино изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое) кино в соответствии с доминированием тех или иных форм¹. В целом кинематограф оперирует двумя системами условностей художественного языка данного искусства (оптические эффекты, взаимодействие звуковых и зрительных рядов), общекультурных знаковых систем (иконологические коды, коды восприятия).

Кадр — основная дифференцирующая единица киноязыка, основной носитель значения. Более крупная и более значимая структура — сема — это элементарная повествовательная структура, представляющая собой динамический нарративный текст, осуществляемый средствами зримых иконических знаков (Ю. Лотман), иными словами, фраза или сообщение². Целочки подобных сообщений определяются как период или дискурс, то есть повествовательная линия, организующая все высказывание в определенное смысловое логическое целое. Например, дискурсом может быть односюжетная линия или мотив. Единицу, которая, подобно сему, являет собой фразовое единство, но которая функционально организует нарративные линии (дискурсы) в определенные отношения планов, можно обозначить термином «большая синтагма».

Мы учитываем также, что каждый уровень кинотекста имеет изобразительное (иконическое) и неизобразительное (словесное, музыкальное) выражение. При этом во внимание тот факт, что текст в кинематографе, построенный традиционно по отношению к опыту XX века имеет нарративный характер, следует полагать, что соответствующие (изобразительные и неизобразительные) повествовательные тенденции образуют синтез.

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 12.

² Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. М.: Наука, 1989. С. 35.

1.4. Семиотическое обоснование синтеза искусств

В современном искусстве существуют тексты, соединяющие в себе элементы разных искусств, что позволяет назвать эти тексты синтетическими. Жанр *видеоданс* представляется на сегодняшний день тем экспериментальным полем, где можно наблюдать попытки органичного соединения двух видов пространственно-временных искусств. Этот процесс происходит в рамках текста. Элементы одной текстовой структуры взаимодействуют с изоморфными им элементами другого текста в диапазоне данного денотативного значения. Специфику внутритекстового взаимодействия мы обозначаем как *паратекстуальность*, то есть отношение текста к своим частям. В этом случае важным оказывается потенциал кодовых возможностей каждой художественной системы, участвующей в смыслообразовании, так как именно он определяет соответствующие рамки выражения денотата и позволяет выявить наиболее близко соотносимые по восприятию элементы разных художественных систем. В связи с тем, что визуальное изображение в обоих видах искусств обладает «сходством с объектом», и знак может рассматриваться как иконопический, следует говорить об общем *поле иконизма*, в рамках которого может происходить взаимодействие.

В схематическом виде этот процесс будет обратным тому, который происходит при коммуникации, направленной эксплицитно, то есть представляет собой предтекстовое явление, предваряющее процесс материализации текста.

Художественный опыт показывает, что механизм синтеза искусств основывается на коммуникативной модели текста. Специфика внутритекстового взаимодействия элементов разных видов искусства в процессе синтеза заключается в формировании параграмматической сети, которая состоит из отношений элементов разных художественных систем, их взаимного влияния и смыслов, порождаемых вследствие их движения относительно друг друга.

Глава 2. Художественный опыт синтеза искусств в XX веке

2.1. Синтез искусств в аспекте движения тела

В культуре XX века актуализируются многообразные варианты *движения* тела, дающие предпосылки для синтеза танцевального искусства и кинематографа. Будучи приближенными к зрителю, персонажи кино остаются только знаками видимой дей-

ствительности, однако реципиент, тем не менее, соглашается с этой новой эстетической условностью. Со своей стороны театральное искусство, в том числе танцевальное, смело спускается в зрительный зал (в начале века — А. Дункан, Л. Фуллер, сегодня — М. Бежар, жанр перформанс, импровизация), вовлекая в свое священнодействие простого наблюдателя, и, тем самым, расширяя свои эстетические границы. Таким образом, два вида искусства сближаются на основе движения человеческого тела. Особое значение приобретает коммуникативная функция пластического и кинематографического текстов. Обладая сходством с объектом, то есть иконизмом, знаки обоих искусств воссоздают образы реальной действительности в пространстве и времени. Такое воздействие затрагивает в человеке бессознательную ответную реакцию и продуцирует витальную потребность во взаимодействии с подобными текстами. Таким образом, встает экзистенциальная проблема коммуникации, которая представляет человека в феноменологическом ракурсе, в соотношении со временем и самим собой как с «другим», в диалоге с иным сознанием и в итоге объединяет субъект и объект коммуникации.

Рассматривая категорию тела вне социального контекста, мы обращаемся к теории «чистого восприятия» А. Бергсона¹. Тело, с точки зрения философа, обладает моделирующей функцией, направленной как на точки окружающего материального мира, так и на самое себя, как одну из таких точек. Являясь, по его словам, «инструментом действия» человеческое тело взаимодействует с другими телами и воспринимает или отбрасывает передаваемые воздействия, обнаруживая при этом сознательную способность — способность различения, выбора. Человек оказывается обладателем «объективного настоящего», где находится телесность, социальность, отправная точка «экспликаций» всего достоверного в человеке. Именно на *движении* тела и его восприятии самим собой основывается синтез двух искусств — танцевального и кинематографического.

2.2. Актуализация синтеза искусств в процессе интерпретации

Понятие интерпретации мы используем, следуя герменевтической традиции толкования литературных текстов. При «перс-

¹ Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах т. 1. М.: Московский клуб, 1992 — 336 с.

воде» словесного текста в другой вид искусства мы выделяем двух творцов: это автор литературного произведения и автор-интерпретатор. Интерпретатор обладает креативной функцией, он ищет изоморфные элементы в другом виде искусства, способные создать текст-толкование, где содержание первого текста апплицировано на область соответствующего искусства. Однако материал (фактура), в которой заново рождается авторский текст, деформирует «чистоту» интерпретируемой идеи. Это связано с особенностями означивания в том или ином виде искусства.

При переводе словесного текста на язык пространственно-временных видов искусства у художника возникает трудность с выбором коннотата, так как коннотативное значение в видах искусства, изначально предполагающих синтез, является значимым и незаменимым элементом в композиции всего текста. Точкой опоры в интерпретации может стать сюжет как стержень, который состоит из нанизываемых один за другим мотивов.

Постановка в жанре видеоданса К.Макмиллана «Зимние грезы» (аранжировщики Филипп Геммон и Томас Хартман) пользуется мотивными элементами сюжета пьесы А.П.Чехова «Три сестры». Стиль Чехова является модулирующим компонентом, который сближает кино и танец как равноправные в одной художественной структуре. К.Макмиллан сохраняет присутствующие в пьесе элементы комического и драматического, используя при этом язык классического танца как основной. Хореограф пользуется ракурсом, как одним из выразительных средств кино, а также визуальными возможностями воссоздания бытового контекста в кадре, буквально показывая повседневную обыденность жизни персонажей. Следуя авторскому замыслу, интерпретатор сохраняет соответствие времен года сюжетной линии и настроениям персонажей, а также пространственные соотношения больших и малых пространств (гостиная и комната Ольги у Чехова и двор и дом у К.Макмиллана). Новаторство интерпретатора К.Макмиллана состоит во введении в сюжет чеховской пьесы «грезы», отражающих чувства и мысли персонажей, как структурного элемента, отсутствующего в оригинальном тексте, но присутствующего в пьесе в виде так называемого подтекста.

2.3. Жанр видеоданса как современный опыт синтеза искусств

Видеоданс в ходе исследования идентифицируется как синтетический текст, поскольку он использует знаки двух искусств (кино

и танец), предполагая сразу нескольких кодов восприятия, сближаясь на основе коннотаций, элементы языковых структур обоих искусств порождают текст со сложным кодом. В этом случае важен потенциал кодовых возможностей каждой художественной системы, участвующей в смыслообразовании, так как именно он определяет соответствующие рамки выражения денотата и позволяет выявить наиболее близко соотносимые по восприятию элементы разных художественных систем. Проанализировав эмпирический материал различных произведений, мы пришли к выводу, что жанр видеоданса, с одной стороны, может использовать ракурс, монтаж, смену планов — ведущие принципы построения кинотекста, с другой — знаки различных танцевальных систем на основе взаимодействия и взаимодополнения.

В заключении диссертации подводятся итоги проведенного исследования и намечаются перспективы его продолжения.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1 Аверьянова Е.В. Концепт «движения» и проблема телесности в культуре XX века // Человек в информационном пространстве: Материалы международной научно-практической конференции (Ярославль, 20–22 ноября, 2003 г.) Воронеж-Ярославль: изд-во «Истоки», 2004. С. 114–116 (0,2 п.л.)

2 Аверьянова Е.В. Экзистенциальная коммуникация в визуальном тексте // Герменевтика в гуманитарном знании. Материалы международной научно-практической конференции. СПб: Политехника, 2004. С. 61–64 (0,3 п.л.)

3 Аверьянова Е.В. Концепт «движения» в античной философии // Язык и культура: материалы конференции «Чтения К.Д. Ушинского», Ярославль: издательство ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2004. С. 13–19 (0,3 п.л.)

4 Аверьянова Е.В. Интерпретация пьесы А.П. Чехова «Три сестры» в жанре видеоданса // 100 лет после А.П. Чехова. Научный сборник: материалы научно-практической конференции (Ярославль, май, 2004 г.) и Интернет-конференции (портал auditorium.ru, апрель–июнь, 2004 г.) / науч. ред. Злотникова Т.С. Ярославль: изд-во ЯГПУ, 2004. С. 215–218 (0,6 п.л.)

5 Аверьянова Е.В. Концепт «движения» в античной философии // Синтез в русской и мировой культуре. Материалы пятой научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. М.: Литера, 2005. С. 1-3 (0,2 п.л.)

6 Аверьянова Е.В. Коммуникативные возможности текста видеоданса // Человек в информационном пространстве: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Ярославль: изд-во «Истоки», 2005. С. 123-126 (0,3 п.л.)

7. Аверьянова Е.В. Интержанр: художественный феномен синтетического текста видеоданса // Науки о культуре — шаг в XXI век: сборник материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых Т 5. М.: РИК, 2005. С. 144-150 (0,4 п.л.)

Подписано в печать _____
Формат 60 х 9 1/16. Печать офсетная. Усл. п. л. 1,5
Тираж 100 экз. Заказ 583

Государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования «Ярославский государственный
педагогический университет имени К.Д. Ушинского»,
150000, г. Ярославль, Республиканская ул., 108

Типография Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского,
150000, г. Ярославль, Которосльская наб., 44

2006A
9449

P-9449