Статьи. Исследования

Ирина Е. Сироткина
Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова, Москва

Желание *vs* биовласть: танцевальная революция XX века

В статье идет речь о танцевальной революции XX века — возникновении «нового» танца, в котором желание не только репрезентируется, но и создается, причем как у исполнителя, так и у зрителя. В современном танце делается акцент на спонтанность, автономную жизнь тела и импровизацию.

В философии известны, по крайней мере, две концепции желания: подражательное, миметическое желание другого (поиск признания со стороны другого) и желание телесное, физическое (в психоанализе ему соответствует либидо). Первое концептуализируется Г.-Ф. Гегелем, А. Кожевым и Р. Жираром, второе — Ф. Ницше, Ж. Делезом и Ф. Гваттари и другими. Как считают некоторые исследователи, рождающееся в теле желание — как и тело/телесная реальность вообще — способны противостоять, оказывать сопротивление репрессивной биовласти. Аффирмативная теория желания противопоставляется поэтому концепции Фуко об анатомо- и биополитике.

В статье выдвигается предположение о современном танце как механизме производства желания — во второй, жизнеутвердающей трактовке этого последнего. Танец можно назвать в буквальном смысле «машиной желания» — он заставляет тело двигаться, пробуждая его энергию, усиливая витальность, «раскручивая» эмоции. Причем это происходит не только с танцовщиком, но и со зрителем — благодаря тому, что танец воспринимается кинестетически, за счет кинестетической эмпатии — прямого телесного вчувствования в движения танцовщика. Положения статьи раскрывается на примерах создательницы «свободного танца»

Сироткина Ирина Евгеньевна — кандидат психологических наук, PhD, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН (Москва). Научные интересы: история наук о человеке, история двигательной культуры. E-mail: isiro1@yandex.ru

Irina E. Sirotkina — PhD, Candidate of Science, Leading Researcher at the Institute for the History of Science and Technology, of the Russian Academy of Sciences (Moscow). Research interests: history of dance and movement culture. E-mail: isiro1@yandex.ru

Sociology of Power
Vol. 29
№ 2 (2017)

Айседоры Дункан и одной из основательниц танца-постмодерн Ивонн Райнер, автора «Нет-манифеста». Обе, каждая по-своему, отказались от всего внешнего по отношению к телу и его движениям, переформатировав танец в способ не только выражать, но и вызывать желание.

Ключевые слова: современный танец, биовласть, желание, Айседора Дункан, Ивонн Райнер.

Irina E. Sirotkina, Institute for the History of Science and Technology, Russia
Desire vs Biopower: Dance Revolution of the Twentieth Century

The article deals with the dance revolution of the twentieth century — the emergence of "new dance" in which desire is produced, and not simply represented. Contemporary dance places the emphasis on spontaneity, the autonomous functioning of the body, and improvisation.

There are at least two basic conceptions of desire in philosophy: the first is mimetic desire of the other (longing for a recognition from the other) and bodily desire (which corresponds to libido in psychoanalysis). The first conception had been proposed by Hegel and developed by A. Kojève and René Girard, the second — by Nietzsche and later by J. Deleuse and F. Guattari. Some scholars place their hopes in bodily desire (and corporeality in general) for putting resistance to the repressive biopower. The affirmative conception of desire critiques therefore Michel Foucault's theory of biopower and biopolitics.

In the article, it is suggested that contemporary dance is a mechanism of producing desire, in the positive, affirmative meaning of the term. Dance can be considered literally a "machine of desire": it makes the body to move awakening its energies, enhancing vitality and triggering emotions. The production of desire happens in the viewer as well as in the dancer. The spectator perceives movement through kinaesthetic empathy, a direct bodily imitation of the dancer's movement. The article presents the cases of Isadora Duncan, the founder of "free", or "early modern dance", and of Yvonne Rainer, a postmodern dancer and the author of the "No Manifesto". Both performers reformulated dance and movement as a value in itself and a machine for both representing and creating desire.

Keywords: contemporary dance, biopower, desire, Isadora Duncan, Yvonne Rainer

doi: 10.22394/2074-0492-2017-2-97-115

La seule vraie tristesse est l'absence de désir.
Charles-Ferdinand Ramuz[1]

Если бы Мишель Фуко танцевал, то его концепция биовласти оказалось бы другой, не столь клаустрофобной. Скорее всего в ней бы шла речь не только о власти, контроле над телами и жизнями людей, но и о сопротивлении этой власти [Фетисов, 2009]. В наши дни танец немало способствует популярности таких понятий, как «телесная реальность» или «корпореальность» (*corporeality*). В них подчеркивается, что далеко не все в человеке может быть выражено словесно: «телесность не объективируется… в слове, в мысли, но только — в деле, в движении тела, в танце» [Беспалов, 2010, с. 91–93]. А значит, надеются исследователи, в человеке всегда останется островок сопротивления облеченной в слова идеологии. Говорят даже о «новой телесности», которая принципиально не поддается визуализации, вербализации и другой репрезентации, но воспринимается как сущее. «Опыт телесности, — считает Валерий Подорога, — не располагается в отдельном регионе бытия… он не может быть ограничен в пространстве, исчислим во времени или исследуем как определенная материальная протяженность наряду с другими физическими телами, будучи, скорее, потоком, непрерывным становлением» (цит. по: [Беспалов, 2010, с. 92]). Предполагается, что тело как непрерывное становление, текучая онтология способно ускользнуть от жестких требований морали, отношений доминирования/подчинения, гипноза консьюмеризма, став основой для радикально инаковых отношений [Thrift, 1997]. Танцующее тело, быть может, дает последнюю возможность вырваться из вызывающего клаустрофобию мира биовласти.

Современный танец не только позволяет лелеять такую надежду, но и сам предлагает альтернативы режиму контроля над телом. В этом он противопоставляет себя танцу классическому, главным образом балету, в основе которого жесточайшая дисциплина тела, многолетний тренинг и строгое следование «танцевальному письму» — хореографии. Начало современного танца можно условно датировать первыми годами XX века, когда на подмостках Европы появилась Айседора Дункан с ее манифестом «Танец будущего» (1903). Она страстно критиковала балет за его искусственность, условность и за вред, который он наносит телу, и представляла альтернативу — танец «естественный», подобный движению в природе. Его образцы

1 «Единственная настоящая печаль — отсутствие желания» (Шарль-Фердинанд Рамюз).

не шесть балетных позиций, а «колебания волн и стремление ветров, рост живых существ и полет птиц, плывущие облака и… мысли человека… о Вселенной» [Дункан, 1989, с. 24–25]. Одним из проявлений крайней искусственности балета Дункан считала то, что движения в нем дробны, изолированы, не вытекают друг из друга и «противоестественны, ибо… стремятся создать иллюзию, что для них законы тяготения не существуют» [Там же, с. 19]. Напротив, в свободном танце действия «должны нести в себе зародыш, из которого могли бы развиваться все последующие движения», примерно так, как происходит эволюция в природе[1]. Танцевать, считала Айседора, должен каждый человек, и это будет именно его личный танец, соответствующий не балетным канонам, а строению его собственного тела. Дункан настаивала на индивидуальности, свободе и спонтанности в танце, мотивируя это тем, что таким же образом действует природа.

Примерно через полвека танцовщица нового поколения и тоже американка Ивонн Райнер выступила с еще более радикальным отрицанием старого — «Нет-манифестом» («No Manifesto», 1965). В этом манифесте слово «нет» прозвучало более дюжины раз и относилось уже не только к балету, но и ко всему сценическому танцу и традиционным для театра отношениям зрителя и исполнителя. Райнер говорила:

> нет зрелищу нет виртуозности нет превращениям, магии и фантазии нет гламуру и превосходству звездного имиджа нет героике нет антигероике нет дурацким образам нет участию исполнителя и зрителя нет стилю нет кампу нет соблазнению зрителя уловками исполнителя нет движению активному и пассивному (цит. по: [Banes, 1987, с. 43]).

Демонстрация виртуозности и специализированного танцевального тела, утверждала она, потеряла для художника всякий смысл. Альтернатива этому простые, элементарные движения из повседневной жизни: «стоять, ходить, бегать, есть, носить кирпичи, показывать кино, двигаться или быть движимым *чем-то*, какой-то *вещью*, скорее, чем самому по себе» [Rainer, 1983, p. 328)]. Репертуар включает игры, а также движения обычных людей, не прошедших специальной тренировки. Сама она сделала в это время композицию «Trio A»[2], в которой повторяла обыкновенные движения, совершая их безостановочно, ритмично, с одинаково распределенным усилием, в результате получалась, по ее собственному выражению, «пешеходная динамика». Райнер — одна из создателей *постмодерна* в танце с его

1 О феномене «текучести» в танце см. [Сироткина 2016а].

2 Часть ее же работы «Разум — это мускул» («The Mind Is A Muscle", 1966).

радикально иной эстетикой и ценностными предпочтениями. Отказ от нарратива заставляет танцовщиков концентрироваться на физической данности тела, причем часто тела прозаического, обыденного, выполняющего какую-то трудовую задачу, и на усилии самом по себе.



Рис. 1. Ивонн Райнер на репетиции «Частей некоторых секстетов» (1965)
Yvonne Rainer at rehearsal for *Parts of Some Sextets* (1965)

Больше всего Райнер и ее единомышленники ценили в танце свободу, спонтанность, импровизацию, ничем не стесненную жизнь тела. Они создавали не спектакли, а перформансы и хэппенинги, заменив хореографию — точный рисунок движений — «партитурой», то есть кратким схематичным описанием того, что должен делать исполнитель, списком задач. В начале 1960-х занятия и выступления танцовщиков проходили в баптистской церкви Judson Memorial Church в Нью-Йорке, в нижнем Манхэттене, там возник «Джадсоновский театр танца»[1]. К счастью, священник этой церкви был человеком широко мыслящим и симпатизирующим левой мо-

1 Кроме Райнер, в нем участвовали Люсинда Чайлдс, Триша Браун, Симона Форти, Стив Пэкстон, Дэвид Гордон, Дебора Хей и другие; см. [Banes, 1993; Суриц, 2004; Хлопова, 2015].

лодежи, он не возражал даже против «серьезных» танцев нагишом. Политэкономия постмодерна также отличалась радикализмом: вход на спектакли был бесплатным, и танцовщики за свои выступления денег не получали.

Художников постмодерна интересовало, как двигается нетренированное тело обычного человека, не прошедшего подготовку в танцшколе, не сформированное годами стояния у балетного станка. Внезапно обыденное тело оказалось более интересным и говорящим, чем хорошо подготовленное тело профессионального танцовщка. Видимо, тренированное тело как бы замутнено тренажом, оно сделалось непрозрачным для импульсов, чувств, мыслей и желаний самого человека. Напротив, обычное тело позволяет лучше прочесть то, что же руководит человеком, увидеть за движениями индивидуальность. Именно тогда немецкая танцовщица и хореограф Пина Бауш сформулировала фразу, ставшую затем крылатой: «Меня интересует не то, как человек двигается, а что им движет». С этим, конечно, можно поспорить: без наблюдения за тем, как человек двигается, вряд ли возможно понять, что им движет. Но и согласиться с Пиной тоже можно: самое, пожалуй, интересное в танце для экзистенциального взгляда — это внутренняя жизнь, субъективность человека, его желание, которое можно прочесть в несовершенных, но говорящих движениях.

Путь к «естественному» телу и движениям проложила Айседора Дункан, бабушка современного танца. В первый свой приезд в Россию она дала в Петербурге всего два концерта[1]. Первый ее вечер 13 декабря 1904 г. описывали много раз. Зал Дворянского собрания[2] полон, сцена завешена серо-голубыми занавесами, пол затянут зеленоватым сукном. В императорской ложе великая княгиня Мария Павловна и великий князь Владимир Александрович, главные покровители искусств в царской семье. Среди публики Михаил Фокин и Сергей Дягилев, Александр Бенуа и Лев Бакст, артисты балета, литераторы. На сцене молодая женщина в простой тунике танцует Шопена под аккомпанемент одного рояля. Во второй вечер 16 декабря Дункан показала там же программу «Танцевальные идиллии» и вернулась в Берлин. Петербургский успех был ошеломляющим. Второе турне Дункан последовало почти сразу за первым: на этот раз Айседора выступила еще в Москве и Киеве.

Чем же объяснить триумф Айседоры? Ведь танцовщица устроила на сцене по существу первый в мире *не-танец*. Она отказалась от вся-

1 О Дункан в России существует богатая литература; одна из лучших обзорных статей — [Суриц, 1992].

2 Ныне Большой зал Филармонии, Михайловская ул., д. 2.

кой театральности: декораций, костюмов, оркестра, в ее танцах практически не было сюжета и нарратива. Она брала другим. Если традиционно балет — это развлечение, украшение, дивертисмент, заполняющий паузу между двумя частями оперы, то новый танец замышлялся его создателями как экзистенциальный комментарий к человеческому существованию. На сцене остались только тело и музыка, разыгрывалась драма, даже не столько психологическая — драма чувств, сколько физическая — телесного присутствия. Все это оставляло впечатление волшебства, видения, чего-то нездешнего. «Отступая со сцены за тяжелые, серо-складчатые сукна, осветив нас в последний раз улыбкой большого, ласкового рта и фиалковых глаз, протянув на прощание к ярусам, где неистовствовали мы, юноши, легко-округлые, ширококистные руки, она не уходила, а исчезала, растаивая в тенях кулис, как божество, как видение», вспоминал Абрам Эфрос [Эфрос, 1934, с. IX]. «Не стало ни эстрады, ни зрительного зала, когда в луче света появилась босая женщина в белой тунике без малейших признаков грима, — вспоминала актриса Валентина Веригина. — В ее выходе не было ничего эффектного, и вначале она даже не танцевала. Казалось, она жила своей жизнью, поглощенная мыслями и чувствами, далекими от настоящего. Она принадлежала другой цивилизации, на которую мы смотрела как бы издалека» [Веригина, 1974, с. 129]. Вот это «жить своей жизнью», жизнью тела, впервые столь открытого, обнаженного взглядам, и стало самым удивительным явлением на сцене, сделалось само по себе зрелищем.

Отказавшись от внешней театральности Дункан радикально изменила сложившуюся политэкономию танца, когда танцовщик в театре был винтиком, частью труппы и исполнял волю руководителя этой труппы — хореографа, балетмейстера. Кроме начальных лет ее карьеры она никогда не состояла на службе, не получала зарплату, только цветы, славу, аплодисменты и, конечно, вознаграждение, причем весьма высокое. Она позиционировала себя как аристократку от танца, и еще по этой причине позволяла себе аристократические вольности: полуобнаженное, в одной только тунике, тело, к тому же совсем не балетное, естественное. Айседора ни в коем случае не наемная танцовщица, она — вакханка, ницшеанка, заратустра в юбке (точнее, тунике). Это отчетливо поняли ее зрители, такие же, как она, ницшеанцы. В статье, озаглавленной словами из Ницше — «Луг зеленый», Андрей Белый поэтически писал о пляске Айседоры, «вольной и чистой» [Белый, 1910, с. 10]. Как и его современники, он видел в ней прежде всего воплощенное дионисийство, иллюстрацию к словам пророка о «высшем человеке»:

> И хотя есть на земле трясина и густая печаль, но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду.

> Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше — стойте на голове! [Ницше, 1990, с. 213)].

У зрителей Дункан оставляла впечатление чего-то простого, природного, а потому — несмотря на более чем откровенный костюм — чистого. Станиславский впервые увидел ее на концерте в январе 1905 г. и сразу был «очарован ее чистым искусством и вкусом». Режиссер отметил в дневнике: «Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать» [Станиславский, 1993, с. 237]. «Красота простая, как природа» — так позже он определил ее искусство. На искушенного в театре Николая Евреинова ее танцы произвели «одно из самых сильных впечатлений в жизни: они мне показались в те годы всевозможных революционных брожений сущим откровением искусства и чем-то вне спора гениальным по своей поразительной, казалось, простоте» [Евреинов, 1998, с. 67–68]. Впечатления естественности в танце, жизни на сцене Айседора добивалась не только благодаря своему актерскому таланту (она славилась как «царица жеста»), но и в результате особой работы с телом. Постоянному мышечному контролю, необходимому в балете, она противопоставила иной режим функционирования тела (я заимствую этот термин у современного петербургского философа Аллы Митрофановой). Ее танцы построены на смене напряжения мышц их расслаблением. Она первой ввела в танец партерные движения и позы, научив танцовщиков «отдавать свой вес» земле, опоре. Она долго искала в теле некий центр, из которого движения следуют свободно, естественно, «эволюционируют», как в природе, и в результате поместила его в солнечном сплетении, в области диафрагмы. Возможно, на эти ее искания повлияли входившие тогда в моду восточные практики, связанные с дыханием: йога, цигун.

Итак, в новой философии танца техничность, виртуозность движений уходили на задний план, уступая место свободе, раскрепощенности, готовности импровизировать. Приоритетами сделались умение сменять напряжение расслаблением, использовать вес тела и дыхание, демонстрировать на сцене естественные движения. Зрелищем становились энергия, витальность, спонтанность, жизнь тела в гармонии с душой. Администратор московской школы Дункан, Илья Шнейдер, рассказывал, как Айседора как-то раз пришла по делам школы к Луначарскому и ожидала в приемной. Вдруг двери его кабинета открылись, оттуда вышла статная и довольно полная женщина. Горделиво и важно ступая, она прошла через приемную к выходу.

> «— Кто это? — спросила Дункан.
> — Замнаркома Яковлева, левая коммунистка. Она ведает всеми финансовыми вопросами Наркомпроса.

> Айседора порывисто поднялась с кресла:
> — Идемте! Нам тут нечего делать. Эта женщина носит корсет! Разве она согласится финансировать школу Айседоры Дункан, которая отменила корсеты во всем мире? «(цит. по: [Курт, 2007, с. 675]).

Проницательная Айседора сразу поняла, что в Наркомпросе тело было по-прежнему заключено в корсет души, которая так и не стала свободной. С этой реакцией Дункан можно сравнить мысль Фуко о душе как «тюрьме тела» [Фуко, 1999, с. 46].

Революционным в новом танце стало то, что через тело теперь говорили «душа», «Я», «желание» танцовщика. Вспомним, что в то время, когда начала танцевать Дункан, на рубеже XIX и XX веков, девушкам из хороших семей запрещали выступать на публике, даже на концерте в музыкальной школе. Дама из общества могла танцевать перед зрителями только в обстоятельствах, из ряда вон выходящих, например, если она считалась душевнобольной или находилась под гипнозом.

Несколько случаев таких «гипнотических танцев» получили известность. Выйдя в отставку, полковник Альбер де Роша увлекся гипнозом. Одной из его испытуемых была некая Лина Мацингер, якобы страдавшая легкой формой истерии [Albert de Rochas, Papers]. Играя на рояле, Роша внушал ей разные эмоции, и Лина принималась танцевать. Как только музыка останавливалась, та замирала в театральных позах, оставаясь в них на время, достаточное, чтобы Роша мог ее сфотографировать. Позы Лины весьма напоминали упражнения по сценическому или выразительному движению, которые в свое время предложил театральный педагог Франсуа Дельсарт[1]. Тем не менее Роша считал их спонтанными реакциями на музыку и приписывал действию гипноза, лишь вкользь упоминув, что Лина была профессиональной натурщицей. Эти сеансы Роша описал в книге, которую иллюстрировал фотографиями своей модели в откровенных костюмах [Rochas, 1900].

Гипнотические танцы Лины демонстрировались в светских салонах, ее известность росла, и вскоре у нее появились двойники. В 1902 г. на прием к психиатру Эмилю Маньяну пришла некая дама, ставшая впоследствии известной под именем Мадлен Г. Врач нашел у нее «истерию в легкой форме» — диагноз, который ставили тогда многим женщинам, не находившим возможности самореализа-

1 В середине XIX века Франсуа Дельсарт поставил задачей сделать жестикуляцию актера естественной и правдивой, приблизить к выражению чувств в обыденной жизни; см. [Ruyter, 1999].

ции, неудовлетворенным своей ролью в обществе[1]. Как и Роша, Маньян проводил с Мадлен гипнотические сеансы под музыку. Якобы освобожденная гипнозом от «ложного стыда, робости и неловкости», Мадлен начинала танцевать. Психиатр нашел эти танцы настолько экспрессивными, что стал с позволения «больной» приглашать на сеансы публику [Flournoy, 1904; Magnin, 1910]. Античная туника эффектно обнажала ее красивые плечи и подчеркивала восточную красоту (мать Мадлен была грузинкой). Удивляясь волшебному действию гипноза, «пробудившего» художественные способности Мадлен, зрители оставались в неведении относительно того, что мать ее была прекрасной пианисткой, отец — потомственным учителем танцев, а сама она окончила консерваторию. Естественно, что, выйдя замуж, Мадлен должна была оставить эти занятия, а вернуться к ним смогла только на приеме у врача, где от подозрений в неприличии ее защищал отказ от собственной воли, субъектности, Я.

Танец перед публикой — на что женщины из общества отваживались только под гипнозом — первой легитимизировала Дункан. Она впервые стала выступать перед людьми своего круга в ясном и трезвом уме, не прикрываясь ни болезнью, ни гипнозом, и была принята ими на равных. Дункан не только возвещала о женщине будущего, которая будет обладать «самым возвышенным разумом в самом свободном теле» (цит. по: [Rosemont, 1981, p. 48]), но и сама казалась такой. «Она была абсолютно свободная», вспоминала Стефанида Руднева, ставшая последовательницей Дункан [Руднева, 1971]. За эту неположенную женскому полу свободу Айседору часто критиковали и прежде всего мужчины. Даже такой революционер театра, как немецкий режиссер Георг Фукс, страшился «насквозь проникнутой литературными тенденциями, ученой Miss Дункан». Независимой Айседоре он предпочитал загипнотизированную Мадлен: «Мадлен спит... Чистые, творческие силы поднимаются из глубины души ее» [Фукс, 1911, с. 95, 223].

Погруженной в сон, лишенной собственных желаний Мадлен можно было не опасаться: она служила послушным проводником чужой воли. Индивидуальность же и страстность Айседоры игнорировать было невозможно. Ее танец был театром желания; в нем, по словам критика Акима Волынского, лучше всего раскрывалась «тема личности в ее переживаниях» (цит. по: [Добровольская, 2004, с. 40]). Современники видели в ней «пляшущее Я», исследователи

1 Об истерии как диагнозе, специфичном для культуры belle époque, см. [Carroy, 1991]; о восприятии танца как проявления болезни см. [McCarren, 1998].

писали о «танцующем субъекте в процессе становления»[1]. Можно спорить, играла ли Айседора роль или танцевала свое Я, как можно вместе с постмодернистами усомниться в валидности таких категорий, как «Я», «индивидуальность» или «субъект». Ясно одно: для многих ее современников — как женщин, так и мужчин — она раздвинула границы индивидуальной свободы. По словам Рудневой [1971], «она открывала людям окна: тот, кто видел ее танец, уже не мог быть прежним человеком». Этим окном стало открыто признаваемое желание — именно оно было тем зрелищем, на которое валила публика.



Рис. 2. Антуан Бурдель. Айседора Дункан, танцующая и играющая на флейте (1912)
Antoine Bourdelle. *Isadora Duncan dancing and playing flute* (1912)

Традиционно еще у Платона оно понималось как подрывная сила, которая опасна и которую надо сдерживать, табуировать, запрещать. Согласно гегелевской диалектике власти, у Господина не может быть желаний — он оставляет желание Рабу в обмен на власть над ним, хотя при этом попадает от него в зависимость [Кожев, 2006]. По мнению лаканианца Дмитрия Ольшанского, на этом же основаны от-

1 По выражению американской исследовательницы Энн Дейли [Daly, 1995, p. 121], «dancing subject-in-process».

ношения мужчины, покупающего секс, и проститутки: мужчина идет к проститутке не для того, чтобы удовлетворить свои желания, а для того чтобы увидеть ее желание, которое поддерживает его обсессивный фантазм. Он платит проститутке «именно за то, чтобы не встречаться со своими желаниями и не признавать их (у настоящего Господина их вообще нет, как известно)» [Ольшанский, 2017, с. 239]. Можно ли утверждать, что подобная диалектика отношений связывает танцовщицу и зрителя: зритель хочет увидеть на сцене прежде всего демонстрацию желания, которое он не может допустить в самом себе? Нам кажется, для понимания желания в танце или желания танцевать больше подходит не негативная, а аффирмативная трактовка желания — не через *взгляд* на другого, а через собственные телесные ощущения, *чувство движения, кинестезию* (см.: [Сироткина, 2016б]).

Позитивную, «разрешающую» концепцию желания также можно возвести к Гегелю. Заключается она в том, что поглощенный созерцанием объекта человек «вспоминает о себе» лишь тогда, когда у него возникает желание [Мазин, 2009а, с. 139]. О том, что желание конституирует сам субъект желания — человеческое Я, пишет интерпретатор Гегеля Александр Кожев [2003, с. 11–12]: «Именно Желание (осознанное) какого-то сущего учреждает это сущее в качестве Я и раскрывает его в качестве такового, побуждая сказать: “Я”... И только Желание превращает бытие, само себе раскрывшееся в познании (истинном), в некий “объект”, который открылся некоему “субъекту” как субъекту, от объекта отличному и ему “противостоящему”. Только в “своем” Желании и через посредство Желания, а лучше сказать — в качестве такового, учреждается и раскрывается человек — раскрывается себе и другим — как некое Я, как Я, по сути своей отличное от Не-Я и радикально ему противопоставленное. Я (человеческое) — это Я Желания, то ли “какого-то”, то ли Желания как такового».

В отличие от негативной теории желания, отмечает Виктор Мазин, психоанализ стал этикой желающего субъекта: «В ходе VII семинара (1959–1960) и в статье “Кант и Сад” (1962) Лакан обращается к категорическому императиву И. Канта, чтобы прояснить фрейдовское понятие сверх-Я и утвердить формулу: субъект, не сдавайся в своем желании, обнаруживающем истину в символическом!» [Мазин, 2009б, с. 283]. Психоанализ описывает мир желания как такового и дискурс о нем, который, по словам Фуко, не только проявляет или скрывает желание, но и сам является его объектом (цит. по: [Мазин, 2009а, с. 138]).

Однако психоаналитическая теория желания также содержит в себе изначальный конфликт, ибо противопоставляет два вида желания: «животное» и «человеческое», или «антропогенное». Психоа-

нализ разделяет два вида желания: *желание-либидо*, жизненную силу, энергию, витальность, и *желание другого*, направленное не на объект, а на другое желание. В желании другого участвуют не двое — субъект и объект желания, а трое: субъект, объект и другой. Вслед за Гегелем и Кожевым Лакан трактует это как желание *признания* со стороны другого: именно признание наделяет существованием. Все развитие цивилизации он представляет как ряд соотнесений собственного желания с желанием другого [Дьяков, 2010, с. 157].

Отчасти основываясь на этих идеях, Рене Жирар предлагает *миметическую теорию желания*: мы желаем нечто в силу того, что этого самого желает другой, подражая другому в своем желании. Всякое желание Жирар называет «желанием быть» («tout désir est désir d'être») — это упование на онтологическую полноту, которую субъект приписывает посреднику, другому [Girard, 1994, p. 28; Зенкин, 2012, с. 141–146]. Если потребность несложно насытить, то миметическое желание, желание другого, никогда нельзя по-настоящему удовлетворить. Теория Жирара вызывает вопросы — его критики часто спрашивают: если всякое желание подражательно, то кто же был первым желающим?

В отличие от философов, которые определяют желание негативно, как нехватку чего-либо, Ж. Делёз и Ф. Гваттари считают желание жизнеутверждающей, производительной силой и говорят о «машинах желания» [Делёз, Гваттари, 2007]. Эти машины — «системы купюр, разрывов, прерывностей» — могут работать на производство фантазмов[1], но не только. Аффирмативная трактовка желания может быть близка дионисийскому его пониманию, выраженному Ницше в образе танцующего Заратустры. Желание танцевать равнозначно желанию быть, желанию бытия, в противоположность стремлению к смерти, к небытию. Айседора не только прекрасно манифестировала желание танцевать, но и заражала им других, захватывала своих зрителей ощущением пляски. «Дух веселья охватил сердца и мысли, — вспоминала Веригина. — У меня было такое ощущение, словно я ношусь в пляске вместе с Айседорой» [Веригина, 1974, с. 129]. Подчеркнем, что дело здесь не только и не столько в видимости, во взгляде на танец другого. Восприятие движения совершается не только глазом — вместе с ним возникает феномен кинестетической эмпатии, телесного вчувствования в эти движения, воспри-

1 Ср. анализ Ольгой Вайнштейн «дамского романа» как «машины желания»: автор описывает, как «в пластичном пространстве грез читательницы свободно идентифицируются с различными персонажами, переключая каналы желания и точки зрения. Грезы функционируют как защитный экран, на котором можно без риска для себя моделировать травматические ситуации и их счастливое разрешение» [Вайнштейн, 1997, с. 329].

ятия их телом, нутром. Иными словами, глядя на танец, зритель и сам «танцует внутри».

Движение, которое культивируется в современном танце — спонтанное, наполненное внутренними энергиями, — способно «раскрутить» тело, придать ему энергии, усилить витальность. Возьмем, к примеру, работу французского танцовщика и хореографа Бориса Шармаца [Charmatz, 2015] «Приостановка конфликтов».



Рис. 3. Борис Шармац. Перформанс «Приостановка конфликтов» (впервые — 2010)
Boris Charmatz. *Suspension of Conflicts* (first in 2010)

Этот перформанс начинается с предметного действия рукой, как будто растирающей нечто круговыми движениями. Такое действие эффективно раскручивает — в самом буквальном, физическом смысле — центр тяжести тела, находящийся глубоко в корпусе, а оттуда волна движения распространяется по всему телу. Это можно назвать раскруткой телесного желания-либидо, которое идет не от недостатка, а от дионисийской полноты существования. Причем такая раскрутка возникает и у танцовщиков, и у зрителей — перформанс захватывает их по этой самой причине. Можно утверждать и обратное: те зрители, которых танец или перформанс оставил равнодушными, не смогли включиться в него нутром, кинестетически, их желание не удалось пробудить.

Как хорошо знают и «танцующие философы», и «философствующие танцовщики», у всякого движения кроме внешней стороны есть еще и сторона внутренняя, обращенная к самому субъекту [Ingold, 2000; Noland, 2009]. Физический жест производит особый

опыт — переживание движения, которое не сводится к тому, как это движение выглядит в зеркале или описывается словами. Реальное движение вовлекает весь наш телесный аппарат и порождает интенсивные и богатые кинестетические переживания, в том числе такие, которые связаны с телесным желанием. Танец, заставляющий тело двигаться, основательно его расшевеливающий, побуждающий к активной жизни, и есть та самая эффективная машина не миметического, а жизнеутверждающего, витального, дионисийского желания.

Библиография

Белый А. (1910) *Луг зеленый. Книга статей*, М.: Альциона.

Беспалов О.В. (2010) *Символическое и дословное в искусстве XX века,* М.: Памятники исторической мысли.

Вайнштейн О. (1997) Розовый роман как машина желаний. *Новое литературное обозрение*, (22): 303–331.

Веригина В.П. (1974) *Воспоминания*, Л.: Искусство.

Делёз Ж., Гваттари Ф. (2007) *Анти-Эдип: капитализм и шизофрения.* Пер. Д. Кралечкина, М.: У-Фактория.

Добровольская Г. (2004) *Михаил Фокин. Русский период,* СПб: Гиперион.

Дункан А. (1989) Танец будущего. С.П. Снежко (ред.). *Айседора Дункан. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары*, Киев: Мистецтво: 17–25.

Дьяков А.В. (2010) *Жак Лакан. Фигура философа*, М.: Издательский дом «Территория будущего».

Евреинов Н.Н. (1998) *В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало».* А.И. Дейч, А.А. Кашина-Евреинова (ред.), М.: Искусство.

Зенкин С.Н. (2012) *Небожественное сакральное. Теория и художественная практика,* М.: Изд-во РГГУ.

Кожев А. (2003) *Введение в чтение Гегеля. Лекции по «Феноменологии духа», читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе*, СПб.: Наука.

Кожев А. (2006) *Понятие власти,* М.: Праксис.

Курт П. (2007) *Айседора Дункан,* М.: Эксмо.

Мазин В. (2009а) Желание. О. Хеффе, В. Малахов, В. Филатов (ред.). *Современная западная философия. Энциклопедический словарь*, М.: Культурная революция: 138–139.

Мазин В. (2009б) Ж. Лакан. О. Хеффе, В. Малахов, В. Филатов (ред.). *Современная западная философия. Энциклопедический словарь*, М.: Культурная революция: 282–283.

Ницше Ф. (1990) *Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого*. Пер. Ю.М. Антоновского. Соч. в 2 т. Т. 2, М.: Мысль: 5–237.

Ольшанский Д. (2017) *Сцены сексуальной жизни. Психоанализ и семиотика театра и кино,* СПб.: Алетейя.

Руднева С.Д. (1971) *Интервью В.Д. Дувакину, 28 апреля 1971 г.* Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ. Кассета № 186.

Сироткина И.Е. (2016a) Дискретное и континуальное в танце. *Вопросы философии*, (10): 132–142.

Сироткина И.Е. (2016) *Шестое чувство авангарада: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников,* СПб.: Изд-во Европейского ун-та.

Станиславский К.С. (1993). Режиссерские дневники 1904–1905 гг. Запись от 24 января 1905 г. Собр. соч. в 9 т. Т. 5. Кн. 2, М.: Искусство: 189–238.

Суриц Е.Я. (2004) *Балет и танец в Америке,* Екатеринбург: Изд-во Уральского университета.

Суриц Е.Я. (1992) Предисловие. Т.Н. Касаткина (ред.). *Айседора. Гастроли в России*, М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр»: 5–28.

Фетисов М. (2009) Биовласть. О. Хеффе, В. Малахов, В. Филатов (ред.). *Современная западная философия. Энциклопедический словарь*, М.: Культурная революция: 122–123.

Фуко М. (1999) Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы, М.: Ad Marginem.

Фукс Г. (1911) *Революция театра. История Мюнхенского художественного театра*, СПб: Типо-литография «Якорь».

Хлопова В. (2015) Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки? *Teamp*, (20): 70–83.

Эфрос А.М. (1934) *Предисловие. Камерный театр и его художники: 1914–1934*, М.: ВТО: IX-XLVIII.

Albert de Rochas Papers. Ms. Coll. 106. American Philosophical Society http://www.amphilsoc.org/library/mole/r/rochas.htm

Banes S. (1993) *Democracy's Body, Judson Dance Theatre. 1962–1964,* Durham: Duke University Press.

Banes S. (1987) *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Charmatz B. (2015) *If Tate Modern was Musée de la danse? — Levée des conflits (visitors version)* https://www.youtube.com/watch?v=CpazEa7mmzI

Carroy J. (1991) *Hypnose, suggestion et psychologie: L'invention de sujets,* Paris: Presses Universitaires de France.

Daly A. (1995) *Done Into Dance: Isadora Duncan in America,* Bloomington: Indiana U.P.

Flournoy T. (1904) Choréographie somnambulique: Le cas de Magdeleine G. *Archives de psychologie de la Suisse romande,* (3): 357–374.

Ingold T. (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*, New York: Doubleday.

Girard R. (1994) *Quand ces choses commenceront: entretiens avec Michel Treguer,* Paris: Arléa: Diffusion Le Seuil.

Magnin É. (1910) *L'Art et l'hypnose: Interprétation plastique d'oeuvres littéraires et musicales,* Genève: Atar; Paris: Alcan.

McCarren F.M. (1998) *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford: Stanford University Press.

Noland C. (2009) *Agency and Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Rainer Y. (1983) A quasi survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*. Roger Copeland and Marshall Cohen (eds). *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism,* Oxford: Oxford University Press: 325–332.

Rochas A. de (1900) *Les Sentiments, la musique et le geste,* Grenoble: Librairie Dauphinoise.

Rosemont F. (ed.) (1981) *Isadora Speaks*, San Francisco: City Lights Books.

Ruyter N. (1999) *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Conn.: Greenwood Press.

Thrift N. (1997) The still point: Resistance, expressive embodiment and dance. S. Pile, M. Keith (eds). *Geographies of Resistance*, London: Routledge: 124–151.

References

Albert de Rochas Papers. Ms. Coll. 106. American Philosophical Society http://www.amphilsoc.org/library/mole/r/rochas.htm

Banes S. (1993) *Democracy's Body, Judson Dance Theatre. 1962–1964,* Durham: Duke University Press.

Banes S. (1987) *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Belyi A. (1910) *Lug zelenyi. Kniga statei [Green Meadow. The Book of Essays],* Moscow: Al'tsiona.

Bespalov O.V. (2010) *Simvolicheskoe i doslovnoe v iskusstve KhKh veka [The Symbolic and the Pre-verbal in the Twentieth-century Art],* Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli.

Charmatz B. (2015) *If Tate Modern was Musée de la danse? — Levée des conflits (visitors version)* https://www.youtube.com/watch?v=CpazEa7mmzI

Carroy J. (1991) *Hypnose, suggestion et psychologie: L'invention de sujets*, Paris: Presses Universitaires de France.

Daly A. (1995) *Done Into Dance: Isadora Duncan in America,* Bloomington: Indiana U.P.

Deleuse J., Guattari F. (2007) *Anti-Edip: kapitalizm i shizofreniia [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia],* Moscow: U-Faktoriia.

D'iakov A.V. (2010) *Zhak Lakan. Figura filosofa [Jacques Lacan: The Figure of a Philosopher],* Moscow: Izdatel'skii dom «Territoriia budushchego".

Dobrovol'skaia G. (2004) *Mikhail Fokin. Russkii period [Mikhail Fokin. Russian Period],* Saint Petersburg: Giperion.

Dunkan A. (1989) Tanets budushchego [Dance of the Future]. S.P. Snezhko (ed.). *Aisedora Dunkan. Tanets budushchego. Moia zhizn'. Memuary*, Kiev: Mistetstvo: 17–25.

Evreinov N.N. (1998) *V shkole ostroumiia: Vospominaniia o teatre «Krivoe zerkalo" [In the Wit School: Memoirs of the Theatre, Krivoe zerkalo],* Moscow: Iskusstvo.

Efros A.M. (1934) *Predislovie. Kamernyi teatr i ego khudozhniki: 1914–1934 [Introduction: Chamber Theatre and Its Artists, 1914–1934],* Moscow: VTO: IX-XLVIII.

Fetisov M. Biovlast' [Biopower]. O. Kheffe, V. Malakhov, V. Filatov (ed.). *Sovremennaia zapadnaia filosofiia. Entsiklopedicheskii slovar',* Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia: 122–123.

Flournoy T. (1904) Choréographie somnambulique: Le cas de Magdeleine G. *Archives de psychologie de la Suisse romande*, (3): 357–374.

Foucault M. (1999) *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tiur'my [Discipline and Punish: The Birth of the Prison],* Moscow: Ad marginem.

Fuchs G. (1911) *Revoliutsiia teatra. Istoriia Miunkhenskogo khudozhestvennogo teatra [The Revolution of Theatre: History of the Munich Artistic Theatre],* Saint Petersburg: Tipo-litografiia «Iakor'".

Girard R. (1994) *Quand ces choses commenceront: entretiens avec Michel Treguer,* Paris: Arléa: Diffusion Le Seuil.

Ingold T. (2000) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill,* New York: Doubleday.

Khlopova V. (2015) Amerikanskii tanets KhKh veka: zachem Terpsikhora nadela krossovki? [Tweniteth-century American Dance]. *Teatr*, (20): 70–83.

Kojève A. (2003) *Vvedenie v chtenie Gegelia [Introduction in the Readings of Hegel],* Saint Petersburg: Nauka.

Kojève A. (2006) *Poniatie vlasti [The Notion of power],* Moscow: Praksis.

Kurt P. (2007) *Aisedora Dunkan [Isadora Duncan],* Moscow: Eksmo.

Magnin É. (1910) *L'Art et l'hypnose: Interprétation plastique d'oeuvres littéraires et musicales*, Genève: Atar; Paris: Alcan.

Mazin V. (2009a) Zhelanie [Desire]. O. Kheffe, V. Malakhov, V. Filatov (ed.). *Sovremennaia zapadnaia filosofiia. Entsiklopedicheskii slovar',* Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia: 138–139.

Mazin V. (2009b) Zh. Lakan [J. Lacan]. O. Kheffe, V. Malakhov, V. Filatov (ed.). *Sovremennaia zapadnaia filosofiia. Entsiklopedicheskii slovar',* Moscow: Kul'turnaia revoliutsiia: 282–283.

McCarren F.M. (1998) *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine,* Stanford: Stanford University Press.

Nietzsche F. (1990) *Tak govoril Zaratustra [Thus Spoke Zarathustra],* Moscow: Mysl': 5–237.

Noland C. (2009) *Agency and Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture,* Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Ol'shanskii Dm. (2017) *Stseny seksual'noi zhizni. Psikhoanaliz i semiotika teatra i kino [Scenes of Sexual Life: Psychoanalysis and the Semiotics if Theatre and Film],* Saint Petersburg: Aleteiia.

Rainer Y. (1983) A quasi survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*. Roger Copeland and Marshall Cohen (eds). *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press: 325–332.

Rochas A. de (1900) *Les Sentiments, la musique et le geste, Grenoble:* Librairie Dauphinoise.

Rosemont F. (ed.) (1981) *Isadora Speaks*, San Francisco: City Lights Books.

Rudneva S.D. (1971) *Interv'iu V.D. Duvakinu, 28 aprelia 1971 g. [Interview to Viktor Duvakin],* Otdel ustnoi istorii Nauchnoi biblioteki MGU. Kasseta № 186.

Ruyter N. (1999) *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Conn.: Greenwood Press.

Sirotkina I.E. (2016a) Diskretnoe i kontinual'noe v tantse [The Discrete and the Continuous in Dance]. *Voprosy filosofii*, (10): 132–142.

Sirotkina I.E. (2016) *Shestoe chuvstvo avangarada: tanets, dvizhenie, kinesteziia v zhizni poetov i khudozhnikov [The Sixth Sense of the Avant-garde: Dance, Movement and Kinaesthesia in the Lives of Poets and Artists],* Saint-Petersburg: Izd-vo Evropeiskogo un-ta.

Stanislavskii K.S. (1993). *Rezhisserskie dnevniki 1904–1905 gg. [Theatre Director's Diaries, 1904–1905],* Moscow: Iskusstvo: 189-238.

Surits E.Ia. (2004) *Balet i tanets v Amerike [Ballet and Dance in America],* Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta.

Surits E.Ia. (1992) Predislovie [Introduction]. T.N. Kasatkina (red.). *Aisedora. Gastroli v Rossii*, Moscow: Izd-vo «Artist. Rezhisser. Teatr": 5–28.

Thrift N. (1997) The Still Point: Resistance, expressive embodiment and dance. S. Pile, M. Keith (eds). *Geographies of Resistance*, London: Routledge: 124–151.

Vainshtein O. (1997) Rozovyi roman kak mashina zhelanii [Pink novel as a machine of desires]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, (22): 303–331.

Verigina V.P. (1974) *Vospominaniia [Memoires],* Leningrad: Iskusstvo.

Zenkin S.N. (2012) *Nebozhestvennoe sakral'noe. Teoriia i khudozhestvennaia praktika [The Non-divine Sacred: Theory and Artistic Practice],* Moscow: Izd-vo RGGU.

Рекомендация для цитирования/For citations:

Сироткина И.Е. (2017) Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века. *Социология власти*, 29 (2): 97-115.

Sirotkina I.E. (2017) Desire *vs* Biopower: Dance Revolution of the Twentieth Century. *Sociology of power*, 29 (2): 97-115.