Юлия Лидерман

Жест, движение и сенсорные пространства. **Рецензия на книгу:** Ю. Цивьян На подступах к карпалистике. М.: НЛО, 2010.

В 2010 году в издательстве Новое Литературное Обозрение была опубликована книга Юрия Цивьяна, в которой автор предлагает исследователям-гуманитариям новое дисциплинарное поле. Автор называет его «наукой о жесте в искусстве» — карпалистикой. Чтобы лучше представить себе, о чем идет речь, я предложила бы расположить это исследовательское поле между иконологией и семиотикой (а точнее ее разделом — кинесикой).

Ю. Цивьян выступает в роли знатока и собирателя методов и идей исследователей, считающих, что именно жест обеспечивает для зрителя проницаемость границ между различными воображаемыми пространствами (поэзией, театром, картиной, фильмом, философией, филологией, фотографией). Или, иначе сказать, именно внимание к жесту может оказать на зрителя воздействие, при котором ему откроется возможность переживать эстетическое событие при помощи всех чувств, включая чувство движения. Именно жест и дает импульс к переводу форм, обращенных к одному из органов чувств в воображаемые аналоги для других органов чувств.

Ю. Цивьян в текстах, составивших сборник «На подступах к карпалистике» ставит не только методологические цели, но и демонстрирует возможности предлагаемого метода, но кроме этого, он предлагает исследовательскую программу по составлению

Лидерман Юлия Геннадиевна — культуролог (кандидат культурологии, РГГУ, 2004). Доцент Кафедры истории и теории культур Отделения социогуманитарных исследований РГГУ. Соруководитель Научной лаборатории «Театр. Пространство. Культура».

словаря русской карпалистики. Эскиз этого словаря, данный в сборнике статей Ю. Цивьяна, пока включает жесты русского искусства начала XX века (диапазон интересующих Ю. Цивьяна элементов включает разные типы случайных жестов: слова-жесты, жесты, отменяющие слово и т. д.). Описывая план этого проекта, Ю. Цивьян говорит: «Если это хороший континуум, он позволит нам без скачков и оглядки переходить границу между текстом, жестом, между чтением пьесы и ее постановкой, между стихотворением и его устным исполнением». Этот тезис и кажется мне сильным аргументом в пользу того, чтобы отнестись к карпалистике как к практике чрезвычайно плодотворной.

Несмотря на то, что в текстах, составивших эту книгу, автор ссылается на многочисленных исследователей, уже касавшихся аспекта движения при различных обстоятельствах, для основания новой дисциплины мне представляются центральными теоретические основания жеста, сформулированные в тексте Ю. Кристевой 1968 года «Жест: практика и коммуникация». Этот текст предваряют несколько эпиграфов, в частности, эпиграф из «Письма о языке» А. Арто, содержащий тезис, который Ю. Кристева развивает в последующем тексте.

«Наряду с культурой слов ведь есть и культура жестов. В мире существуют и другие языки, помимо нашего западного языка, который предпочитает обнажать и иссушать идеи, и тогда идеи предстают перед нами в своей инертности, не способные попутно привести в движение всю систему естественных аналогий, как это бывает в восточных языках».

Сила жеста, запускающая движение, и станет сюжетом статьи Кристевой. В ней автор опровергает представление о жесте как о знаке и говорит о том, что «жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (...), жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации». Может быть, это кажется слишком далеким от нашей темы рассуждением, но мне хотелось бы сакцентировать наше внимание на том, что жест служит связью, сам по себе значения не имея, его задача указать или, как формулирует Кристева, «(жест), указует не для того, чтобы означить, а для того, чтобы включить в единое пространство (без проведения дихотомии между мыслью и словом, означающим и означаемым), можно даже сказать, в один семиотический текст „субъект“, „объект“ и практику».

Так дело обстоит при обстоятельствах реальной коммуникации, но Цивьян уверяет, что при переходе от реальной коммуникации к коммуникации художественной функция жеста претерпевает дальнейшие изменения. В. Шкловский определяет «хорошее искусство как плохую коммуникативную систему», соответственно

этому определению предметом карпалистики (науке о жесте в искусстве) оказываются не означенные жесты, а жесты случайные, так называемая «мусорная корзина» иконолога: жест надевания пальто, ходьба в «юбке-путах» (юбке, перевязанной ремнем чуть ниже колен, введенной в моду модельером Полем Пуаре) и многие другие. Зачем же ворошить «мусорную корзину» жеста? В самом общем смысле, случайные жесты в искусстве оказываются условием, при котором прерываются границы между различными художественными языками, и зрительские перцепция и воображение находят себя в пространстве ранее дискретном, теперь проницаемом. Это пространство можно себе представить в виде «многоярусного театра», где видимое соседствует с вымышленным, осязаемое с подразумеваемым, слышимое с вкушаемым. В таких обстоятельствах, объектом исследователя, изучающего искусства методом карпалистики оказывается не артефакт, а «артесвязь». Книга Ю. Цивьяна, в которой предлагается метод карпалистики, составлена из нескольких статей. Сюжеты статей, открывающиеся при чтении от начала к концу, не всегда имеют между собой что-то общее, но основная ценность сборника, на мой взгляд, в том, что он предлагает проект будущих разысканий о «жестах-изображениях, о жестах дисциплинарного воздействия и о жестах, характеристики которых заданы эволюцией портняжного искусства» и так далее. Таковы лишь некоторые жесты из континиума Ю. Цивьяна, ставшие предметом статей о мировой и российской славе Чарли Чаплина, о руколикости в кино, об искусстве перемонтажа, о «мирсконца», о графологии. Разработка русской карпалистики 1920-х годов позволяет читателю и зрителю найти связи между воображаемыми, утопическими, политическими пространствами культуры начала XX века, открыть стыки, сопоставления смысловых пространств, «скачки» (С. Эйзенштейн) между ними, не обращаясь к причинно-следственным объяснениям. Задача составления словаря жестов в русском искусстве действительно очень увлекательна, оставим ее на будущее, а для второй части своего текста, я попробую испытать возможности метода карпалистики. Для пробы я выбрала одну часть кураторского проекта «Невозможное сообщество», прошедшего в 2011 году в ММСИ и награжденного государственной премией в области современного искусства «Инновация». Речь идет о перформансе Bitter Pile Cesare Pietroiusti. В нем, по приглашению куратора Виктора Мизиано, художника Чезаре Петроюсти и скульптора Бориса Орлова, в мастерской Бориса Орлова представители московского современного художественного сообщества — сотрудники музея современного искусства, философ, социолог, экономист, коллекционер, художники и куратор —

изготовили (прожевав банкноты) из денежных купюр стоимостью 2000 евро пластическую массу, из которой скульптор Б. Орлов сформировал барельеф на фарфоровой тарелке. После того, как барельеф был готов, принимавшие участие в перформансе ответили на вопросы Чезаре Петроюсти о статусе объекта, об авторстве, о будущей судьбе артефакта. Все произошедшее было заснято на пленку. Важно заметить, что запись велась телевизионной группой под руководством режиссера, поэтому можно говорить о том, что она использовалась не только как вспомогательный по отношению к действию документ. Кроме этой функции, видео-документация готовилась сразу как профессиональный телевизионный продукт. В финале перформанса участниками были приняты согласованные решения о статусе результата этого перформанса, о его авторстве, о будущей стратегии экспонирования, и, в соответствии с решениями, сам артефакт (барельеф) и видеозапись перешли к представителям музея. Как я уже сказала выше, перформанс экспонировался в музее в рамках проекта «Невозможное сообщество».

Итак, интерпретация произошедшего может строиться по-разному: исходя из исследовательских интересов, которые могут лежать в плоскости экономии произведения, философии денег, философии сообщества, социологии искусства и так далее... Мне же интересно взглянуть на то, что было задокументировано в фильме (зрителем которого стали посетители выставки) с точки зрения карпалистики. Это означает, что ни деньги, ни совместность решений, ни выбор участников, ни даже замысел художника интересовать меня не будут, а сосредоточусь я исключительно на случайном жесте или жестах этого действия и их функции.

Мне жаль, что к статье я не могу приложить документацию этого перформанса, потому что пересказывать все значимые мимические жесты, позы, взгляды, хореографию рук и голов, движущихся в разговоре, довольно сложная для автора текста задача, она потребовала бы моего времени и времени читателя, которым мы не располагаем на страницах журнала, поэтому я напишу только несколько замечаний, обобщающих чувства участников, сообщающиеся посмотревшим запись.

Итак, согласно задаче интерпретации языка жестов этого действия, можно сказать, что основным жестом сюжета является жевание денег для приготовления пластической массы для скульптора. Пользуясь терминологией Ю. Цивьяна, «слово-жест дисциплинарного воздействия» — описание условий перформанса, т. е. последовательности действий, которые будут проделывать приглашенные художником Чезаре Петроюсти, повлекло за собой синхронное коллективное исполнение этого безусловно очень сценичного, небы-

тового действия. Объяснюсь. Условность обеспечивалась тем, что действие было изъято (самим выбором объекта, предложенным для жевания) из присущего ему коммуникативного контекста (трапезы) и помещено в контекст дисциплинарного принуждения (условий, при которых состоится акт искусства). При этом главным мимическим жестом, повторенным каждым при осуществляемом всеми участниками перформанса коллективном «скачке» из бытовой коммуникации в пространство условности, был жест сдерживания эмоции, обозначающий терпеливое соглашательство. Помочь увидеть этот случайный жест мне помогла как раз телевизионная запись, включающая крупные планы жующих купюры. Можно было обратить внимание на неозначимые художником Чезаре Пертроюсти жесты сдерживания отвращения, жесты самопринуждения, повороты головы от направленной камеры и другие варианты того, что мне кажется уместным назвать жестами терпеливого согласия. При помощи именно этого жеста сдерживания в перформанс (действие, последовательность событий) проникла драма — конфликт между застольем (ритуальной коммуникацией гостеприимства) и несвойственным застолью принуждением к поглощению несъедобного (условием искусства, введенным художником). Условия искусства подчеркнули существующий культурный конфликт между трапезой в функции условия общения и трапезой как частью ритуала. Художник Чезаре удвоил (своим слово-жестом, своей просьбой прожевать купюры) принуждение, заданность культуры (ритуала, коллективного консенсуса, коллективного действия, конвенций перформативного искусства, произвола художника) и затруднил, почти до нереализуемости, возможности обмена, общения. Такая ситуация неравновесия могла бы подтолкнуть участников к поиску художественного жеста, который я понимаю как эквивалент индивидуального, единичного поведения, направленного на критику культуры (одновременно делающей возможной коммуникацию и отменяющую ее непосредственность). Но во время перформанса, что фиксирует видео-запись, к поиску художественного жеста ни один из присутствующих не приступил. Единичное, уникальное, индивидуальное ускользнуло и осталось за границей мастерской, за рамкой кадра, вне магнитного поля видео-пленки, за пространством договоренности, среди неприглашенных. И только действие Чезаре Петроюсти можно рассматривать как критический по отношению к культуре жест. Своим словом-жестом он ввел такие условия искусства, которые вступили в конфликт с требованиями гостеприимства, затруднили общение, испортили трапезу, и пошатнули социальные и ролевые конвенции этого сообщества).

И наоборот, все русские участники перформанса не стали носителями жеста перформанса, а исполнили исключительно

дисциплинарные действия. Они прожевали деньги, ответили на предложенные вопросы, соблюли очередность в ответах на вопросы. Свои высказывания они строили в соответствии с той профессией, благодаря которой они оказались участниками этого действия, они четко следовали режиссерским указаниям, касающимся хронометража пленки и громкости реплик и так далее. Жесты сдерживания: смешки неудобства, скованность поз за не накрытым столом и пр. не были критически осмысленны участниками действия, они остались «в мусорной корзине» жестов, связывающих условное пространство перформанса с пространством невозможной для социальных наук общности терпеливых русских. Именно это качество респонденты во время опросов общественного мнения называют истинным качеством русского характера. И также как и в искусстве, в жизни, это качество не кажется его носителям культурной конвенцией, требующей критического взгляда и критического осмысления.