

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008

*Н. В. Курюмова, Г. А. Брандт***ЖЕНСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ЗЕРКАЛЕ
НЕКЛАССИЧЕСКОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА XX–XXI ВЕКОВ**

В статье рассматривается, как концепт женской субъективности, актуализируемый в феминистской критике XX в., нашел свое воплощение в искусстве неклассического танца XX–XXI вв. Целью является доказательство того, что художественные опыты танца модерн и следующего за ним contemporary dance стали продуктивной формой *женского письма*, само-го, с точки зрения феминистских теоретиков, плодотворного «места» обнаружения женской субъективности. Авторы видели свою задачу прежде всего в исследовании истории интереса к поискам женской субъективности, «зарытой» в теле, выдающихся хореографов XX в. Основными методологическими инструментами стали историко-типологический, философско-культурологический, деконструктивный и гендерный анализ. В статье выделяется несколько крупных течений — американские студии телесной актерской выразительности Дельсарта эпохи суфражизма (Лои Фуллер, Айседора Дункан, Мод Аллан); немецкий экспрессионистский, американский модерн и российский ритмопластический танец первой половины XX в. (Мари Вигман, Марта Грэхем); европейский танц-театр 70-х, времени взлета второй волны феминизма (Пина Бауш). Отмечается, что в конце XX — начале XXI в. самыми яркими в рассматриваемой тематике оказываются произведения, которые скорее деконструируют концепт «женской субъективности», анализ всемирно известного спектакля «Co(te)lette» бельгийско-нидерландского хореографа Анны ван ден Брук подробно иллюстрирует это наблюдение. Затем, на примере анализа творчества Мари Шуинар (Канада), Матса Эка (Швеция), Мэтью Боурна (Великобритания) авторы демонстрируют, как пластический дискурс современного танца из сферы феминистской риторики постепенно трансформируется в область штудий множественности гендерных перверсий. В заключение на примере спектаклей Иво Димчева (Бельгия) авторы показывают, что в contemporary dance тема женской субъективности постепенно размывается, в фокусе внимания оказывается человек со «странной» (квир-) гендерной идентичностью, с плавающим неустойчивым неопределенным переживанием своей причастности бытию. Библиогр. 19 назв.

Ключевые слова: женская субъективность, телесность, пол, феминизм, перформативная теория гендера, квир-теория, неклассический танец, танец модерн, contemporary dance, *мужской взгляд, женское письмо.*

Курюмова Наталия Валерьевна — кандидат культурологии, доцент, Гуманитарный университет, Российская Федерация, 620049, Екатеринбург, ул. Железнодорожников, 3; currently63@yandex.ru
Брандт Галина Андреевна — доктор философских наук, доцент, Гуманитарный университет, Российская Федерация, 620049, Екатеринбург, ул. Железнодорожников, 3; gbrandt@bk.ru

Kuriyutova Natalia V. — PhD, Associate Professor, University for Humanities, 3, ul. Zheleznodorozhnikov, Yekaterinburg, 620041, Russian Federation; currently63@yandex.ru

Brandt Galina A. — Doctor of Philosophy, Associate Professor, University for Humanities, 3, ul. Zheleznodorozhnikov, Yekaterinburg, 620041, Russian Federation; gbrandt@bk.ru

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

WOMEN'S SUBJECTIVITY IN THE MIRROR OF NON-CLASSICAL STAGE DANCE OF 20th AND 21st CENTURIES

The article considers how the concept of woman's subjectivity brought into focus in feminist critics of the 20th century was evoked in non-classical dance of the 20th and 21st centuries. The authors' goal is to prove that artistic experiences of modern dance, followed by contemporary dance, became the productive form of *woman's writing*, the most fruitful "location" where woman's subjectivity was manifested, from the feminist theorists' point of view. The authors saw their principal task as examining the history of the interest that outstanding choreographers of the 20th century developed in seeking woman's subjectivity "buried" in the body. The methodological frameworks integrated historical and typological, philosophical, culturological, deconstructive, and gender analyses. The article distinguishes several major trends, they are: the Delsart's American studies of expressive body acting of the suffragist epoch (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mod Allan), German expressionist dance, American modern dance and the Russian rhythmic and plastic dance of the first half of the 20th century (Marie Wiegmann, Martha Graham); the European Dance Theatre movement of the 1970s, that was the period of the second wave of feminism (Pina Bausch). It is stated that at the close of the 20th century and the early 21st century the brightest examples of the discussed theme are the artistic works deconstructing the concept of "woman's subjectivity". The analysis of the world famous performance "Co(te)lette" made by Anna van den Broek, a Dutch choreographer, presents a clear illustration of this observation. Then, using the example of creative works by Marie Chouinard (Canada), Mats Ek (Sweden), Matthew Bourne (Great Britain), the authors show how the plastic discourse of contemporary dance is gradually transferred from the area of feminist rhetoric to the field studying various gender perversions. In conclusion, as the authors stance, the example of Ivo Dimchev performances demonstrates that in contemporary dance the theme of woman's subjectivity blurs and the attention focuses on the man with "strange" (queer) gender identity, with floating unstable uncertain feeling of belonging to being. Refs 19.

Keywords: woman's subjectivity, corporeality, sex, feminism, performative theory of gender, queer theory, nonclassical dance, modern dance, contemporary dance, *male view*, *woman's writing*.

Сначала несколько слов о самом концепте «женская субъективность». Он как будто давно уже на слуху, но обратим внимание, что само понятие субъективности в современном значении возникло в российском обществознании сравнительно недавно, и оно совсем не всегда оказывается адекватно отрефлексированным. В отличие от «субъектности», репрезентирующей статус (эпистемологический прежде всего) человека, «субъективность» является не противоположностью «объективности» (хотя такое значение тоже есть, но не оно сегодня актуально), а онтологической протяженностью «переживания субъектом своей причастности бытию» [1, с. 885]. Такое оборачивание «субъектности» в «субъективность» берет свое начало в психоанализе, где человеческая психика обрела философское измерение и стала пониматься как онтологическое поле развертывания человеческой психосоматической активности. Здесь же, в психоанализе, происходит и еще один новаторский прорыв, когда классическая моносубъектность оборачивается двойственной — мужской и женской — субъективностью, которая базируется не столько на природных детерминантах, сколько оказывается результатом идентификации ребенка с матерью или отцом. Впрочем, последнее акцентировали во фрейдистской философии уже теоретики феминизма, сам же Фрейд основой женской субъективности видел, как известно, компенсацию «анатомической недостаточности», отсутствие пениса, которое в конечном счете оказывалось тотальной причиной неполноценности женской субъективности, ее пассивности и несамостоятельности, ее зависимости от полноценной мужской. Но нас в данном случае интересует

не оценка Фрейдом качества женской субъективности, а сам факт обнаружения ее, выявления и начала исследования [2].

Настоящее исследование женской субъективности осуществляется уже только в феминистском дискурсе (см. об этом подробно: [3]). И прежде всего здесь, конечно, должно быть названо имя Симоны де Бовуар. Автор фундаментального исследования женского самосознания и самой жизни в ответ на фрейдовский приговор «Анатомия — это судьба» формулирует слоган «Женщиной не рождаются, женщиной становятся». Монография «Второй пол», опубликованная в 1949 г., основывается на философской методологии экзистенциализма Ж.-П. Сартра. В экзистенциальных отношениях между полами, с точки зрения автора, формируются представления о женщине как человеке «второго пола» [4, с. 27–30]. С. де Бовуар считает, что решающую роль в данном случае играет не «сущность» — некая природная константа «женского», а специфика «женской ситуации» в обществе и что феномен зависимости в женское сознание внедрен так глубоко, что женщина быстрее готова принять роль «второго», «другого», жертвы, чем сопротивляться ей. Автор очень подробно, используя сотни свидетельств, исследует процессы становления женской субъективности, постоянно показывая, что быть женщиной — «не призвание, а состояние». Конечно, в данном случае сразу возникает вопрос о женском теле, его морфологических и физиологических основах. Автор вынуждена признать, что это «бремя»: материнство, беременность, менструация действительно осложняют движение женщины к «достижению трансценденции». Но Бовуар убеждена — отношение к этим феноменам специально в культуре акцентировано, преувеличена значимость телесности в жизни женщины, поскольку вообще тело оказалось соединено с понятием женского, в результате чего женское оказалось ограничено рамками тела. Словом, с точки зрения С. де Бовуар половые признаки — просто частная физиологическая черта, телесная «метка», которая не должна иметь принципиального значения в жизни человека. Симона де Бовуар единодушно признается матерью второй волны феминизма, поскольку она заговорила о проблеме, по-настоящему всколыхнувшей общество только лет через двадцать после публикации «Второго пола» — в конце 60-х — начале 70-х годов. Но в отношении ключевого концепта «женская субъективность» единодушия как раз не было. Позиция де Бовуар была воспринята в гораздо большей степени американскими феминистскими теоретиками, чем соотечественницами. Представительницы французской феминистической мысли, развивающейся также очень бурно, в подавляющем большинстве заявили о существовании особенной женской субъективности, которая просто пока не выявлена, так как маскулинная культура заставляет смотреть женщину на саму себя, на свои мысли, переживания только мужскими глазами. А на самом деле — утверждают французские феминистки — в женском теле, его гормональном устройстве, строении половых органов, особенностях женской сексуальности заложено богатство иной субъективности, которое требуется «раскопать». Самой яркой представительницей такой позиции становится Хелен Сиксу: «Маленьких девочек и их “болезненно-особенные” тела замуровали, хорошо защитили от них самих, оставив нетронутыми. Заморозили. Но не кипят ли они под-!» [5, p. 482], — восклицает Сиксу в своем страстном феминистском манифесте «Хохот медузы». Она свидетельствует, что была не однажды поражена описанием собственного мира женщины: «Было жаль, что женщина не напишет и не заявит о своей уникаль-

ной империи так, чтобы другие женщины, другие неизвестные монархи, могли бы воскликнуть: я тоже переполнена; мои желания породили (изобрели) новые желания, мое тело знает неслыханные песни» [5, р. 483]. Сиксу утверждает, что путь к своей замурованной культурой субъективности лежит через *женское письмо*.

Говорение на мужском языке оборачивается, считает она, «законом смерти»: «Как скоро мы существуем, мы рождаемся в языке и язык говорит нами, диктует свой закон, закон смерти...» [6, р. 450], письмо же заключает в себе удивительную способность побуждать «знание, зарытое в теле, переходить в сознание». Поэтому весь текст Сиксу пронизан страстными призывами к женщинам: «Почему вы не пишете? Пишите! Письмо для вас, вы для вас; ваши тела — ваши, берите их!» [5, р. 484].

«Телесное письмо» самой Хелен Сиксу, конечно, впечатляет, ее тексты принципиально не аналитичны, здесь мысль выражается через чувство, понятие — через эмоцию. Она отказывается содержательно определить природу женского письма: «Невозможно определить феминный опыт письма, всегда будет невозможно, эта практика не может быть схвачена теоретически, закодирована, специально выделена — что не значит, что ее не существует» [6, р. 487].

Об этом же, по сути, пишет в своих работах и другая французская феминистка Люси Иригарэ: «Как допускал Фрейд, начала сексуальной жизни девочки столь “скрыты”, столь “затерты временем”, что нужно зарыться очень глубоко, чтобы под пластами этой цивилизации, этой истории, обнаружить следы более архаичной цивилизации, что могли бы послужить ключом к сексуальности женщины. Эта чрезвычайно древняя цивилизация, несомненно, должна иметь другой алфавит, другой язык... Нельзя ожидать, что женское желание говорит на том же языке, что и мужское; несомненно, женское желание погребено под той логикой, что доминирует на Западе со времени греков» [7, с. 129].

Во многом благодаря этим исследованиям родилось очень известное сегодня в гуманитаристике направление — феминистская литературная критика, которая своим основным предметом рассмотрения сделала *женское письмо*. Основной акцент в этом тренде был, однако, связан не столько с поисками «зарытой» субъективности, сколько с практиками деконструкции. Деконструируя тексты в самых различных областях знания (литература, философия, история, правовые документы, школьные учебники и т. д.), феминистские критики показали, как в культуре на уровне бессознательных установок формируется образ женщины как «инового», «другого», «вторичного», «маргинального», «отклонения», доказав тем самым патриархальный характер историко-культурной системы. То есть феминистская критика носила прежде всего негативный характер.

Наиболее же продуктивной формой собственно *женского письма* стали в XX в. опыты многих хореографов с новыми, неклассическими формами танца: танцем модерн и следующим за ним contemporary dance. Ведь тело является наиболее точным индикатором всех тонких процессов развертывания субъективности танцора и способов его репрезентации в культуре: «Танец может внести живой опыт в наши дискуссии о представлении и культурных конструкциях тела. Расширяя наши штудии о телесных “текстах” через включение танца во всех его формах... мы можем продвинуться в нашем понимании того, как социальные идентификации означены, оформлены, согласованы через движения тела» [8, р. 2]. Опыты неклассического

танца показывают, что интерес к женской субъективности — и в ее имманентной экзистенции, и в ее навязанных социальных перверсиях — здесь одна из главных тем.

Укажем прежде всего на то, что постепенное становление новой неклассической танцевальной парадигмы было тесно связано с движением за женскую независимость. Среди причин, почему неклассические формы танца появляются в это время, например, в США, исследователи указывают, в частности, на суфражизм [8, р. 10–17; 9, с. 40–42]. Почву подготовили распространенные с конца XIX в. в США студии телесной актерской выразительности (по Дельсарту) и выразительной гимнастики. Здесь молодые женщины из приличного общества, развивая возможности своего тела, получали возможность не только художественного самовыражения, но и социального оправдания своей активности. Свободные танцовщицы — такие как Лои Фуллер, Айседора Дункан, Мод Аллан, Руфь Сен-Дени, позже их последовательницы, в том числе в России (Степанида Руднева и др.), — не боролись за независимость женщин политически. Сам образ их жизни, вне привычных буржуазных норм, и, конечно, их искусство — новые формы танца, основанные на самовыражении, стали своего рода «декларацией женской независимости». И если в искусстве балета «женские тела... описываются... и встроены с неизменной репрессивностью внутрь культурной репрезентации женского тела, представлявшей обратную сторону “мужского взгляда”» [8, р. 12], то теперь танцующее женское тело становилось репрезентацией, собственно, аутентичной женской субъективности. «Танцовщица... будет танцевать женщину в чистейших ее проявлениях. Она олицетворит миссию женского тела и святость всех его частей. Она выразит в танце изменчивую жизнь природы и покажет переходы ее элементов друг в друга. Из всех частей тела будет сиять ее душа и будет вещать о чаяниях и мыслях тысяч женщин. Она выразит в своем танце свободу женщины» [10, с. 17], — писала Айседора Дункан в 1906 г.

Дискурс «женской субъективности» продолжился, оставаясь ведущим и далее, с появлением более зрелых модернистских форм современного танца (после Первой мировой войны — немецкого экспрессионистского танца и российского ритмопластического танца; на рубеже 1920–1930-х годов — американского танца модерн) и приходом в современный танец мужчин-танцовщиков. В биографиях двух знаковых фигур этого периода, Мари Вигман (1886–1973) и Марты Грэхем (1894–1991) — выдающихся представительниц соответственно *ausdruckstanz*¹ и *modern-dance*, присутствует один и тот же мотив. Обоих в юном возрасте, как девушек из приличных семей, ждал брак. Занятия танцем, причем танцем новых смыслов и новых форм, стали для обеих и способом самовыражения, и освобождением от столь неприемлемого для обеих «заурядного» течения жизни (см. об этом: [11, р. 139, 160]).

Марта Грэхем, которая не делала феминистских заявлений, тем не менее воспринималась современниками как разрушитель конвенциональных, т.е. «мужских», представлений о женственности. «Вся ее внешность, — писал Михаил Фокин, посетивший студию Грэхем в 1932 г., — принципиально отвергает малейший признак кокетства, женственности, красоты» [12, с. 397]. С 1940-х годов в творче-

¹ *Ausdruckstanz* (нем.) — экспрессионистский (выразительный) танец.

стве Грэхем наступает период танцевальных психодрам: танцспектаклей, в которых внутренний мир героинь известных сюжетов (в первую очередь — античных мифов) исследуется с позиций психоанализа. Ее интересуют сила и сексуальность современной женщины, и в первую очередь, конечно, самой себя, проявленные в некой чрезвычайной ситуации. Для этого она актуализирует образы Медеи («Cave of the heart», 1946), Иокасты («Night journey», 1947), Ариадны («Errand to the maze», 1947), Клитемнестры («Clytemnestra», 1958), Федры («Phaedra», 1962), Гекубы («Cortege of eagles», 1958). Причем, цитируя исследователя, «практически все эти героини в изначальных текстах древнегреческих авторов были второстепенными персонажами.... Но Грэхем выводит этих героинь на первый план. Она рассказывает... историю матерей, похоронивших своих детей, совершивших ужасные поступки, жен, пожертвовавших всем ради любви... она словно воздает дань уважения этим сильным женщинам, которые... всегда оставались в тени героев-мужчин, но испытания, которые выпали на их долю и которые им пришлось вынести, порой требовали большого мужества» [13].

В момент усиления радикальных настроений в феминистском движении 1970-х годов, его общекультурного, а не только политически-правового пафоса тема «женской субъективности» получает новый поворот в европейском танцтеатре, в первую очередь в творчестве Пины Бауш. В своих ранних спектаклях «Весна священная» на муз. Игоря Стравинского (1975), «Семь смертных грехов» на муз. Курта Вайля с текстами Бертольда Брехта (1976) и «Синяя борода» (на музыку Б. Бартока к опере «Замок Синей бороды» с тем же сюжетом, 1977) она говорит о современной женщине как о жертве: неумолимого зова природы; мужской похоти и, в последнем из названных спектаклей, мужских садистских наклонностей. Впрочем, далее она «модернистскому шаблону — война полов — следовать отказалась» [14]. И обратилась к миру повседневности, к поступкам и отношениям обычных, ничем не примечательных людей. В первую очередь «Пина занялась не идеальной балетной женщиной, и не модернисткой-бунтаркой. Она взялась за реальную. Ту, что красится, чтобы нравиться. Ходит на высоких каблуках, чтобы казаться стройнее. Ту, что флиртует со всем, что движется» [14, с. 15–16]. Пина Бауш (и замечательные исполнительницы ее интернациональной труппы) оставила целую галерею женских образов, внешне — самостоятельных, эмансипированных, сильных. Но только внешне. На деле ее героини, пытаясь обратить на себя внимание мужчин любыми способами (подчас — поднимая их на руки, например), выдают свою потребность быть женственной и любимой. Тем самым даже в ситуации размывания традиционного гендерного стереотипа «сильный мужской пол — слабый женский пол» утверждая свое право реализовывать особую, «женскую субъективность».

Деконструкцию этой потребности, уже в контексте иной действительности, с ее сильно изменившимися представлениями о гендерной идентичности, предлагает спектакль бельгийско-нидерландского хореографа Анн ван ден Брук (Ann Van den Broek) — «Co(te)lette». В 2007 г. спектакль был удостоен «Swan Award» — самой престижной премии в области современного танца, ежегодно присуждаемой Нидерландской ассоциацией «За наиболее впечатляющее произведение сезона».

На сцене — три женщины, на шпильках и в соблазнительном полуобнаженном виде, которых переполняет «неудержимое желание», а также «стремление к удовлетворению физическому и психическому» [15]. Спектакль построен как беско-

нечный цикл повторяющихся фаз нарастания и спада, структурно напоминающих драматургию истерического припадка. Каждый раз новая фаза начинается со своего рода амнезии и медленного, словно с белого листа, «раскручивания» ситуации. Наиболее продолжительная, средняя часть каждой фазы — это серии бесконечно повторяемых конвульсивно-автоматических движений, имитирующих коитус и доводящих героинь до иступления. Наконец, довольно быстрый спад и временное замирание. И так — одна фаза за другой — в течение всего часа спектакля, без развития, без достижения какого-то нового качества или обретения результата. Время от времени возникают любопытные сцены, героини внезапно преображаются: принимают эффектные позы в стиле вогинг², отправляя призывные взгляды и жесты по ту сторону «четвертой стены». Одна из находок спектакля — холодный и отточенный язык синхронно повторяемых жестов-призывов; жестов-отказов и жестов указующих; жестов грозящих, жестов — экспонантов эрогенных зон и т. п. Женские эротизированные тела становятся манифестацией желаний, они словно выставлены на продажу, становятся фигурой соблазна, «самым прекрасным объектом потребления», по выражению Бодрийера [16]. Только однажды, в кульминационной фазе спектакля, наступает своего рода момент истины. Благодаря экстремальной ситуации (тело одной из исполнительниц полностью раздевают, мнут, гнут, шлепают ладонями, бросают об пол, волокут, обращаясь с ним как с отбивной котлетой) все, и зрители, и исполнители, оказываются не просто зрителями-исполнителями спектакля, но участниками происходящего здесь и сейчас. Возникает ситуация, в которой испытываемая телом боль как бы снимает «зазор» между реальным телом — и его художественной презентацией: личный опыт исполнительниц и сценическое его воплощение совпадают.

Оттеняющий происходящее на сцене нюанс присутствует в названии спектакля, в котором зашифровано два значения. Слово «Co(te)lette» (что, собственно, и означает «котлета», «отбивная») сразу вызывает ряд ассоциаций: тело, превращенное в «отбивную» мучительным переживанием неудовлетворенности (духовной, душевной, сексуальной); тело, «женственность» которого нивелирована. Убирая заключенный в скобки слог, получаем «Colett» — имя знаменитой французской писательницы Сидони-Габриэль Колетт (1873–1954), знаковой фигуры французской культуры XX в., которая превознесла «женскую субъективность», поведав «о порывах души молодой женщины, о ее стремлении к счастью, обретении чувства собственного достоинства, о пережитых мгновениях подлинного чувства и горьком опыте несчастливой любви» [17, с. 5]. Жесткий, безыллюзорный и, по сути, безоценочный спектакль Анн ван ден Брук как бы констатирует нивелирование особой «женской субъективности» в современном мире. «Женственность» предстает здесь то как секс-призыв, обернувшийся истерическим припадком, то в виде пародии на гламурное эротизированное женское тело-товар, тело-соблазн. В какой-то момент она и вовсе размывается в лишенные субъектных границ потоки слепого желания, оставляющие после себя измученное тело-фарш, тело-котлету, «пустую форму», «субъектное ничто», что открыто «перформатированию» в любую гендерную идентичность.

² Вогинг — от «Vogue» — стиль танца, зародившийся в 1970-е годы в США на закрытых клубных вечеринках, в основе которого — подиумные проходы, вычурные позы и специфическая мимика фэшн-моделей.

Можно констатировать, что начиная с 1980-х годов неклассический танец (вернее, теперь целый конгломерат новых телесных форм художественной выразительности, именуемых contemporary dance) очень точно реагирует на тему перформативности гендерной идентичности. Последняя становится одним из основополагающих трендов постмодернистского общества благодаря студиям уже не феминистских, но постфеминистских теоретиков — основной фигурой среди которых является, конечно, «академическая суперзвезда» Джудит Батлер. Опыты художников относительно женской субъективности здесь часто вступают в согласный диалог с идеями Батлер, которая, основываясь на идеях М. Фуко о том, что пол — исторически сформированная форма сексуальности, утверждает, что «женщина» и «мужчина» есть на самом деле пустые категории, что они суть порождения «института принудительной и натурализованной Гетеросексуальности», где мужское отделяется от женского посредством Гетеросексуальной «нормы» [18, с. 300–304]. Исследователи постфеминизма пишут о социальной потребности конструирования новой субъективности человека, где будет возможно «политическое и личностное перемещение через границы, которые разделяли до сих пор социо-сексуальные идентичности и общности, разделяли тела и дискурсы» [19, с. 43–44]. И, соответственно, они фиксируют необходимость «новой феминистской политики», для которой «методологической и нормативной предпосылкой» станет «изменяемая модель идентичности» человека.

Своего рода «поворотной» в этом смысле для contemporary dance можно считать работу канадского хореографа Мари Шуинар «Прелюдия к слепополуденному отдыху фавна» (1994) на музыку Клода Дебюсси. В версии Шуинар парафраз на культовую постановку Вацлава Нижинского превращается в женское соло. Героиня (в исполнении Кароль Приер), также одетая в разрисованное трико (в которое подложены толстинки), с рогами на голове, копирует полужверинные барельефно-профильные позы Фавна-Нижинского, дискретность движений, саму мимику и, главное, состояние эротического томления. Премьера «Фавна» в 1912 г., как известно, закончилась скандалом, вызванным эпатажным фетишистским действием (герой в любовной судороге опускался на шарф, оброненный нимфой). Финал спектакля Шуинар оказался не менее эпатажным для публики конца XX в. В последний момент имеющее женские признаки существо, страдающее от невозможности реализовать свое сексуальное чувство (причинное место во время танца несколько раз освещалось из-за кулис красным лучом), озарено внезапной находкой... Оно срывает рог со своей головы и приставляет этот наконец обретенный фаллос ниже живота — тем самым, по словам исследователя, решая для себя вопрос о том, что «значит быть мужчиной, отказываясь оставаться в роли женщины» [8, р. 26]. На наш взгляд, автор ставит некую точку в дискурсе «женской субъективности»: последняя как бы исчезает, ведь присвоением фаллоса ликвидируется «анатомическая недостаточность», ее главная причина... Кроме того, размывая этим жестом рамки какой-либо идентичности вообще (эротизированное существо на сцене — полиморфно, андрогинно), Шуинар переводит пластический дискурс современного танца из сферы феминистской риторики в область более актуальных студий множественности гендерных перверсий.

Их предчувствие и постепенное осмысление в конце XX в. происходило и в спектаклях так называемого нового балета, соединяющего contemporary dance

и балет. Так, любопытны некоторые интерпретации классического шедевра П.И. Чайковского «Лебединое озеро».

В остроумной и глубоко человеческой интерпретации балета, созданной выдающимся шведским режиссером и хореографом Матсом Эком в 1987 г., в центре сюжета — глубоко несчастный Принц. Находящийся под диктатом своей властной и подсознательно отсекающей от него претенденток матушки (явный намек на Эдипов комплекс), Принц стремится к освобождению от нее, а главное — от проклятья невинности. Это же проклятье довлеет и над странным, угловатым существом — Одеттой (в исполнении замечательной Аны Лагуны), а вместе с «волшебной девой» — над окружающим ее «лебединым станом». Каково же изумление зрителей, когда вместо трогательных маленьких и больших лебедей (зачарованных, как это было в старом балете, злым волшебником Ротбартом девочек-подростков и девушек) на волшебное озеро, под чарующую музыку Чайковского в балете Эка «слетаются» босоногие, неуклюжие существа в пачках — мужчины и женщины, худые и толстые, чернокожие и белые... Все, как и главные герои, мечтающие об одном — любым способом избавиться от опостылевшей девственности...

Премьера «Лебединого озера» Мэтью Боурна состоялась в 1995 г. на сцене лондонского театра Сэдлерс Уэллс. Спектакль, главный образ которого — кордебалет мужчин-лебедей с мощными голыми торсами и мохнатыми панталонами — был воспринят провокативно. В балете Боурна одинокий, непонятый никем, страдающий Принц пытается покончить с собой. Доведенный до последней черты, он неожиданно спасен ставшей для него откровением встречей с Прекрасным Лебедем. Трагический финал балета предопределен музыкой Чайковского и, понимает-ся, самой невозможностью однополой любви в обществе ханжеской морали.

Вообще, можно сказать, что в contemporary dance сегодня самым интересным оказываются опыты даже не только уже собственно гендерных перверсий, и прежде всего трансгрессий женской субъективности, сколько природа квир вообще, неустойчивой идентичности, выходящей за «границы, которые разделяли до сих пор социосексуальные идентичности и общности, разделяли тела и дискурсы». Любопытный феномен представляет хореограф и перформер из Болгарии (ныне живущий в Бельгии) Иво Димчев. Его работы представляют собой яркую смесь танца, театра, музыки, рисунков и фотографии, но самым главным артефактом остается, собственно, тело исполнителя и способы его презентации. Одна из самых известных работ Иво Димчева «Лили Хендел» (2004) имеет отдельный подзаголовок: «Кровь, поэзия и музыка из будуара блудницы». Но это больше, чем просто определение, это суть всего произведения, которую невозможно точно выразить словами. В самом начале, как только свет нарастает, из зала на сцену выходит «Лили», которая громко и пронзительно поет ни мужским, ни женским голосом. Эта неоднозначность усиливается ее одинокой неровной походкой по площадке на высоких каблуках, и в свете софитов становится ясно, что на площадке голый мужчина. Его точные, острые, безошибочные движения, одновременно с неуверенными, как будто стеснительными передвижениями по площадке в сочетании с пронзительным холодным пением заставляют вздрогнуть. И далее, на протяжении перформанса, Иво Димчев детально представляет зрителю биографию его героини. Это женщина, пользовавшаяся в ее лучшие годы большой популярностью как среди мужчин, так и среди женщин. Яркие, выразительные черты ее лица вызывают различные чувства — страх, восхи-

щение, желание. Но теперь ее блеск и сияние иссякли, слава закончилась. Ее красота не просто испарилась: Иво Димчев представляет нам безликое и бесполое существо, в которое она превратилась и которое старается изо всех сил сохранить свою былую форму. Она готова сделать что угодно, лишь бы вызвать страх и уважение у аудитории. Ее история — это пример тревоги человека, не важно какого пола, перед уходящим временем и наших отчаянных попыток замедлить его ход.

Что же касается женской субъективности... она постепенно размывается в contemporary dance, теряя свои особые очертания, в фокусе внимания оказывается человек со «странной» идентичностью, с плавающим неопределенным переживанием своей причастности бытию.

Литература

1. Кемеров В. Е. Субъект, субъективность, субъектность // Современный философский словарь / под общ. ред. проф. В. Е. Кемерова. 2-е изд., испр и доп. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск: ПАНПРИНТ, 1998. С. 884–885.
2. Фрейд З. Тридцать третья лекция: Женственность // Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М.: Наука, 1989. С. 369–384.
3. Брандт Г. А. Современный феминизм: переворот в историко-философской антропологической традиции Западной Европы // АДАМ И ЕВА. Альманах гендерной истории / под ред. Л. П. Репиной. М.: ИВИ РАН, 2003. № 6. С. 148–198.
4. Бовуар С. де. Второй пол / пер. с франц. общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой, коммент. М. В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. 832 с.
5. Sixous H. The Laugh of the Medusa // Women's Voices. Visions and Perspectives / ed. by P. C. Hoy II, E. H. Schor, R. Di Yanni. New York: McGray-Hill Publishing Company, 1990. P. 481–496.
6. Sixous H. Castration or Decapitation? // Signs, Journal of Women in Culture and Society. University of Chicago Press, 1981. N 1. P. 448–491.
7. Иригарэ Л. Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ГЦСИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 127–135.
8. Olbright A. C. Choreographing difference: the body and Identity in Contemporary Dance. Middletown, USA: Wesleyan University Press, 1997. 216 p.
9. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2004. 392 с.
10. Дункан А. Танец будущего // Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 5–14.
11. Anderson J. Art without boundearies. Iowa city: University of Iowa Press, 1993. 346 p.
12. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма / ред.-сост., авт. вст. ст. Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1962. 640 с.
13. Хлопова В. The great Martha // Nofixedpoints: авторский сайт, посвященный современному танцу. URL: <http://nofixedpoints.com/marthagraham> (дата обращения: 16.07.2016).
14. Гердт О. Пина Бауш — ничья // Театр: российский театральный журнал. 2010. № 1. С. 6–20.
15. Broek Ann, van den. Repertoire // Wardward.be: a site dedicated to the work of the choreographer. URL: <http://www.wardward.be/e-choreo-wesolomen.html> (дата обращения: 15.11.2016).
16. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 167 с.
17. Балашов В. Хлеб жизни и искусства. Предисловие // Колетт С.-Г. Четыре романа / пер. с франц.; редкол.: Т. Балашов, Д. Затонский, С. Никольский и др. М.: Художественная литература, 1987. С. 5–22.
18. Батлер Дж. Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории. Сб. пер. / сост. и коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 28–47.
19. Лауретис де Т. Американский Фрейд // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ГЦСИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 23–62.

Для цитирования: Брандт Г. А., Курьюмова Н. В. Женская субъективность в зеркале неклассического сценического танца XX–XXI веков // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2017. Т. 33. Вып. 4. С. 552–562. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu17.2017.413>

References

1. Kemerov V.E. Sub'ekt, sub'ektivnost', sub'ektnost' [Subject, subjectivity, subjectivity]. *Sovremennyyi filosofskii slovar'* [Modern philosophical dictionary], under the general editorship of Professor V.E. Kemerov. 2nd ed., corrected and amended. London, Frankfurt, Paris, Luxembourg, Moscow, Minsk, PANPRINT Publ., 1998, pp. 884–885. (In Russian)
2. Freud Z. Tridtsat' tret'ia leksiia: Zhenstvennost' [Thirty-third lecture: Femininity]. Freud Z. *Vvedenie v psikhoanaliz. Lektsii* [Introduction to psychoanalysis. Lectures]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 369–384. (In Russian)
3. Brandt G. A. Sovremennyi feminizm: perevorot v istoriko-filosofskoi antropologicheskoi traditsii Zapadnoi Evropy [Modern feminism: a revolution in the historical and philosophical anthropological tradition of Western Europe]. ADAM I EVA. *Al'manakh gendernoi istorii* [ADAM AND EVE. Almanac of gender history]. Ed. by L. P. Repina. Moscow, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences Publ., 2003, no. 6, pp. 148–198. (In Russian)
4. Beauvoir S. de. *Vtoroi pol* [Second sex]. Transl. from French, ed. by S.G. Aivazova, comment. M. V. Aristova. Moscow, Progress Pdl.; St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1997. 832 p. (In Russian)
5. Cixous H. The Laugh of the Medusa. *Women's Voices. Visions and Perspectives*. Ed. by Pat C. Hoy II, E. H. Schor, R. Di Gianni. New York, McGraw-Hill Publishing Company, 1990, pp. 481–496.
6. Cixous H. Castration or Decapitation? *Signs, Journal of Women in Culture and Society*. University of Chicago Press, 1981, no. 1, pp. 448–491.
7. Irigare L. Pol, kotoryi ne edinichen [This sex which is not a single]. *Vvedenie v gendernye issledovaniia* [Introduction to gender studies]. Part II: Reader, ed. by S. V. Zherebkin. Khar'kov, GTsSI Publ., St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2001, pp. 127–135. (In Russian)
8. Olbright A. C. *Choreographing difference: the body and Identity in Contemporary Dance*. USA, Middleton, Wesleyan University Press, 1997. 216 p.
9. Surits E. Ia. *Balet i tanets v Amerike: ocherki istorii* [Ballet and dance in America: essays of history]. Ekaterinburg, Publishing House of the Ural University, 2004. 392 p. (In Russian)
10. Duncan I. Tanets budushchego [Dance of the Future]. *Duncan I. Tanets budushchego. Moia zhizn'. I. Schneider. Vstrechi s Eseninym* [Duncan I. Dance of the future. My life. Schneider I. Meetings with Yesenin]. Rostov on Don, Feniks Publ., 1998, pp. 5–14. (In Russian)
11. Anderson J. *Art without boundaries*. Iowa city, University of Iowa press, 1993. 346 p.
12. Fokin M. M. *Protiv techeniia. Vospominaniia baletmeistera. Stat'i. Pis'ma* [Against the Current. Memoirs of the choreographer. Articles. Letters]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 640 p. (In Russian)
13. Khlopova V. The great Martha. *Nofixedpoints*: author's site dedicated to contemporary dance. Available at: <http://nofixedpoints.com/marthagraham> (accessed: 16.07. 2016). (In Russian)
14. Gerdt O. Pina Bausch — nich'ia [Pina Bausch — dead head]. *Teatr: rossiiskii teatral'nyi zhurnal*, 2010, no. 1, pp. 6–20. (In Russian)
15. Broek Ann, van den. Repertoire. *Wardward.be*: a site dedicated to the work of the choreographer. Available at: <http://www.wardward.be/e-choreo-wesolomen.html> (accessed: 15.11.2016).
16. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniia* [Consumer Society]. Moscow, Respublika Publ., Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2006. 167 p. (In Russian)
17. Balashov V. Khleb zhizni i iskusstva. Predislovie [Bread of life and art. Foreword]. *Colette S.-G. Chetyre romana* [Four novels]. Transl. from French, eds by T. Balashov, D. Zatonsky, S. Nikolsky and others. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1987, pp. 5–22. (In Russian)
18. Butler Ju. Gendernoe bespokoistvo [Gender Trouble]. *Antologiya gendernoi teorii. Sbornik perevodov* [Anthology of gender theory. Digest of translations]. Comp. and comments by E. Gapova, A. Usmanova. Minsk, Propilei, 2000, pp. 28–47. (In Russian)
19. Lauretis T. de. Amerikanskii Freid [American Freud]. *Vvedenie v gendernye issledovaniia* [Introduction to gender studies]. Pt. II. Reader, ed. by S. V. Zherebkin. Khar'kov, GTsSI Publ., St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2001, pp. 23–62. (In Russian)

For citation: Brandt G. A., Kuriyumova N. V. Women's subjectivity in the mirror of non-classical stage dance of 20th and 21st centuries. *Vestnik SPbSU. Philosophy and Conflict studies*, 2017, vol. 33, issue 4, pp. 552–562. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu17.2017.413>

Статья поступила в редакцию 23 января 2017 г.
Статья рекомендована к печати 13 июня 2017 г.