



РЕЦЕНЗИИ

МЫШЦА И МЫСЛЬ, УМЕНИЕ И УМ

Сироткина И. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников.

СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 288 с. (AVANT-GARDE; вып. 6)

**Балла-Гертман
Ольга Анатольевна**

**заведующая
отделом философии и
культурологии журнала
«Знание-Сила»**

(г. Москва)

e-mail: gertman@inbox.ru

На самом деле, конечно, книга — не только об авангарде и культуре его времени, хотя занимается как будто исключительно этим. Разговор тут — ни на шаг не отрываясь от конкретного и тщательно продуманного материала — идёт существенно более широкий: он — о том, как тело участвует в порождении смыслов, притом на правах не просто необходимого, но, в некотором отношении, попросту главного его участника. Делает оно это, конечно, всякий раз так, как диктует современная ему культура — но в глубине этого процесса лежат закономерности общечеловеческие, всякой культуре предшествующие.

Как ни удивительно, европейцы, а с ними и мы — в этой области у России никакого отставания не было — начали в полной мере осознавать смысловой потенциал тела только в начале прошлого века. Нет, было бы несправедливо утверждать, что раньше они об этом не догадывались вообще. Достаточно вспомнить хотя бы Спинозу, считавшего, что «имеющий тело, способное весьма ко многому, имеет душу, которая, рассматриваемая сама в себе, обладает большим познанием и себя самой, и Бога, и вещей»¹. Но первой развёрнутой формой осознания смыслоносности тела, больше того — его активного культурного использования стало искусство эпохи авангарда. Причём не только искусство танца, в котором такое использование напрашивается, казалось бы, само собой, но и другие искусства, не в последнюю очередь —

¹ Цит. по: с. 178.

словесные. «Шестым чувством», так интриговавшим и воодушевлявшим художников авангарда, было, утверждает Ирина Сироткина, не что иное, как мышечное чувство, или кинестезия. (Пожалуй, на звание давно искавшегося европейской культурой «шестого чувства» именно кинестезия может претендовать с наибольшим правом: для этого чувства даже установлен собственный орган — «специальные рецепторы в мышцах, связках и сухожилиях»².) Танец лишь сфокусировал на нём внимание.

Это авангардисты задумались над тем (занимающим и самого автора) обстоятельством, что «мышца» и «мысль», «умение» и «ум» — слова, созвучные не просто по языковой случайности. Это они — тем самым — поставили вопрос о радикальном пересмотре «традиционной эпистемологической иерархии»³, в которой знание-умение — телесное, «практическое», «техническое», «знание-как» (так много позже, в сороковые, назвал его младший современник русских авангардистов Гилберт Райл (1900-1976)) — занимало принципиально вторичное, подчинённое положение по сравнению со знанием теоретическим, «умственным». Художники авангарда создавали не только нового человека, но и — одновременно, практически тем же самым движением — новую модель его понимания.

Автор книги, историк и теоретик культуры и вообще человек с весьма нетривиальной картой профессиональных интересов — кандидат психологических наук и доктор философии, в сферу её исследовательского внимания входят интеллектуальная история, история психологии и психиатрии, а также история танца и двигательной культуры⁴ — рассматривает поэтов и художников авангарда как участников антропологической рефлексии своего времени. И не просто полноценных и незаменимых, но таких, которые в ряде отношений опередили философов. Впрочем, это нисколько не удивительно: философия — дело медленное, искусству же, в силу самой его чуткой и пластичной природы, свойственно реагировать на сдвиги в системе культурных равновесий не просто быстро, но даже с опережением. Не только отражая их, но отчасти, надо думать, также стимулируя и провоцируя.

Художники, поэты и теоретики первых десятилетий века составили опережающую карту европейского смыслового развития, которую мы ещё и до сих пор не освоили. Пестуя своё искусство, они «конструировали» будущее знание.

«Конструируя знание, в котором теоретическое переплетается с практическим, чувственным, личным, — говорит Сироткина, — формалисты предвосхитили то, что позже философы назвали “tacit knowledge”, “невным” или “личностным знанием”»⁵. Заметим, многими десятилетиями позже: концепцию «личностного знания» Майкл Полани сформулировал только в 1958 году. Вообще, цельное, телесное и деятельное восприятие мира человеком осмысливается теперь уже — начиная со второй половины XX века — многими науками. Сироткина вспоминает здесь философию действия, теорию практик, этнометодологию, социологию знания... При этом она находит нужным признать, что

² С. 9.

³ С. 177.

⁴ <http://igiti.hse.ru/fakul/staff/sirotkina>

⁵ С. 180–181.

художники авангарда были в этом отношении, «пожалуй, первыми»⁶. И более того — настолько первыми, что «и философии, и науке до сих пор трудно <...> принять и освоить»⁷ предлагавшийся ими тип знания.

Сам же авангард Сироткина видит едва ли не прежде всего как форму мышления (да, осуществляемого в значительной мере в образах, но от того ничуть не менее) и еще того шире: как антропологический проект — «проект по пересозданию человека, обновлению его чувственности»⁸. Искусство стало важнейшей частью этого проекта в той мере, в какой «задавало новые образцы восприятия»⁹ и вообще «расширяло человеческие возможности»¹⁰. Оно выдвинулось приоритетной областью расширения возможностей и культивировалось в качестве таковой.

Танец, показывает автор, неспроста привлекал участников тогдашней художественной жизни. Не «красоты» искали они в нём в первую очередь, не «гармонии» и даже не (что менее тривиально) связи с античными корнями европейской культуры. И даже не только «создания нового быта, привнесения искусства в жизнь»¹¹ — хотя это уже ближе. В качестве побочных результатов, стоит признать, они нередко всё это обретали (или им так казалось), но главной целью было всё-таки другое. Танец, по Сироткиной, глубоко родствен коренной интенции авангарда, которая узнаётся во всех — без исключения — его артистических и иных практиках: *выходу из автоматизма*, из притупляющей восприятие, мышление и существование рутины. (Поэтому, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что, поняв отношения художников того времени с движением вообще и с танцем в частности, мы поймём в самом авангарде нечто наиболее существенное.)

К той же деавтоматизации, демонстрирует Сироткина, по существу, призывали своих коллег и читателей и теоретики — деятели ОПОЯЗа, прежде всего (такой вроде бы далёкий от танцевальных практик человек¹², как) Виктор Шкловский с его идеей остранения. Сам Шкловский, кстати, вполне отдавал себе в этом отчёт. Призывая художников, по словам Сироткиной, «сделать искусство ощутимым, преодолеть привычное»¹³, он ссылаясь именно на танец: «<...> танец — это ходьба, которая ощущается; ещё точнее — ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться»¹⁴. Впрочем, подобные представления разделяли и иные ведущие умы эпохи: Сироткина вспоминает Анри Бергсона, определявшего привычку как «окаменелый субстрат духовной активности»¹⁵. Авангард

⁶ С. 180.

⁷ С. 181.

⁸ С. 7.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ С. 10.

¹² Будем точны: танцевальными практиками как таковыми ницшеанец Шкловский хотя и не занимался, зато умел играть на скрипке (движение, танцу вполне родственное) и вообще, по собственному его выражению, «танцевал наукой» (с. 176).

¹³ С. 172.

¹⁴ Там же.

¹⁵ С. 173.

занимался, утверждает она, возвращением человека «к первичному состоянию не-умения, минус-приёма, чтобы вместе с новым навыком создать новый мир»¹⁶.

Занимаясь по преимуществу русскими авангардистами, Сироткина не упускает из виду и того, что делали их собратья по умонастроению в иных странах; анализируемые же ею телесные искусства не ограничивает танцем. Она говорит, например, о Ф. Т. Маринетти, который «выступил с манифестом *тактилизма* — искусства прикосновений» и «вместе с художницей Бенедеттой Каппа <...> создавал тактильные таблицы для “путешествующей руки”»¹⁷.

Вообще, автор ставит идеи и практики авангарда в широкий контекст не только в синхроническом, но и в диахроническом отношении. Она усматривает родство между интересом заумников к «самовитому слову», «слову как таковому» и интересом жившего позже американского танцовщика Мерса Каннингема (1919-2009) к «движению как таковому» и его стремлением через движение «возвратить человеку переживание мира»¹⁸, а посредством этого — реорганизовать самую его «телесную схему»¹⁹. Корни таких стремлений, разумеется, — в авангарде с его усилиями по созданию нового человека.

Разговор об отношениях авангардного искусства с телом, таким образом, оказывается разговором о больших тенденциях времени — и даже не одного, — действие которых не ограничивалось искусством (хотя, похоже, именно в нём обретало наиболее полное — даже доводимое до крайностей — и яркое своё воплощение; в этом смысле искусство, а в особенности — авангардное, стало как бы увеличительным стеклом, поднесённым к пронизывающим время процессам и позволяющим их подробно рассмотреть). В первой половине минувшего века, говорит Сироткина, и учёными, и философами разных стран вообще переосмыслились понятия *навыка* и *движения*, а вместе с ними неминуемо, и роль тела в процессах смыслообразования.

Автор обращает внимание на то, что почти одновременно с работой авангардистов в искусстве — в 1920-х — изучением движения, расширяя и усложняя, его понимание, занимался физиолог Николай Бернштейн, благодаря которому «движение стало пониматься не как механический акт, а как действие по решению “двигательной задачи”»²⁰. Она замечает также, что проблема, интересовавшая Шкловского применительно к искусству — автоматизма и деавтоматизации, — занимала, например, и Мерло-Понти в его «Феноменологии восприятия» (написанной, однако, в 1945 году — в совсем другую историческую и интеллектуальную эпоху). Занимала она его в более широком отношении и, заметим, с вовлечением в разговор тела как носителя смысла. «Привыкнуть к шляпе, автомобилю или трости, — цитирует Сироткина французского философа, — значит обустроиться в них или, наоборот, привлечь их к участию в объёмности собственного тела. Навык выражает нашу способность расширять наше бытие в мире или изменять наше существование, дополняясь новыми

¹⁶ С. 175.

¹⁷ С. 11.

¹⁸ С. 175.

¹⁹ С. 176.

²⁰ С. 12.

орудиями»²¹. «Что же такое навык, если он не является ни знанием, ни автоматизмом? — продолжает Мерло-Понти. — Это знание, которое находится в моих руках, которое даётся лишь телесному усилию и не может выразиться через объективное обозначение.»²²

Танец, о котором говорит в своей книге Ирина Сироткина, и есть такой особый вид знания, который даётся лишь телесному усилию и может/должен быть осмыслен именно как знание.

Интересно, что автор обращает существенное внимание именно на эпистемологические аспекты и последствия авангардной увлеченности движением. В теоретических рефлексиях на эту тему наши соотечественники в XX веке, увы, по (насильственному) сходе русского авангарда с художественной и интеллектуальной сцены существенно отставали от своих западных коллег; теперь этот разрыв ощутимо сокращается (и, кстати, книга, о которой мы говорим, — важный шаг к преодолению этого разрыва). Но, во всяком случае, авангардисты, хотя и не создали чаемого нового человека, оказались правы в угадывании направлений развития человека старого, несовершенного (вполне вероятно, в то, что развитие пошло такими путями, определённый вклад внесли своими практиками и они). «Развитие спорта, танца, гимнастики и других двигательных практик» действительно, признаёт Сироткина, «изменило наш образ жизни, а непрекращающийся поиск репрезентаций движения в кинематографе и других визуальных искусствах — наш способ восприятия»²³ (стало быть, и мышления?). Более того, автор подводит нас к той мысли, что в результате того самого движения, у истоков которого стояли когда-то авангардисты, уже созрели — притом именно в повседневном мировосприятии — культурные основания для очередного «сдвига» в гуманитарных науках: «двигательного». «В отличие от прежней парадигмы, по преимуществу визуальной, — предполагает она, — новая должна использовать все шесть или больше чувств, включая кинестезию.»²⁴ Собственно, первая попытка такого сдвига уже предпринималась: её осуществляли, как могли, художники-авангардисты. «Их собственные витальность, энергия, динамизм помогли им увидеть и оценить эвристический потенциал мышечного движения, физического действия как источника смыслов. <...> Своё знание они строили как приём, умение, knowing-how, savoir-faire — и оспаривали тот факт, что знание это иерархически подчинено знанию теоретическому.»²⁵ Но современная им культура в целом к такому перевороту в построении знания оказалась не готова.

Всё-таки о признаках того, что если и не сам «двигательный поворот» в гуманитаристике, то по крайней мере движение к нему уже намечилось, свидетельствует появление в последнее время — в том числе и на русском языке — работ, посвящённых «телесности» литературы, «прагматике» письменного высказывания, «поведенческому» характеру или «перформативности» литератур-

²¹ Цит. по: с. 174.

²² Там же.

²³ С. 180.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

ного творчества, причём многие из них «связаны с проблематикой художественного авангарда как перформативного искусства *par excellence*»²⁶.

Если говорить о ведущей интуиции этого исследования — у исследователей ведь бывают не только направляющие их мысли, но и интуиции? — то ей, конечно, должна быть признана интуиция цельности. Цельности и самого человека, и разных областей его деятельности.

Ирине Сироткиной недаром удалось опознать в авангарде антропологический проект. Её исследование и само не только историко-культурное, но и антропологическое: говоря об истории авангардных теорий и практик, автор тем самым обращает внимание на то, как устроены и как сообщаются между собою разные стороны человеческой природы. Всё её теоретическое повествование — по существу о связях, соединяющих мысль и чувство в единый континуум, границы внутри которого возможно провести только условно и с некоторым насилием над естеством.

Вообще, у автора явно есть собственная антропологическая концепция, которая всем её историко-культурным исследованием проговаривается, а в конце его — пусть очень кратко — формулируется и прямо. Кинестетическое чувство она называет первым по важности в человеке и, соответственно, в его понимании: «это от него зависят различие Я и не-Я, чувство активности, субъектности, или *agency*, наш контакт с миром, интимность, близость с другим человеком»²⁷. (Именно оно, добавлю, задаёт цельность, связывающую все стороны и уровни человеческого существа.) В самом же начале книги она говорит: всё здесь написанное «основано на глубоком убеждении в том, что кроме понятийного мышления существует также мышление в движениях, “мышечное мышление”»²⁸. (Само по себе такое представление культурой уже освоено. О кинестетическом интеллекте, «мудрости тела» говорил ещё Бернштейн: представление о собственном логосе, разуме мышления восходит, собственно, именно к нему. При жизни оставшийся неизвестным западным коллегам, Бернштейн уже после смерти (1966) своими работами повлиял, в частности, «на американского психолога Ховарда Гарднера, автора теории множественного интеллекта, предложившего термин “телесно-кинестетический интеллект” <...>, и на французского физиолога Алена Бертоза, разрабатывавшего философию и феноменологию движения»²⁹.) Потому, согласно Сироткиной, и имело бы смысл положить кинестезию и базирующееся на ней мышление, столь многое определяющие и столь ещё мало понятые, в основу будущей парадигмы гуманитарного познания.

Сам предмет её исследования — авангард, «проект по пересозданию человека» и способ мышления о нём — не может быть, показывает Сироткина, понят вне коренным образом свойственных ему чувствований, среди которых телесные ощущения занимают важнейшее место. Она обращает внимание на то, что авангард искал не только новой мысли и новой жизни, но — не прежде ли прочего? — «обновлённого, праздничного»³⁰ её ощущения: новых и сильных чувств, основы всего, без которой не получится никакая мысль и никакой новый человек.

²⁶ С. 9.

²⁷ С. 180.

²⁸ С. 11.

²⁹ С. 12.

³⁰ С. 171.