

Бачко Андрей Михайлович, магистрант,
Кафедра хореографического искусства,
ЛГАКИ им. Матусовского

ТАНЕЦ КАК ОЛИЦЕТВОРЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ

Аннотация: Итак, что же такое танец и почему он олицетворяет философские идеи? В широком смысле танец – это движение тел в пространстве и времени. Таким образом, его комбинации формируют отношения между телами, пространственность и время действия. Эти отношения носят интегративный и контекстуальный характер, и развитие этих связей – это то, что в первую очередь может раскрыть смысл танца. В статье подчеркиваются два направления олицетворенной философии в танце. Во-первых, человеческие тела осуществляют познание. Во-вторых, движения тела являются материализацией знаний, которые были активированы в процессе их формирования.

Abstract: So, what is dance and why does it embody philosophical ideas? In a broad sense, dance is the movement of bodies in space and time. Thus, its combinations form the relationship between bodies, spatiality and time of action. These relationships are integrative and contextual, and the development of these connections is what can first of all reveal the meaning of dance. The article highlights two directions of personified philosophy in dance. First, human bodies carry out cognition. Secondly, body movements are the materialization of knowledge that was activated in the process of their formation.

Ключевые слова: танец; философия восприятия; телесность; хореография.

Keywords: dance; philosophy of perception; physicality; choreography.

В широком смысле танец – это движение тел в пространстве и времени. Его комбинации формируют отношения между телами, пространственность и время действия. Эти отношения носят интегративный и контекстуальный характер, и развитие этих связей – это то, что в первую очередь может раскрыть смысл танца. Движение – это физический процесс в пространстве и времени. Поэтому физическая форма танцоров неотделима от танца. Следовательно, танец – это не просто вопрос форм и композиций; это живой процесс их формирования. Танцевальные движения определяются, в частности, физической динамикой и структурой тела танцоров. Поскольку движения тела направляются живым человеческим телом и формируются им, танец – это процесс восприятия. Формы и позы, которые демонстрируют танцоры, неотделимы от самого сознания и целостности человеческого опыта. По этой причине коммуникативный акт танца в первую очередь связан с восприятием и, следовательно, является выразительным.

Эстетические теории часто имеют дело с взаимосвязью между телесной реальностью художественного символа и его значением. Экспрессионистская сущность эстетического знака, объединенная с его материальностью и «мирскостью», рассматривалась многими исследователями эстетического познания. Уже у Аристотеля можно увидеть интеграцию материи и формы. Соответственно, и в танце существует внутренняя взаимосвязь телесных движений с их видимостью. Напряжение в мышцах выражает напряжение в душе. В этом отношении танец ничем не отличается от других коммуникативных актов.

Чтобы глубже раскрыть коммуникативную экспрессионистскую особенность танца, необходимо обратить внимание на его когнитивную природу. Как и любой другой акт коммуникации, танец – это также процесс восприятия. Процесс восприятия порождает действия, наделенные смыслом. Следовательно, они могут быть в дальнейшем восприняты и поняты. Следуя герменевтической традиции, значение понимается как процесс



возникновения, который основан на событии, влияющем на его возникновение. Ханс-Георг Гадамер сравнивает герменевтику и акт онтологического объяснения с игрой, правила которой определяются в рамках конкретной ситуации. Игра – это не то, что кто-то делает, а скорее то, в чем кто-то участвует и поэтому онтологические объяснения основаны на взаимном понимании ситуации. Между участниками создается взаимопонимание, в то время как ситуация является игровой площадкой, на которой устанавливается понимание [1, с. 163]. Понимание герменевтики Гадамером основано на эстетической сфере. В свою очередь, его теория понимания повлияла на дальнейшие современные теории в эстетике, которые касаются интеллектуальной природы произведения искусства [1, с. 165]. Соответственно, произведения искусства – это не просто артефакты, динамика произведений искусства активна не только благодаря бывшим творениям художников, воплотивших в них свои идеи, точно также как и значение – это не единственное действие получателя, который извлекает их из форм. В матрице смысла и восприятия в эстетике артефакт становится событием. Художник и зрители на разных этапах участвуют в нем. Поэтому художественный процесс создания определяется элементами самого художественного процесса – встречей художника со своим произведением.

Произведения искусства, в том числе и танцевальные, являются динамичными процедурами. По этой причине Джон Дьюи определяет искусство как опыт. Прагматичная эстетика Дьюи смещает акцент с материалистически выразительного объекта как такового на художественный процесс в целом. Искусство – это эстетический опыт, а эстетический опыт художника, выразительный артефакт и эстетический опыт реципиента, объединены в единый всеобъемлющий процесс. Для Дьюи обмен информацией в рамках эстетического опыта – это акт восприятия, соответственно, его определение восприятия – это «процесс действия и переживания» [2].

Художники должны быть непредубежденными и понимать свою работу, потому что осознанность к изменениям в процессе успешно направляет их дальнейшие творения. Значит, процесс творчества в первую очередь связан с восприятием. По этой причине, как и для феноменологии Гадамера, задача художников – поддерживать понимание, при этом творческая задача состоит в том, чтобы продолжать играть с предметами и превращать их в эстетический образ. Или практически, как это имеет место в танце, игра с физической динамикой и интеграция между ними создают эстетические качества движений. Именно по этой причине творчество и танец являются понятными видами деятельности. Это осознанные, интеллектуальные процедуры осмысления измерений во время опыта.

Танцоры и хореографы в целом не только внимательны, но и знают, как изобретать и воссоздавать в соответствии с уже полученными знаниями, они знают, как задействовать свою технику, и учатся мастерству в своем искусстве. Художественное мастерство – это знание того, как поддерживать восприятие и эстетический баланс в соответствии с техникой создания. В свою очередь, внимательность и осознанность позволяют танцорам совершенствовать свои знания и совершенствовать технику.

Этот процесс имеет два направления: предварительные знания формируют процесс создания, в то время как новый опыт, в свою очередь, формирует художественные навыки. По этой причине техника – это всего лишь средство для понимания движения. Опытные танцоры, например, знают, как направлять энергию и сохранять равновесие в новых физических условиях, в соответствии с их физическим пониманием кинестетических правил. Этот процесс требует творческого подхода и гибкости в понимании своего искусства и своего ремесла. Эта гибкость и интеллект выходят за рамки «хорошей техники», скорее, это понимание своего тела здесь и сейчас, а также понимание наилучших кинестетических правил обращения с ним. По этой причине процесс восприятия не является просто интуитивным или искусным, что также определяет работу как вдумчивую и интеллектуальную.



Танец – это живой процесс формирования движений, следовательно, от танцоров требуется баланс восприятия. Танцоры, которые сохраняют свои технические знания и расширяют их с каждым движением, превращают свое мастерство в искусство, более того, поскольку задача поддержания восприятия является когнитивной, а не только физической, танцоры, в частности, учатся владеть собой. В своих когнитивных аспектах эта работа не менее сложна, чем работа философа, особенно в том смысле, в каком она определяется феноменологией и прагматизмом. В рамках обеих традиций требуется баланс между ранее известным, и способностью ума оставаться открытым и гибким к восприятию новой информации. Танцоры совершенствуют свою восприимчивость и интеллект наряду с физической ловкостью, и они знают, как разумно распорядиться своими знаниями.

Процесс овладения каким-либо навыком, требующий полного внимания, является эффективным и осмысленным благодаря самому акту внимания. Согласно Гадамеру, «сознание игрока является результатом процесса игры» [1, с. 107]. Танец расширяет познавательную деятельность, как и мышление, потому что, когда танцоры постигают движения и физическое равновесие, они также управляют такими ментальными установками, как концентрация, внимательность, терпение, умеренность и пр. Сосредоточенность и сдержанность в себе – это ментальные качества, необходимые для любой комплексной работы. Эдмунд Гуссерль описывает это как психологический вызов, который определяет целостность феноменолога. Чтобы не полагаться исключительно на старые привычки (уже известный мир смыслов или паттерны движений, в случае танца), необходимо практиковать «эпоху», заключая «мир за скобки», когда происходит новая встреча [3, с. 184]. Мир феноменолога, его ценности, суждения, культурное наследие и привычки в любом случае будут соответствовать новой информации, чтобы осознать ее. При этом Гуссерль утверждает, что «Эпоха – это практика и отношение, которые феноменолог может приобрести в процессе обучения. Тренинг учит феноменолога смотреть на мир, следуя его структуре и динамике. Соответственно, концентрация на физических фактурах и динамике и понимание их возможностей для придания формы – это именно те задачи, с которыми сталкиваются танцоры во время танца» [3, с. 208].

Рассматривая танец как познавательный опыт, который связан с его телесностью, согласно утверждению Поля Валери в книге «Философия танца», танец – это серьезная философская проблема и что «каждая эпоха, которая понимала человеческое тело, культивировала танец» [4, с. 35]. В данном труде Валери понимает человеческое тело как чувственное. Тело – это не только чувственная сфера человека, но и источник мудрости и самообразования. Однако эта идея, хотя и не всегда была самоочевидной в западных культурах, возвращалась во многие эпохи человеческой цивилизации со времен греков, и в наши дни она возродилась в философии. Эти традиции позволяют утверждать, что феноменология танца – это, прежде всего, философия красоты, которая проистекает из физического интеллекта человека. Разум, который воплощен физически, имеет двойное значение: во-первых, человеческие тела реализуют процессы мышления, а во-вторых, движения тела выражают знание о его существовании. Поэтому эти два уровня взаимосвязаны.

Хореографическая работа – это художественный опыт, в котором хореограф создает точку зрения на различные аспекты жизни. Как и в случае с танцем, хореографический акт также выражает точку зрения, которая выходит за рамки концептуальной идеи, касающейся танца. Смысл танца формируется и проявляется в процессе его постановки и интерпритации. В соответствии с эстетикой Дьюи, создание точки зрения – это воплощенный процесс работы с материалистически-физическими характеристиками, такими как ритмы и энергии, в зависимости от пространственности, времени, физических усилий, форм и возможных



вариаций между всеми этими элементами. Чувственность хореографа и танцоров принимает участие в этом процессе. По этой причине акт танца определяет выразительность танца не меньше, чем хореография. Танец нужно танцевать, чтобы его идеи были реализованы.

Соответственно, танцоры и хореографы имеют дело с артикуляцией своих движений. Хотя они в основном осознают иллюзорные элементы в своих реальных движениях, в процессе танца они не обращают внимания на внешний вид, особенно танцоры, они имеют дело с актом самовыражения, а не с выразительным результатом. Они исследуют и отрабатывают движения до тех пор, пока сами движения не станут чувственно ясными, отчетливыми и точными, как физические явления. Опыт танца очень конкретен, потому что физические исследования в высшей степени чувственны. Тем не менее, физические движения становятся выразительными, потому что они раскрывают продуманный процесс их формирования. Материалистические исследования включают в себя ментальные особенности, поскольку исследование движений – это исследование человека.

При этом выразительность движения выходит за рамки личной психологии или концептуальной интенциональности того или иного создателя. Выразительность – это матрица воплощенных значений, которые раскрывают «целостность человеческого опыта» [4, с. 37].

Работа танцора, которая смягчает его внешность, – это работа по взаимодействию со знаниями, которые он извлекает из прошлого жизненного опыта. Жизненный опыт входит в набор техник танцора, и все они по определению являются физическими и ментальными. Для Аристотеля наличие живого тела является условием наличия души, и утверждать обратное было бы довольно мистично. Аристотель утверждает, что вопрос о том, являются ли тело и душа единым целым, бессмыслен, так же как и вопрос о том, является ли материя вещей и то, из чего она состоит, одним и тем же [5]. Душа, соответственно, является «первой степенью актуальности естественного тела, в котором заложен потенциал жизни» [5]. Аристотель проводит различие между потенциальностью материи и актуальностью формы. Материя не может быть признана объектом без ее связи с формой, которая содержит ее сущность. Форма, как действительность, имеет две взаимосвязанные категории: знание и осуществление знания. Прежде всего, душа, как первый уровень реальности, – это естественное знание, которым обладает тело. Душа – это сущность жизненного опыта. Из этого следует, что жизнь не может быть осознана как таковая без представления о ее истинной сущности, о душе и о том, как ее использовать, т.е. о физической стороне ее существования.

Таким образом, в танце физическое движение – это проявление знания, которым обладает тело как потенциальная возможность. Суть танца заключается в его форме как знании, которое воплощается и актуализируется в танце.

В соответствии с философскими традициями Аристотеля, в танце знания, которые приобретаются при выполнении физических движений, являются частью ментальной жизни танцора. Поскольку предыдущие практики относятся к знаниям танцующего тела, то способы, которыми танцоры используют свои техники, являются, соответственно, чистым выражением их реального менталитета. Когда танцоры и хореографы исследуют физические элементы, такие как количество усилий, необходимых телу для создания движения, происходит обмен информацией между их опытом и текущими художественными исследованиями, в которых они участвуют. Это означает, что артикуляция движений всегда предполагает новое узнавание благодаря знакомству, даже если это знакомство предполагается. Соответственно, танцоры во время танца артикулируют не только движения; они артикулируют свой акт физического восприятия.

Поэтому артикуляция движения не может быть простым проявлением смысла «за пределами» танца как осознанной цели. Это проявление и процесс формирования олицетворенного смысла. Смыслы олицетворяются в танце, а не стоят как цель «за» ним.



Таким образом, выразительность танца проявляется в обмене между физическим устройством тел танцоров и их моделями движений как социальных и биологических существ. У танцоров уникальные тела, и они переживают особый опыт танца здесь и сейчас. Тем не менее, они знают, как понять движение, используя свои физические приемы. Каждая техника движения предполагает свои собственные решения для решения таких задач, как укрепление мышц, повышение ловкости, точности и т.д. По этой причине каждая техника олицетворяет в себе различные идеи.

Список литературы:

1. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Dewey, John. Art as Experience. / Dewey John. – New-York: Perigee Books, 1980. – 446 p.
3. Гуссерль, Эд. Собрание сочинений. Логические исследования. / Перев. с нем. В.И. Молчанова. – М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. – 275 с.
4. Левинсон, А.Я. Paul Valery: Philosophe de la danse / Andre Lavinson. – Paris: Tour d, 1927. – 43 с.
5. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. Т. 3 / [ред. и авт. вступит. статьи И. Д. Рожанский]. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.

