

УДК: 793.322: [141.319.8+572.5]

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ФІЛОСОФІЇ ТІЛЕСНОСТІ ЯК КЛЮЧ ДО МОВИ ТІЛА

Наталія ЧІЛКІНА

*Кафедра сучасної хореографії,
Харківська державна академія культури,
вул. Академіка Павлова б. 319, кв. 71, Харків, Україна, 61168
тел.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Досліджено аспекти філософії тілесності, які можуть бути використані у теорії танцю та практичному створенні зразків сучасної хореографії.

Ключові слова: філософія танцю, танець як культурний паттерн, хореологія, тілесність, Я. Беме, соматичне навчання.

В українському мистецтвознавстві хореологія (теорія танцю і методологія його дослідження) перебуває на початковому етапі становлення. Як можна зрозуміти з дослідження російського дансолога Н. Курюмової, подібна картина спостерігається й у науковців колишнього СРСР: “традиційні методи, розроблені у балетознавстві розглядають передусім питання художньої форми, її законів і властивостей, будови і структури, особливостей мови й образно-символічних значень”, отже не дають адекватного розуміння природи сучасного танцю. Останній виник у надрах неklasичної культури і націлений на зближення з емпіричною реальністю, подолання встановлених раніше художніх меж. “Сучасний танець, – наполягає Н. Курюмова, – чутливо реагує на зміни антропологічних параметрів людини в культурі, що постійно змінюється, вимагаючи ширшого, культурологічного підходу” [1, с. 3].

Саме тому у науковому осягненні сучасного танцю використовується інструментарій, що склався у філософському дискурсі тілесності ХХ століття. Цей підхід був продиктований специфікою явищ сучасного танцю, який, виникнувши на рубежі ХІХ–ХХ століть, давно став способом невербального, пластичного осмислення у царині тілесного, тактильного сприйняття світу. У мистецтві танцю, на думку Н. Курюмової, це зрушення виразилося “в переході від складних хореографічних форм класичного балету, які є пластичним втіленням класичного дуалізму тіла і духу, до специфічних структур сучасного танцю, що досліджують тілесність сучасної людини; від тіла, що розуміється функціонально, в якості інструменту створення ідеального художнього образу, – до тіла як субстанції, як самодостатнього джерела значень і сенсів” [1, с. 3].

У цій роботі ми також намагаємося використати нові дослідницькі можливості для аналітики явищ сучасного танцю як специфічного й адекватного способу трансляції-конструювання значень соматизованої неklasичної культури. Для цього наведемо кілька фундаментальних понять, за допомогою яких це можна зробити.

Людське тіло було постійним об'єктом уваги не тільки медиків, біологів, природознавців, а й філософів, теософів. Один із них – Яков Беме, який жив у Німеччині кінця XVI–початку XVII століть постійно апелював до тілесних аналогій як предметної мови, читання якої є “основним завданням інтерпретації досвіду”. І хоча концепція тілесної уяви не є оригінальним винаходом Я. Беме (він запозичив її у Парацельса), але місце, відведене цій концепції в загальному контексті його доктрини тілесності, дуже своєрідне.

Тіло Я. Беме розглядав як сполучну ланку усіх елементів предметної мови, як універсальний ключ до шифру природи. Тіло у цій інтерпретації – це “поле усіх можливих аналогій, за допомогою яких взагалі що-небудь може бути відкрите і пояснене. У тілі, як у моделі, можна побачити усі структури, що розгортаються в цілісному тексті космосу (і відповідно, в космосі тексту). Ця ідея робить визначальний вплив на лексикон Я. Беме, значна частина якого складається і з слів, що посилають до тілесних дій і функцій”, переконує дослідник його філософії [3].

Загострена увага до тілесного аспекту мови робить можливим не стільки вираження тілесного досвіду за допомогою опису, скільки його демонстрацію цього досвіду за допомогою іманентного розкриття в процесі описання.

Майже усі висловлювання Я. Беме, писав П. Резвих, побудовані на взаємній інтерпретації тілесного й абстрактно-категоріального дискурсив: не лише тілесні процеси описуються в абстрактних поняттях, але й логіко-антологічні структури розкриваються за допомогою термінів, що беруть свій початок у тілесній практиці.

Використання людського тіла в якості архетипної моделі не є чимось винятковим. Тому важливо відзначити, що “тілесність виступає у Я. Беме не як предметна реальність, а як принцип входження в структуру тілесності. Найфундаментальніша позиція Я. Беме в тому, що будь-яка істота отримує свою визначеність за допомогою динамічного проектування себе в тілесно артикульоване ціле” [3].

Зокрема П. Резвих писав про динамічну топографію тіла та його ритмічні функції, які походять з концепції Я. Беме. І зробив висновок, що “темпоральне тлумачення тіла як процесуального розгортання тих різних сил, що взаємодіють одна з одною, якісно зумовлює і його просторовий образ – складну сукупність різноспрямованих рухів, що переходять один в одного, стягнутих до загального центру. Основою взаємозв'язку цих рухів, підсумував дослідник, є саме протиставлення центру і периферії; тіло, таким способом, мислиться як система циркулюючих силових потоків. Продовжуючи ці аналогії, можна підсумувати, що динамічна топографія припускає рухливість і проникність меж тіла. Тіло поміщене в силові межі, позначені протистояннями і переходами якостей, що рухаються; воно замкнуте на себе за посередництва особливих поворотних функцій. У моделі Я. Беме можна виділити три такі функції: дихання, живлення, відтворення. У виконанні кожної з них беруть участь усі сили і якості; вони – не функції органів, але функції усього тіла цілком. Рухливість меж тіла за збереження його архетипної структури забезпечується наявністю ритму. Завдяки зміні диспозиції уяви ритміка тіла може варіюватися” [3].

У роботах Я. Беме наявні візуальні схеми тілесності, тобто пряме ототожнення тіла і наочного знака без яких-небудь додаткових пояснень. Це зближує його наукові розвідки з майбутніми лінгвістичними студіями, які закладені в основу семіотики ученими XX століття. Два базові архетипи для цих ототожнень – буква і хрест. Ідентифікація тіла з буквою дає можливість інтерпретувати накреслене слово як зображення динамічної послідовності фаз артикуляції, свого роду мовних поз.

Архетипна структура тіла не отримує рис статуарності, а вибудовується як серія варіативних метаморфоз, що розкривають ті функціональні зв'язки, на реалізації яких будується тілесний досвід.

Питання про те, що в зв'язці “тіло–мова” є первинним або базисним компонентом, не має сенсу, бо вона розгортається у безлічі точок зіткнення між словом, образом і жестом. Проте, щоб ці точки могли бути вказані, треба розмежувати різні виміри тексту (розповідне, структурне, пластичне), а потім виявити принцип їх зв'язку.

Розвитком первинних уявлень про взаємозв'язок тіла та духу є соматика – напрям у науці про людське тіло і його рух. Уперше термін “соматика” ввів у вживання американський професор філософії Томас Ханна 1976 року для описання виду навчальних дисциплін, що належать до об'єднання розумових та тілесних властивостей людини. Соматика вивчає “сомові” (грецькою) тіла у взаємозв'язку з чуттєвим та інтелектуальним проявом (концепція цілісності тіла–розуму–духу).

Ця практика успішно використовується не тільки при відновленні рухових можливостей людини, а й у балетмейстерській практиці. Їх поєднує також формула соматичного навчання “викладач–учень” і концентрація на відчуттях, які виникають у певних м'язах або групах м'язів. Отже “учень” (себто виконавець) розвиває в собі яскравіше фізичне розуміння і кращу здатність управляти власними рухами та контролювати м'язову напругу.

Соматичне навчання може бути корисним і цікавим танцівникам та іншим творчим особистостям, які хочуть “більше дізнатися про можливості свого тіла або ж розвинути які-небудь додаткові здібності і збільшити свій потенціал” [2].

Дослідження феноменів тіла і його можливостей комунікації з іншими тілами ще у ХХ столітті призвело до виникнення методу “контактної імпровізації”, що в результаті стала окремим напрямом танцю. Її автор Стів Пекстон розглядав тіло як переплетення соціальної, фізіологічної, просторової, біографічної та іншої інформації, що методом дифузії складає цілісне явище. Його перевагу С. Пекстон вбачав у позбавленні рухових штампів і затисків.

Тілесна модель контактної імпровізації близька до моделі “тіла без органів”, яка у постструктуралістському тілесному дискурсі живиться ідеями театральної концепції А. Арто і пізніше розроблена Ж. Делезом. Насправді “тіло без органів” це метафора звільнення тіла від влади “організму”, що встановлює порядок розташування і функціонування органів тіла. Отже, розглядувана модель перебуває в загальному руслі контркультурної ідеології соматизації 1960-х років, розкріпачення чуттєвості, звільнення тіла.

Варто зазначити, що Наталія Курюмова помічає, що модель “тіла без органів” у С. Пекстона не так афектована, як у А. Арто і Ж. Делеза. Тілам, які беруть участь у дуєтній формі, яка увібрала кінетичні елементи і принципи руху найрізноманітніших технік (бойових мистецтв, соціальних танців, спорту і дитячих ігор), заснованої на постійній віддачі – прийнятті ваги партнерами в їх нескінченній взаємодії, відповідає “не стільки ідея боротьби з поневолюючим організмом (соціумом), скільки метафора несуперечливого партнерства, рівноправної комунікації як основи соціальності.

На думку дослідниці, принцип контактної імпровізації близький до структури інтерсуб'єктивної взаємодії, яка є основою конструювання повсякденності та світової соціальної дії і типізованої комунікації” [1, с. 6].

Філософсько-культурологічний дискурс тілесності в контексті неklasичної раціональності відкривають деякі положення представників “філософії життя”, таких

як Людвіг Фейєрбах, Фрідріх Ніцше, а також Зигмунд Фрейд. “Класичними” є роботи Моріс Мерло-Понті, який розробив проблематику тіла з погляду екзистенціальної феноменології. Мішель Фуко вказав на зв’язок соціокультурних і тілесних практик, Жан Бодрійяр вписав тіло в контекст товарно-знакових стосунків постмодерного суспільства. Жан-Люк Нансі зумів підвести деякі підсумки вивчення дискурсу тілесності в ХХ століття, розглядаючи їх з позицій постметафізики. Свій доробок внесли у розробку цієї проблематики сучасні російські автори: Ігор Кон, Валерій Подорога, Ольга Булгакова, Олександр Геніс та ін.

Приєм розгляду художніх і культурних явищ крізь призму тілесності представлений також у роботах знаних зарубіжних теоретиків, зокрема Жюль Делеза, Жака Деррідо, Ролана Барта та ін. Взаємозв’язок філософських концепцій тіла, тілесних практик в культурі і художніх практик сучасного танцю вимагає міждисциплінарного, інтеграційного підходу.

У руслі цього підходу Н. Курюмова, наприклад, ввела поняття “тілесної моделі”, тобто художнього алгоритму, що об’єднує певний характер руху, набір пластичних засобів – з певними значеннями і сенсами. Це, з одного боку, “міметичне подвоєння” характерних тілесних проявів епохи (рухів, жестів, особливостей тілесної пластики і кінетики, взаємодії тіла з простором і іншими тілами); з іншої – образно-символічне втілення певних культурних значень тіла, спосіб репрезентації психофізичних станів і досвіду сучасної людини. “Моделі тілесності” стають аналітичним інструментом сучасного танцю в його зв’язках з філософією і культурою.

Представляючи тілесність як смислову доміную культури ХХ століття, дослідниця певною мірою виявляє культурно-історичні моделі тілесності в сучасному танці і використовує методології, що склалися в некласичному філософському дискурсі ХХ століття.

Це допомагає розглянути сучасний танець як специфічний невербальний дискурс тіла, в якому виявляються актуальні культурно-історичні моделі тілесності. Н. Курюмова обрала з великої кількості можливих варіантів такі моделі: “ідеальне тіло” (класичний танець), “тіло-поріг” (ранній модерністський (вільний) танець, що асоціюється з метафорою Ф. Ніцше про життєвий потік, який протікає через людське тіло і воно стає певною просторово-часовою перешкодою цьому потокові).

Також Н. Курюмова розглянула танцювальні моделі модерну: “тіло-симптом” (пластика тіла як хворобливий, травматичний психічний досвід, прихований у підсвідомому), характерну для танцювального авангарду “тіло-машину”, що став в 1920-х роках вираженням преклоніння перед технікою і процесами урбанізації. Аналізуються також постмодерністські практики американського танцювального андеграунду 1960-х – початку 1970-х років: “повсякденне тіло” (рутинні повсякденні жести і дії), “феноменологічне тіло”, “тіло-без-органів”.

Основними принципами тут стають імпровізація, метод випадковості і мінімалізм, де будівельним матеріалом танцю є елементарна рухова одиниця. Методом вироблення нової танцювальної мови, не пов’язаної з застарілим “змістом” та “ідеологічними” конотаціями, стає тілесна феноменологія, що розуміється як дослідження простих фізичних дій і пов’язаних з ними кінестезичних відчуттів. Головною темою танцю стає “тут-і-зараз” присутність тіла, вкоріненого в емпіричній реальності повсякденного життя. При цьому відсутність психологічних і художніх “подій” компенсується усвідомленням самого руху як тілесно-кінетичної події.

“Реальне тіло” та “екстремальне тіло” Н. Курюмова класифікує як приклади “contemporary dance”. Вона розглянула їх як такі, що позиціонують з висуненими структурами виробництва-споживання соціокультурної моделі “нормативного тіла”. Однак у цьому криється суттєва смислова помилка. Бо поняття постмодерного танцю та “contemporary dance” треба сприймати як цілісне явище, принаймні як аналоги, що загалом відповідає етапові розвитку філософської думки від модерну до постмодерну та безпосередній еволюції танцю.

Оскільки вказані дефініції мають метафорично-образне забарвлення, не з усіма з них можна цілком погодитися, бо матеріальні аспекти людської природи, які вивчає біологія, медицина, психологія, економіка, демографія, соціологія є значно складнішими. На зв'язок духовного та тілесного начал впливає дискредитація духовних цінностей і концепції людини як істоти духовної і моральної. У зв'язку з цим спостерігається посилення ірраціоналізму, лібералізація тіла, вивільнення інстинктів, взаємодія впливу духовних навчань і психофізичних практик східних культур та холістичний підхід до тіла, тобто визнання нерозривної єдності усіх його складових частин. Тож можна погодитися з дослідницею, що з початком ХХ століття “тіло стало головним предметом турботи людини” [1, с. 2].

Обґрунтовуючи особливу роль неklasичної філософії і сучасного танцю в осмисленні і представленні тіла, його культурних значень, Н. Курюмова доводить: філософія як форма свідомості культури надає сенсу її сутнісним проявам, що висуває на перший план тілесний дискурс.

Танець як вид мистецтва, безпосередньо пов'язаний з тілом і вкорінений у ньому, дає можливість художньо-пластичного осмислення тілесних метаморфоз, що відбуваються з людиною в сучасній культурі, формує свого роду невербальний дискурс тіла. Культурно-історичні моделі тілесності, які об'єктивно виникають як узагальнення домінантних рис практичного і ментального повсякденного досвіду людей, осмислюються і концептуально оформлюються в сучасному танці, стаючи приводом для його змін і розвитку. Танцююче тіло стає пунктом зближення з реальністю. Реалізуючи в танці індивідуальний досвід конкретної, неповторної людської тілесності, воно стає автентичним і актуальним.

У дискурсі модерністського танцю, на протигагу танцю класичному, акцентована матеріальність тіла, його залежність від законів фізики, сил гравітації. В основу системи покладена така категорія, як вага тіла (динаміка). Разом з категоріями швидкості (часу) і напрямку (простору), осмисленням цих категорій в теорії Альберта Ейнштейна (у цьому випадку – у співвідношенні з тілом, що рухається) категорія ваги задає нову просторово-часово-динамічну систему, що визначає можливості просторових переміщень танцюючого тіла. Ця система упорядковує хаотичні пошуки “самовираження” у вільному танці. Вона водночас збільшує можливості координування тіла, його взаємодії з простором, різноманітність траєкторій його переміщень і руху частин тіла. В основі різних практик модерністського танцю, даючи підґрунтя для його базової моделі “тіла-симптому” лежить робота з вагою, силами тяжіння й інерції; нове розуміння простору, який переміщується разом з тілом танцюриста і є його партнером.

Співвідношення змін дискурсів сценічного танцю (від класичного до постмодерністського) дає змогу виявити суть змін ставлення до тіла в культурі на різних її етапах, тенденцію посилення значущості тіла, його автономності. Танцююче

тіло в сучасному танці стає метафорою повної свободи і самовизначеності сучасної людини, яка втратила віру в наявність вищих сенсів.

“Нормативному тілу” споживчої культури “contemporary dance” протиставляє велику різноманітність негламурних, неідеальних моделей, відстоюючи пріоритети множинності, мультикультурності сучасного світу і складності, унікальності тілесної структури кожного окремого індивіда. Тому можна говорити про те, що “contemporary dance”, до створення якого постійно долучаються автори і виконавці різних соціальних та вікових груп, національної, етнічної, культурної належності, і навіть люди з обмеженими тілесними можливостями, представляє різні моделі тіла: безліч тіл, що відрізняються за своєю анатомією, тілесними проявами, психофізичними, расовими, гендерними, етнічними характеристиками. У цій роботі ми групуємо їх у дві основні тілесні моделі і пов’язані з ними основні тенденції “contemporary dance”.

Модель звичайного, негламурного людського тіла нової, постмодерністської повсякденності: “реальне тіло”. Ця модель реалізується у форматі танцтеатру (що оформився в 1970-ті роки і пов’язаний передусім з традицією німецького експресіоністського танцю).

Інша модель тіла, поставленого в ситуацію особливої психофізичної напруги, реалізується у форматі фізичного театру, що виник в 1980-ті роки як синтез декількох актуальних європейських театральних практик ХХ століття: французької школи пантоміми і театральної клоунади, contemporary dance, авангардного театру ХХ століття.

Основні риси танцтеатру як виду постмодерністського мистецтва, на думку Н. Курюмової, охоплюють:

- невербальність – відсутність літературної основи, єдиного сюжету.
- нелінійність, колажність, кліповість. “Виклад” матеріалу не підкоряється звичайній логіці, уникає “прямого висловлювання”, подібності життя; фрагменти розвивають теми конфліктів і зіткнень, в які залучена звичайна, повсякденна людина і які носять як соціальний, так і особовий характер.
- тактильність, хаотичність дії. Розробляють методи безпосередньої психофізичної дії, відкриті в авангардних театральних теоріях-практиках ХХ століття і в практиках перформансу.
- якість достовірності, автентичності того, що відбувається пов’язана з особливим методом роботи з виконавцями, які самі беруть участь у створенні твору. Їх особистий тілесний досвід використовується для створення образів, допомагаючи “прокреслити комплекс узгоджень між фізичним досвідом і культурною репрезентацією (у фінальному продукті) між тілом і його ідентифікацією” [1, с. 9].

Наприклад, танцтеатр Піни Бауш, у творчості якої склалися основні параметри цієї форми, представляє колекцію “реальних” тіл. Безліч персонажів її спектаклів – звичайні люди німецької повсякденності, з їхніми проблемами, комплексами, забобонами і соціальними стереотипами, які транслуються в пластиці і способах руху їхніми тілами. Особливий “тілесний реалізм” танцювальних епізодів у П. Бауш пов’язаний з тим, що вони виникають з випадкових тілесних “обмовок” або звичайних жестів, вироблених “реальними тілами” її персонажів. Їх неодноразове повторення, ритмізація і перетворюють їх на танець.

Фізичний театр, на відміну від танцтеатру, не займається інтерпретаціями якогось драматичного або хореографічного твору: тут особистий досвід перформера

утілюється в різних, некодифікуючих тілесних формах, впливаючи на глядача. Взаємодія, яка виникає між перформером або глядачем, інтенсивна, емоційна, “фізична”. Фізичний театр, отже працює з “екстремальними тілами”, тобто тілами-сутностями, доходячи до найвищої міри актуальності й автентичності тілесної дії, до якої прагне “contemporary dance”.

Аналіз робіт багатьох сучасних європейських та американських хореографів свідчить про постійне коливання тілесної моделі від “реального тіла” до “екстремального тіла”. Причому, звичайне, “реальне” тіло виявляється поставленим у складну для нього екстремальну ситуацію і “працює” в певні моменти, на межі психофізичних можливостей. У зв’язку з чим, танець став “не стільки втіленням деяких образів і стосунків, скільки дослідженням сутнісних основ тілесності самого перформера, підводячи художнє до межі з тілесним” [1, с. 11].

Список використаної літератури

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии / Н. В. Курюмова. – НОУ ВПО Гуманитар. университет. – Екатеринбург, 2011. – 18 с.
2. Соматическое обучение [Электронный ресурс] / Максим Кин. – Режим доступа : <http://detki.kz/woman/health/somatika/>.
3. Якоб Бёме: язык тела и тело языка [Электронный ресурс] / Резвых П. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/rezvyh21.htm>

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

MODERN ASPECTS OF THE PHILOSOPHY OF CORPORALITY AS THE KEY TO BODY LANGUAGE

Nataliia CHILIKINA

*Modern dance department,
Kharkiv State Academy of Culture,
str. Akademika Pavlova b. 319, kv. 71, Kharkov, Ukraine, 61168
tel.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Philosophy aspects of corporalness, which can be used in the theory of dance and practical creation of standards of modern choreography are investigated.

Key words: philosophy of dance, dance as cultural pattern, choreology, corporalness, J. Boehme, somatic educating.

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ФИЛОСОФИИ ТЕЛЕСНОСТИ КАК КЛЮЧ К ЯЗЫКУ ТЕЛА

Наталія ЧИЛИКИНА

*Кафедра современной хореографии,
Харьковская государственная академия культуры,
ул. Академика Павлова д. 319, кв. 71, Харьков, Украина, 61168
тел.: (+38)050-955-94-64, (+38)0572-68-68-97, e-mail: natabz@rambler.ru*

Исследуются аспекты философии телесности, которые могут быть использованы в теории танца и практическом создании образцов современной хореографии.

Ключевые слова: философия танца, танец как культурный паттерн, хореология, телесность, Я. Беме, соматическое обучение.