

Шачнева Алина Алексеевна

студентка кафедры
теоретической и социальной философии
Саратовского национального исследовательского
государственного университета

**БЫТИЕ ДРУГИМ В ТАНЦЕ.
НЕКОТОРЫЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ**

Аннотация:

В статье рассматриваются феноменологические понятия Другого и Чужого сквозь призму искусства танца. Отмечается роль понятия тела не только в хореографическом искусстве, но также и в современной французской феноменологии, представленной в работах Мориса Мерло-Понти и Марка Ришира. Проведен феноменологический анализ взаимодействия хореографа и танцовщика, в ходе которого была выявлена существенная роль intersубъективности не только как взаимодействия субъектов, обобщенных одной целью, но и как обобщенного и взаимопроникающего поля опыта, на основании которого вырабатывается новый тип опыта, с помощью которого только и возможно создание нового танца. Также существенная роль в создании танца, а как следствие, и создании новых смыслов, отдается фантазии. Фантазия выступает здесь как некоторое поле возможности, которое расширяет горизонты сознания и делает бытие человека инвариативным.

Ключевые слова:

танец, хореография, феноменология, Другой, intersубъективность, фантазия, субъект, хореограф, танцовщик.

Shachneva Alina Alekseyevna

Student, Theoretical and
Social Philosophy Department,
Saratov National Research
State University

**BEING THE OTHER IN DANCE.
SOME PHENOMENOLOGICAL
ASPECTS**

Summary:

The paper discusses the phenomenological concepts of the Other and the Alien through the prism of the art of dance. The role of the concept of the body is noted not only in choreographic art, but also in modern French phenomenology presented in the works of Maurice Merlot-Ponti and Marc Reshire. A phenomenological analysis of the interaction of the choreographer and dancer was carried out, during which the essential role of intersubjectivity was revealed not only as the interaction of subjects generalized by one goal, but also as a generalized and interpenetrating field of experience, on the basis of which a new type of experience is developed, with which it is possible to create new dance. Also fantasy plays a significant role in creating a dance, and as a result, in creating new meanings. Fantasy appears here as a certain field of opportunity, which expands the horizons of consciousness and makes person's way of life invariant.

Keywords:

dance, choreography, phenomenology, the Other, intersubjectivity, fantasy, subject, choreographer, dancer.

Современная философия в поисках нового языка обращается к понятиям тела и телесности, трансформируя этим представление о субъективности. Тема телесности и использования различных арт-практик с активными движениями и жестами актуальна в современных философских исследованиях постмодернизма. Например, Кристофер Уоткин в своей статье «Когда я мыслю, я танцую» [1] говорит о частом взаимодействии современных хореографов с философами, в частности, о совместной работе Жана-Люка Нанси и хореографа Матильды Монье. В ходе этой работы хореограф и философ постарались показать связь телесного высказывания в танце и передачи смысла посредством тела. Смысл этот теряет свою лингвистическую ценность, поскольку знаки тела отличаются от знаков языка, также различия проводятся и в восприятии этого специфического языка зрителем. Обращение современной эстетики к новым формам передачи глубинных смыслов, заложенных в танце, имеет важное значение для раскрытия сущности искусства в целом. Телесные «основания» в современной философии сегодня становятся отправной смыслообразующей точкой для построения новых онтологических конфигураций и понятия человека в мире. Роджер Смит в своей статье «Танец жизни» отмечал: «В результате невозможности теоретического решения проблемы природы ценностей, особое значение приобрели практики движения, произошел переход из рациональной области в эстетическую» [2].

Поскольку сами феномены жизни и телесности онтологически обосновывают существование феномена танца, в нашем исследовании в качестве методологической базы мы опираемся на работы феноменологов, обращающихся к исследованию intersубъективности на основе онтологии телесности.

Танец, выступающий как манифестация телесности, воспроизводит смыслы. Термин «хореография» (от гр. Χορεία – танец, хоровод, пляска и γράφω – писать) первоначально означал записывание и запоминание основных движений танца – балетного экзерсиса, что, безусловно, помогало легче усвоить программу как танцовщику, так и самому хореографу. Посредством тела

артиста, выстраивая его в неоднозначные позы, изменяя конфигурации положения кордебалета на сцене, хореограф отправлял послания публике с помощью тела и движений исполнителя хореографии – артиста.

Морис Мерло-Понти в своей «Феноменологии восприятия» писал: «Контур моего тела – это некая граница, которую обыкновенные пространственные отношения не пересекают. Также все мое тело не является для меня набором соседствующих в пространстве органов. Оно принадлежит мне как неделимая собственность, и мне известна позиция каждого из моих членов, благодаря телесной схеме, в которую все они включены» [3, с. 137]. Феномен тела, согласно Мерло-Понти, включает в себе «метафизическое единство Я и мира» [4, с. 82]. Посредством тела субъект может быть как видящим и воспринимающим, так и видимым, может быть воспринимаемым. В этой двойственности феномена тела «обнаруживается перекрытие или наложение, такое, которое заставляет сказать, что вещи переходят в нас, точно так же как и мы – в них» [5, с. 180].

Танец как вид пластического искусства полностью пространственен, чистая репрезентация тела является лишь опространственной (выражаемой в пространстве) мыслью хореографа. Эта мысль всегда уже дана нам в танце, самого танца, невоплощенного в теле, быть не может. Максин Шитс-Джонстон в своей книге «Феноменология танца» попыталась наметить вектор изучения феномена танца, определяя его как феномен, явленный сознанию. В своем исследовании она писала: «Сознание танца является предварительно рефлексивным сознанием. Однако, помимо этого, ясно, что танец – особый феномен, а именно феномен, данный нам в движении. Поэтому дескриптивное изучение феномена танца должно быть связано с таким явлением, которое в своем движении все же остается целостным» [6, с. 13].

Но сам хореограф репрезентирует свою мысль только лишь благодаря телу Другого, которым и является тело артиста. Поэтому новизна данного исследования заключается в детальном и теоретическом рассмотрении проблемы соотношения телесного опыта хореографа и исполнителя как опыта Другого и представляет не только научный интерес, но и отвечает практическим задачам эстетики, несет в себе практическую новизну – может принести конкретную пользу современным хореографам-постановщикам, поскольку взаимодействие Я-хореографа и Другого-артиста выступает как некоторая связка сознаний и телесности самого постановщика и исполнителя. Как в феноменологии искусства, так и в его непосредственном производстве обычно рассматриваются отношения только исполнителя и зрителя либо творца и зрителя, анализируется их эстетическое восприятие как отдельных субъектов. Например, в статье «“How can we know the dancer from the dance?”: Антропология движения и танца» [7] отечественный исследователь Ирина Сироткина отвечает на вопрос «*Что люди делают, когда танцуют?*», трактуя человеческое действие как целенаправленное и осознанное. В работе О.Б. Коренной «Танец как синтез духовного и телесного» танец рассматривается как некоторое выражение духовного мира человека, как некоторая экзистенциальная проблема свободы мышления [8]. Однако неисследованным остается вопрос о соотношении телесного опыта хореографа и исполнителя, которое необходимо рассмотреть, поскольку именно оно является условием для рождения смысла в танце, для открытия нового мира искусства. Благодаря этому взаимодействию на уровне телесного опыта происходит, используя термин Х.-Г. Гадамера, слияние горизонтов хореографа и танцовщика, образуя их общую творческую историю, становящуюся частью собственной истории каждого из них.

Мерло-Понти писал: «Субъективность не есть неподвижное тождество с собой: для нее важно открыться Другому и выходить за свои пределы» [9, с. 539]. Задача хореографа состоит в «проникновении» в тело Другого: не только самому раскрыться, но и увидеть в этом раскрытии еще и артиста. Самого создания танца не может быть в случае, если танцовщик воспринимается хореографом только лишь как безликий материал, из которого следует «слепить» нужный ему образ. Создание – это всегда взаимообмен опытом как постановщика, так и артиста.

Посредством собственного тела мы вписаны в окружающий нас мир. Само тело является частью этого мира, и с помощью тела мы осознаем данность мира как таковую. Другой тоже является частью нашей данности, по крайней мере, в плане того, что Другой обладает плотью, облечен в собственное тело, которое также является частью мира, вписано в этот мир. Но является ли сознание Другого и его опыт моим собственным?

Эдмунд Гуссерль, открывая и исследуя понятие интерсубъективности, писал: «То, что может быть предъявлено и удостоверено первично, – это я сам, или же то, что принадлежит мне самому как мое собственное. То, что поэтому фундированным образом дано в опыте как первично неосуществимое и как не самоданное, однако, как то, на что последовательно указывает опыт и что опыт удостоверяет, есть *Чужое*, следовательно, оно мыслимо как аналог моего собственного» [10, с. 148]. В терминологии Гуссерля, понятия Другого и Чужого отличны друг от друга. Чужой для нашего восприятия является не объектом, а субъектом, тогда как именно Другой воспринимается как отличный

от нас, но все-таки объект. М.А. Новиков в своей статье «Путь к Другому в “Картезианских медитациях”» писал: «Именно Другой человек дает нам возможность опыта чужого. Другой является трансцендентальной путеводной нитью для теории конституирования опыта чужого. Мы через Другого понимаем то, что нечто для нас может быть чужим, т. е. не принадлежащим нам, но не в плане собственности, а в плане данности, в плане возможной распоряжаемости» [11, с. 210].

Каждый танцовщик является уникальным благодаря собственной школе, опыту танцевания, репертуарному багажу, выучке, строению собственного тела. Его опыт для хореографа в первую очередь является *чужим* опытом. Безусловно, если бы каждый танцовщик обладал одинаковым опытом, не было бы ни громких имен гениев, ни новых постановок (в них бы просто пропал смысл). Зачастую хореограф специально ставит ту или иную партию на конкретного танцовщика как, например, М. Бежар и Ю.Н. Григорович на М. Плисецкую, М.М. Фокин на А. Павлову и В. Нижинского и т. д. Также, работая, хореограф всегда накладывает собственный опыт танцевания на опыт танцовщика, подбирая тем самым лучшие физические качества для своей постановки, фантазируя на тему того, как это будет репрезентировано. Такая связь аналогии происходит и в обратном порядке – танцовщик посредством тела пытается вобрать в себя телесный опыт самого хореографа, дабы репрезентировать его идею, быть движимым тем же мотивом, тем же настроением, обладать именно тем характером движения, который требует от него хореограф. Итак, постановка танца – это всего лишь встреча двух *Других*, исследующих как собственный опыт, так и *чужой*. Из-за такого специфического проникновения друг в друга, демонстрируя именно эту нестатичную нетождественность самому себе, – некоторое наложение и диалогичность опытов – и образуется новый опыт.

Каждое взаимодействие хореографа и танцовщика, т. е. непосредственное создание танца, в дальнейшем их уже совместном опыте предстает как нечто новое для обоих, оно учреждает новый смысл и способно стать основанием новой предданности, обладающей более богатым смыслом. Расширяя собственные горизонты, как хореограф, так и танцовщик открывают в себе новые возможности, которые впоследствии принимаются, «впитываются» ими на телесном уровне, обращаются в некоторую *телесную схему*, как сказал бы Мерло-Понти, затем, умело пользуясь ее, нарабатывают, превращая уже опыт такого движения в собственный. В любом случае взаимодействие хореографа и исполнителя образуют собой пару. Гуссерль утверждал, что «Его и Alter-ego всегда и неизбежно даны в изначальном образовании пары» [12, с. 148].

Взаимодействие этой пары происходит на основании аналогизирующего схватывания: хореограф всегда, так или иначе, проводит аналогию между собственным опытом, собственной задумкой-фантазией, которая как раз и построена на основании его собственного опыта с опытом танцовщика. Такая аналогия является необходимой для сопоставления возможности тела исполнителя и самой задумкой. В случае несовпадения этих возможностей хореограф, «перекраивая ее карту», начинает подстраивать движения под танцовщика; танцовщик же, пытаясь подстроиться под эту карту, проводит аналогию не только с опытом хореографа (что для постановки просто необходимо, иначе было бы невозможным сделать саму эту «карту»), но и проводит аналогию между собственным уже наработанным опытом и опытом, получаемым здесь и сейчас, что тоже является специфическим опытом хореографа. Вслед за аналогией происходит некоторое наслаивание опытов друг друга, взаимное их перекрещение в отношении представления каждого о ходе самого спектакля, того, каким он должен быть и чем он является для каждого; по Гуссерлю, происходит взаимное перекрывание предметного смысла. Как хореограф, так и танцовщик как бы намеренно забывают о том, что они ощущали ранее, что они знали о ранних данных в опыте постановках, для того чтобы все-таки, воспользовавшись этим опытом, заложенным в их теле, присвоенным ими, превращенным в предданность для каждого Чужого, создать нечто новое, открыть свой горизонт.

Также при постановке спектакля и работе двух друг другу *чужих*, хореографа и танцовщика, как уже неоднократно вскользь упоминалось, присутствует некоторый, довольно значительный элемент фантазии. Прежде чем начать непосредственную репетиционную и постановочную работу с артистами, хореограф задумывает и воспроизводит в своем воображении некоторые образы, которые ему хотелось бы воплотить в реальности. В любом случае все действие, происходящее на сцене, – так или иначе действие не спонтанное и произвольное, а сфабрикованное. Это можно сравнить подачей знака своему другу, переходящему улицу, и произвольным взмахом руки, чтобы поправить волосы от ветра. Первый случай – сфабрикованное движение, ведь я намеренно подаю некий знак. Все движения, происходящие в балете, да и сам балет как искусство, являются апофеозом сфабрикованных движений. Другими словами, действия в балете – выдуманная ситуация. Таким образом, мы можем заключить, что у сфабрикованного движения всегда есть своя определенная цель. Мерло-Понти называл эти движения не сфабрикованными, а абстрактными и писал: «Абстрактное движение прорывает внутри заполненного мира, в котором разворачивалось кон-

кретное движение, некую зону рефлексии и субъективности, оно наслаивает на физическое пространство, пространство виртуальное или человеческое» [13, с. 153]. Под «виртуальным» Мерло-Понти подразумевает нечто выдуманное, служащее определенной цели, некоторый знак, выразившейся в физической (телесной) форме. Фантазия изначально присутствует лишь за горизонтом нашей реальности, наших возможностей. Я как субъект, себя осознающий, не включен в мир сразу таковым. Я всегда и изначально только лишь создает себя, свою идентичность, этим он проявляет свою активность, творя самого себя. Из этого можно сделать вывод, что, фантазируя, мы очерчиваем некоторую перспективу для самосоздания. Но все ли наши фантазии актуализируются? Ведь статус нашего Я постоянно меняется, возможно, даже подстраивается под реалии пространства и времени. Получается, что наше Я непостоянно – оно «мерцает», постоянно определяя, что есть фантазия, а что есть реальность. Ощущение реальности может дать нам лишь только собственная телесность. Под взглядом Другого я, в свою очередь, из воспринимающего превращаюсь в воспринимаемое, все-таки оставляя за собой право на собственное «здесь». Танец же объединяет собственные «здесь» уже в единое тело танца. Превращая фантазию и творчество самого себя в единое сотворчество, делая это множественное «здесь» единым.

Также под этим виртуальным или человеческим понимаются собственные переживания, основанные на субъективном опыте в данном случае хореографа. По сути, такие знаки, выраженные в физической форме, с помощью физических данных артиста и являются воплощенной фантазией хореографа-постановщика. Танец здесь сродни художественному произведению – тексту, только автор текста пишет и выплескивает свои фантазии на бумаге, а хореограф – на пространстве сцены, с помощью тел артистов, создавая замысловатый текст из абстрактных движений. Фантазия хореографа при постановке в каком-то роде также является некоторым расширением горизонта нашего сознания. Марк Ришир в своей работе «Эпохэ, мерцание и редукция в феноменологии» писал: «Нужно признать, что поскольку существует сам себя удостоверяющий, фантазирующий субъект, явление в фантазии всегда уже, исходно, в ретенциях и потенциях находится в присутствии, но не принадлежит ему, не будучи при этом представлены в настоящем и не нуждаясь в этом» [14, с. 213]. Таким образом, фантазия пытается выйти за очерченную нашим сознанием линию горизонта, пытается испытать и испытывает каждый инвариант нашего бытия. Инвариантом бытия хореографа в таком случае является бытие его фантазии на сцене, его проекция собственного опыта на тело и опыт артиста, воплощающего его фантазию. Именно такая проекция и делает возможным абстрактное движение. Но не стоит забывать, что мир никогда не существует для нас в законченном и готовом варианте, также и воплощение спектакля-фантазии никогда не может быть идеальным в том смысле, что никакой, даже самый техничный артист никогда не сможет досконально воплотить задумку хореографа. И сама задумка никогда не сможет быть в некотором роде «законченной», ведь сознание не статично, оно обладает подвижностью, оно подстраивается под ситуацию и определяет ее. Это явление непостоянства также открывает как хореографу, так и танцовщику огромное поле для испытаний, проб и действий, поле обмена опытом и познание Другого через призму собственного Я.

Резюмируя данное исследование, можно сделать вывод о том, что восприятие живого тела связывает фантазию и реальность, образует интерсубъективное пространство, в котором происходит осознание инаковости отличных друг от друга субъектов постановки танца. Их отношения имеют амбивалентный характер: сначала их субъективные телесные опыты имеют «чужеродный», иногда взаимоотторгаемый характер, но в процессе действия самого танца эти опыты взаимопроникают друг в друга, благодаря фантазийному элементу расширяя горизонты сознания участников постановки танца. Таким образом, можно заключить, что танец является одной из немногих арт-практик, помогающих на уровне телесного восприятия и уровне восприятия сознания не только «лучше понять» Другого, но и, специфически обмениваясь с этим Другим собственным опытом, на короткое время самого действия танца быть Другим.

Ссылки:

1. Watkin C. When I Think I Dance [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dancehousedairy.com.au/?p=2255> (дата обращения: 26.05.2020).
2. Смит Р. Танец жизни [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 1/2018. № 149. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19445/ (дата обращения: 26.05.2020).
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. 605 с.
4. Ажимов Ф.Е. Эстетико-антропологическое измерение феноменологии М. Мерло-Понти // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Владивосток, 2011. № 2 (14). С. 81–83.
5. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Минск, 2006. 400 с.
6. Sheets-Johnstone M. The Phenomenology of Dance. Madison, 1966. 158 p.
7. Сироткина И. «How can we know the dancer from the dance?»: Антропология движения и танца [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 3/2017. № 145. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12475/ (дата обращения: 26.05.2020).

8. Коренная О.Б. Танец как синтез духовного и телесного // Вестник Амурского государственного университета. Благовещенск, 2015. № 70. С. 29–34.
9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия...
10. Гуссерль Э. Картезианские медитации. М., 2010. 229 с.
11. Новиков М.А. Путь к Другому в «Картезианских медитациях» // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. М., 2011. № 15 (77). С. 208–216.
12. Гуссерль Э. Указ. соч.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия...
14. Ришир М. Эпохэ, мерцание и редукция в феноменологии // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами. М., 2014. 288 с.

Редактор: Шейхетова Ирина Александровна
Переводчик: Мельников Евгений Вячеславович