

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра теоретической и социальной философии

**Онтологическая экспозиция contemporary dance: постфеноменологический
анализ**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студентки 4 курса 411 группы направления 47.03.01 Философия философского
факультета Шачневой Алины Алексеевны

Научный руководитель
профессор кафедры
теоретической и социальной философии
доктор философских наук, доцент


28.05.2020

С.М. Малкина

Заведующий кафедрой
теоретической и социальной философии
доктор философских наук, профессор



В.Б. Устьянцев

28.05.2020

Саратов 2020

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы заключается в том, что, contemporary dance как и методы постфеноменологии, основываются на фактическом выведении аффективности как ключевого методического понятия. В рамках проблематики новой феноменологии это помогает выйти за пределы опыта субъекта и прорваться к области предданного. В рамках же contemporary dance выражение собственной аффективности через тело помогает высвободить собственное тело артиста из рамок определенного стиля, делая тело «свободным» конструирует танец как некоторую экспозицию бытия, также возвращая субъекта в область предданного.

Степень разработанности проблемы Степень разработанности проблемы не обширна и делится на несколько частей. Первая из них – это исследование танца как культурного феномена. В своей статье «Танец – это не айфон» современный режиссер и хореограф Вик Лашенов проводит сравнительный анализ танцевального спектакля и перформативных выступлений¹. Вторая часть исследований посвящена философии танца, где танец рассматривается как язык тела. Это отражено в работах Анна Козониной² и Наталии Курюмовой³. Третья часть представлена феноменологическим анализом и воплощена в работах Сондры Фрейли⁴ и Максина Шитс⁵.

Метод феноменологической редукции у Гуссерля основывался на методе «чистой» дескрипции, т.е. описании чисто усмотренных структур сознания,

¹ Лашенов, В. Танец – это не айфон [Электронный ресурс] // Художественный журнал [Электронный ресурс]. №103, 2017. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (дата обращения: 25.02.2020). - Загл. с экрана. - Яз. рус.

² Козонина, А. Танец, лингвистическая сущность [Электронный ресурс] // Художественный журнал [Электронный ресурс]. №105, 2018. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/78/article/1703> (дата обращения: 25.02.2020). - Загл. с экрана. - Яз. рус.

³ Курюмова, Н.В. Современный танец: от хореографического языка к феноменологии тела и обратно // Вестник гуманитарного университета. 2015. №2(9). – С. 62.

⁴ Fraleigh, S. A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology // Dance Research Journal 23/1 (spring 1991), p 12.

⁵ Sheets, Maxine. The phenomenology of Dance. – The University of Wisconsin Printed in the United States of America by Kingsport Press, 1966. – p.13.

именно дескрипция может обеспечить такую область исследования, в которой возможен будет взгляд на феномен. Для мыслителей постфеноменологического направления основным методом становится дескрипция субъективных переживаний. Что выводит феноменологические исследования на темы телесности и тела, которые эти субъективные переживания и обеспечивает. Философскими исследованиями телесности занимаются: Л.Ю. Соколова⁶, В.Л. Круткин⁷, С.А. Азаренко⁸. Также, методологическую базу самого направления постфеноменологии исследует в своих работах А. Ямпольская⁹.

Цель работы заключается в феноменологическом анализе феномена contemporary dance и выявлении границ его онтологической экспозиции.

Задачи – Определить стиль contemporary dance как эстетический феномен; – Раскрыть онтологическую экспозицию contemporary dance; – Исследовать событийность contemporary dance; – Произвести феноменологический анализ contemporary dance.

Новизна исследования заключается в том, чтобы, пользуясь методами феноменологии, определить именно contemporary dance – новое и молодое направление танца – как феномен, данный не только сознанию зрителя, но и сознанию танцовщика.

Объект исследования: стиль танца contemporary на примере творчества хореографов: Пины Бауш, Акрама Хана, Мерса Каннингема, Марты Грэм и Саши Вальц, а также современных танцевальных постановок различных направлений.

Предмет исследования: феноменологические аспекты онтологической экспозиции contemporary dance.

⁶ Соколова Л.Ю. Понятие плоти в «онтологии видимого» М.Мерло-Понти // Вестник СанктПетербургского университета. 2015. № 2. – С. 38-45.

⁷ Круткин. В.Л. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. 1997. № 4. – С. 147-151.

⁸ Азаренко С.А. Антропологические практики современности: онтология сообщаемости и совместность // Фонарь Диогена: человек в многообразии практик. 2015. Т. 1. № 1. – С. 72-90.

⁹ Ямпольская, А. Искусство феноменологии. – М.: РИПОЛ-классик, 2019. – 342 с.

Положение выносимое на защиту

Феноменологический анализ приводит к различению произведения искусства и эстетического феномена, связанного с чувством возвышенного. Танец является intersubъективным феноменом, будучи связанным со зрителем, танцором и хореографом, при этом чувство возвышенного вызывается не только у зрителя, но и у танцовщика. Intersubъективность танца осуществляется посредством телесности, являющейся сферой соотнесенности Я с Другим.

Структура работы

Структура работы определяется логикой решения поставленных задач, работа состоит из 4 глав, заключения и списка использованных источников.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В первой главе работы **«Contemporary dance как эстетический феномен»** исследуется греческий термин «αἶσθησις» означающий ощущение, исходный чувственный опыт. Эстетический феномен связан с эстетическим чувством, которое определяет чувство возвышенного. Анализ категории возвышенного проводится еще у Канта в его работе «Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного». Кант приходит к выводу о том, что возвышенное связано со страхом и внушает уважение, а красивое или прекрасное – с радостным и веселым. Сущность возвышенного заключается в его величии, возвышенное может быть бесформенным, тогда как прекрасное всегда обладает своей формой. Произведению искусства всегда свойственно прекрасное т.к. произведение искусства всегда обладает формой, тогда как возвышенное свойственно не только лишь произведениям искусства. Следуя мысли Канта и Шопенгауэра, можем заключить, что эстетический феномен – это феномен, вызывающий у субъекта, воспринимающего его, чувство возвышенного, с помощью которого субъект способен к изменению и трансформации своих взглядов, вкусов и воззрений, возвышаясь над сеткой обыденности. Эстетический феномен учит не полаганию на мнение публики и

признанность традицией, а наоборот, некоторому отказу от них и поиску внутреннего критерия возвышенного, собственного «возвышения» субъекта. Танец как эстетический феномен вызывает эстетические чувства, чувство возвышенного, не только у зрителя, но и у танцовщика. Возвышаясь своей чувственностью над сеткой обыденности, приоткрывая просвет бытия в себе, танцовщик дарит это возвышение и Зрителю, воссоединяясь с ним на момент спектакля, делая свой дар – дар бытия – общим. Инструментом, позволяющим танцовщику «возвыситься», испытать чувство возвышенного является его тело, а именно, техника тела. Τέχνη (техника), по Хайдеггеру, означает «умелый». Можно сказать, что τέχνη является потенциалом бытия, заключенным в теле. Потенциал этот заключен в теле каждого, но танец – бытие, выходящее за границы телесности, перешагивающее рамки тела исполнителя. У танцоров этот потенциал проявляется в пластике, которая заключается не в отчетливости движений, не в правильности их исполнения, не во владении техникой в плане техничности исполнения, а именно в своей отличающей манере, не всегда правильной т.е. выстроенной по канонам балетной классической школы (как балеты Фокина и Баланчина, как Барышников и Нуреев, Дункан). Вывод об истинности заставляет нас ставить вопрос не в плоскости рациональности, а наоборот, в нашем предрефлексивном опыте, в нашей данности, отданности, вброшенности нас в бытие, которую обеспечивает αἰσθάνομαι. Какой бы ни был танец – прекрасный или безобразный, напомним, что под αἰσθησις подразумевается чувственность вообще, она взывает к нашему истоку, своей техникой затрагивая наше бытие, эта техника исполнения, вне зависимости от постановки, в профессиональных спектаклях, всегда нас впечатляет – оставляет отпечаток события танца.

Во второй главе – «**Corpus мысли танца**» танец рассматривается как язык тела. Бытие через тело и пространство, им занимаемое, говорит о своем наличии в этом мире и пространстве. Но показанное – не значит выставление на показ того, что было сокрыто, этот показ и есть само бытие. Мы можем отнести

танец к особому языку безмолвия, в котором проявляется от-ношение к бытию. Ведь танец, как и язык, является от-ношением мысли к бытию. Но наша телесность одновременно является не только сферой данности мира для Я, но и сферой соотнесенности Я с Другим. Я перестаю быть не только лишь субъектом видения, но и становлюсь видимым под взглядом Другого, под взглядом самого мира. Я не противопоставляется Другому, Я через него конституируется. Речь и понимание, танец как своеобразная молчаливая речь предполагают за собой мысль. Но в основе этой мысли лежит прежде всего конституирование под или перед влиянием Другого. Танец как вид пластического искусства полностью пространственен, чистая репрезентация тела является лишь опространствленной (выражаемой в пространстве) мыслью хореографа. Эта мысль всегда уже дана нам в танце, самого танца, невоплощенного в теле, быть не может.

Мерло-Понти писал: «Субъективность не есть неподвижное тождество с собой: для нее важно открыться Другому и выходить за свои пределы»¹⁰. Задача хореографа состоит в «проникновении» в тело Другого, не только самому раскрыться, но и увидеть в этом раскрытии еще и артиста. постановка танца – это всего лишь встреча двух Других, исследующих как собственный опыт, так и чужой опыт. Из-за этого специфического проникновения друг в друга, демонстрируя именно это нестатичную нетождественность самому себе – некоторое наложение и диалогичность опытов и образуется новый опыт. Каждое взаимодействие хореографа и танцовщика 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

¹⁰ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента. – С. 539

используя ее, наработывают, превращая уже опыт такого движения в свой собственный опыт.

В третьей главе работы **«Событие танца»** говорится о том, что событие несет в театральном искусстве репрезентативную функцию, оно само выражено репрезентацией. Событие в искусстве является некоторым усмотрением истины, прояснением. Тело танцора в момент танца являет собой место для события, место истины, форму, через которую истина репрезентируется. Опыт прошлого и предвосхищение будущего формируют и удерживаются в настоящем. Предельное настоящее – максимальное ощущение происходящего, оно стирает границы между прошлым и будущим, в том смысле, что это настоящее вбирает в себя опыт прошлого и проектирует будущее. В системе темпорального восприятия классической феноменологии лежат понятия ретенции и протенции, где ретенция выполняет функции «первичной памяти» и связана с восприятием прошлого, а протенция – является предвосхищением будущего в настоящем. Протенция предшествует точке «теперь» и конституирует пустое пространство, освобождая временное пространство для события. Событие, таким образом, имеет характер наступления-в-уходе. Зритель в толпе не обладает волей, являясь «любителем» театра, он и идет в театр, насладиться буйством красок, зрелищностью и текстом, возможно в специфичном его оформлении. Толпе не нужно событие, толпе нужны последствия от события. Это говорящее и разъясняющее о нем представление. Публика в театре всегда ленива, так как ей предоставляют удобную для него реальность, посредством критики и эстетики, рекламы, мысль Зрителя лишается воли к усмотрению события, превращая его лишь в толпу, даже один зритель может стать этой толпой. В отличие от публики Зритель не пассивен, специфическая работа его заключается в исчезании – стирании границ своего Я. Зритель всегда должен обладать некоторой волей к событию, он позволяет себе быть удивленным, позволяет неожиданности захватить себя. Этот момент удивления, предполагает за собой признания пустоты в «точке сейчас», ведь

именно так уже Зритель, отрешаясь от ожиданий, предвосхищения этого сценического события, открывает себя для встречи с самим событием бытия на сцене. Осуществляя феноменологическое *ἐποχή* зритель занимает позицию непредвзятого наблюдателя, осуществляя и понимая, делая доступной саму сущность представления, «как» представления, а не его «зачем».

В четвертой, и заключительной, главе **«Contemporary dance под взглядом-в-становлении»** Танец рассматривается как динамичный, несамотождественный феномен. Зритель сталкивается с танцем как с формой-в-становлении. «Взгляд-в-становлении», «конституирование-под-взглядом» - всегда под взглядом бытия, а не зрителя. Ведь как танцовщик, так и зритель, напрямую причастны к этому становлению, все компоненты танцевального спектакля (постановщик, зритель, исполнитель, музыкант, художник, костюмер) и создают событие танца, создают саму целостность спектакля. Все «действующие лица» события одинаково вовлечены в него, каждый со своей стороны одинаково причастны к его созданию, каждый раз преобразуя один и тот же танец в единичный всплеск, единичную историю самого бытия. Воспринимая танец, зритель становится его соучастником. Соучастником мысли в танце, бытия в танце. Само бытие выступает тут как мера со-. Для становления и построения смысла необходимо единое и неразрывное содружество исполнителя, зрителя и хореографа, некоторая история создания, плавно сливающаяся с собственной историей. Но все действия происходящее на сцене, являются не спонтанным и произвольным, а сфабрикованным действием – фантазией, которая изначально присутствует лишь за горизонтом нашей реальности, наших возможностей. 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, являются не спонтанным и произвольным, а сфабрикованным. Это можно сравнить с тем, что я, например,

подаю знак своему другу, переходящему улицу и моим произвольным взмахом руки, чтобы поправить волосы от ветра. Первый случай – сфабрикованное движение, ведь я намеренно подаю некий знак, это нечто обозначающее. Все движения, происходящие в балете, да и сам балет как искусство, являются апофеозом сфабрикованных движений. Другими словами, действия в танце – 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. 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, свое самотождество – этим он проявляет свою активность, творя самого себя. 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 свое право на собственное «здесь». Танец объединяет собственные «здесь» уже в единое тело танца. Превращая фантазию и творчество самого себя в единое сотворчество. Делая это множественное «здесь» единым.

В **заключении** подводятся итоги работы. Сознание воспринимающего никогда не сможет охватить всего феномена танца целиком, он лишь поворачивается к видящему одной своей стороной и раскрывает лишь некоторые свои аспекты. Сам танец всегда остается загадкой, ведь зритель, никогда не сможет догадаться о процессе и причинах создания танца, ведь он всегда остается в регионе невидимого, в пространстве «за сценой», тем самым производя лишь своеобразное «мерцание», которое не позволяет увидеть всю сущность феномена целиком. Но, тем не менее, танец приковывает к себе

сознание смотрящего, внедряется в него, также как и сознание внедряется в саму канву постановки танца, изменяя ее, и изменяясь вместе с ней. Такое изменение и одновременно становление в этом изменении указывает на то, что танец является событием в жизненном пространстве как зрителя, так и танцующего. В своей главе о событии танца я раскрываю важный аспект места субъекта и субъективности в этом пространстве события. Может ли у танца, как и у события быть субъект, кто им является? В ходе исследования я пришла к выводу, что танец не имеет субъекта в том смысле, что находит его в каждом, кто причастен к становлению его: это может быть и танцовщик, и зритель, хореограф, костюмер и т.п. В сам короткий временной отрезок становления танца его событие оставляет яркий след, изменяющий жизнь каждого, кто причастен к торжеству этого события танца.

В дальнейшей перспективе исследования открываются темы феноменологического исследования времени в танце, проблемы методов феноменологической редукции и соотнесения ее с танцевальным искусством, что выводит на широкое поле социальных, онтологических и эстетических перспектив.

28.05.2020

