

ФІЛОСОФІЯ

УДК 111.825

Г.М. Авдіяню

Слов'янський державний педагогічний університет, Україна

ОНТОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ В ТАНЦІ

У статті крізь призму феноменологічної теорії та зв'язку мистецтва танцю із грою розглядаються онтологічні виміри простору та часу в танці. Акцентується увага на танці як спробі знайти в буттєвості піднесено-високий сенс. Індивідуальні прояви у танцювальному мистецтві розглядаються на тлі історичного та метафізичного, перетином яких є національне.

Сучасне життя з його зростанням швидкостей потребує ритму й робить особливо привабливими динамічні форми мистецтва; окрім того, зараз в культурі повсюди відмічається зміщення від слова до візуальних форм мистецтва, однією з таких форм мистецтва є танець. Перед нами явище, народження якого пов'язане з виникненням самої культури. Рухова діяльність була першою формою свідомого спілкування людей, і з того часу танець є невід'ємною складовою людського існування в будь-якій частині світу. Кожна епоха культивувала танець, вважаючи його не тільки розвагою, але й серйозним, поважним, виховним заняттям. Це зумовлює актуальність звернення до вирішення проблем мистецтва танцю, оскільки сучасні дослідники танцю вказують на триумфальний підйом інтересу до цього мистецтва, вперше за багато століть танець зайняв визначну позицію в художній культурі. Традиційно танець прийнято розглядати в рамках мистецтвознавчих й культурологічних досліджень, проте естетики та філософи зазвичай ігнорували проблеми буття танцю. Лише в останній час з'являються окремі праці таких науковців, як А. Амашукелі, І. Герасимової, Є. Лугової [1], Л. Моріної [2], Т. Пригоди, які присвячені філософсько-естетичному осмисленню танцю. Однак автори торкаються лише окремих сторін танцювального буття – зв'язку з міфологією, проблем походження, ролі та місця в соціокультурному просторі. Між тим, існують онтологічні проблеми танцю, які до сих пір не стали предметом наукового аналізу. **Метою даної статті** є визначення онтологічних вимірів простору та часу в танці.

В історії філософії можна виділити два способи інтерпретації даної проблеми. Перший – суб'єктивний, розглядає простір та час як внутрішні можливості людини. Другий – об'єктивний, простір та час є об'єктивними формами буття, що не залежать від свідомості людини. Спробуємо визначити буття танцю крізь призму феноменологічної концепції Е. Гуссерля, М. Хайдеггера [3], М. Мерло-Понті [4], застосовуючи суб'єктивний підхід в розумінні простору та часу.

Філософські категорії «простір» та «час» є абстракцією високого рівня й характеризують особливості структурної організації матерії, доки вони не втілюються в індивідуумі, тіло якого у свою чергу є «матеріально-духовним базисом танцю» [2, с. 5]. Рух, простір та час – це ті елементи, які дають танцю життя, і саме в танці вони сприймаються як живі. Танець здатен викликати кінестетичне чуття та повне відчуття як свободи, так і обмеженості, може викликати в уяві певний час (минуле або майбутнє) й певне місце (реальне або вигадане).

Якщо розглядати простір та час як іменники, то можна стверджувати, що вони є концептуально-незмінними об'єктами вивчення – ці слова позначають вимірювання та вміст. Наприклад, простір як площа, територія або простір, який може або не може містити в собі об'єкти, проміжок між об'єктами. Час також часто розуміється як виділений проміжок часу, години, хвилини, тривалість. Таке розуміння простору та часу переважає в нашому повсякденному житті. Вони функціонують як засоби управління з метою ефективності й координації. Час є видимою матеріальною хронологією, яку ми накладаємо на наш повсякденний досвід, тоді, коли простір є вимірюванням та розміром відстані між будь-якими об'єктами. Ці зовнішні матеріальні форми є незмінними, оскільки вони залишаються постійними в їхньому змісті та вимірі. Метр – це завжди метр, година – завжди година. Незмінна матеріальна обмеженість часу й простору має спільні та протилежні сторони, які відносяться до життєвого досвіду. Звертаючись до феноменологічного аналізу часу та простору, що був детально проведений західними філософами (М. Мерло-Понті [4], М. Хайдеггером [3]), припускаємо, що час та простір може бути суб'єктивним досвідом, оскільки він виходить за межі змісту та вимірювання. У феноменологічних дослідженнях аспектів простору та часу пов'язується опис досвіду як «до», «протягом» та таке інше з розумінням того, як людина виконує просторово-часову функцію.

У частині спадщини Західної культури та її філософії людина зображувалась як істота беззахисна перед силою природи. Час зображувався як те, що знаходиться за межами й поза нами. Відносно простору, то він також виступав у свідомості як щось, що від нас не залежить. Фактично простір розуміли як щось небесне, в яке ми включені. У феноменологічній філософії на протигагу даному антагоністичному відношенню людини, часу та простору робиться припущення, що людина фактично не стоїть проти часу і простору, а сама є часовим та просторовим проявом через той факт, що має тіло, що рухається. Тіло, що рухається, твориться принаймні двома способами: по-перше, тіло, яке рухається свідомо, воно поривається, обертається, рухається вліво-вправо, вперед-назад і так далі; по-друге, рух тіла визначається тим, що внутрішні вісцеральні органи рухаються коливально й ритмічно. В цілому друге розуміння руху тіла відбувається несвідомо, лише дихання (вдих та видих) є свідомою маніпуляцією вісцеральних органів тіла і маніпулює часовими та просторовими вимірами буття. Отже, створення простору та часу відбувається при взаємодії свідомості та руху. За висловом М. Мерло-Понті, «свідомість розгортає та конститує час» [4, с. 524]. Таким чином феноменологія переводить простір та час з опису в дію, ці слова тепер функціонують активно – вони стали словами, які рухаються: *kaïros* – час (не обчислювальний час), *kinesphere* (простір, який містить наші тіла).

Для нашого дослідження цікавим є розуміння «живого», «рухливого» простору та часу, відображеного в концепції часу М. Хайдеггера, основою якої є його концепція історичного часу. М. Хайдеггер понад усе вважав за необхідне перетворити питання «що є час?» в питання «як час існує?», «як час працює?». Ця перебудова питання, що обмежує час як «що?», перетворює час на «як?», що допомагає з'ясувати, чи творить людина сама час.

Розуміння М. Хайдеггером *Daesin* (буття) є таким, що «*Daesin* завжди є образом свого часового буття. *Daesin* – це час, час – це часовість. *Daesin* – це не час, а часовий характер (часовість)» [3, с. 20]. Ця ідея, хоча частково спочатку й плутає місце «буття» не опосередковано як часове, що є невідривне від світу, і рух людини відбувається «в» і «через», бо часове є активним, а ще, крім того, стверджує, що не існує розриву між буттям та самим світом. Буття людини облутує часовість та просторовість.

Як активна форма, буття веде за собою те, що ми сприймаємо, робимо, рухаємося у момент. Буття неявне у момент, який є «зараз». Таким чином можна розуміти, що буття має на увазі неопосередковано – «зараз», яке ніколи не закінчується і завжди

змінюється. Налагоджуючись на завжди змінне «зараз», теперішнє не розчинюється у фрагментарному хаосі, а функціонує семантично для організації моментів або протяжності часу, які є негайними й конкретними і, більш того, складають суб'єктивний досвід, мотивації та наміри. Буття, яке демонструє інтенціональності через людські дії, визначає як буття (моменти), так і становлення (майбутнє), а потім залучає в стан минулого. Наміри і дії пов'язані разом процесуально в становленні й доступу в моменті, тоді як майбутнє пов'язане з незворотним минулим, яке є доступним у відображенні через пам'ять (розум, душа і тіло). За словами М. Мерло-Понті, «відображений момент є дублювання минулих дій, які відбуваються в теперішньому» [4, с. 521]. Це підтверджує те, що кожен здатен відчувати минулі події у відображенні емоцій, які їх супроводжували, але ніхто не в змозі відчувати моменти, не пов'язуючи їх з минулим. Якщо діяти навпаки, то це порушить часову послідовність, непереривну цілісність. Часовий аспект буття є важливим, так як він підтверджує те, що пізнання може бути лише в теперішньому і що воно має процесуальний характер. М. Хайдеггер пов'язує мислення з буттям, що доводить те, що буття в міру того, як ми діємо та рухаємось в світі, складає наші знання та мислення. А мислення та знання є діями, що ґрунтуються на роботі розуму та тіла.

Отже, з проведеного вище феноменологічного аналізу часу та простору з'ясовується, що людина сама здатна творити їх у своїй свідомості за допомогою мислення.

Звичайно, ми не помічаємо простору та часу, але танець, як і інші мистецтва, унаочнює їх. Всі мистецтва об'єднані присутністю в них часу та простору. Якщо це явно для театру, кінематографу та балету, то в моносенсорних, односкладних мистецтвах, таких, як музика, живопис, архітектура, література, все набагато складніше. Так, музика представляє собою визначену односпрямовану послідовність звуків і в цьому сенсі є чисто часовим мистецтвом, але завдяки пам'яті ця послідовність звуків сприймається нами в складній композиційній побудові: як співвідношення, розвиток, варіювання, контрастування музичних тем. Тому, як стверджує російська дослідниця Є. Лугова, «...заперечення існування музичного простору, який не є тотожним реальному простору, прирівнюється до заперечення можливості існування музики взагалі» [1, с. 64]. Також необхідно визнати існування часу в просторових (образотворчих та необобразотворчих) мистецтвах, воно є присутнім в них подвійно: по-перше, як час сприйняття твору, адже жоден витвір живопису, скульптури або архітектури не піддається миттєвому розкриттю, а потребує тривалого ознайомлення, по-друге, твори образотворчого мистецтва не є миттєвим зліпком, як фотографія, а концентрують в собі і минуле, і теперішнє, і майбутнє, у них спресований цілий ряд часових пластів. Таким чином, простір та час тісно пов'язані, і якщо в моносенсорних мистецтвах цей зв'язок є ідеальним свідомості художника й глядача або слухача, то в сценічних мистецтвах він знаходить себе реально.

Що ж слугує основою нерозривної єдності простору та часу? Це рух. Всі мистецтва засновані на русі, але в одних, таких, як театр, балет, музика, рухається об'єкт сприйняття, в інших – глядач, від якого потребується активність переводу статичного образу в динамічний. Тут відбивається діалектика руху та спокою, виявляється їхній нерозривний зв'язок. Тіло індивіда в спокої займає стільки ж часу й простору, що і тіло в русі. Але для того, щоб відтиснути, виділити рух, потрібно оточити його своєю протилежністю – спокоєм.

Внутрішній світ танцю існує не у фізичному вимірі простору та часу. Він займає в реальному просторі особливий художній простір, а в реальному часі – особливий художній час. Ці подвійні простори та час не обов'язково перекриваються один одним. Сцена – це ще не простір танцю. Буття танцю використовує реальний простір, але вони не збігаються, оскільки простір танцю проживається в уяві хореографа та танцівника й потребує уяви глядача. Танцювальні образи підштовхують нас вийти з реальності

танцю в нереальне: «Зовнішнє оформлення експресії сприймається не тільки як самодостатнє буття або явище, але також як знак внутрішнього руху, усвідомленого в собі й визначаючого своїм смислом зовнішню гру феноменів» [5, с. 35]. Цитатою М. Вігман, взятою зі статті в «Нью-Йорк Таймс», можна описати простір танцю: «Це не матеріальний, обмежений простір конкретної реальності, але уявний ірраціональний простір танцювального виміру; це простір, який може стирати всі межі матеріальності й може відточувати жест, переходячи в образ уявної безкінечності, втрачаючи себе в самозавершеності як промені, потоці, як подих» [6].

Для подальшого розкриття просторово-часового буття танцю ми вважаємо за необхідне зупинитися на проблемі співвідношення танцю та гри, а саме на спільних характеристиках цих двох найбагатших та унікальних феноменів культури. В ХХ столітті сутнісну спорідненість цих двох феноменів детально проаналізовано в роботах Г. Гадамера [7], Й. Хейзінги [8] та Е. Фінка [9]. Перш за все, їхня спорідненість виявляється в протилежності розумовим актам – поняттю. Ось як її пояснює німецький філософ, дослідник Е. Фінк: «Людина, що грає, не цікавиться розумовим самопізнанням, понятійним розчленуванням свого окриленого, прекрасно налаштованого дійства... Привільна переповненість життям, радість від з'єднання суперечностей, насолода смутком, свідомо насолода несвідомим, почуття довільності, самовіддача імпульсам, що підіймаються з темної серцевини життя, творча діяльність, яка є блаженним теперішнім, що не приносить себе в жертву далекому майбутньому, – все це риси людської гри, яка вперто противиться з самого початку всілякому розумовому підходові... в напруженому співвідношенні гри та мислення парадигмально відображується спільне протиріччя між безпосередністю життя й рефлексії, між в-собі-буттям й поняттям, між екзистенцією й свідомістю, між мисленням й буттям, і саме у тої самої істоти, яка існує як істота, що розуміє буття. Гра є такий основний феномен, який, напевно, більш ніж інші відкидає від себе поняття» [9, с. 381]. Звичайно, відмінність понятійних структур не означає, що танець та гра далекі від розуміння та змісту, скоріше навпаки, «відмова від логіки здорового смислу дозволяє їм звернутися до найвищих смислів, до пізнання сутності» [7, с. 162], в чому й міститься їхня символічна природа. «Структура поняттєвого висловлювання не пронизує гру, вона не оперує з розрізненням єдиного та загального, але сповіщає в символі, в збіжності єдиного та загального, сповіщає прагматичною фігурою, яка є “нереальною”, тому що має на увазі не якийсь визначений реальний індивід, та “понад-реальна”, тому що має на увазі сутнісне й допустиме в кожному. Смысл уяви, одночасно вигаданий й сутнісний, нереальний й понад реальний» [9, с. 378]. Здійснити таке можливо лише за допомогою жесту як засобу передзнакової й понадзнакової комунікації, який містить в собі приналежність до буття, та до комунікації, що й робить його унаочненим «представником виразної художньої форми» [1, с. 45]. Використовуючи образну, символічну мову жесту в творчій, естетично значимій грі, як і в танці, людина здатна споглядати себе й своє життя у всій його повноті задовго до того, як починає мислити за допомогою понять про істинність свого існування. В грі та в танці людина дійсно здатна пізнавати навколишній світ, але не через пасивне відображення, а у вільному творчому виконанні життя, коли сценою стає увесь всесвіт, а персонажами дії можуть стати понадреальні сутності, «адже гра як танець є відображенням божественного» [7, с. 159].

Ще однією спільною характеристикою танця з грою є здатність їх обох до перетворення душі. Дуже часто поняття «танець» зустрічається як синонім радості від переживання внутрішньої свободи, повного розкріпачення, вивільнення з усіх оков умовностей та заборон. Такий же стан «катарсису душі» ми зустрічаємо й під час гри, де насолоджуємося своїм вільним, діяльним буттям, відчуваємо задоволення від особливої суміші реальності та нереальності.

Гра існує в проміжку простору між дійсністю і можливістю, реальністю та вигаданою видимістю, тому головною її ознакою є амбівалентність (двоякість) людини, що грає, яка одночасно перебуває в двох іпостасях – реальній і умовній. Втрата відчуття подвійної плановості того, що відбувається, аналогічна припиненню гри. Але у вищих формах гри, коли відбувається переорієнтація на справжню свободу, ці сторони взаємодії занурюються всередину самої людини, яка тепер перестає грати роль. В такій грі, виявляється, можлива повнота екзистенції й людина пробивається до істинного буття, до спілкування з витоками, «звідки взагалі тільки й виникло тривале, стійке й незмінне буття» [1, с. 47].

Безсумнівно, що танець, особливо екстатичний, є однією з форм такого перетворення душі. Із визначення гри, яке надає Г. Гадамер, центральним поняттям якого є «позбавлений остаточної мети рух, що постійно оновлюється в безкінечних повторях» [7, с. 149], можна, з впевненістю, танець назвати особливо досконалою формою гри. Виходячи з вищезазначених спільностей танця з грою, на нашу думку, просторово-часова характеристика гри, виведена Е. Фінком, має неопосередковане відношення до танцю: «Простір грального світу використовує реальне місце, дія грального світу – реальний час, але все-таки його неможливо визначити й датувати в системі координат реальності. Розкрита сцена – немов вікно в уявний світ. І цей незвичайний світ, що розкривається в грі, не тільки протистоїть звичній реальності. Але й має можливість відтворити в собі це протистояння й свій контраст з реальністю» [9, с. 388].

Рухи танцю реально нічого не здійснюють й нікуди за межі танцю не спрямовані. Танцівник сам керує часом й простором, він змушує їх підпорядковуватись своїм рухам. Коли виконавець рухається, час рухається разом з ним, коли він зупиняється, зупиняється й час. І глядач живе в часі танцю разом з виконавцем. Танець володіє особистим іманентним теперішнім. Тривалість танцю може бути змінена в хвилинах, але ми його так не вимірюємо, ми інтуїтивно схоплюємо танцювальний час за допомогою внутрішнього часу нашого тіла. Танець керує часом, так як він через рух надає повторювальну структуру. В цьому сенсі танець – німа музика та поезія, хоча інколи його ритми можуть бути почуті (як коливання тіла або як дихання).

Коли час танцю остаточно визначено, ми можемо чути, бачити і відчувати його через внутрішній час нашого тіла, але танець, як окремий рух в ньому, ніколи не може бути завершеним у визначений момент, він спрямований в просторово-часовому майбутньому. Твір мистецтва є дещо безкінечне: воно «містить в собі весь світ й становить собою мікрокосм, невичерпний в цілому й зрозумілий лише в окремих зовнішніх подробицях» [10, с. 227]. Художня форма не є сама по собі кінцем, вона створена не для того, щоб заковувати хвилювання, з якого вона виникла; це «посудина, яка час від часу розігривається, підживлюється живим змістом до тих пір, доки не закінчиться спільний процес розчинення, і тільки з цієї точки нам говорить художня дія» [6, с. 41].

Особливо унаочнено рухливість, незавершеність танцювальної форми нам зображується в танцювальній імпровізації, яка є наскрізний процес, форма, яка існує лише «зараз» і «тут» в русі своєї свідомості, потік, що відчувається як «теперішнє, що рухається», яке неможливо розділити на початок і кінець. Кожен миттєвий рух танцю вміщує в себе таке багатство буття, яке розтягує нинішню мить в безмежний процес руху. Цінність танцю в ньому самому, як естетичному вираженні тіла. Танцювальному мистецтву більше, аніж будь-якому іншому, не властива зашкарублість, його твори постійно оновлюються. Танець починається й закінчується в живий час в миттєвому сприйнятті, ніколи конкретного об'єкта не залишається: може існувати запис танцю, але не сам танець.

Коли вигадують танець, створюючи його визначену просторово-часову структуру, тоді час та простір стають для його творців об'єктивними даними. Повторюючи танець, автор намагається добитися ідеального втілення задуманої ним просторово-часової

структури, в якій для нього живе визначений танець. Художник аналізує, пробує, змінює, уточнює, запитує себе й інших, включених до цього процесу. До тих пір, поки танець не створений остаточно, він ще не існує, ідея; уявний образ – ще не танець. Аналізуючи танець, хореограф намагається перевести його просторово-часові характеристики в рух, але коли постановка танцю завершена, вся об'єктивність розсипається, танець виконується – і немає ніяких питань, немає аналізу, балерина танцює і все. Сама танцівниця стає і простором і часом.

Отже, танцівник сам керує часом та простором, підпорядковуючи їх своїм рухам. Танець володіє особистим іманентним теперішнім, кожен щохвилинний рух танцю вміщує такий багатий зміст буття, яке розтягує теперішній момент в безкінечний процес. Час танцю не вимірюється у хвилинах, а інтуїтивно схоплюється через внутрішній час нашого тіла.

Таким чином, можна підсумувати, що онтологічні виміри простору й часу танцю можна аналізувати за допомогою феноменологічної концепції філософії. Зокрема, феноменологія дає можливість виявити властивості тілесного, виразити філософськими поняттями усвідомлений рух, з'ясувати специфіку людини як творця часу й простору. Також цікаві результати дає застосування до аналізу простору й часу танцю теорії гри. Дійсно, танець, як і гра, є найбільш вивільненою діяльністю людини, а тому можна стверджувати, що танець відбувається лише як гра і його простір та час є ігровими. Ці два спрямування є перспективними в подальшому дослідженні мистецтва танцю як феномену художньої культури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Луговая Е.К. Философия танца / Луговая Е.К. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – 131 с.
2. Морина Л.П. Мифология и феноменология танца : автореф. дис. на получение науч. степени канд. филос. наук : 24.00.01 / Л.П. Морина. – СПб. : СПбГУ, 2003. – 20 с.
3. Хайдеггер М. Бытие и время / Хайдеггер М. – М. : «Ад Маргинем», 1997. – 452 с.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Мерло-Понти М. ; [пер. с франц. ; под ред. И.С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – Санкт-Петербург : «Ювента», «Наука», 1999. – 604 с.
5. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания : избранные труды по философии культуры / Шпет Г.Г. ; [отв. редактор-составитель Т.Г. Щедрина]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЕН), 2007. – 712 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
6. Werner F. Dance; High-Voltage Imagery Grounded in the Body By [Електронний ресурс] / The New Yo: November 10, 2002. – Режим доступу до журн. : <http://www.nytimes.com/2002/11/10/arts/dance-high-voltage-imagery-grounded-in-the-body.html>
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философ. Герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; [пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
8. Хейзинга И. Homo Ludens (Человек играющий) / И. Хейзинга. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.
9. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия: Проблема человека в западной философии / Финк Е. – М. : Прогресс, 1988. – 552 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер ; [авт. вступ. статьи А.П. Дубнов, авт. комментариев Ю.П. Бубенков и А.П. Дубнов]. – Новосибирск : ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1993. – 592 с.

А.Н. Авдиянц

Онтологические измерения пространства и времени в танце

В статье, на основе феноменологической теории и связи искусства танца с игрой, рассматриваются онтологические измерения пространства и времени в танце. Акцентируется внимание на танце как попытке найти в бытийности возвышенный смысл. Индивидуальные проявления в танцевальном искусстве рассматриваются на фоне исторического и методического, пересечением которых является национальное.

G.M. Avdijants

Ontological Measurements of Space and Time in Dancing

In the article on the basis of the phenomenological theory and connection of Terpsichorean art to game, ontological measurements of space and time in dancing are considered.

Стаття надійшла до редакції 03.03.2011.