

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра теоретичної і практичної філософії

**Сучасний танець як символічна форма тілесного
вираження духа**
**Modern dance as a symbolic form of corporeal
expression of the spirit**

Кваліфікаційна робота за напрямом підготовки 033 «Філософія»
на здобуття освітнього рівня бакалавр філософії

Студент-виконавець
Зайченко Євгенія Станіславівна
IV курс, ОР «Бакалавр»
денної форми навчання

Науковий керівник:
Приходько Володимир Володимирович
Кандидат філософських наук, доцент
кафедри теоретичної і практичної філософії

Допущено до захисту:
На засіданні кафедри теоретичної
і практичної філософії
Протокол №___ від _____ 2023 р.

Зав. кафедри теоретичної і практичної філософії,
доктор філософських наук, професор,
Шашкова Людмила Олексіївна

Київ-2023

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. Танець як втілення тілесно-духовної краси людини в античності.	6
РОЗДІЛ 2. Витоки ідей сучасного танцю у філософії Ніцше.	12
РОЗДІЛ 3. Трансформація танцю шляхом трансформації мислення.	20
3.1. Айседора Дункан	21
3.2. Марта Грем	27
3.3. Рудольф Лабан	31
РОЗДІЛ 4. Практика сучасного танцю крізь призму філософської концепції Мерло-Понті.	35
РОЗДІЛ 5. Ідейне втілення танцю стилю модерн у творчості А.Сачівка.	47
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	55

ВСТУП

“До хореографів зазвичай ставляться не дуже серйозно. Скульптор, художник – окей, це митець, але хореограф? Що ти робиш, танці ставиш? Як там кажуть: «Два притопи, три прихлопи». Ти постійно відчуваєш цю зневагу від нерозуміння цінності та легковажного образу танцю, який спекулятивно пре зі всіх комерційних пропозицій” [3].

У наш час танець здебільшого розуміють як вдало підібраний ритм під музику, послідовність рухів, сценічний виступ. Також у зв'язку з популярністю деяких соціальних мереж і додатків мають на увазі доволі нескладну техніку рухів, що дозволяє з легкістю повторювати їх і в результаті створювати тренди. Або ж з іншого боку - чітка й строга балетна форма, яка вимагає слідування конкретній техніці. Лівову частку популярних танців складає низка стилів сучасного танцю, однак і тут простежується певне спаплюження ідейного змісту через використання його як засобу для досягнення комерційної діяльності. Це, власне, й стало причиною прагнення висвітлити витоки ідей та саму суть сучасного танцю крізь призму певних філософських концепцій. Таким чином у даній роботі я намагатимусь сфокусуватись не на розгляді техніки танцю чи його історичному розвитку, а зробити акцент саме на сучасному танці, його ідейних витоках і суті, який, на мою думку, був органічним втіленням трансформації танцю шляхом трансформації мислення.

Інша проблема полягає в тому, що часто танець пов'язують виключно з фізичною стороною життя, адже він використовує тіло як головний інструмент. Відтак і увага до дослідження танцю була довгий час доволі незначною порівняно з іншими видами мистецтва, які слугували втіленням аскетичних ідеалів. Проте, як буде показано в роботі, танець - це не тільки про тіло як фізичне. Танцюрист виступає в ролі транслятора певних значень, народжених зі зв'язку, зіткнення тіла й духу, свободи й дисципліни, внутрішнього й зовнішнього. Танець чи не найбільше демонструє зв'язок

становлення тіла, а відтак і особистості в цілому через гармонію тілесного й духовного, на чому підкреслювали ще греки в античності. Таким чином як вид художнього мислення він виступає в ролі “специфічного невербального дискурсу тіла” [4, с. 83], яке є інструментом висвітлення актуальних культурно-історичних процесів. Через таку активну діяльність людина має змогу втілити, а відтак зробити видимою невидиму частину світу шляхом демонстрації особливого зв'язку між інтелектуальним, духовним життям і проявом цих сил та енергії в танці.

Актуальність теми дослідження: домінування аскетичних ідеалів; дихотомія тіла й розуму, де перше довго вважалось символом гріховності; використання тіла як головного інструменту в танці - це можна вважати причинами того, чому танець як вид мистецтва не надто увінчався успіхом у дослідженнях філософів, і лише з ХХ ст. починає привертати все більшу увагу як філософів, які філософують про танець, так і хореографів, які втілюють філософію в танці й висвітлюють свої погляди. Окрім цього, довготривале панування класичного балету, який був спрямований на аристократичне суспільство, дотримуючись строгих форм, не влаштовував основоположників сучасного танцю, які намагалися культивувати свободу й індивідуальність. Відтак це призвело до виникнення все нових стилів, вільних від канонів балетного мистецтва. І такі тенденції потребують пильної уваги та дослідження, що й відбувається останніми десятиліттями.

Ступінь наукової розробки теми: дослідження сучасного танцю у філософському, а не лише технічному ключі має успіх протягом останніх десятиліть. Хоча таких доробків наразі не так багато; серед них - в основному статті. У ході дослідження я також помітила, що зазвичай, якщо звертатися до джерел філософського запитування про танець, то скоріш за все натрапляєш на мемуари провідних основоположників певного стилю, а не окремо відведений розгляд цього у філософських традиціях. Однак наразі можна

констатувати факт, що інтерес до даної проблематики все більше зростає у зв'язку з особливою увагою до питання тілесності, і танець - яскравий приклад втілення цього на практиці.

Зокрема на кафедрі нашого університету, проблематикою тілесності займається В.В. Приходько. Також помітний вплив у розвиток феноменології, яка в даній роботі демонструє свій методологічний потенціал навіть стосовно розгляду практики танцю, що виходить за межі суто соціально-гуманітарного пізнання, вкладає В.І. Кебуладзе. На теренах нашої країни серед робіт, присвячених розгляду саме філософії танцю, частіш за все зустрічаються статті діячів сфери культури й мистецтва, які екстраполюють певні філософські ідеї на досвід творчої діяльності. У результаті перетин танцю й філософії на одній системі координат дає можливість появи новизни та загалом ще не надто пізнаваного поля дослідження. Тому для більш повного аналізу та обґрунтування я використовую низку іншомовних праць, адже, як не дивно, там, де зародився сучасний танець, відповідно й приділяється значно більше уваги розгляду даної проблематики.

Об'єкт дослідження: сучасний танець.

Предмет дослідження: сучасний танець як символічна форма тілесності.

Мета дослідження: на філософських засадах феноменології Моріса Мерло-Понті продемонструвати сучасний танець як тілесно-духовну практику становлення особистості.

Завдання дослідження:

1. Виявити ключові моменти розуміння та значення танцювального мистецтва в працях античних філософів.
2. Продемонструвати вплив ідей Ніцше на основоположників сучасного танцю.

3. Висвітлити головні мотиви зачинателів вільного танцю до трансформації в даному виді мистецтва.
4. На прикладі філософії Мерло-Понті пояснити взаємодію в танці шляхом розвитку суб'єктивності та міжтілесної комунікації з іншими в інтерсуб'єктивному просторі.
5. Продемонструвати приклад вітчизняного танцюриста стилю модерн як втілення актуальності питання на перетині танцю й філософії.

Теоретико-методологічна основа дослідження: робота включає в себе історичний підхід розгляду даної теми, а відтак і узагальнення, адже спочатку я спираюсь на згадку про танець в працях античних філософів: Платон, Арістотель, Лукіан. Далі до уваги взято філософію Ніцше, адже саме він був ідейним натхненником основоположниці сучасного танцю А. Дункан. Зокрема я фокусуюсь на праці “Так мовив Заратустра”, де часто використаною була метафора танцю. Також до уваги пропонується розгляд окремих ідей самих представників сучасного танцю, висвітлених у їхніх власних мемуарах. Таким чином робота включає також порівняльний метод, особливо в розділі 4, де крізь призму філософії Мерло-Понті розглянуто практику сучасного танцю. Було здійснено аналіз та синтез окремих ідей шляхом міждисциплінарного підходу в роботі. Також я використала метод спостереження, адже сучасний танець - це тілесно-духовна практика, досвід якої має і авторка даної роботи. Крім цього, застосовано феноменологічний підхід, адже я фокусуюсь не на техніці сучасного танцю, а дослідженні його суті, виникнення танцю на перетині ідеї та плоті, зовнішнього й внутрішнього. Для повноти даної роботи було використано дослідження вітчизняних та іноземних філософів і діячів сфери культури й мистецтва; для підтвердження актуальності питання окремо розглянуто творчість українського танцюриста, який працює у стилі вільного, сучасного танцю.

Структура роботи: Наукова робота складається зі вступу, п'яти розділів (третій містить підрозділи), висновків, списку використаних джерел. У вступі обґрунтовано актуальність і ступінь наукової розробки роботи, визначено об'єкт, предмет, мету і завдання дослідження, його теоретичну базу. У першому розділі на основі праць античних філософів висвітлено розуміння греками тілесно-духовної краси через танець. Другий розділ присвячений розгляду ідей Ніцше, якими в майбутньому будуть натхненні основоположники вільного, сучасного танцю. Зокрема до уваги береться також метафора танцю. У третьому розділі висвітлено головні ідеї зачинателів сучасного танцю, що складають філософію нового танцю. Окрім цього, обґрунтовано важливість звертання їхньої уваги до Ніцше та греків. Четвертий розділ пропонує аналіз та порівняння окремих філософських концепцій Мерло-Понті з розвитком суб'єктивності та міжтілесної взаємодії в танці. В останньому розділі я привела в приклад вітчизняного танцюриста, який наразі творить історію сучасного танцю в Україні й слугує підтвердженням і висновуванням усіх попередніх теоретичних надбань даної роботи.

РОЗДІЛ 1. Танець як втілення тілесно-духовної краси людини в античності.

Варто зауважити, що серед філософів знайдеться доволі таки мало тих, хто писав у своїх працях про природу танцю чи танець як мистецтво, його важливість або ж принаймні хоч якось побіжно згадував. Окрім аскетичних ідеалів Середньовіччя, можна припустити, що однією з причин цього є породжений Декартом дуалізм. Навіть коли в 70-80-х роках збільшилися дослідження, що почали діалог про тіло й сексуальну ідентичність особи, танець недостатньо був представлений в естетиці [28, с. 3]. Хоча, звичайно, усе одно можна перлинки згадок знайти в працях класиків, тому перш за все пропоную здійснити екскурс в історію та поглянути, хто та в якому контексті розглядав танець. Звичайно, обмежимося доволі таки малою кількістю даних постатей в історії філософії з і так досить невеликої вибірки тих, хто здійснював дане дослідження.

Як було зазначено у вступі, дана робота бере до уваги саме сучасний танець, який, на мою думку, цілком і повно розкриває суть танцю як практики втілення, а тому я не зупинятимусь на детальному історичному процесі його розвитку. Мені важливо звернутися спочатку до витоків, що включатиме в себе розгляд ідей античних філософів, деякі з яких ми потім помітимо в Ніцше, на якому теж зосередимо увагу як на філософу, який чи не найбільше вплинув на духовне піднесення основоположників сучасного танцю. Таким чином ця робота представлятиме не стільки розвиток ідеї танцю в хронологічній послідовності, а саме витoki ідей вільного танцю, що не обходиться, звичайно, без розгляду філософії як джерела волі думки й руху духу танцюристів, які черпали натхнення з праць деяких філософів і відтак будували свою філософію - філософію танцю.

Для *давньогрецьких філософів* було притаманним описувати порядок у земному житті відповідно до порядку універсуму. Тому й танець не є тут винятком. Відтак його характеристики пояснені подібно до *руху космосу*.

Згадку про танець можна знайти в книзі II “Законів” Платона. Одразу варто зауважити, що часто можна натрапити на переклад “танцю” як “пляска”. Філософи використовують “*ὄρχησις*” (орхестика), що буквально значить “*мистецтво танцю*”. Англomовні переклади застосовують як відповідник “*dance*”, тому я притримуватимусь терміну “танець”, до того ж використовуючи переклад Оксфордського видання. Хоча використання “*пляска*” теж доволі таки зрозуміле, адже раніше подібні дійства були пов'язані з богами, влаштування свят на їхню честь, у даному випадку саме Діоніса. І це святкування одночасно супроводжувалося співами, іграми й тд. Тобто давні греки вважали, що життя загалом подібно до танцю, і тому той, хто морально вихований, рухається в гармонії з космосом; хто ж навпаки - порушує гармонію. Принагідно підкреслити, що **Арістотель**, на відміну від Платона й Лукіана, притримувався природного походження мистецтва в цілому, а тому танець у нього теж - *міметичне* мистецтво. Хоча саме розуміння танцю подібне до тлумачень вчителя й Лукіана. Зокрема він визначає танець як мистецтво ритмічного руху, сценічний танок, що за допомогою хореографічної виразності (руху, жестів, міміки) може створити художні образи, або, як він каже, «характери, почуття і дії» [1, с. 96].

Платон, у свою чергу, зауважує, що юна істота не може зберігати спокій у тілі, голосі; завжди прагне рухатися, видавати звуки: «Правильно спрямовані задоволення та страждання складають виховання; але в житті людей, вони в багатьох випадках послаблюються та викривляються. Тому боги, з милосердя до людського роду, народженому для праці, встановили замість відпочинку від цієї праці, божественні свята. Вони подарували Діоніса, Муз, Аполлона [...] Ми стверджували, що молода істота не може зберігати спокій ні в тілі, ні в голосі, але завжди прагне рухатись і видавати звуки, таким чином молоді люди стрибаючи і скакаючи, знаходять задоволення, наприклад, у танцях та іграх, або кричать на весь голос» [Plato, Laws II, 653 d-e].

І що важливо підкреслити, це притаманно саме нам, адже інші живі істоти не мають відчуття **гармонії** та **ритму**. Таким чином Платон підкреслює *божественне походження танцю*, що має на меті естетичне виховання, а відтак і вдосконалення людської природи в цілому. До того ж такі урочистості завжди слугували в якості суспільного об'єднуючого чинника. І звичайно ж, у Платона обов'язково знаходимо констатацію того, що прекрасно танцює той, хто танцює прекрасне. Аби танцювати прекрасне, така людина має вважати прекрасним те, що дійсно є прекрасним. Відтак вона має знати попередньо, що таке прекрасне, і тому буде краще вихованою, аніж той, хто не радіє прекрасному й не має ненависті до дурного, хоча й уміє інколи влучно служити рухами тіла й голосом тому, що прекрасно. Тобто Платон говорить про те, що завдяки мистецтву танцю людина стає більш вихованою, систематично тренуючись й навчаючись комунікації з іншими завдяки спільному відчуттю ритму й гармонії. Узгоджуючи рухи з іншими, навчаючись спільній справі танцю, усі учасники формують належне ставлення громадянина поліса. Тому танець - важлива складова не лише в якості фізичної підготовки, а й загалом цілісної освіченої людини, формування образу думок. Водночас вкрай важливо розуміти, що це мають бути правильні тренування, де рухи виконуються ритмічно й гармонійно.

Такі рухи показують водночас натуру людини, її внутрішні якості, виражають душевне й тілесне добро або ж навпаки зло. Таким чином рухи пов'язані не лише з естетичною складовою, але й тісно переплетені з етичною: “[...] у боягуза вони будуть потворними, дисгармонійними, у сміливого навпаки - гарні, гармонійні” [Plato, Laws II, 655 b]. Отже, лише ті рухи є прекрасними, які виражають душевну й тілесну краси та чесноти.

Подібне розуміння орхестики також мав **Лукіан** - давньогрецький філософ періоду еллінізму, письменник, сатирик, критик античної філософії. На згадку про танець у нього відведений цілий окремий текст. Я посилатимусь на переклад Гарвардського видання. Перш за все для Лукіана танець є втіленням

духовно-тілесної краси й здатностей людини. Окрім цього, дуже помітною є паралель із універсумом, адже він зазначає, що ми можемо побачити ознаки танцю в так званому хороводі зірок, а потім танець як благо буде дарований і людям. І так само, як Платон і Арістотель, він виокремлює ритм як значну характеристику танцю.

На його думку, танець здатен не просто приносити естетичну насолоду, але й користь як *виховний чинник формування людини*. До того ж, він гармонізує стан людини: “[...] танець приносить гармонію в душі своїх спостерігачів, вправляючи їх у тому, що добре бачити, розважаючи їх тим, що добре чути, і демонструючи їм спільну красу душі та тіла” [24, с. 219]. Отож, у думках Лукіана теж помітним є те, що танець - це не просто рухи під музику. Це мистецтво вимагає відповідної *підготовки*, аби танцюрист умів наслідувати природу та виражати думки, втілювати невидиме, сакральне: “Не лише в музиці, але й у ритмі й метриці, а особливо у вашій улюбленій філософії, як фізиці, так і етиці. Танець пояснює надмірний інтерес філософії [...] Вона не залишилася осторонь від риторики, і також бере участь у цьому, оскільки їй надано зображення характеру та емоцій, які оратори також люблять. І вона не відійшла від живопису та скульптури, але явно копіює передусім їхній ритм, так що ані Фідій, ані Апеллес не здаються вищими за танець” [24, с. 247]. Таким чином танцюрист має бути ерудованим, аби знати, про що повідомляти глядачам у символічній формі танцю, починаючи з самого хаосу й створення першооснов всесвіту.

До того ж, танець може виконувати функцію універсальної мови. Він наводить приклад Нерона, який у свій час на пропозицію просити в подарунок що завгодно, попросив саме танцюриста, який міг би, на його думку, розтлумачити знаками повідомлення варварів. Таким чином Лукіан підкреслює важливу роль танцюриста, який через динамічні й виражальні рухи передає сенс, емоції, людські характери, які глядач має зрозуміти. Танцюрист відтак постає в ролі обов'язкового соціального провідника в

спілкуванні з людьми [13, с. 91]. Саме тому цей вид мистецтва ним високо цінувався серед інших, адже виконував виховну функцію. Завдяки танцю людина стає гідною, впевненою, витонченою. Водночас він також висуває певні вимоги до танцюриста. Серед них можна зокрема згадати силу, гнучкість і м'якість тіла, не бути надто високим чи низьким, худим чи товстим, тобто тіло має бути збалансованим і добре тренованим; хороша пам'ять, кмітливість, обдарованість, вміння передавати стан чи характер людей. При цьому важливо не перегравати. Відтак маючи такі риси, освіченість і фізичну підготовку, танцюрист зможе так вплинути на глядача, що останній впізнає в танці власне відображення й у результаті пізнає себе: “[...] йдучи з театру, вони дізналися, що їм слід вибрати, а чого уникати, і їх навчили того, чого раніше не знали” [24, с. 283].

Висновок до розділу

Отже, період еллінізму в контексті розгляду мистецтва танцю відіграв важливу роль. Як Платон, так і Лукіан розглядали його як таке, що має божественне походження й дароване людям через їхню недосконалість, а тому має подібно до універсуму вести до відчуття гармонії самої людини. Арістотель хоч і мав інакший погляд щодо походження танцю, проте так само в нього можна помітити визнання танцю як тілесно-духовної практики, що має на меті виховання людини. Серед основних характеристик танцю виокремлювали слідування ритму та вже згаданий вище гармонії. Важливість цього в майбутньому запозичить Дункан і для своєї теорії танцю. До того ж, необхідно також мати попередню відповідну підготовку: як фізичну, так і інтелектуальну, аби танцюрист міг слугувати соціальним провідником для глядачів, транслювати й передавати в символічній формі чесноти, переживання, характери й стани людей.

РОЗДІЛ 2. Витоки ідей сучасного танцю у філософії Ніцше.

Одне з перших питань, яке виникає - чому Ніцше обрав саме танець як доволі часто вживану метафору в “Заратустрі” (саме цей твір Ніцше буде братися за основу, хоча інші також побіжно згадуватимуться), що відіграла помітно важливу роль в проєкті переоцінки цінностей. Якщо пов'язувати це з безпосереднім життєвим шляхом філософа, то деякі дослідники зауважують на тому, що коли він відчув, як у ньому зароджується танець, він полюбив усе життя, навіть свою хворобу [22, с. 18]. Тобто, можливо, якби не хвороба, то Ніцше би й не звернув уваги на танець. До того ж, це підтверджує його тезу про пізнання через страждання. Також і Т. Лютий зазначає на тому, що малоімовірним є те, щоб сам Ніцше вмів танцювати, і водночас він розглядає його як “метод звільнення розуму й тіла” [7, с. 901]. Звідси слідує, що філософ убачав благотворну силу цього виду мистецтва, що використовувалось різними народами, зокрема й греками [22, с. 19].

Якщо говорити про джерела, з яких він черпав інформацію про танець у філософському контексті, то скоріш за все Ніцше познайомився з танцем через читання Біблії, романтичної, античної літератури. Незважаючи на акцент на духовному, у Біблії все ж можна знайти уривки, де танець виконує функцію вираження стосунків із Богом. І Ніцше скоріш за все звернув увагу на це: «До кого ж цей рід прирівняю? - До хлоп'ят він подібний, що на ринку сидять та вигукують іншим, і кажуть: “ Ми вам грали, а ви не танцювали, ми співали вам жалібно, та не плакали ви”[...]» [Мт. 11, 16–17]. Таким чином можна постулювати звідси тезу, яка буде однією з ключових і в Ніцше: людина, яка не танцює, - це людина, яка не має віри та відмовляється слухати музику життя або брати участь у ритмах творення [22, с. 20]. Варто лише згадати як Заратустра закликає людей підняти ноги й танцювати. Та й самого його вирізняє те, що він іде, ніби танцює.

Завдяки вивченню таких доволі полюсних культур, де з одного боку християнське вчення зі своїм зневажливим ставленням до тілесного та

аскетичними ідеалами, а з іншого - античність, де грецькі боги й богині танцювали й не зневажали тіло, побудили в Ніцше бажання до перегляду своєї приналежності християнському оточенню і більше звернути увагу на земне життя, а відтак і утвердження нових цінностей.

Як зауважує К. Ламот про нього: “[...] вводить «танець» як «аналогію» того, що роблять вільні духи, коли вони стверджують і люблять життя в усіх його проявах” [22, с. 23]. Звідси стає зрозумілою важливість звертання уваги філософа на два начала, які постулювались греками: *аполонійська* енергія з її індивідуацією та творенням, і *діонісійська* з притаманним йому розчиненням і руйнуванням. Їхнє примирення можна побачити саме в античній трагедії, де глядачі мають відчувати себе співтворцями. Це так зване інтерсуб'єктивне поле взаємодії, де глядач проходить певний процес виховання, що через відкриття нових можливостей дає простір для побудови нових цінностей і таким чином утверджує життя за рахунок саме *відчуттів*, а не суто раціональних міркувань чи знання. Тут помічаємо акцент на **ірраціональній** складовій, яка також є особливо важливою для Ніцше. Одразу варто зауважити, що хоча в епоху еллінізму також говорилося про виховну функцію танцю, проте там усе ж таки надважливу роль грало саме знання про прекрасне, освіченість у цілому. Для Ніцше ж танець перш за все виступає каталізуючим чинником *поєднання афективного та розумного*, що здатне оживити тіло: “[...] лише коли я чую музику в моєму рухомому тілі та крізь нього, слухання трансформує мої почуття та виховує мої інстинкти. Якщо я пасивно слухаю, я відповідаю лише в моєму розумі та через нього” [22, с. 53]. Тобто ти маєш бути активним залученим дієвцем у цьому процесі, аби досягти бажаного стану. Танцюрист тут виступає як поєднуючий чинник внутрішнього зв'язку між глядачами й хором, де танець передає відчуття діонісійського захоплення. Ніцше пише: “Тепер світ природи має бути виражений у символах; нам потрібен новий світ символів; і вся символіка тіла бере участь у грі, не просто символіка губ, обличчя та мови, а ціла пантоміма

танцю, що змушує кожного члена до ритмічного руху” [8, с. 26]. Таким чином, танець для Ніцше слугує символічною діяльністю, формою людського вираження, що здатна передавати сутність природи через відчуття свого тілесного Я. Унікальність же танцю, на відміну від інших видів мистецтва, якраз і полягає у використанні всього тіла, а не тільки окремої його частини. Це дозволяє стверджувати, що тілесна символіка найповніше розкриває творчі здібності людини. У танці ми не просто тіло, яке здійснює різні рухи, але ми виступаємо в ролі творіння природи й водночас активного учасника процесу становлення себе через танець внаслідок переживання власного тіла, що в результаті дозволяє створювати кінетичні образи, образи самого себе. Через такий досвід танцю ми вивчаємо своє тіло, на що воно спроможне й відтак пізнаємо себе в цілому. Це можна описати як “участь у ритмах творення та руйнування, якими є життя або природа” [22, с. 28], де танцюрист постає і як суб'єкт, і як об'єкт водночас, про що Ніцше пише: «Співаючи і танцюючи, людина стає членом вищої спільноти: вона розівчилася ходити і говорити, вона збирається, танцюючи, піднести у повітря, з її жестів промовляє зачарованість. [...] так і з неї звучить щось надприродне: вона почувається богом, тепер вона сама, як і боги в її сні, крокує захоплено та піднесено. Людина - вже не митець, вона стала мистецьким твором: мистецька могутність усієї природи, аж до блаженного вдоволення Праєдиного, відкривається тут у трепеті сп'яніння.» [8, с. 26-27].

Танець для Ніцше важливий ще й тому, що він у ньому вбачає здатність протистояти силам, що заохочують нас придушити наші почуття й інстинкт руху. Це також підтверджує увагу саме до античності, адже танець в античній трагедії представляє альтернативне чуттєве виховання, що позначає трансформацію, під час якої людина починає цінувати й утверджувати своє тілесне становлення як джерело знань і моралі. Таким чином від знання своєї тілесності залежить те, чи можемо ми відчувати порухи свого тіла, які виражають наш стан, емоції, почуття. Саме тому Ніцше підкреслює, що

вільний дух уособлює той, хто настільки розуміє власне тіло, що здатен відчувати власне страждання, а не лише страждання в цілому. А так як зараз люди вже не танцюють, то страждають, від чого невдоволені життям. Тобто надаючи перевагу абстрактним ідеалам, ми зневажаємо самих себе, своє тіло. І танець виступає ефективним засобом для виправлення цього.

Однак не варто думати, що Ніцше хоче лише скинути попередні ідеали й породити нові. Окрім переоцінки цінностей, що мають виходити з чуттєвого досвіду, бути вірними землі, він має на меті донести людям те, що треба ділитися не стражданням, а радістю. Заратустра хоче поділитися з людьми своєю мудрістю так же безкорисливо, як сонце дає людям світло. Для нього танцювати означає любити життя. Заратустра - танцюрист, який через утвердження смерті Бога утверджує любов до людей. А людина, за Ніцше, має постійно себе утверджувати в цьому світі. І це, у свою чергу, вимагає постійного повторення випробувань у житті.

Танець як знання про тілесне. Ніцше здійснює, так би мовити, реабілітацію тілесності, беручи тілесне становлення за основу, якій мають відповідати всі ідеї, філософії, історії. Попередні епохи зазвичай намагалися не звертати уваги на тіло або ж узагалі висвітлювати його в негативному зневажливому ключі. Натомість, як і греки, Ніцше підкреслює, що тіла є посередниками для передачі знання. Наше тіло - це інструмент. Танець же виступає як засіб для тренування почуттів, розвитку, сприйнятливості, що необхідні для творення нових цінностей. Танець відтак - важлива частина виховання почуттів, що необхідні для створення цінностей, що були б вірні землі, адже коли люди нехтують культурою тіла, їхні почуття притупляються. Таким чином життєві ідеали мають узгоджуватися з життям тіла. Тому “навчитися танцювати - це навчитися любити себе настільки, щоб любити життя” [22, с. 74]. Таке навчання дає усвідомити свою силу. Танець дає знання не лише про техніку танцю, але й втілення самих себе, інших, світ у цілому. “Навчаючись танцювати, людина працює з середовищем, через яке вона живе;

вона генерує енергію, здоров'я та фізичну життєздатність, які дають їй перспективу, з якої можна критикувати підходи до моралі та знання, які ізолюють розум над і проти втілення. [...] вона вчиться розширювати своє усвідомлення досвіду, а також цінувати такий досвід як метафори, творчі та рефлексивні дії, а отже, ресурси для пізнання” [22, с. 44]. Це демонструє невіддільність нашого знання про себе, свою тілесність і світ. І в такому процесі самопізнання помічною стає практика танцю.

Танець як метафора. Метафотворчість для Ніцше відіграє важливу роль. І знову ж таки саме танець, на його думку, є певним ключем для відкриття первинних рівнів створення метафор. Він вважає, що імітація жесту первинніша за мову, яка відноситься до інстинктивної кінетичної реакції, під час якої людина, яка несвідомо бачить рух іншого, виявляє, що вона теж рухається, віддзеркалюючи рух іншої. А це веде до інстинкту руху в цілому. Таким чином метафора проявляє себе в самотворчій здатності людини як тілесної істоти, а танець, у свою чергу, дозволяє формувати ідеали завдяки метафорам через процес пізнання. Важливість метафорики згодом буде помічена і в Мерло-Понті, адже це допомагає розвивати напрямок феноменології подвоєного існування, на що звертає увагу В. Приходько: “[...] кінестетичне єство тіла є переносом, метафорою. Відповідно тілесне існування розглядають як метафоричне, тобто таке, крізь яке повідомляє про себе буття [...] Таким чином, тіло є джерелом метафор, на ґрунті яких формуються знання про світ і самого себе, розповіді-історії” [10, с. 54].

Дух - самотворче тіло, що створює символи. Дух не розуміється тут як трансцендентний розум чи інша абстракція. Танець проявляє дух, а проявлення волі - це реалізація устремлінь духа. Отже, танець такий же, як і дух, а який дух, така і воля. По танцю, можливо, ми й не зможемо побачити вектор волі, її спрямованість, але це дає можливість побачити форму волі. Адже який танець, така й воля: як танець буває швидким і повільним, так і воля може виявитися спалахом, як вогонь, чи бути спокійною та повільною.

Вільний дух дозволяє нам змивати межу, що розділяє розум і тіло на дві протилежності, натомість практикуючи їхню взаємодію у творчості. Звідси воля полягає саме у творчій участі формування власного становлення.

Таким чином, Ніцше здійснює певну трансформацію мислення, адже говорячи про смерть Бога, має на увазі не конкретну подію, а спосіб життя й мислення, в якому люди почали жити. Вони вбили Бога новим стилем життя, і тому неправильно розуміють Ніцше ті, хто говорить, ніби він просто констатує факт смерті Бога. Відтепер, як він наголошує, людина - смисл землі. Нам потрібно говорити про тутешнє земне життя, а не продовжувати все більше закрадатися в потойбічні питання. Звідси має здійснитися і переоцінка цінностей, які відтепер не покладатимуться на абстрактні ідеали. Таким чином у Ніцше йдеться про іманентне, а не трансцендентне.

Танець як теопраксис. Танець залишається вірним землі, на відміну від християнських цінностей: “У цій розповіді немає іншого світу, окрім світу, опосередкованого для нас через наше тілесне я; все, у що ми віримо, цінуємо і знаємо, походить від наших почуттів і формується нашими інстинктами” [22, с. 50]. Тобто танець не є відірваним від світу. І тіло як інструмент й те, про що воно говорить та які цінності передає, теж стосується земного буття. Це говорить про залученість та безпосередність, де людина рухається між землею і небом, афективним і розумним.

Канатоходець. Образ канатоходця є одним із ключових для Ніцше. Цей персонаж ризикує і цим він і приваблює Заратустру. Канатоходця уособлює людина, яка перебуває постійно на шляху, а не прагне досягнення конкретної мети, адже мета - це про застиглість, а як було зазначено вище, ми маємо постійно стверджуватися. Тому людина - це міст між звіром і надлюдиною, а не мета. Міст символізує неперервний шлях, відображений у канаті, натягнутому над прірвою, де кожен крок небезпечний. Варто зауважити, що німецькою канатоходець означає «*танцюрист на канаті*». Тому танець тут

виступає як деяка особливість того, хто йде правильно: він іде пританцювуючи. Тому Заратустра вбачає в канатоходці образ свого ідеалу.

Хаос. Танцююча зірка. “Я кажу вам: треба мати в собі хаос, щоб змогли народити танцюючу зірку” [9, с. 9]. Народити танцюючу зірку тут означає створення цінностей зі своїх бажань, пристрастей, які можуть народитися як зірки в хаосі. Із пристрастей постають чесноти. Чеснота, як і дух слугує цінності, цінності ж мають бути вірними землі. Відтак чесноти не мають відлітати надто високо, їх варто повертати до землі, плоті, життя. А щоб створити нові цінності, треба боротись, адже “хто мусить бути творцем, завжди знищує” [9, с. 43]. Тобто внутрішній хаос людини - це боротьба її інстинктів та бажань; і з цього хаосу в результаті й постають нові чесноти, цінності. Сам Ніцше народив таку зірку і ймення було їй Надлюдина. Тіло ж тут грає роль осередку тих пристрасних баталій, що відбуваються в людині. Як зазначає Ніцше, тіло є множинністю з однією суттю [9, с. 22]. Тобто наші тіла є ядром бінарних опозицій, через зіткнення яких і виникає щось нове. Відтак він закликає не зневажати своє тіло, адже воно є джерелом найвищого потенціалу людини, що при цьому містить мудрість і розум. Тому любити своє тіло значить брати участь у творенні нових цінностей, ідеалу самого себе як процесу творчого подолання. Окрім цього, такий творчий процес має супроводжуватись стражданням. Людина має постійно утверджуватися, а тому на її шляху завжди повинні бути різні виклики, випробування, що загартовуватимуть її дух. Отож, власні невдачі - перш за все привід для розвитку самопізнання, і саме в пізнанні очищається плоть.

“Я повірив би лише в того бога, що вмів би танцювати” [9, с. 28]. Ці слова вказують на те, що для Ніцше важливою є динамічність Бога, наявність тілесності й процесу подолання себе. Саме тому його не влаштовує образ християнського Бога, який постає нерухомим у формі вічного Слова [22, с. 62]. Для нього образ танцюючого бога постає ідеалом, адже він уособлює приклад постійної життєвої енергії, що потрібна для створення та любові

понад себе. І тут тілесність не зневажається, а навпаки “заохочує оцінювати тілесне становлення як засіб, завдяки якому можу стати богоподібним” [22, с. 62]. Людина зможе відчувати більшу залученість і відповідальність за творення себе, адже такий ідеал демонструє не лише результат створення “за подобою”, а становлення себе шляхом самотворення через тіло. Відтак він представляє танець як діяльність, через яку ми здатні втілити альтернативу саможертвній любові через нашу готовність свідомо брати участь у ритмах нашого тілесного становлення [22, с. 104].

Висновок до розділу

Отже, танцюючи, людина стверджує цінності, які відображають ідеали, бога, і в цьому процесі людина внутрішньо ототожнюється з ним, адже вона є творцем і творінням водночас. Це є процес становлення тіла через процес втілення бога, що стає людиною, й утвердження при цьому нових цінностей. І цей процес становлення себе через своє тіло має пройти певний шлях:

Людина пізнала світ ⇒ людина здатна до безумства ⇒ людина може танцювати

Ніцше прагне показати трансформацію поставання людини у світі й для кращого розуміння цього процесу використовує метафору танцю. Так само, як і в танці, людина, що не відкрита до пізнання світу, не здатна творити понад себе. Аби цього досягти, потрібно пройти певні етапи. Людина не може танцювати, якщо не навчилася ходити, бігати. Якщо вона скута у проявах своїх бажань і відповідно дій, то й рухатися вільно теж у неї не вистачить впевненості. Щоб набути потрібної легкості, необхідно зіткнутися з труднощами на шляху й приборкати їх. Тоді в русі танцю через тіло буде танцювати бог, коли людина вже постає водночас об’єктом і суб’єктом: «Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе піді мною, тепер мною танцює бог» [9, с. 28]. Це зіткнення двох протилежних динамік, де людина постає творцем цінностей, усвідомивши повноту свого тілесного буття.

РОЗДІЛ 3. Трансформація танцю шляхом трансформації мислення.

Більшість людей вважають, що танець у звичному для нас розумінні - це вивчення, копіювання, відтворення рухів у послідовності без надання їм глибокого значення. Тому навряд чи хтось замислюється над тим, який вплив, окрім фізичного розвитку, може нести танець. Хоча це також, на мою думку, відбувається не безпідставно, адже з кожним роком відкривається все більше танцювальних шкіл, влаштовують сценічні танці, які часом слугують лише комерційним цілям або ж у випадку гуртка - лише як більш корисна альтернатива проведення часу. Насправді ж танець є практикою, що дозволяє нам переглянути своє ставлення до тілесного становлення. Це творчий процес, шляхом якого ми повніше відчуваємо свою свободу, при цьому будучи вірними цінностям землі. Те, що для танцю головним та чи не єдиним (за винятком декорацій, костюмів і тд.) інструментом є тіло ще не значить, що він висвітлює лише фізичну сторону життя. Через тіло говорить наша душа. Крізь нього і в ньому проходить наше становлення як особистості в цілому. Таким чином танець є тілесно-духовною практикою.

Черпаючи певні ідеї та відчуваючи відгомін власних думок у філософії Ніцше, який здійснив трансформацію в мисленні, основоположниця вільного танцю Айседора Дункан здійснила трансформацію в танці. Вона та інші представники вільного танцю сприйняли ідею філософа про танець, як метафору свободи, і танцюриста, як втілення розкутого і творчого духу [6, с. 168]. Отож, пропоную наразі перейти до розгляду їхніх ідей, аби зрозуміти, що танець саме в ідейному спрямуванні дійсно потребував перегляду й переоцінки, і це даним танцюристам, як на мене, вдалося здійснити.

“Раптом танцюристи вирішили не бути красивими, витонченими чи романтичними, а промовили у своїх рухах: «Ми належимо до двадцятого століття; нам є що розповісти про це у світлі сучасного досвіду; танець — це мистецтво, яке має такий самий масштаб, як і література, і може розповісти

про сучасну людину, як це роблять письменники та поети. Ми відмовляємося обмежуватися романтикою та красою» [19, с. 174].

3.1. Айседора Дункан

Айседора Дункан - американська танцівниця, основоположниця вільного танцю, що стало предтечею сучасного танцю (ці терміни часто використовують як синоніми). Танець майбутнього вона уявляла як повернення уваги до **природи** як першоджерела, що відтворює минуле в незмінному потоці буття. І щоб зрозуміти це, нам варто лише відчутти це: “Рух хвиль, вітрів, землі завжди перебувають у тій самій тривалій гармонії. Ми не стоїмо на березі і не запитуємо океан, як він рухався в минулому і яким буде його рух у майбутньому. Ми усвідомлюємо, що властивий їй природі рух є вічним для її природи” [33, с. 164]. Тобто вона хоче сказати, що не варто заперечувати закони природи, як це намагаються робити балерини: “[...] вони неприродні: їхня мета – створити оману, ніби для них не існує закону тяжіння [...] потворне тіло та викривлений скелет танцює перед нами!” [33, с. 165]. Дункан прагне таким чином відродити танець як благородне мистецтво, яким було раніше, і щоб воно несло значення, а не лише гарну форму. Відтак свою місію вбачає в художньому зображенні того, що завжди було прекрасним, моральним. Для неї було достатньо усвідомлювати наявність у собі волі та енергії, здатної творити.

Дункан є яскравою представницею послідовників Ніцше, які втілювали його філософію на практиці, глибоко пройнявшись ідеями філософа. Вона так само вважала, що необхідно допомогти людям звернути увагу на свої тіла, здійснивши переоцінку цінностей. Дункан вважала свій поклик у допомозі зрозуміти людям цінність власної тілесності через танець. Тіло - джерело створення цінностей й вираження життя, що в результаті має стати чимось на кшталт релігії. Критикуючи балет за те, що він виступає в ролі кодифікованої мови, Дункан вважала, що треба впроваджувати вільний танець, що не матиме

понять про “ідеальне тіло чи форми”. Він мав би бути більш демократично організованим, на відміну від балету, який мав більше роль розваги й підтримував монархічну структуру суспільства, відповідно маючи цільовою аудиторією аристократію.

Для Дункан вивчення танцю не означає перш за все інтелектуальне заняття. Вона не ставить за мету створення форм і їхнє подальше відтворення. Як зазначає К. Ламот: “Скоріше вона оживляє те, що Ніцше описав як первинний рівень створення метафор. Вона орієнтується по відношенню до певного явища або середовища, відкриваючи і налаштовуючи свою свідомість. У міру того, як вона вчиться слідкувати за цими відчутними імпульсами через своє тіло, форма її тіла, його потенціал і охоплення також стають перед нею з більшою ясністю. Вона дізнається, на що здатне її тіло” [22, с. 121]. Відтак оновити танець означає для неї оновити релігію, яка б виражала життя: “Це молитва, цей танець; кожен рух довгими хвилями сягає до небес і стає частиною вічного ритму сфер” [33, с. 166].

Звідси стає зрозуміло, що відгомін власним поглядам вона знайшла саме в Ніцше, якого вона описувала як «великого Майстра» танцю; як філософа, який розуміє «дух» танцю, та й загалом розкрити те, ким є людина. До того ж танець для неї був невід'ємною частиною людськості, процесу реалізації нас як танцюючих істот. Тому як і для Ніцше, танець для Дункан постає засобом, завдяки якому ми можемо здійснити становлення себе, спираючись на нові ідеали.

Греки як приклад для наслідування. Вона вбачає приклад у греках, танець яких був високим релігійним мистецтвом і де вирувала діонісійська енергія життя. Для неї, як неважко помітити, важливо, аби танець майбутнього набув форми саме релігії, “бо мистецтво, яке не є релігійним, не є мистецтвом, це просто товар” [33, с. 168]. Надихнувшись мистецтвом греків, вона почала вивчати та проймає його через себе. Дункан була зачарованою тим, як вони через мистецтво передають красу рухомих тіл у динаміці. Греки

настільки вдало це робили, що танцюристи були богоподібними. І цього вона аж ніяк не могла знайти в християнстві. Тобто греки були здатні створювати власні образи, будучи учасниками так званого універсального діонісійського руху. Варто зауважити, що Дункан закликала вчитися в них не танцю як такому, техніці, а скоріше ставленню до життя, який полягав у споглядальній діяльності природи і наслідування їй. Мені здається, це також стосується питання ідентичності, розуміння того, ким ти є. Наприклад, Ч. Тейлор зазначає, що в Платона можна помітити онтологічне тлумачення, на якому ґрунтується мораль, яка збігається з науковою теорією універсуму [12, с. 19]. Для ще кращого розуміння можна вказати на те, що греки намагались у земному житті досягти такого ж порядку, як і в універсумі. Звідси й етимологія самого слова космос, що значить “порядок, краса”. Тобто ці люди мали постійно конкретний орієнтир по життю, споглядаючи який, формували й власне земне життя. Хореограф Доріс Хамфрі, яка, окрім цього, теж була теоретиком і творцем техніки (відома як “падіння” (fall) та “відновлення” (recovery)), підкреслювала, що після падіння грецької культури і аж до 20 ст. танець був “легкою оберткою на краю західної цивілізації” [19, с. 173]. Вона пише: “Мистецтво греків цілком виникло з філософії, цінностей і смаку свого часу. Життя греків було єдиним. Чи можемо ми сказати те саме?” [19, с. 170].

Дункан вражала здатність греків уявити людське тіло як втілення божественної безперервності, що, у свою чергу, свідчить про увагу до природного світу. При цьому так як людина є частиною природи, то й вивчення її дає змогу краще вивчити людське тіло як таке, його форми, рухи, закони, що в результаті призводить до гармонії. Як в океані утворюється неспинний потік хвиль, так і рухи танцюриста мають бути самопливним потоком, де рухи перетікають один в один у своїй ритмічній єдності. Це говорить також про прагнення Дункан до природності танцю, відчуття себе в ньому, справжності, а не зважання лише на форми та роль, яку ти граєш,

наприклад, у спектаклі. Тобто ти в танці й ти поза ним - це одна й та сама особистість, а не виконання певної ролі.

Таким чином греки поставали для неї взірцем того, як через танець як релігію можливе втілення життя, утвердження цінностей краси й святості та теорпраксису: “У своєму мистецтві я зовсім не копіювала, як прийнято вважати, фігури з грецьких ваз, фризів чи картин. Я навчилася від них, як вивчати природу” [16, с. 102]. Також саме в греків вона запозичила ідею білої туніки й босих ніг. Таким чином вона ще більше підкреслювала відхід від традиційних балетних костюмів, пуантів, що дозволяло їй відчувати ще більшу свободу. Проте окрім греків, вона звертає нашу увагу на дикунів, які є взірцями тісного зв'язку з природою в дусі свободи. Їхні рухи безпосередні, природні, справжні. Дункан наголошує, що людство ще повернеться до своєї наготи, але вже свідомо й цілеспрямовано: “І рухи цієї Людини будуть природними і прекрасними, як у вільних тварин. Рух всесвіту, що концентрується в індивідумі, стає тим, що називається волею” [33, с. 164].

Гармонія руху та форми. Для Дункан цей принцип є важливим, адже це характеризує єдність, яку повинен мати танець. Знову ж таки вона черпає це розуміння з природи та як вона влаштована. На прикладі хвилі це пояснюється таким чином, що та має водночас і те, і те: форма, яка є рухом, і рух, який є формою: “Немає хвилі без руху; однак цей рух не може з'явитися без середовища, в якому і через яке він тече. Таким чином, хвиля рухається і перебуває в спокої. Танцюрист, який робить рухи, які гармоніюють з його формою, таким чином передає відчуття, що його тілесна форма є середовищем, через яке рух протікає. Тіло, рухи якого гармоніюють з його формою, передає відчуття безперервності, що вічно тягнеться в часі та просторі” [22, с. 119]. Відтак танець виглядатиме більш природно, де в єдиному потоці танцюрист здійснює рухи. І що важливо зауважити, це пояснює нам те, чому одна й та сама техніка, рухи будуть виглядати в танцюристів по-різному. До того ж, це розвиватиме інтуїтивне знання про

себе, адже те, як ти відчуваєш рух і виконуєш його, впливає на втілення того, що Ніцше та Дункан визначають як діонісійський парадокс: рухи танцю виражатимуть творчу силу індивідуального танцюючого тіла, демонструючи його екстатичне розчинення в ритмах «природи» [22, с. 119].

Мова душі. Коли Дункан говорить про мову душі, то не передбачає тут дуалізм. Скоріше вона прагне продемонструвати інший погляд на концепцію душі, який продукує Ніцше в Заратустрі про те, що душа - це метафора, яку люди використовують, щоб сказати про щось у тілі. Таким чином, за Дункан, рух витікає з пробудженої душі, що є вираженням фізіологічного стану. А так як танець спричиняє трансформацію тілесного досвіду, то відповідно він також може народжувати нові значення так званої «душі».

Душа самої Дункан, як вона вважає, прокинулася, коли вона відчула центр своєї тілесності в сонячному сплетінні. Це стало для неї тією точкою, яка дала їй змогу відчутти й досягнути гармонії форми й руху: “Людський дух не виглядає «божественним», доки він не знаходить вираження в цьому русі [...] Таким чином, сказати, що «душа» пробуджується, означає, що людина розвиває фізичне усвідомлення своєї кінетичної творчості” [22, с. 121]. І тому глядач, який споглядає такий танець, схоплює його через власну фізичну свідомість й кінетичну уяву. Таким чином не лише танцюристи постають у ролі творців і створеного, але й до глядачів лунає заклик приєднатися до цього процесу. Тобто для глядача важливим є не стільки тіло танцюриста, а скоріше те, що воно транслює, і що зможе в ньому розгледіти він сам: а побачить власний образ, відображення. Концепція пробудження душі внаслідок втілення руху в танці означає народження альтернативного образу життя, мислення, моралі, те, що в Ніцше позначено трансформацією мислення. Дункан згадує про танець, за Ніцше: “він не мав на увазі виконання піруетів. Він мав на увазі піднесення життя в русі” [16, с. 77].

Навчання танцю. І саме дітей вона вважала тими, хто ще не настільки піддався впливу суспільства та його ідеалам, а тому вони спроможні краще

створювати кінетичні образи. Із ще не затверділої глини можна щось зліпити: «У дитинстві ми гостро відчуваємо релігійне почуття руху, бо розум ще не затьмарений догмами чи віровченнями» [16, с. 124]. При цьому Дункан не брала за мету навчити своїх учнів конкретної системи танцю. Вона хотіла каталізувати їхнє відчуття себе, своїх внутрішніх імпульсів, що йдуть від самої природи. Для неї надважливо зберігати саме цю природність танцю, адже це дозволяє йому бути не просто послідовністю механічних рухів, а рефлексивною діяльністю, де танцюрист виражає власну фізичну свідомість; де своє тіло він сприймає не просто як тілесну оболонку, що спроможна створювати певні форми, а як засіб вираження себе. Танець для неї не лише демонструє певні рухи, а слугує тим інструментом, що втілює в цілому концепцію життя, наслідує природу.

Принагідно також згадати й те, що Дункан хотіла особливо підкреслити саме роль жінки, адже вважала, що через танець вони мають змогу утвердити свої природні цінності й чесноти, а не зображати з себе когось, ким вони не є за своєю сутністю. Жінка в танці може постати нагою, але вже в оновленій наготі, яка не буде в руслі дуалізму, а зіллється воєдино з духом: “З усіх частин її тіла сяятиме розум, доносячи світові думки та прагнення тисяч жінок. Вона танцюватиме свободу жінки” [33, с. 168].

Таким чином, філософія танцю Дункан подібна до Ніцше, адже так само вона прагне показати тілесну матеріальність не як недолік чи щось, що нижче за абстрактні ідеали, а навпаки як те, що веде до пізнання світу й становлення себе. У танці людина здатна втілити свою мудрість, адже під час такого творіння робить невидиме видимим. Джерело краси, звідки черпає свої форми й танець, Дункан вбачала в природі. Таким чином для неї танець поставав перш за все індивідуальним, адже слугує вираженням особистості й найпрекрасніших ідеалів. Відтак це не просто вид мистецтва, а й філософія, що виражає істину її буття.

3.2. Марта Грем

Марта Грем - американська танцівниця та хореограф, засновниця трупи, школи й танцювальної техніки власного імені. Танець, на її думку, також можна розуміти як утвердження життя через рух і поле для формування нових цінностей, але все ж таки дещо інакше, ніж це робила Дункан. До того ж вона вважала, що аби танець підняти танець до рівня теорпраксису і він зайняв вище місце серед інших мистецтв, його потрібно поставити поряд із вербальними практиками (читання й письма). Саме тому Грем яскраво демонструє взаємозалежність письма й танцю у своїх творах. Танець таким чином виступає альтернативою генерування символів, історій. Хоча результатом цього для неї також виступає формування танцю, який буде вираженням життя й певною релігією: “Танець Грем розкриває людське відчуття свого найпотаємнішого «я» як функцію її тілесних рухів, створення власного кінетичного образу. Там, де Дункан танцювала, щоб передати участь у діонісійському досвіді пробудженої фізичної свідомості, Грем танцювала, щоб передати участь у самому процесі створення кінетичного образу. Отже, Грем намагалася досягти того, що (також) мала намір Дункан - переосмислити релігію як функцію тілесного становлення” [17, с. 154].

Для Грем важливою є *значущість* танцю, адже тоді його можна дійсно вважати божественно значущим. Важливу роль тут відіграє відчуття імпульсу руху, який природно передається через наше тіло, яке є інструментом. Тож мистецтво танцю як засіб транслює певні ідеї через тіло як інструмент. Також подібність із Дункан є помітною в бажанні створити не конкретну техніку, яку мають копіювати учні, а скоріше базу, яка буде каталізуючим чинником у відкритті й розширенні можливостей свого тіла: “Я ніколи не називала це технікою Марти Грем. Ніколи. Це спосіб робити речі інакше, ніж будь-хто інший. Це певне використання тіла. Це свобода тіла і любов до тіла” [17, с. 241].

І так само, як і Дункан, вона критикує класичний балет. Горст підкреслює, що таким чином Грем дистанціювала свою роботу від «надмірно роздутої поверховості» романтичного мистецтва 19 ст., у якому «танцівники прагнули ковзати й обертатися, як небесні листкові м'ячі» [18, с. 53].

Тіло для неї є вмістилищем постійного генерування ідей, думок, образів, переживань, що дає змогу розкривати людину, що, у свою чергу, означає творення себе й у результаті розкриття тілесного становлення. І саме значущий рух для Грем відіграє роль ініціатора в цьому процесі. Тобто просте повторення, відтворення руху не має достатньо тієї ваги, значливості й значення, аби мати вплив на становлення нас у цілому. Щоб ми відчували себе творцями ідеалів, цей рух має бути рефлексивним і відтак божественно значущим, адже лише тоді в процесі тілесного становлення людина зможе усвідомити свій потенціал і силу як боготворця.

Зі своїм напарником Горстом Грем зазначає важливість природності танцю. Як він підтверджує: «Здатність корінних американців виводити танцювальні рухи з життєвого досвіду, а не з якоїсь декоративної звички» вказує на «глибоку чуйність між тілом і розумом» [18, с. 59]. Знову ж таки помічаємо, як важливо для зачинателів сучасного танцю приборкати психофізичний дуалізм не лише в теорії, але й на практиці. Вони прагнули представити танець як мистецтво, яке формується внаслідок глибокого зв'язку тіла й розуму. Тому, на думку Грем, танець, що є дійсно значущим, долає це фізіологічне протиріччя, при цьому здійснюючи переоцінку цінностей. До того ж у її філософії танцю помітною є думка, що будь-який зміст може відповідати будь-якій формі. Дійсно, ми часто намагаємося зводити форму й зміст і щось так визначати, шукати відповідності, і це часто працює, але не завжди і не в усьому. Якщо говорити про загальне правило, то в будь-якій формі може бути будь-який зміст і будь-який зміст може одягатися в будь-яку форму. Так і Грем зазначає, що форми мистецтва теж змінюються, щоб виразити нові цінності. Вона, як і Дункан, прагне створити такий танець, що

виражав би любов до тіла. Танець продукує знання про те, як брати участь становленні себе через тілесну практику. Саме тому варто звертати більшу увагу не на **ЩО** - рух, форма, а **Як** - зміст, ідеї, які це ЩО має на меті передати. Відтак у процесі навчання Грем відзначає виховання почуттів, адже танець не є фіксованим як слово, він є живим. Він передає нам як глядачам певне значення тут і тепер. Кожен танцюрист наділяє рух своїми переживаннями, значенням, а тому ми не останнє підпорядковуємо конкретним рухам, а це скоріше одночасний процес взаємозв'язку.

Особливість техніки Грем полягає в **диханні**, яке слугувало, на її думку, місцем народження потенційного руху. І що також важливо, це є природним постійним необхідним процесом нашого життя. У таких природних рухах людина може помітити свою здатність створювати кінетичні образи. До того ж, дихання, яке є фізичним процесом, виводить нас на значно інший рівень поза фізичний, а тому під час таких рухів, танцюрист ніби відчуває, як вони оживляють його тіло: “Оскільки рухи дихання є рухами, за допомогою яких тіло живе і стає тим, ким воно є, свідоме повторення цих рухів керує «ритмічною побудовою» тіла, в якому стандарт «ідеальної форми» заданий власною живою формою індивідуального тіла” [22, с. 175]. Це дозволяє поглянути на самого себе як активного дієвця самогенеруючого середовища. Дихання встановлює диктат ритму. Ця практика має справу з нашими накопиченими почуттями, думками, почуттями, що складають наше тіло, те, що ми називаємо “Я”. Можна навіть згадати, як у певних ситуаціях ми говоримо “видихай”, “вдих-видих, все спокійно”, коли потрібно вгамувати емоції. Таким чином ця практика в танці допоможе навчитися дослухатися до внутрішніх імпульсів і працювати з власним тілом, а звідси й емоційною, духовною сторонами життя. До того ж вона є настільки природно властивою нам, що аж ніяк не суперечить природним законам руху тіла.

Як для Дункан і Ніцше, для Грем важливо донести людям, що саме їхнє тіло є простором для побудови центру. Тобто вона так само говорить про те, що

нам не треба вдаватися до трансцендентного, ідеального, натомість варто створювати ці ідеали на землі. Крім цього, її новизна, як на мене, полягає в тезі про те, що цей **центр** - не в якійсь одній конкретній точці тіла, а скоріше цей “центр” є множиною, і тому його можна знайти в кожній частині тіла. У Ніцше ми вже зустрічали подібну думку: тіло - множинність з однією суттю. Тобто центр стосується більше руху, ніж певного місця в тілі людини. “Там, де Ніцше описує, як сучасні люди, які страждають від занепаду, втрачають свій центр ваги, Грем розробляє техніку, яка привчає почуття людей до центру, тобто до джерела та телосу руху тіла [...] У світі Грем центр є функцією руху. Це відноситься до фізіологічного «місця», де скорочення переходить у вивільнення, а вивільнення переходить у скорочення” [22, с. 181]. Сполучником же між небом і землею для неї виступає хребет людини, що символізує дерево життя [17, с. 8] і здатен впорядковувати хаос.

Тепер ще більше є зрозумілим вплив Ніцше на основоположників сучасного танцю. У Грем до того ж помітними є бінарні опозиції, які в танці виконують необхідну роль для утвердження життя. Свобода потребує опору внутрішнього й зовнішнього. Лише тоді може народитися рух. Тобто серед усього хаосу навколо нас ми завдяки внутрішньому імпульсу до руху, що відбувається на зіткненні внутрішнього з зовнішнім шляхом тілесної практики втілення здатні творити нові ціннісні орієнтири, які вже не спиратимуться на аскетичні ідеали.

Особливість даної танцівниці полягає в тому, що її танці виконують функцію *передачі сенсу текстів*. Проте тут варто одразу звернути увагу на два моменти. По-перше, це не має працювати й у зворотному напрямку, коли намагаються раціоналізувати танець, намагаючись написати історію до нього. У такому випадку це перетворюється на пантоміму, літературну річ, але не живий танець зі своєю значущістю. По-друге, водночас ми маємо розуміти, що коли Грем говорить про те, що слова не здатні цілком і повністю передати те, про що має передати танець: почуття, емоції, - то в жодному разі не

заперечує зв'язок танцю й мислення. Як пише про це К. Ламот: “Танці Грем дуже інтелектуальні. Вона радше стверджує, що тип мислення, якого вимагає реакція на танець, — це те, що Ніцше називав мисленням через почуття”. І далі: “Де письмо використовує силу слова для опису «тіла»; танець використовує силу тілесного становлення, щоб породити «слово»” [22, с. 195].

Отже, для Грем танець - це діяльність, продукована духом-тілом. І танцюрист виражає себе через танець не як через мову, а скоріше через рефлексивність, що є каталізуючим чинником у створенні метафор. Відтак можна сказати, що Ніцше описав значливість метафор танцю, Дункан втілила це на практиці, а Грем успішно продовжила цю лінію. “Сфера відчуттів і знань, що відкриваються такою практикою, не вербальна і не невербальна; це скоріше сфера, в якій досвід породжує вербальні знаки, а вербальні знаки доводять (чи ні) свою цінність у забезпеченні фізіологічного здоров'я” [22, с. 178]. Танцюрист має усвідомлювати свої рухи, і практика дихання тут виступає стимулюючим чинником: “Коли ми дихаємо, ми відчуваємо; ми відкриваємося своїм почуттям” [22, с. 178]. Танець відтак є живим образом становлення людини та життя в і через неї, що відбувається через утвердження нових цінностей. Але й не варто це розуміти як ствердження чогось нового внутрішнього через зовнішнє. Навпаки, це демонструє нам, що те, що ми вважаємо глибоко внутрішнім, видимим, насправді не є суто таким. І танець показує цю боротьбу проти аскетичних ідеалів, що втілюється на практиці танцю, який робить невидиме видимим.

3.3. Рудольф Лабан

Рудольф Лабан - хореограф, педагог і теоретик танцю. Він є основоположником напряму «експресивного танцю» в модерні, а також нотації танцю та методики аналізу руху. Як і попередні основоположники сучасного танцю він критикував класичний балет за його формальність і

дотримання конкретних позицій, правил: “Рухи, які виконуються в балеті, настільки втратили свій зв’язок із первісними спонуканнями людини, що ми відводимо їх у сферу, подібну до стану сну. У наших снах рух є фантастичним, хоча він може бути пов’язаний із формами наших повсякденних дій” [21, с. 94]. Хоча водночас він не надто був у захваті й від греків, на відміну від Дункан. Рушійну силу танцю вбачав у енергії, а ритм визнавав окремою мовою, що передає значення без слів. Тому він зазначає, що серед примітивних народів рухи відігравали роль міжнародної мови, за допомогою якої спілкування могло поширюватися через континент [21, с. 90]. Особливу увагу звертав на потік рухів. Серед таких він розрізняв:

- безперервний “*вільний потік*”, в якому рухи зазвичай беруть початок із центру тіла тулуба. Такі рухи нагадують “*збирання*”.
- утруднений “*зв’язаний потік*”: притаманна напруга; рухи до центру тулуба доходять в останню чергу. Такі рухи нагадують “*розсіювання*”.

Важливо також те, що кожен такий рух повинен *бути усвідомленим* і мати певну *мету*. Таким чином танець слугує засобом зовнішнього оприявлення внутрішніх станів. Однією з найцікавіших думок Лабана я вважаю те, що, по суті, якщо розкласти танець на елементи й поглянути на рухи, то можна помітити, що це є рухи, які ми виконуємо й у буденному житті: “Проте, і це найцікавіше, він рухається за допомогою тих самих дій, які він використовує, коли рубає, переносить, лагодить, збирає або виконує будь-яку щоденну дію; але ці дії відбуваються в певних послідовностях, які мають власні форми та ритми” [21, с. 96]. Знову ж таки, як і зазначали його попередники, він зауважує, що саме танець здатний передати ці рухи в єдиному потоці, гармонійному поєднанні форми й ритму, що надає враження та впливає на глядача й танцюриста. Адже рухи самі по собі мертві, вони нічого нам не говорять, не передають певне значення: “Поодинокі рухи, звичайно, подібні лише до слів або букв мови; вони не створюють певного враження чи послідовного потоку ідей. Потік ідей має бути виражений реченнями.

Послідовності рухів є реченнями мови, справжніми носіями повідомлень, що впливають зі світу тиші” [21, с. 96].

Крім цього, відмінність виконання рухів у танці, подібних до тих, що здійснюємо у звичайному житті, полягає в тому, що в буденності ми маємо інструменти матеріальні, які використовуємо; у танці ж єдиним нашим інструментом є власне тіло. Якщо до конкретного інструменту, приладу в житті ми маємо інструкцію або ж самі знаємо його функцію та призначення, то в танці сам танцюрист має формувати те, що виражатиме той чи інший рух. Тобто рух має відповідати й узгоджуватися з певними емоціями, відчуттями, поведінкою. Звідси задача танцюриста полягає в тому, аби в адекватній формі подати це глядачу, щоб той зрозумів ідею хореографа. Відтак можна сказати, що танець постає мистецтвом створення символів, і рухи - також символи, що є “своєрідним злиттям і перетворенням реальної діяльності у віртуальну («мистецьку») форму” [14, с. 11].

Отже, споглядаючи танець, глядач має унікальну змогу пережити те, що він і так проживає день за днем, але не звертає на це достатньої уваги. Тобто ті самі рухи в органічному єдиному потоці й відповідній формі в такому неквапливому споглядальному процесі відіграють роль збільшувального скла, що каталізує процес самопізнання. Тут важливо знову ж таки розуміти, що якщо танець розкласти на рухи в технічному плані, то ми отримаємо доволі таки буденне видовище звичайних дій, тому тут неабияку роль грає саме символічна форма танцю: “Кожна істота, яка робить природні жести, є центром життєвої сили, і її виразні рухи сприймаються іншими як сигнали її волі. Але віртуальні жести - це не сигнали, це символи волі” [23, с. 175].

Висновок до розділу

Отже, ідеї Дункан, Грем та Лабана яскраво висвітлюють практичне втілення філософії Ніцше, що надихнув їх на трансформацію танцю. Танцюристів не задовольняла школа класичного балету, де тіло піддавалося

формальним кодам й строгим правилам. Для них натомість було важливим розкріпачити тіло, позбувшись традиційних форм, й культивувати потенціал свободи та індивідуальності. Їм притаманно використання рухів, подібних до звичайних явищ, які спостерігаємо навколо: “дихання” в Грем, “хвилі” в Дункан, що підкреслює ще більшу природність нового танцю. Окрім цього, вони своїм танцем сприяли подоланню стереотипу, що жінки - слабкі істоти. Загалом же разом із Лабаном вони прагнули показати завдяки танцю як смислотворчій діяльності, що наше тіло - це не лише про фізичне. Воно здатне в символічній формі породжувати й передавати ідеали на кшталт релігії, проте не такі відірвані від земного життя, а навпаки як вірні землі. Відтак траєкторія філософії танцю, яка тягнеться ще від греків і через Ніцше, знайшла своє продовження в основоположників вільного сучасного танцю. Подібно до античних філософів вони вважали, що рухи танців мають наслідувати природу й узгоджуватися з сутністю самої людини, а не намагатися перечити законам універсуму, як це робить класичний балет. Танець же завдяки гармонії рухів і ритму, безпосередньому відчуттю імпульсу життя, здатен допомогти реалізувати потенціал своєї тілесної творчості. Як і будь-який інший вид мистецтва, танцюрист через тіло намагається передати дух, творче начало. Проте саме в танці об'єкт і суб'єкт цієї творчості невіддільні одне від одного. Тому танець є теорпраксисом як діяльністю, що дозволяє підносити вищі ідеали водночас зі своїм тілесним становленням. Це знову підтверджує його як тілесно-духовну практику, що втілює народження нових ідей через зіткнення протилежностей: свобода й дисципліна, тіло й душа, легкість і дух тяжкості. Відтак танець для зачинателів сучасного танцю - це передусім тілесне вираження духу, а тому вони розглядали свою діяльність не тільки як високе мистецтво, але й простір формування нового світогляду, відмінного від аскетичних ідеалів.

РОЗДІЛ 4. Практика сучасного танцю крізь призму філософської концепції Мерло-Понті.

“Мій рух — це не рішення, прийняте розумом [...] Це природний наслідок і дозрівання мого бачення [...] моє тіло рухається само, мій рух саморозгортається [...] Загадка полягає в тому, що моє тіло одночасно бачить і його бачать. Те, що дивиться на все, може також дивитися на себе і розпізнавати в тому, що бачить, «інший бік» своєї здатності дивитися. Воно бачить себе, бачачи; воно торкається себе торкаючись; він сам по собі помітний і чутливий”. [25, с. 162].

Для Мерло-Понті суб'єкти постають перш за все такими, що є тілесними, а не істоти мислячі, як за картезіанською традицією. Об'єкт і суб'єкт конституївані в одній сфері, яку Мерло-Понті називає “плоть”. Важливим тут є те, що наша плоть є частиною плоти світу. Тому якщо порівнювати з танцем, то можна сказати, що він таким чином розгортається у світі через тіло людини, адже рухи саморозгортаються. Це щось подібне до того, що говорила Дункан про розгортання Всесвіту в індивідуальному тілі людини, коли рух виражає ритм природи або ж універсальне діонісійське начало. І це відбувається саме за рахунок втілення суб'єкта у світі. Відтак Мерло-Понті замість картезіанського “*res cogitans*” вводить “*tacit cogito*”. Його суб'єкт позначає не просто мислячу істоту, а те, що “**я можу**”. Це *мовчазне відчуття* свого тіла, на думку Мерло-Понті, є найфундаментальнішим відчуттям “Я”, що відрізняє його від концепції Декарта. При цьому він не здійснює дихотомічний поділ тіла й розуму, а говорить саме про тілесність, що притаманна нам до розділення того, що ми звикли називати «внутрішній» і «зовнішній». Отож, таке відчуття тіла дає розуміння своїх *спроможностей*, через яке ми й втілюємо себе у світі, і з яким власне й відчуваємо безпосередній зв'язок саме через тіло. Суб'єкт відтак постає не як нерухомий у цьому світі, а як активний дієвець, що взаємодіє зі світом. Таким чином Мерло-Понті пропонує концепцію *практики втілення*. І якраз танець дуже

добре відображає її суть: “Мерло-Понті пропонує альтернативну основу для мислення про тіло, яка виходить за межі дуалізму суб’єкт/об’єкт, який переслідує соціокультурну теорію тіла” [30, с. 35].

Одразу тут важливо також згадати ще одне з найголовніших понять Мерло-Понті - “тілесна схема”. Це можна описати як основне відчуття “Я” в сенсі “я можу”. Знаючи те, на що спроможний, я відповідно розумію, на що спроможні інші, які перебувають разом зі мною у світі. Таким чином філософ пропонує інше розуміння зв’язку суб’єкта й об’єкта, де перший виступає перш за все практичним *cogito*. Було б дурно заперечувати, що ми не є нашими тілами. Окрім цього, Мерло-Понті стверджує, що ми можемо мати *дорефлексивне* знання про своє тіло у формі тілесної схеми, що дозволяє брати до уваги непередметну єдність живого тіла.

Застосовуючи теорію Мерло-Понті до практики танцю, можна стверджувати, що говорячи про навчання танцю, зазвичай танцюристи не використовують саме слово “навчання”. Цей процес вони називають “підбирання” (“picking up”) та “потрапляння в тіло” (“getting into the body”). Танцюристу, аби вивчити певний рух, треба так би мовити вловити, коли його демонструє хореограф, і після цього “ввести” в тіло. Таким чином формується тілесна рухова пам’ять. Тобто вивчення певних рухів - це не стільки інтелектуальне засвоєння інформації, а перш за все пропускання через тіло й відчуття цього руху власним тілом. Звичайно, під час того, як танцюрист вперше вивчає новий рух, він усе ж таки думає про правильне його виконання, але після декількох разів практики відтворення вже не думає, як він це робить. Одна з танцівниць коментувала це так: “Через деякий час ваше тіло справді це дізнається і тоді, щоб справді знати хореографію, вам не потрібно про це думати” [30, с. 72]. Як висновує Е. Парсе, виконання послідовності рухів відтак відбувається без необхідності роздумувати. Тому це не пропозиційне знання, що вимагає ментальне відображення, а неявне тілесне, “знання як” [30, с. 72].

Для відтворення й практики руху потрібна пряма залученість танцюриста, адже одного лише споглядання недостатньо. Ти маєш відчутти цей рух у собі і через себе. Особливо це стосується якраз вільного танцю, який розглядає тіло як передачу значень і де танцюристу важливо “народити” рух із його узгодження з відчуттям того, як він виконується. Це трохи інакше, ніж у класичному балеті чи великих комерційних проектах, де тіло зазнає певного репресивного впливу з боку хореографа. Тому у вільному танці популярною є саме практика імпровізації, де маючи базу рухів, техніки, танцюрист тут і зараз створює рухи в єдиному потоці.

Ще одним цікавим свідченням того, що танець потребує в першу чергу м'язової пам'яті, де тіло ніби саме дізнається про рух, - це те, що танцюристи зазначають складністю *виправлення вивченого руху*, який уже перебуває в тілі. З власного досвіду можу сказати, що це дійсно так. Під час процесу такого перевивчення ти в голові робиш і відтворюєш це по-новому, але тіло робить усе одно інакше, як воно вивчило цей рух попередньо. Звичайно, з часом виправити рух вдається, але це супроводжується певною складністю через те, що твоє тіло автоматично продовжує робити за звичкою. Але не варто з цього робити висновок, ніби танець відтак зовсім не потребує свідомого мислення. Скоріше маємо сказати, що коли танцюрист вперше вивчає хореографію, то потребує цього включення інтелекту, але після того, як тіло засвоїло новий рух, воно готове повторювати його на автоматі, не задумуючись про це. Тобто свідоме мислення частіш за все є важливим чинником саме процесу навчання нової хореографії; те, що було названо “*getting into the body*”. Е. Парсе припускає, що це показує взаємодію між рефлексивним і дорефлексивним рівнями знання руху в контексті його виправлення [30, с. 80]. Танець таким чином виступає видом мистецтва, де форма тілесного знання по-перше, має мовчазний характер, а по-друге, передається через дію. До того ж, це *кінестетичне* навчання, де тілесна схема танцюриста формується через

копіювання чи наслідування. І знову ж таки важливо, що це є активним навчанням, а не інтелектуальним спогляданням.

При цьому танець вимагає самодисципліни та відповідальності за власне фізичне здоров'я, адже людина має бути свідомо залученою до цього процесу, що означає брати участь у становленні свого тіла. А як ми пам'ятаємо, фізичне відображає духовне й інтелектуальне, створення метафор та ідеалів. Тому створення нових цінностей залежить від виховання наших почуттів, формування того, що ми бажаємо й чого прагнемо. Для Ніцше танець тому і був ідеалом мистецтва, адже найбільш сприяє формуванню й усвідомленню свого тілесного становлення та самопізнання. Тому для танцю важливо, аби кожен рух мав значення. Цей процес розуміння й пізнання руху є двобічним: з одного боку, ми сприймаємо *рух як фізичну складову*, з іншого - *рух як такий, що має значення*. Це органічний процес навчання, де здійснюється взаємна адаптація: тіла до руху й навпаки. Тобто не завчасно придуманий рух, схема в голові формує наше тіло під себе, а це є *одночасний процес поставання тіла в русі* й унаслідок цього - народження конкретного руху. Тому для засвоєння певного руху недостатньо механічного відтворення, потрібне ще розуміння його значущості й наміру. Згадуємо Лабана, який особливо звертав увагу на мету, й Грем, для якої важливою була значущість руху. Е. Парсе слушно висновує: “Танцюристи не розуміють танець як механічні фізичні рухи, а скоріше як фрази зі значенням, і будь-який опис навчання танцювальним рухам повинен враховувати інтенційність і осмисленість, які є невід’ємною частиною самих рухів, коли танцюристи вивчають їх, включають «у» тіло чи тілесну схему” [30, с. 91].

Говорячи про рух, також примітним є те, що кожен танцюрист відтворює його по-своєму, адже, як вже зазначалось, він повинен мати значення й значущість. А всі мають свій бекграунд: і життєвий у цілому, і техніку шляхом навчання в певній школі танцю. Відповідно й передають рух по-своєму. Тобто це не стільки про відтворення певного руху, а його становлення в

конкретному тілі. Навіть якщо хореограф уявляє собі певну комбінацію рухів у голові, то все одно він уявляє конкретне тіло, яке виконує це. Тому можна ствердити, що в цьому процесі тіло виробляє, народжує рух, і до того ж така сформована схема буде відчуватися природно.

Крім цього, звичайно ж, не можна виключати природні (у сенсі фізіології) особливості кожного. Маючи 10 років досвіду заняття хіп-хопом, мені було доволі складно адаптуватися до вивчення класичного балету, який вимагав майже протилежного від танцюриста, ніж хіп-хоп: грації, напруженості тіла, зосередженості на виконанні позицій балету й контролю над тілом. Таким чином, фізичність танцюриста має тісний зв'язок із конкретною технікою певного стилю танцю. Це пронизує тіло й нікуди не зникає, а залишається в м'язовій пам'яті. Я впевнена, що навіть через роки відсутності тренувань, тіло під відповідну музику почне згадувати рухи й танцювати. Доречно знову зауважити, що рух як механічний об'єкт так би мовити може бути один, але тлумачення різними танцюристами шляхом втілення його на практиці буде в кожного різним через наявність власного стилю, поведінки.

Наразі пропоную коротко оглянути концепцію формування в дитинстві відчуття себе та диференціації, аби потім порівняти використання цієї теорії Мерло-Понті на практиці танцю. Навчання в дитячому віці перш за все постає не як інтелектуальне, а практичне, тілесне. Дитина відчуває, на що спроможна, свої можливості й відтак формує відповідне відчуття себе. Тобто з самого початку виникає відчуття “я можу”. Тілесна схема розвивається шляхом безпосередньої взаємодії з фізичним світом, де вона навчається відрізнити себе від інших. Водночас один із головних факторів розвитку - наслідування, копіювання рольової моделі. Отож, дитина отримує зовнішню перспективу свого тіла, яку згодом узгоджує з внутрішнім образом, у результаті чого розвиває індивідуальність, *диференційовану* тілесну схему. Тобто каталізуючими чинниками на шляху цього є такі елементи життя:

соціальна взаємодія + рефлексія + дзеркальне відображення

Але тут виникає виклик, коли віддзеркалення не тотожне внутрішньому відчуттю себе, свого тіла. Мерло-Понті описує це так: “Насамперед проблема полягає в тому, щоб зрозуміти, що візуальне зображення свого тіла, яке він бачить там у дзеркалі, не є ним самим; а по-друге, він повинен розуміти, що перебуває не там, у дзеркалі, а радше там, де він відчуває себе інтроспективно” [26, с. 129]. Вирішує ж він цю проблему завдяки інтерсуб’єктивній моделі, де втілюються стосунки між людьми. Відтак саме завдяки інтерсуб’єктивності формується суб’єктивність дитини; через подібність набуваємо індивідуальність: “Людина для людини дзеркало. Саме дзеркало - знаряддя універсальної магії, що перетворює речі на видовище, видовища на речі, мене на іншого, а іншого на мене” [25, с. 168].

Власне, ці етапи й елементи є подібними до того, що проходять танцюристи в процесі навчання танцю. Спираючись на опитування Е. Парсе, можна постулювати наступне. По-перше, усім відомо й зрозуміло, що танцюристи використовують дзеркала для вивчення нової хореографії. Це є важливим для “відточення” рухів, виправлення в разі чого, або ж, як підкреслює Мерло-Понті: “[...] дзеркало перекладає та відтворює цю рефлексивність” [25, с. 168]. Дзеркало слугує допоміжним інструментом для виникнення гармонійного відчуття та виконання руху, адже не завжди з першого ж разу він відтворюється так, як того вимагає хореограф. Тобто дзеркало потрібне для набуття відповідності того, як рух *відчувається* і як рух *виглядає*; для вдосконалення тілесної схеми в цілому. Однак тут є ризик впасти у створення суто форм, якщо надто багато часу проводити перед дзеркалом, адже так акцент робиться лише на зовнішньому. А танець, у свою чергу, має бути живим; танцюрист перш за все має відчувати, а не механічно відтворювати рухи хореографа і зациклюватися на формі. Для нього відчуття себе у власному тілі - це перш за все про пошук відповідного внутрішнього відчуття в процесі виконання руху. Однак велика зосередженість на своєму тілі, відображенні його в дзеркалі призводить до переривання потоку рухів і

безпосередності. Таким чином для танцюристів важливіше не думати про рух, а мати його мовчазне внутрішнє усвідомлення.

Цікавим є також спостереження Е. Парсе щодо **трансцендентності** й **іманентності** в танці. Так прийнято вважати, ніби розум - джерело трансцендентності, а тіло - іманентності. Може здатися, зважаючи на це, що тіло нас ніби ув'язнює, акцентуючи увагу на матеріальності, на відміну від розуму, який здатний вивести нас за межі цього, даруючи відчуття більшої свободи. Підкріплюється така аргументація ще й тим, що жінка зазвичай асоціюється саме з тілом, а отже, - іманентністю. Для чоловіків же навпаки більше ніби притаманна трансцендентність. Хоча Мерло-Понті на противагу цьому припускає, що тіло має інтенційність, а тому це більше все ж таки веде до трансцендентності. З одного боку, велика зосередженість на тілі може дійсно призвести до переривання єдиного потоку рухів через об'єктивацію тіла. Натомість якщо танцюрист виконує рух, акцентуючи увагу саме на завданні, а не тілі, то це скоріше є самовираженням, що супроводжується відчуттям свободи: "Важливе розрізнення для Мерло-Понті стосується того, чи є зв'язок із тілом тут дорефлексивним чи рефлексивним, оскільки він припускає, що дорефлексивне усвідомлення тіла, коли основна увага зосереджена на завданні, дозволяє трансцендентувати, тоді як свідомо рефлексивна зосередженість на тіло перериває трансцендентність" [30, с. 175]. Я би це описала ще так, що таке перемикання з трансцендентності на іманентність відбувається, коли танцюрист із зосередженості уваги на самому акті - плину рухів, самих відчуттів і переживань цього процесу, переходить на уявлення про самі ці рухи та об'єктивацію себе, свого тіла, тобто сам зміст цього акту.

Звідси можна зробити наступне цікаве припущення, що заторкує Е. Парсе, опитуючи дівчат. Жінки частіше мають такий досвід переривання, бо вони більше думають про те, як виглядає їхнє тіло для інших. Чоловікам більше притаманна відкритість, що веде до безпосередності танцю. Доречно теж

зауважити, що в жінок переривання відбувається не стільки через власну об'єктивацію свого тіла, скільки через думку про те, як оцінюють їхні тіла інші. Можу припустити, що Дункан теж відчувала цю проблему, говорячи про прагнення повернути жіночому тілу природні рухи, бажаючи показати жінку в танці як таку, що здатна транслювати ідеали краси й святості.

Інтерсуб'єктивність. Це та частина, яка не стільки була розглянута в теоріях основоположників сучасного танцю, а тому моя задача - детальніше зупинитися наразі на цьому, зосереджуючи увагу на концепції Мерло-Понті, адже для феноменологів у цілому це був один із ключових елементів для побудови своїх теорій. Інтерсуб'єктивність передбачає розгляд Іншого як суб'єкта в цьому світі, подібного до мене. Я розпізнаю Іншого через його тілесну схему, встановлюючи з ним певні зв'язки, що в результаті призводить до побудови міжтілесної синхронії. Як було зазначено ще на початку даного розділу, суб'єкт у світі себе втілює і робить це завдяки власному тілу через практику “я можу”, що передбачає безпосередню фізичну взаємодію зі світом. Тут знову ж таки важливо згадати одне з головних понять Мерло-Понті - **плоть**, про яку не повинні думати, “виходячи з субстанцій, з тіла й духу - бо тоді це було б об'єднання протилежностей, - але ми повинні думати про неї, як ми сказали, як про елемент, як про конкретну емблему загального способу існування” [27, с. 147]. І далі: “[...] тобто в сенсі загальної речі, посередині між просторово-часовим індивідуумом і ідеєю, свого роду втілений принцип, який приносить стиль буття всюди, де є фрагмент буття” [27, с. 139]. Таким чином він намагався подолати дуалізм, дихотомію суб'єк--та й об'єкта, відкривши метафізичний зміст тілесності. Тому **плоть** тут демонструє взаємозв'язок тіла й духа, живого тіла та світу. Я відкритий для іншого, як і інші для мене у своїй втіленості, втіленості своєї тілесної схеми. Тобто ми є **видимими** одне для одного: “Моє тіло є основою моєї ідентичності для мене самого, отже, воно може функціонувати як основа моєї ідентичності для інших, і ваше тіло відіграє таку ж роль для вас, мене та інших, хто живе в

нашому світі. Крім того, ізоморфізм наших тіл забезпечує основу для взаєморозуміння: я розумію поведінку ваших рук, як я бачу їх ззовні, тому що мої руки схожі на ваші, і я знаю їх зсередини” [15, с. 113-114]. При цьому за цим видимим - **невидиме**, яке не є відокремлене, адже тіло здатне поєднувати в собі видиме й те, що бачить, воно приводить нас у рух і водночас саме є рухомим, відчутним і таким, що відчуває. Невидимий дух - у видимому тілі, а не потойбічному світі. **Міжтілесна схема** - це і є передача тілесної схеми між іншими, що стає основою інтерсуб’єктивності як **інтеркорпоральності**. Але передача не означає ототожнення. До того ж визнання Іншого подібним собі не означає те, що я знаю як це - відчувати себе ним. Тобто я не можу відчутти його тіло так само, як він сам відчуває його. І саме в міжтілесному просторі маємо можливість як окремі особистості комунікувати з іншими, що як і я, є частиною однієї і тієї ж плоті світу, яка *згортається* назад, а тому слугує полем для взаємодії досвідів. Завдяки відкритості світу наші тіла втілюють себе, а отже, й емоції, переживання, думки через них теж набувають видимості.

Одна з головних провідних тез даної роботи полягає в тому, що людям як таким, що мають за свою зброю та один із найголовніших інструментів по життю - мову, усе одно притаманна неможливість передати цілком словами свій стан, емоції, переживання, і тому танець слугує засобом вираження невимовного, невербальним дискурсом тіла. Пропоную розглянути наразі роль інтерсуб’єктивності в танці, зважаючи на вище висвітлені тези.

Було зазначено, що міжтілесний простір слугує полем для передачі тілесної схеми. Власне, в танці так воно й працює, адже для танцюристів це спосіб зв’язку одне з одним через таку тілесну взаємодію. Саме відчуття, що отримуємо через фізичну близькість дає змогу будувати взаємодію в танці, синхронізувати рухи. Тобто тіло відіграє роль інструмента доступу до почуттів, думок іншого, шляхом вираження тілесності робимо видимим невидиме: “І як тільки рух, дотик, бачення накладають себе на іншого і самого

себе, вони повертаються до свого джерела і в терплячій і мовчазній роботі бажання починають парадокс вираження” [27, с.144].

Деякі люди можуть провести паралель значної фізичної близькості з партнером у танці як близькість із партнером у сексі. Особливо прикладом для цього може слугувати контактна імпровізація, яка дійсно вимагає дуже тісної взаємодії з іншим. Проте, на відміну від сексу, танець у даному випадку скоріше є спілкуванням душ через тіло без відносин влади, як це може відбутися в статевому акті. Але варто зауважити, що тут не говориться про те, що танець дозволяє повністю пізнати партнера як особистість. Звичайно, через таку тілесну практику ми маємо змогу пізнати іншого перш за все як танцюриста, а не персону. Однак така взаємодія все одно потребує сильної довіри, особливий тип інтимного особистого зв'язку [30, с. 225].

Суб'єктивність у танці таким чином інтерсуб'єктивна, адже тілесна схема не є чимось приватним, недоступним для іншого, а навпаки необхідна складова формування взаємодії в танці, де суб'єкти не стільки обговорюють хореографію в процесі вивчення, а навчаються завдяки відчуттям тілесної схеми одне одного. Через розуміння свого “я можу” вони розуміють і партнера. Їм не треба слів для комунікації, скоріше це **мовчазна практика**. Звідси Е. Парсе висновує, що “взаєморозуміння тут не є інтелектуальною річчю, це невисловлений тілесний феномен оборотності [...], що резонує та висвітлює дорефлексивну взаємність інтерсуб'єктивних/міжтілесних стосунків, описану Мерло-Понті” [30, с. 236-237].

Вербальна комунікація, звичайно, є потрібною під час пояснення нових рухів або ж їх виправлення, як це було зазначено на початку розділу. За Мерло-Понті, сама мова як така теж виступає втіленою діяльністю, адже це є опануванням певної техніки тіла, що є інструментом у спільному міжтілесному світі. Варто зауважити, що для філософа мова не є окремою сферою, а скоріше є похідною від нашої взаємодії зі світом, іншими суб'єктами в ньому. Тобто як люди в буденному житті використовують для

комунікації *втїлену мову*, так і танцюристи застосовують *втїлений рух*. Отож, танець є своєрідною фізичною системою спілкування [30, с. 270], самовираження; це міжтілесний простір, до якого є відкритими і танцюрист, і глядачі, що вони поділяють його разом. Значення танцю відтак виникає в цьому середовищі взаємодії, а не голові когось конкретно. Але, звичайно, це за умови, якщо ти як глядач не акцентуєш увагу суто на техніці, адже деякі танцюристи, споглядаючи своїх колег за фахом, саме на це звертають увагу, бо вони обізнані з так би мовити *скелетом* певного танцювального твору. І водночас танцюрист на сцені теж має бути відкритим для комунікації з глядачами, аби це була дійсно взаємодія, а не сухе відтворення техніки. Рухи в танці, на відміну від слів у мові, не можна відривати від контексту. Тобто нам не варто намагатися розкласти танець на елементи - рухи, і відкривати їхнє значення. Потрібно бачити цілісну картинку танцювального твору, адже це є органічний потік. Подібну думку ми вже зустрічали в Лабана, який говорив, що поодинокі рухи подібні лише до слів або букв мови. Якщо ж ми хочемо зрозуміти танець, то це має бути подібно потоку ідей, що виражений реченнями: “Танець не оживає, доки танцюрист не виходить за рамки майстерності структури і не приходить до реалізації динамічного потоку, властивого загальному твору. Поділити танець на серію довших і коротших інтервалів, інтервалів більшої та меншої напруги означає фактично нотувати рух, а не танець, бо танець не існує як серія моментів” [31, с. 88]. Таким чином можна зробити висновок, що хореограф дає лише скелет, а вже сам танцюрист вдихає життя в ці рухи, оживляючи його [30, с. 294]. Коли ж це виходить на рівень взаємодії з глядачами, то сенс народжується вже в комунікації між танцюристами й глядачами в процесі обміну.

Отож, рефлексивне знання не є танцем. До того ж, кожен танець - це обов'язково безпосередньо пережитий досвід. І власне таке дорефлексивне усвідомлення тіла як динамічної форми, у якій нефізичне, невидиме (дух, душа, свідомість - у кожного своє поняття щодо цього) виражає себе через

фізичне тіло. Однак важливо також пам'ятати, що танець передає почуття, емоції в **символічній формі** через рухи, і так їх сприймає глядач: “Танець передає почуття настільки, наскільки досягає повної символічної форми. Те, що водночас інтуїтивно сприймається глядачами, - це форма та зміст цієї форми: інтуїція танцю є єдиною та безперервною інтуїцією, так само як символічна форма та значення танцю є єдиними та безперервними” [31, с. 122]. Таким чином танець цінний не стільки за вдало підібрані рухи, які дійсно вражають у своєму поєднанні, а стільки через те, наскільки узгоджені передача внутрішнього стану через рухи, здібність зробити видимим невидиме. Подібну думку зустрічаємо в І. Герц і Т. Нечаєнко: “У танці тіло людини, котра рухається, безпосередньо пов’язане з її духовним життям і здатне таким чином його означувати. Зовнішнє втілення є важливим настільки, наскільки передає внутрішнє життя людського духу, людської душі. Духовність, виражена за допомогою ідеально організованої плоті, і є танцем” [4, с. 81-82].

Висновок до розділу

Отже, танець крізь призму філософської концепції Мерло-Понті виступає прикладом розвитку суб'єктивності та міжтілесної взаємодії з іншими в інтерсуб'єктивному просторі та становлення особистості в цьому процесі. Це відбувається через рухи танцюриста, що спрямовані на комунікацію, маючи за мету відобразити певний стан, дух, творче начало. У танці також яскраво втілена думка Мерло-Понті про зв'язок між плоттю та ідеєю, видимим і невидимим, що не зустрічаються в синтезі чи дихотомії, а натомість є аспектами оборотності однієї і тієї ж плоті, де моє тіло вплетено в тканину світу. Тому тіло тут не протиставляється душі, а слугує їй осередком, і відтак сучасний танець можна вважати за практику втілення духовно-тілесної краси.

РОЗДІЛ 5. Ідейне втілення танцю стилю модерн у творчості А.Сачівка.

“ВОДУРУДУ” - це народно-імпровізаційний кіно-балет, витоками якого є оточення та час. Це фільм українського танцюриста сучасних танців, імпровізації Анатолія Сачівка. Сама назва фільму вже містить у собі головну ідею, адже слово “ВОДУРУДУ” утворено від перших двох літер кожного слова наступної фрази: “**во**ля **дум**ки **ру**ху **ду**ха”. Вважаю, що це і є тим найкоротшим висловлюванням, що може слугувати квінтесенцією пояснення вільного танцю як феномену. І хоча режисер зазначає, що метою фільму є відродження генетичної Великої пам’яті національного мелосу і поезії, яка повертає первородний дух, характер і волю нашого народу в сучасному світі, на мою думку, ця кінострічка прекрасно демонструє загалом справжню суть танцю в нашому житті. Це значно відрізняється від тих фільмів про танці, які були зняті на початку нашого століття й спрямовані на широку масову аудиторію. Сачівко намагався, і як я вважаю, йому цілком вдалося передати стан танцюриста не просто під час танцю, а й загалом показати тілесне становлення людини у світі за допомогою танцю, а також використовуючи танець як метафору. Хоч у фільмі вербальне наповнення на мінімумі, проте ті лаконічні фрази, що подеколи виринають, вміщують у собі головні тези, які були розкриті в ході цієї роботи. До того ж увесь сюжет вкритий пеленою композицій М. Леонтовича, що дозволяє бути ще більше в органічному потоці протягом усього фільму. Перш ніж перейти до згадки головних ідей фільму, що цілком перегукуються з даною роботою, варто зауважити, що головні сенси, значення потрібно перш за все тлумачити безпосередньо через самі рухи, але рухи не в технічному розумінні, а саме як динамічний єдиний потік, що несе символічне значення. Отож, серед проголошених думок та ідей, що заторкуються у фільмі, можна виокремити наступні:

“Оточення постійно штовхає до боротьби. Уміти чинити спротив - необхідність, аби вижити в вічному хаосі” [11]. На цьому зазначала також і Грем, що танець зумовлений спротивом. Частіш за все зовнішніми

обставинами, коли не погоджуєшся з чимось. Звідси й переоцінка цінностей, за Ніцше. Творення потребує руйнування. Сучасний танець у наш час пропонує таке творення шляхом руйнації старих звичних балетних форм, ба більше - синхронного танцю в колективі. Тому навіть якщо це спільний танець, він намагається акцентувати увагу не на задачах хореографа як центру конкретного твору, який продукує ідею беззмістовного синхрону, а все ж таки на все більшій індивідуалізації в спільному просторі. Як зазначає Сачівко в одному з інтерв'ю: “Чому люди мають танцювати весь час однаково – це ж не природно. У житті ніхто не рухається однаково й одночасно. Кроки, звісно, можуть збігатися, але вони не будуть ідентичними: ми ступаємо то широко, то вузько, то поспішаємо, то сповільнюємося” [3]. Скоріше колектив необхідний для того, аби сформувалася потрібна тілесна схема та розуміння відчуття імпульсу життя з одного джерела, навколо чого танцюристи й об'єднуються: навколо однієї ідеї, бажання утвердити однакові цінності. Їхня спільна діяльність повинна мати одну мету, тоді кожен органічно вливається в цей потік, водночас не втрачаючи прояв власної особистості. Тобто сучасний танець більш імпровізаційного характеру - це не про нав'язування всім учасникам колективу одного руху та його синхронне відтворення, а сходження разом спільних по духу людей, яких об'єднують точки перетину імпульсів життя. У такому випадку дух говорить через тіло або як промовляє один із героїв фільму: “Дух - це голос, що живе в кожному з нас. Моменти, що трапляються з нами вперше, завжди вступають у взаємодію з нашим внутрішнім духом” [11]. І цей же дух і загартовує наше тіло. Доречно тут навіть згадати слова нашого класика: “Дух, що тіло рве до бою”. Тобто танцюрист постає певним чином революціонером, що перебуває у вічній боротьбі, яка веде до гармонії. У зіткненні протилежностей ми й знаходимо ядро для породження чогось нового. Танець у цьому випадку якраз постає через балансування між приналежністю нас до тваринного світу з усіма

притаманними природними інстинктами та людиною розумною як творінням, що має та здатне виражати своє внутрішнє у якості творця.

У жодному випадку не варто сприймати всі тези, висловлені в цій роботі як такі, що ведуть до висновку, ніби саме в танці й завдяки йому ми можемо пізнати світ, себе, а відтак і творити нові цінності. Ні. Водночас маю намір стверджувати, що танець може грати роль рушійної сили для конкретної людини для віднаходження гармонії між її тілесною та духовною складовою: “Але також зрозуміло, що танець відкриває особливий діапазон ідей, досліджуючи людське тіло як тілесну причетність до світу, перетин потреб і слави людського тіла з волею та уявою людини як особистого агента, свято втіленої людини” [32, с. 456].

До того ж, саме танець безпосередньо залучає нас цілком і повністю, беручи за інструмент наше тіло. А танцювати, саме танцювати, а не просто відтворювати заучені рухи на занятті, здатен той, хто розуміє свої справжні бажання, а відтак і те, куди й на що спрямовувати свою волю. А щоб бажати, потрібно знати свої потреби, а для цього попередньо треба розуміти самого себе, свої ціннісні орієнтири, якими керуєшся при виборі прагнення чогось. Для цього необхідно також мати характер, приборкати страх, бути готовим діяти. Це те, що мав на увазі Ніцше, говорячи про легкість, якої людина досягає лише в результаті попередньо пройдених етапів самопізнання, становлення на шляху подолання. Якщо дійсно є про що сказати, то дух через тіло не може мовчати, інакше воля так і залишиться невисловленою. Ми можемо навіть згадати себе в моменти радощів чи горя, коли не стримуємо своїх емоцій і починаємо плясати, стрибати, танцювати, таким чином висловлюючи жестовими рухами свої афективні почуття. Це також перегукується із думками Платона про попереднє знання прекрасного, аби танцювати прекрасно й дарування людям орхестики богами.

Танцюристи колективу Apache Crew створюють таким чином мову пластичного руху. Їхні тіла виступають посередниками, трансляторами

певних значень і смислів. Пояснити це можна словами І.Герц і В.Нечаєнко: “Роль тіла в комунікативній практиці особистості істотна — починаючи від тілесного контакту як найінформативнішого й найщирішого способу відносин між індивідами та завершуючи значенням «тілесного іміджу» в міжособистісних стосунках” [4, с. 82]. Через танець вони здатні створювати наративи, які відповідають духу часу, адже танець передає поточний стан танцюриста, який створює часо-простір у собі й через себе навколо себе. Тобто час і простір тут виступають у ролі внутрішніх вимірів, що створюються водночас із його створенням. Тому напевно Сачівко зі своїм колективом відмовляються від конкретного стилю, аби безпосередньо відчувати й відтворювати імпульси життя через пульсацію рухів. І що важливо, як на мене, так це те, що на відміну від інших видів мистецтва, танець дозволяє не просто відчутти цей імпульс, а й цілком пропустити через себе. Як згадує в одному з інтерв'ю сам Сачівко: “Хочеться відчувати та контролювати імпульс руху в площині, у пропонованих обставинах простору, через взаємодію, діалог, а не думати про тенденцію руху, від якої ти стаєш залежним, коли йдеш за якимось жанром чи напрямом” [3]. Це ще більше підкреслює причину відходу від формально усталених рамок, які задає класичний балет, і натомість бажання імпровізувати. Тобто така форма безпосередньої взаємодії з простором і часом тут і зараз дозволяє творити автентичний рух у дії. Це є також ознакою того, що танець так само, як і інші види мистецтва, здатний виражати дух часу: “Танець можна вважати «культурним артефактом» - когнітивною структурою, - яка існує в діалектичному зв'язку із соціальним устроєм, і обидва зрозумілі. Відносини між танцем і соціальним порядком постійно моделюють, модифікують і формують одне одного з часом. Танець має динамічний вимір, який допомагає рухати суспільство дорогами змін” [20, с. 50]. Сачівко, наприклад саме тому й взявся до фільму даної тематики, аби спробувати зафіксувати танець нашого часу. Як він сам коментує це: “Це фільм-щоденник, фільм-пошук, фільм-

імпровізація, фільм-взаємодія з часом і простором, який став фільмом-попередженням і нашою готовністю до війни” [3]. Щоправда тут я вбачаю певну відмінність від інших режисерів, які працюють на широку аудиторію. Те, що вирізняє з-поміж інших кінематографічних робіт чи інших фіксованих танців на відео стрічку А. Сачівка, на мою думку, полягає в тому, що хоч він це й зафіксував на камеру, проте водночас передає не просто танець як готовий результат колективної діяльності, ніби як зовнішню оболонку цього, а перш за все внутрішнє відчуття, що поступово виходить назовні через певні форми. Тобто він акцентує увагу саме на процесі тілесного становлення, шляху; на ЯК, а не ЩО. Тому ця робота, як на мене, - втілення ідеї поставання самого життя через символічні значення рухів, творення живої дії, а не танцю через танець. Як зазначено в самому описі фільму, це “пластичний твір-роздум”. Танець тут є безумовно засобом передачі певних значень. І робили вони це в унікальний, незвичний спосіб, за що їх і поцінують.

Висновок до розділу

Отже, на прикладі творчості Анатолія Сачівка вкотре переконуємось, що вільний танець представляє собою засіб вираження імпульсу життя через пульсацію рухів. Такий танець включає в себе протилежності: тіло і дух, свободу і дисципліну, боротьбу і гармонію. Почуття, емоції - це дух, а дух метафізичний. Танець же слугує одним зі способів приборкання та вивільнення емоцій. Тому дана практика яскраво демонструє тілесне вираження духа.

ВИСНОВКИ

У даній роботі я доклала зусиль, аби продемонструвати сучасний танець як тілесно-духовну практику становлення особистості шляхом дослідження витоків філософських ідей, що стали натхненними для основоположників вільного, а згодом сучасного танцю. Доволі незначна увага до даної теми у зв'язку з нестачею усвідомлення тіла й самопізнання, а також довготривалим нехтуванням його значущості, скоріш за все викликала також і сприйняття танцю як доволі примітивного й не надто високого мистецтва, який хоч і містить символічний та духовний аспекти, проте є надто “приземленим”. Тому в даній роботі на прикладі вільного танцю як предтечею та сучасного танцю я намагалася дещо спростувати таке уявлення й привернути увагу до даного виду мистецтва не просто як такого, що займає місце у сфері культури, а й відповідає загалом за людське втілення та формування певних життєвих орієнтирів. Це можливо завдяки тому, що сучасний танець та імпровізація дозволяють розуміти власне тіло поза шкірою, адже в процесі даної практики людина через формування тіла створює певні символічні форми, породжені з ядра свободи, й відтак утверджує своє буття. Отож, у ході роботи я досягла наступних результатів.

1. У першому розділі я розглянула трактування поняття танцю та його важливості в античності, спираючись на праці Платона, Арістотеля й Лукіана. Можна зробити висновок, що загалом у період еллінізму мистецтво танцю (орхестика) мало божественне походження (Платон, Лукіан), що було дароване людям через їхню недосконалість, або ж вважалося міметичним (Арістотель). Значна увага приділялась розгляду виховної функції танцю через розвиток ритму й гармонії, подібно до порядку універсуму. При цьому греки відзначали не лише важливість фізичної підготовки, яку вимагає і надає танець, але й інтелектуальну в якості вміння транслювати в символічній формі чесноти, характери, стани людей, де танцюрист слугує соціальним провідником для глядачів.

2. Другий розділ висвітлив окремі ідеї Ніцше та тлумачення його метафори танцю, які потім будуть втілені на практиці в представників вільного й сучасного танцю. Я дійшла висновку, що танець як метафора потрібна філософу для кращої демонстрації становлення тіла через процес втілення бога, що стає людиною, та утвердження при цьому нових цінностей. У танці людина внутрішньо постає творцем і творінням водночас через зіткнення двох протилежних динамік, де вона є творцем цінностей при усвідомленні повноти свого тілесного буття. Тобто Ніцше став важливою відправною точкою вектору руху думки щодо значущості звертання уваги на тіло, що є вагомою складовою життя як такого та творення нових цінностей, вірних землі. Танець є вдалим відображення цього, адже здатен поєднати пробудження афективної складової, що каталізує процес втілення творчого начала, та утвердження при цьому нових ідеалів після набуття легкості.

3. Третій розділ було присвячено аналізу ідей представників сучасного танцю, натхнених філософією Ніцше, та звертання особливої уваги на античність. Вони прагнули розкріпачити тіло, позбувшись традиційних форм, попередньо нав'язаних класичним балетом, а натомість культивувати потенціал свободи, індивідуальності, наслідування природи у виконанні потоку рухів і їхнє узгодження з самою суттю конкретної людини. Для них танець поставав смислотворчою діяльністю, що здатна в символічній формі породжувати й транслювати ідеали, вірні землі. Їній танець - це перш за все тілесне вираження духа (сили, енергії, розуму, божественного начала). Відтак траєкторія філософії танцю тягнеться ще від греків через Ніцше, знайшовши своє продовження в основоположників сучасного танцю.

4. У четвертому розділі на прикладі філософської концепції Мерло-Понті здійснено порівняльний аналіз та пояснено практику сучасного танцю. Було виявлено, що танець крізь призму ідей філософа є прикладом розвитку суб'єктивності та міжтілесної взаємодії з іншими. І знову ж таки в цьому процесі важливими є рухи танцюриста, що спрямовані на комунікацію,

відображаючи певний стан, дух. Це можливо завдяки зв'язку, а не дихотомії між плоттю й ідеєю, видимим і невидимим, що є аспектами оборотності однієї плоті, де тіло вплетено в тканину світу. Це вкотре доводить тезу про те, що тіло слугує осередком душі, а сучасний танець - практика втілення духовно-тілесної краси.

5. В останньому розділі я запропонувала розглянути творчість одного з представників вільного, сучасного танцю України, що продемонструвало актуальність даної проблематики й на наших теренах. Фільм А. Сачівка "ВОДУРУДУ" яскраво втілює ідейний зміст моєї роботи. Тут показано і зародження руху через зіткнення протилежностей, що веде до гармонії, і вираження духа через танець, і становлення особистості шляхом набуття легкості, якої людина досягає лише в результаті попередньо пройдених етапів самопізнання на шляху самоподолання, і формування індивідуальності в міжтілесному просторі взаємодії з учасниками колективу.

Отже, у ході даної роботи я намагалась показати, що сучасний танець здатен допомогти реалізувати потенціал своєї тілесної творчості завдяки зв'язку з одного боку, виховання почуттів, інстинктів, що складають тваринну складову нашого життя, та з іншого - завдяки вільному руху, народженого з ядра свободи та узгодженого з відчуттям власного тіла, безпосередньому відчуттю імпульсу життя, природи. Танцюрист таким чином пробуджує в собі відчуття творця, що дозволяє створювати танцюючу зірку в якості нових ідеалів, вірних землі, при цьому утверджуючи кожного разу тілесне становлення свого буття безпосередньо в самому танці. Останній завдяки здатності через тіло виражати силу, думки, енергію, дух, адже це те, що профільтровується крізь тіло і так само в символічній формі крізь тіло витікає, прокладає шлях для самопізнання і формує любов до життя загалом. Відтак сучасний танець - це передусім тілесне вираження духа. Як течія нестримний і танець, як хвилі неповторний рух.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. з старогрец. Б. Тен ; вступ. ст. і комент. Й. У. Кобова. - Київ : Мистецтво, 1967. - 136 с.
2. Біблія. - К.: Українське Біблійне Товариство, 2003.
3. Виговська І. (20.06.2022). Анатолій Сачівко (Apache Crew) про 6 років роботи над кінобалетом «Водуруду». Велике інтерв'ю. The Village Україна. Взято з: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/movies/327229-anatoliy-sachivko-apache-crew-pro-6-rokiv-roboti-nad-kinobaletom-vodurudu-velike-interv-yu>
4. Герц І.І., Нечаєнко Т.В. Тілесність як компонент танцювальної виразності // Культура України. - 2017. - № 56. - С. 77-87.
5. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / Вид. третє. Відп. ред. А. Лой. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. – 280 с.
6. Кундис Р.Ю., Кіптілова Н.В., Байдіна А.О. Естетика та ідеологія вільного танцю. Філософія руху тіл // Молодий вчений. - № 10 (62). - 2018. - С. 168-172.
7. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. - Темпора, 2017. - 978 с.
8. Ніцше Ф. Повне зібрання творів: Критично-наукове видання у 15 т. Т. 1 / Упорядн. Дж. Коллі, М. Монтінарі; Ред. укр. вид. О. Фешовець: Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV; Твори спадку 1870-1873. - Л. : Астролябія, 2004. - 769 с.
9. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого/ Фрідріх Ніцше; пер. з нім. А. В. Савченко; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. - Харків: Фоліо, 2021. - 253 с. - (Зарубіжні авторські зібрання).
10. Приходько В. Досвід як оновлення // Філософська думка, 2011. - №5. - С. 51-60.
11. Сачівко, А. (Режисер). (2021). Водуруду [Фільм]. Україна.
12. Тейлор Ч. Джерела себе / Пер. з англ. - К.: Дух і літера, 2005. - 696 с.
13. Шариков Д. Філософія танцювального мистецтва за Платоном та Лукіаном // Актуальні питання гуманітарних наук. - 2014. - № 10. - С. 88-93.

14. Bresnahan, Aili W. *The Philosophy of Dance* // *Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2020
15. Dillon, M. *Merleau-Ponty's Ontology: Second Edition*. - Evanston: Northwestern University Press, 1997. - 306 p.
16. Duncan I. *The art of the dance*. - New York : Theatre art books, 1928. - 147 p.
17. Graham M. *Blood memory*. - New York: Doubleday, 1991. - 279 p.
18. Horst, L., Russell C. *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. - Impulse Publications, 1961. - 149 p.
19. Humphrey D. *The Art of Making Dances*. - Princeton Book Company, 1991. - 192 p.
20. Kaeppler, L. A. (2001). *Dance and the Concept of Style* // *Yearbook for Traditional Music*. - 2001. - Vol. 33. - P. 49-63. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1519630>
21. Laban R. *The mastery of movement / Revised and Enlarged by Ullmann L*. - Macdonald & Evans, 1971. - 190 p.
22. LaMothe, K. *Nietzsche's dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the reevaluation of Christian values*. - Palgrave Macmillan, 2011. - 286 p.
23. Langer S. *Feeling and Form: A Theory of Art*. - CHARLES SCRIBNER'S SONS, 1953. - 431 p.
24. Lucian. : In 8 vol. : 5 vol. / Lucian ; [trans. by A. M. Harmon]. - London : W. Heinemann ; Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1962. - 537 p.
25. Merleau-Ponty M. *The Primacy of Perception / Maurice Merleau-Ponty. Eye and Mind ; [trans. by C. Dallery]*. - Evanston: Northwestern University Press, 1964. - 159-192 p.
26. Merleau-Ponty M. *The Primacy of Perception / Maurice Merleau-Ponty. The Child's Relations with Others ; [trans. by W. Cobb]*. - Evanston: Northwestern University Press, 1964. - 96-158 p.
27. Merleau-Ponty M. *The Visible and the Invisible / Maurice Merleau-Ponty ; [trans. by A. Lingis]*. - Evanston: Northwestern University Press, 1968. - 282 p.

28. Panetsos M. Dance and body. What is philosophy missing? The importance of the Aesthetics of Dance in the philosophical perception of the body // WCP, Beijing, 2018. - P. 1-14.
29. Plato. Laws 1 and 2 / Plato ; [trans. by S. Meyer]. - Oxford University Press, 2015. - 361 p.
30. Purser A. Exploring the Embodied Basis of Being through Merleau-Ponty and Dance: A Conversation between Philosophy and Practice: PhD Dis. / University of Nottingham, 2008. - 341 p.
31. Sheets-Johnstone M. The phenomenology of dance. - Temple University Press, 2015. - 152 p.
32. Sparshott F. A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance. - Toronto: University of Toronto Press, 1995. - 580 p.
33. The Twentieth-Century Performance Reader / Ed. by T. Brayshaw, N. Witts. - 3rd edition. - 3rd ed. - Routledge, 2013. - 514 p.