УДК 165.62.793.32 *Н. О. ЧІЛІКІНА*

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕНЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджуються пізнавальні аспекти епістемології танцю як галузі «тілесного знання» та новітніх теорій структурних взаємовідносин людини зі світом.

Ключові слова: *епістемологія, феноменологія, тіло, танцівник, рухи.*

Исследуются познавательные аспекты эпистемологии танца как отрасли «телесного знания» и новейших теорий структурных взаимоотношений человека с миром.

Ключевые слова: *эпистемология, феноменология, тело, танцор, движения.*

The cognitive aspects of epistemology of dance as industries of «corporal knowledge» and newest theories of structural mutual relations of man with the world are investigated.

Key words: *epistemology, phenomenology, body, dancer, moves.*

В українському мистецтвознавсті хореологія (тобто теорія танцю і методологія його дослідження) перебуває на початковому етапі становлення. Як свідчить дослідження російського дансолога Н. Курюмової, подібне спостерігається в колишньому СРСР: «Традиційні методи, розроблені в балетознавстві, розглядають, передусім, питання художньої форми, її законів і властивостей, будови й структури, особливостей мови та образно-символічних значень, отже, не надають адекватного розуміння природи сучасного танцю. Останній виник у надрах некласичної культури і спрямований на зближення з емпіричною реальністю, подолання встановлених раніше художніх меж. Сучасний танець, — наполягає Н. Курюмова, — чутливо реагує на зміни антропологічних параметрів людини в культурі, що постійно змінюється, потребуючи ширшого культурологічного підходу» [1, с. 11].

Саме тому в науковому осягненні сучасного танцю використовується інструментарій, що склався у філософському дискурсі тілесності XX ст. Епістемологічні питання танцю є найменш вивченим аспектом уявлень про цю галузь світової культури. Особливо це стосується ролі тілесної активності людини та її тактильно-кінестетичних ознак, що пов'язані з концептом «тілесного знання». Пізнавальні можливості означеного концепту неодноразово були предметом дослідження зарубіжних науковців (Sondra Fraleigh, Maxine Sheets-Johnstone, Jaana Parviainen, Edmund Husserl, Edith Stein and Maurice Merleau-Ponty та ін).

Традиційно основи епістемологіїї простежуються в Платона та Декарта, але це поняття в новітньому розумінні виникло на межі XIX

та XX ст. і розвивалося переважно у Великій Британії, а в 1930-х і 1940-х рр. було науковим інструментарієм прихильників позитивізму. Так, важливе значення у вивченні феноменології тіла мають концептуальні праці англійського науковця та філософа, автора концепції «особистісного знання» Майкла Полані (1891-1976) стосовно характеру тілесних знань. Полані стверджує, що існують як суттєві відмінності, так і подібності в термінах «навички» та «знання» щодо розпізнавання й навчання тілесних рухів. А Гілберт Райл наполягає, що деякі навички педагог може прищепити своїм студентам, проте, не маючи певних знань, самі вони не здатні цього навчитися: «Правильним може бути лише знання, яке витікає з надійного джерела. Традиційна теорія пізнання більшою мірою орієнтована на епістемологію, ніж на саме знання. Дискусійним є питання: витікають наші знання з почуття або є несенсорними. Раціоналісти стверджують, що знання не залежить від досвіду. Тобто сприйняття здійснюється безпосередньо не через знання, а в результаті його певної трансформації. Інакше кажучи, знання мають бути чітко сформульованими, аби стати предметом реальної навчальної практики» [2].

Оскільки знання є належністю людської особистості, вони сполучають історичний, культурний, соціальний, просторово-часовий та (у цьому разі) кінестетичний контекст. Кожна епоха (історичний проміжок часу) формує свою модель структурних взаємовідносин зі світом. Про це свідчить характер посилань на певне знання його носіїв, зокрема на тілесність їх свідомості. Знання про тіло практично не відрізняються від знань про будь-який фізичний об'єкт. Отже, все це можна розглядати в епістеміологічному зрізі.

Танцівник сприймає відчуття та образи руху, його сенс, якість, форми, текстуру, тобто візуально-кінетичну форму. Американська дослідниця Максін Шітс-Джонсон (Maxine Sheets-Johnstone, автор книги «Феноменологія Танцю», 1966) вважає, що в русі відбиваються всі форми кінетичної організації творчої структури.

Танець не менш раціональний, ніж концепуальне мислення, однак усі танцівники вирізняються рівнем тілесного знання, яке насамперед за все сприймається вербальними засобами. Якщо це стосується невербальних чинників, то суттєвою є позиція, яку сформулювала П. Бауш: «Мене менше цікавить, як рухаються танцівники, важливіше те, що змушує їх рухатися саме таким чином» [3].

Часто обговорюється, але рідко аналізується питання щодо здобуття знань через тілесний досвід, що дотепер відбувається переважно на рівні інтуїції. Зрозуміло, що підчас аналізу цього питання корисними можуть бути когнітивна психологія та феноменологія. Сондра Фрелейг (Sondra Fraleigh) зауважує стосовно цього, що «майстерність

танцівника є однією з форм його знання, проте можна говорити про кінетичну складову інтелекту як аспект майстерності виконавця» [2].

При цьому виконання танцю є більш значним процесом, ніж просте відтворення заданих хореографом рухів. Адже цей процес має на меті естетичну цінність та досконалість форми передачі тілесного досвіду. Тому дослідниця дійшла висновку, що «всі форми знання в танці є насамперед формами досвіду тіла. Таким чином, намагання виявляються в характері рухів і можуть слугувати вираженням певного життєвого досвіду та конкретних знань. І тому, хоча тіло як об'єкт може перебувати в зоні нашої уваги, тільки тіло-суб'єкт є живим та діючим, тобто предметом епістемологічного дослідження» [2].

Залишається з'ясувати, як саме танцівники здобувають і розвивають знання для виконавства, й визначити пізнавальний аспект танцю в цьому дискурсі. Наприклад, П. Бауш шукала стилістику сучасного танцю та поступово врізноманітнювала її завдяки набутому досвіду й імпровізації артистів. Вона ознайомлювала виконавців зі своєю ідеєю, слухала їх міркування та життєві спогади, спостерігала за їх рухами й жестами. Обираючи найсуттєвіше та найнеобхідніше для реалізації задуму, вона досягала вірогіднішого та природнішого ефекту, який, зазвичай, викликає захоплення глядачів.

Ось тільки деякі приклади, характерні для спілкування Бауш з виконавцями, які наводить у монографії сучасний дослідник: «Копіюйте тік, зробіть щось, що викликає у вас сором, напишіть рухом ваше ім'я, що ви хотіли б зробити з трупом? Перемістить улюблену частину вашого тіла. Як ви поводитеся, якщо загубили щось?...» [4, с. 188].

Шітс-Джонсон небезпідставно стверджує, що «саме рух є первинним джерелом пізнання будь-якого явища, а наші тактильно-кінетичні органи виконують роль своєрідних шлюзів у цьому пізнавальному процесі. Завдяки цій кінетичній свідомості, живі форми руху визначають анімаційні процеси психіки людини, які у звичайному стані, тобто в статиці, можуть залишитися поза увагою спостерігача» [2].

Ця дослідниця вбачає важливість вивчення тілесної форми знання в теорії танцю, хоча і не наполягає на автономії подібних досліджень у загальному художньому процесі. Особливо це стосується сучасного танцю, виконавці якого мають дуже різний досвід, перспективи розвитку, залежні від країни народження, статі, віку та культури, зокрема сексуальної. Стосовно людського тіла, Шітс-Джонсон намагається надати загального уявлення про його сутність, фізичні можливості та закономірності (наприклад, тіло зазвичай легше рухається вперед, ніж назад). Таким чином, вона наголошує на важливості знань у процесі підвищення танцювальної майстерності й необхідності розгляду

суб'єктивного процесу, в якому ці знання використовуються: «Якщо піаніст концентрує свою увагу не на музиці, а на тому, що робити зі своїми пальцями під час гри, його може очікувати фіаско. Те саме стосується танцівника» [2].

Зміни епістемологічного знання з огляду на міждисциплінарний підхід учених із широкого діапазону дисциплін, що стосуються дослідження природи тіла і необхідності втілення людського досвіду, зокрема для отримання сенсу ідентичності, психології сприйняття, природи думки й питань соціальної, політичної та індивідуальної ідентичності стосовно розуміння тіла показово демонструються Майклом О. Донован-Андерсон у книзі «Я, втілене в тілі» (Michael O'Donovan-Anderson «The Incorporated Self»).

Едмунд Хассерл (Edmund Husserl) у праці, присвяченій аналізові кризового стану європейських наук, убачає вихід у застосуванні апарату феноменологічної філософії. Зокрема, він стверджує, що фізичне тіло (körper) і живе (living body або labe) суттєво вирізняються. Фізичне тіло також містить систему головного мозку, нейронні шляхи, м'язові волокна тощо. Отже, Хассерл дійшов висновку, що кінетичні відчуття живого організму є "предметом волі". Водночас з цим живий організм — не інструмент дії чи об'єкт самої дії, він тільки ініціює останню» [2]. Таким чином, Декартове «Мислю — отже, існую» дослідник переносить на поняття кінестетики живого тіла, тобто на рівень феноменологічно-кінетичного методу.

На основі цього методу, Шітс-Джонсон та її американський колега М. О. Донован-Андерсон обговорюють тактильно-кінестетичну свідомість людини як засіб зрозуміти власні рухи: їх швидкість, уповільненість або інші динамічні параметри. Особливу епістемологічну чуттєвість тілесних рухів Донован-Андерсон пояснює тим, що «більшість наших знань здобуваються під час «переговорів» нашого організму зі світом і є своєрідною «переробкою» результатів цієї взаємодії й основою для подальшої інтерпретації цих знань за допомогою інших засобів» [2].

Майкл Полані, базуючись на позиціях гештальт психології, розглядав процес пізнання як сенсомоторний. Він запропонував епістемологічну концепцію, яку слід розглянути, перш ніж обговорювати тілесні знання з точки зору танцівників. Дослідника цікавить питання, яким чином ми можемо впізнати обличчя знайомої людини серед тисячі інших і при цьому не спроможні сказати, як ми це робимо. Або дуже приблизно пояснюємо ознаки того, який настрій властивий обличчю тієї чи іншої людини. Ще один простий приклад Полані наводить зі сфери смакових характеристик напоїв: дуже складно охарактеризувати вербально, чим відрізняються смаки кави та чаю, хоча це є очевидним. На основі означених спостережень

дослідник підсумовує: «Ми знаємо більше, ніж можемо сказати», — і стверджує, що існують знання, які належним чином не сформульовані, але епістемологічно відповідають певним смисловим категоріям.

Полані розрізняє знання, які перебувають в центрі уваги дослідження (focal), і координуючі, або такі, що маються на увазі без слів (tacit). Останні, на його думку, функціонують як допоміжні знання у вирішенні завдань. Наприклад, «читання тексту як сприйняття слів та мовних форм функціонує як допоміжне знання в той час, коли наша увага зосережена на сенсі тексту. Обидва аспекти знання не вступають у будь-які ієрархічні стосунки, оскількі насправді вони є природним переходом від знайомих або добре зрозумілих сенсів сприйняття до нових і непередбачених» [2].

Кореляція тілесних навичок відбиває здатність тіла до нового кінестетичного знання і сприйняття. Тілесне знання не обмежується звичайною методикою досягнення майстерності, використовуючи відображальні здібності тіла, воно надає можливості вибрати манеру та характер руху. Під час епістемологічного аналізу визначення тілесних навичок обмежене м'язовими процесами і його успішність може проконтролювати виконавець, хоча критерії навиків є культурно, історично та соціально сформованими і зазвичай їх оцінюють інші.

На відміну від тексту, тілесна схема руху людини внутрішньо невизначена, тому що живе тіло як дослідницький об’єкт є загальним засобом людського існування. Тобто тілесне знання не має на увазі роз'яснення тілесних навиків, хоча є близьким до кореляції навиків тіла. Живе тіло здобуває знання, застосовуючи соціальні й культурно сформовані навики. Відтак виконання руху є результатом опанування тілесної схеми, яка обирає різноманітні рухові альтернативи в специфічних ситуаціях.

Голландський перфомер Рубен Тімерсма (Ruben Tiemersma) доводить, що тіло «вибирає рух у відповідній ситуації не автоматично, але завдяки «переговорам» з оточенням і, в разі необхідності, змінює рух». Наприклад, тіло обирає спосіб ходи на різних поверхнях ґрунту. Коли дорога слизька, відбувається рефлективний зв’язок між різними аспектами кінетичного усвідомлення руху в процесі пересування, що Тімерсма називає «матеріальним інтелектом». Порівнюючи цей процес із комп'ютерною програмою, дослідник засвідчує нездатність останньої подолати певні межі в моделюванні поведінки людського розуму. І насамперед тому, що комп’ютер не міг би достеменно повторити рефлективні реакції людського тіла [2].

Доказом цього припущення можуть слугувати численні спроби створення біороботів або протезів-«замісників» кінцівок людського

тіла, у яких рухи мають яскраво виражений механічний характер. Незграбність цих рухів, у свою чергу, спричиняла імітацію виробничих механізмів у «танцях машин» та «механічних танцях» першої чверті XX ст., стилю «техно» в соціальних танцях кінця XX — початку XXI ст. і т. ін.

Танцівники здобувають знання, усвідомлюючи, як відтворювати їх у рухах бажаної форми і значення. Як зауважує С. Фостер (Susan Foster), танцівники можуть «вивчати рухи, які тіло здатне сформувати, і розміщують їх у специфічній формі під час показу. Тілесне знання надає їм можливості робити зміни по ходу, в процесі. Вони можуть відрізняти такі кінетичні тілесні відчуття, як плавність і неповороткість, нестримність і повільність, брутальність і ніжність, тобто практично всі відмінності тілесного стану. У загальному процесі наукової категоризації рухових елементів створення відмінностей у побудові тілесності має вирішальне значення. Це потребує чутливості до різних якостей рухів. Вивчаючи засоби танцю, що стають особливо чутливими щодо кінестетичного сенсу і власної мотивації виконавця, можна переконатися в тому, що тілесне знання є виконанням навику руху, але знайти його специфіку можна, лише зважаючи на індивідуальні особливості тілесності того чи іншого танцівника» [5, с. 12].

Згідно з Мартою Грем, виконавці «не лише навчаються виконувати словник руху, але здобувають знання рухливості тіла людини» [4, с. 20]. Поки танцівники навчаються виконувати рух подібно до простого піруету, вони зазвичай мають тілесне знання оберту і балансу тіла. Проте навики руху можуть зникнути в результаті нещасного випадку або процесу старіння. Це не означає, що старі або травмовані танцівники не мають тілесного знання. Хоча вони самі не можуть надалі виконувати навики, але мають свою матеріальну схему відтворення рухів у власному тілі й через кінестетичне розуміння їх у будь-якому іншому тілі. Таким чином, вони можуть викладати танець і передавати знання тіла для його відтворення (навчання дією). Зрозуміло, що окрім тілесного знання, викладач повинен мати педагогічні навики, щоб передавати знання й ідеї рухів студентам.

Наприклад, Полані ідентифікує три механізми, якими таке знання зазвичай передається: «імітація, ототожнення і навчання дією. Здається, — пише він, — сучасні викладачі танцю надають перевагу останньому, уникаючи простої імітації або ототожнення в передачі знання щодо танцю. Наприклад, у техніці release (розслаблення) викладач робить рух, а студенти переймають його особистий стиль. Навчання непряме: акцент не на русі як такому, а на якості руху (приклад: різноманітність потоку, коли тіло «падає»). Тому, танцівники навчаються розслабляти тіло не лише в цьому специфічному стані,

а й в інших рухах. Слова викладачів, тобто лінгвістичне вираження, часто завершують їх тілесне виконання, хоча вони не намагаються «перекласти» знання в буквальному сенсі» [2].

Аналіз кореляції тілесних навиків і тілесного знання свідчить, що сучасний танець — не суцільне збирання навиків, які б могли вивчатися, а потім повторюватися автоматично знову і знову. Якщо б танець був простою імітацією кроків і поз, навиків, рухів або прийомів, то й тривала танцювальна освіта не була б потрібною. Хоча недооцінювати значення тілесних навиків теж неправильно.

Танцювальна практика не є очевидним об'єктом, як не є й об'єктом лінгвістичним, подібно до речення. Неможливо здобувати танцювальну освіту без набуття певної інтелектуальної складової. Вочевидь, це доводить, що танцювальна практика недосяжна простими та безпосередніми вправами, і це викликає абиякі труднощі.

Танцівник, котрий здобув формальну освіту в галузі хореографії, все одно опановує нове знання тіла, що рухається, в процесі навчання танцю. Танцівники та хореографи використовують свої попередні навики й знання руху і створюють нове тілесне знання рухів зазвичай засобами імпровізації. У своїх танцювальних штудіях виконавці здобувають знання матеріалу про рух, і, як наслідок, вони (з певною долею випадковості) виявляють здатність до обробки матеріалу в новій формі.

У робочій ситуації, шукаючи відповідних рухів (також емпіричний процес), хореографи можуть лише частково відтворити внутрішню логіку та забути всі деталі нелінійного, навчального процесу, інтерполюючи й узагальнюючи власні навики розвитку. Танцівники здобувають знання руху поступово. У процесі танцю вони не можуть набути знань і навиків тіла, що рухається, безпосередньо. Інакше кажучи, тілесне знання танцівника — шлях, що розвивається і формується поступово, протягом усієї кар'єри. Новий навик, вивчений учора, «осідає» в тілі танцівника, стаючи таким, що живе. Це «осідання» навиків, знання і досвід в тілі, на думку Я. Парвіайнена, можна розцінити як «особистий вибір певного стилю руху та долучення тіла до його словника» [2].

Парадокс в обговоренні означеної проблеми — це спроба чітко сформулювати явище, яке відбувається лише в тілесному усвідомленні. Спроба його артикуляції не може відтранслювати, відобразити тілесне знання буквально, а лише вказує на існування тілесного знання.

Британський філософ Гілберт Рул у праці «Концепти Розуму» (Gilbert Rule, 1949) стверджував, що робота розуму і дії тіла аналогічні, й уважав, таким чином, розумовий словник просто іншим засобом опису дії. Рул наголошував, що природу вчинків особи

визначають диспозиції цієї особи, як діяти в певних ситуаціях. Тобто є набір дій і почуттів, які належать до категорій, що визначаються загальною тенденцією поведінки або схильністю, як діяти в конкретній ситуації. [2].

Чітко сформульованим знанням Яана Парвіайнен називає метод, що виражається в словах, цифрах, формулах і процедурах, пов'язаних у точній формі (хоча не завжди таким чином). У цьому вона згодна з Рулом, який відрізняє тілесне знання «знає-як» від ясно сформульованого знання «знає-що». Останнє «містить свідомо доступне знання, яке може бути чітко сформульоване, і є характеристикою осіб, котрі вивчають навик через інструкції та правила щодо рухів» [2].

До специфічних методів тілесного знання, таких як танцювальне або музичне виконавство, експерти долучають особисте знання, яке не є вербалізованим, тобто чітко сформулюваним. Наприклад, досконалий танцівник може мало знати про історію західного танцю. З іншого боку, знання історика танцю (хореографії) не робить його професійним хореографом. Дослідники танцю, можливо, мають багато сформульованого знання про танець, що в сенсі усних уявлень про мистецтво не замінить освіту в галузі самого танцю. Проте, як стверджує американський фахівець з музичної освіти Беннет Раймер, «чітко сформульовані теоретичні знання і тілесне знання танцю не є конкурентними, навпаки, вони зазвичай доповнюють і поглиблюють уявлення про хореографічне мистецтво» [2].

Головний фахівець із феноменології першої половини XX ст. М. Мерло-Понті створив багато аргументів, що підтверджують засадничу роль, яку сприйняття відіграє в розумінні світу. Дослідник наголосив на тілі як головному вузлі знання світу, про що йдеться в його останній праці "Око і Дух". Феноменологічне поняття тіла, представленого Мерло-Понті, відрізняється від сформульованої теми тіла його інших колег як «повної цілісності». Мерло-Понті доводить тонкі рівні зв'язку між матеріальним і духовним світом людини та дійшов висновків, які варто долучити до процесу розробки тілесного знання.

Підсумовуючи, слід зазначити, що поняття тілесного знання має значний потенціал для подальшого розвитку, оскільки перебуває на перетині між дослідженням танцю й епістемологією. Проте однієї логічної послідовності мислення недостатньо, щоб пояснити методи знання в танці. Традиційні епістемологічні поняття не до кінця пояснюють роль тілесного руху в людському пізнанні. Повертаючись до феноменології тіла, необхідно переглянути епістемологічні питання, які стосуються ролі кінестетики в пізнавальних процесах. Наприклад, на це спрямовані праці М. Полані, котрий аналізує різні прояви знання і визначає розбіжності та риси подібності між

різними аспектами тілесності й ознаки їх руху до синтезу в танцювальному полі.

Оснований на феноменології тіла, цей епістемологічний зріз поглиблює знання про танцівників, у яких вони відображені і як об'єкти знання, і як учасники інтерсуб'єктивного процесу, за допомогою якого розуміють, створюють і використовують знання. Таким чином, феноменологічне вивчення інтерсуб'єктивності, кінестетичні поняття щодо тілесності з деякими новітніми даними в пізнавальній психології і вивченні саме танцю, надають підстави для продовження цього наукового напряму у сфері танцювальних досліджень.

Рухи людини охоплюють фундаментальний кінетичний «репертуар», оскільки він є загальним виглядом рухової активності. При цьому кожна людина може розвивати власні особисливості руху. Тобто крок, стрибок та ін. залежать від культурного та соціального контексту, а також індивідуальних спонукань і можуть суттєво вплинути на руховий потенціал кожної людини.

Проте деякі «репертуари» руху можуть бути винятковими. Наприклад, балетні танцівники не можуть відтворювати словник рухів, притаманний контактній імпровізації, і навпаки. Навчання рухам є вибірковим процесом, який регламентується індивідуальною схемою тіла, що уможливлює опанування нових рухів і інтерпрітацію відомих.

Отже, в дослідженнях хореографічного мистецтва поступово змінюються й доповнюються концептуальні основи, що відкриває нові можливості виконавства, освіти та творчості хореографів сучасності.

Список літератури

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности / Н. В. Курюмова. Автореферат дис. на соиск. ученой степени канд. культурологии. — НОУ ВПО Гуманитар. университет. — Екатеринбург, 2011. — 18 с.
2. Parviainen Jaana Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance // http: // www.jstor.org/discover/10.23 07/1478130?uid =3739232&uid= 2& uid =4&sid=2110172 77 81 3 93.
3. Интервью с Пиной Бауш / Беседу вел Valerie Lawson. [Электронний ресурс] — Режим доступа:http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/ interview_bausch.htm. — Загл. с экрана.
4. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія / О. І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури. — Х.: ХДАК, 2007. — 344 с., іл.
5. Foster Susan. "Dancing Bodies". Meaning in Motion // Susan Foster.- Ed. Jane C. Desmond. Durham. - London: Duke University Press. — 1997. — 328 p.

Надійшла до редколегії 10.09.2013 р