

Танец как одна из форм феноменологической редукции: на примере феноменологии Ж.-Л. Мариона и хореографии Пины Бауш

Черникова Алина Алексеевна

Студент (магистр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Кафедра онтологии и теории познания, Москва, Россия

E-mail: shachnevaalina2@gmail.com

Отличительной чертой французской феноменологии, без сомнения, является дескрипция эстетического опыта. К примерам искусства, в частности к Сезанну, обращались Гадамер, Мерло-Понти, Марион и другие мыслители феноменологического направления. Важным пунктом в анализе французской феноменологии является радикальное расширение поля самой феноменологии. Областью феноменологического исследования для новых феноменологов становятся не феномены в понимании классической феноменологии Гуссерля, но феноменальность, где последняя представляется в качестве самоявления феномена: «предметом феноменологии служат не вещи, а тот способ, каким они даны, не предметы, а предметы в их как. «...» Как данности феномена - это его чистая феноменальность, не то, что является, но именно способ этого явления, то есть, в конечном счете, явление как таковое» [1, С. 46.] - писал Мишель Анри в своей программе неинтенциональной феноменологии. Обращая внимание не на сам феномен, но на его способ данности французские феноменологи делают легитимным для иллюстрации своих теорий произведения искусства, к которым, со всей уверенностью, можно отнести и искусство танца.

Такое расширение феноменологического интереса на область эстетики поддерживал в своих работах Ж.-Л. Марион. Отметим, что он начинал свой философский путь как теолог, но даже в ранних его работах уже можно проследить вектор влияния феноменологии. Так, в своей ранней работе «Идол и дистанция» Марион анализирует два способа явления феноменов сознанию: способ идола, выражающийся в интенциональности и конкретном «выведении в мир видимости» скрытых изначально феноменов; и способ иконы, который выражается в неинтенциональном, как бы «незримом» для нашего сознания способе явления, который, все-таки, являет себя не внешним образом, но внутренним переживанием - аффектацией воспринимающего субъекта.

Примеряя данную феноменологическую теорию на искусство танца, следует отметить, что танец, в таком случае призван не только выразить какую-либо идею, задуманную хореографом, и воплощенную телесно на сцене танцовщиком, но и возбудить те внутренние, аффективные, страстные (в смысле картезианских страстей души) переживания зрителя. Именно такую задачу ставила перед собой знаменитая хореограф и танцовщица Пина Бауш. В постановках Танцтеатра Бауш использует разнообразные примеры. Один из самых ярких - женщина, которую бичуют губной помадой. Этот образ воспринимается не только как символ угнетения женщин, но и как реальная женщина, стоящая на сцене и испытывающая боль, стыд, обиду и т.п. Такой опыт вовлечения в танец и аффективную преисполненность описывает Ройд Клименхага в своей книге о Пине Бауш: «Постановку скорее чувствуют, чем просто воспринимают. Моя индивидуальная реакция, основанная на собственном опыте, вызывается тем, как зрительные образы соприкасаются с более глубокими состояниями. Когда я смотрел «Бандонеон», я почувствовал внутреннюю постановкой ауру распада, но в своем собственном, личном преломлении» [2, С. 92.]. Действительно, авторский подход постановок самой Бауш, в частности «Бандонеона», заключался в том, чтобы каждый зритель смог найти подход к репрезентируемым, найденным Бауш образам. Танцовщик как бы отражает ту страсть (в постановках Бауш эта

страсть часто выражается страхом перед жестокостью или страхом смерти), в которую погружается каждый зритель и каждый лично ее переживает. Такое личностное глубокое и достаточно абстрактное переживание на языке феноменологии Мариона означает редукцию к данности. Такую редукцию, в отличие от классической феноменологии Гуссерля, производит не сам субъект, но феномен, являющий себя. Марион использует для описания действия этой редукции пример картины Сезанна: «Данность картины состоит не в том, что мы на ней видим (например, изображение пустынной дороги на картине Сезанна), но в том, что она заставляет нас пережить «жару в Провансе» [3., С. 167.], Пина Бауш же использует понятие телесного присутствия, когда само танцевальное произведение выстроено так, чтобы как танцовщик, так и зритель почувствовал присутствие - присутствие живого движения. Именно в этом незримом и неочевидном на первый взгляд присутствии живого движения выражается марионовская данность. Если в феноменологии Мариона феноменолог производит редукцию к данности, то Бауш, своей хореографией, производит редукцию к чистому и легкому, «натурализированному» движению, которое всегда заведомо нам дано, но остается без внимания вне танца. В постановках Бауш, в отличие от постановок классической хореографии, опыт движения рассматривается таким, каким он проживается в нашей повседневной взаимосвязи друг с другом. Танец Бауш, как и в феноменологии Мариона, сам заставляет зрителя, воспринимающего его, специфическим образом прочувствовать его и понять, что танец всегда и заведомо нам дарован, ведь как замечает Шкловский: «И танец - это ходьба, которая ощущается, еще точнее, эта ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться». Таким образом, можно заметить, что у феноменологии Мариона, так и у хореографии Бауш стоит одна цель - окунуть зрителя в то исходное экзистенциальное переживание, в танце всегда выраженное в легком и чувственном движении.

Источники и литература

- 1) Анри, М. Неинтенциональная феноменология: задача феноменологии будущего // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами. - М.: Академический проект, 2017.
- 2) Клименхага, Р. Пина Бауш: обнажение телесного присутствия. - М.: Арт-Гид, 2021.
- 3) Ямпольская, А. Феноменология в Германии и Франции: проблема метода. М.: РГГУ, 2013.