

Осинцева Надежда Владимировна

ТАНЕЦ И ЖИВОПИСЬ В АСПЕКТЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/2-1/15.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (33): в 2-х ч. Ч. I. С. 43-45. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

6. Там же. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 554.

7. Там же. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 558.

8. Там же. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 561.

9. Там же. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 562.

10. Тамбовская область в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: сб. документов. Тамбов, 2008. Т. 2.

УДК 75.041

Надежда Владимировна Осинцева

Тюменский государственный архитектурно-строительный университет

ТАНЕЦ И ЖИВОПИСЬ В АСПЕКТЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ[©]

«Танец – единственный вид искусства, для
которого материалом служим мы сами»

Тед Шон

«... даже неподвижная поза – у него уже танец!»

М. Габович

Представление танца в обыденном сознании связано, прежде всего, с движением, в то время как живопись – искусство статичное. Танцевальное искусство антропологично в своей сущности, поскольку живет лишь в своем исполнении. Совершенно иное дело живопись – при помощи изобразительных средств художник останавливает движение времени, сохраняя момент вечности. В истории искусств сферы живописи и танца, конечно же пересекались, как известно, танец часто был сюжетом в работах художников (например, балетные сюиты Э. Дега), кроме того, художники являлись авторами декораций и костюмов в балетных спектаклях, достаточно вспомнить «Русские сезоны» С. Дягилева, где хореографию дополняло творчество А. Бенуа, П. Пикассо, Н. Рериха. Пожалуй, именно балет ярче всего демонстрирует синкретизм искусств в своей основе.

Однако примеры творческого союза танца и живописи не раскрывают всю полноту и глубину этих явлений. Танец и живопись, выходя из эстетической сферы, обретают философский дискурс. В поиске общей для танца и живописи категории онтологического статуса интересно высказывание Ж. Ж. Новерра о том, что «балет представляет собой картину или, вернее, последовательный ряд картин» [Цит. по: 5, с. 5]. Сцену он сравнивает с холстом, на котором балетмейстер, как живописец, запечатлевает свои мысли. По мнению Ж. Ж. Новерра, балет должен представлять собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-либо народа. Спустя столетие А. А. Горский главную задачу танцовщика видел тоже в том, чтобы «жить в картинках балетмейстера», одухотворять их разумом и участвовать в них сердцем.

Что же позволяет именитым хореографам сравнивать сцену с холстом, называть балет картиной? В отношении онтологического анализа это не просто удачное сравнение или красивое метафорическое высказывание из мемуаров балетмейстеров. В любом произведении творца – художника или хореографа – есть то, что фиксируемо человеком: «картина» страстей, нравов, обычаев, характеров. Эта фиксация позволяет обнаружить чувства, мысли, эмоции, заложенные автором через пластику человеческого тела или оттенки красок на холсте в определенной позе. Этимология слова «поза», пришедшего из французского языка (*pose*), восходит к латинскому «*rause*» - остановка, прекращение. В. И. Даль толкует «позу» как «положение, постановка, поставка, поставь, постань». Слово «поза» имеет и второе значение, при котором употребляется как притворство, неискреннее поведение, «рисовка». Получается, что поза является не просто расположением тел в пространстве, но поза – это то, что фиксируемо взглядом, словом, кистью. Сущностный статус хореографической позы проявляется в «картинности» танца. Поза не является остановкой или прерыванием танца и не сводится только к исходной или финальной позиции, поза позволяет обнаружить в танце статику и кинематику человеческого тела. Поза всегда нагружена смыслом, фиксируется и удерживается. Поза как онтологический атрибут и танца, и живописи всегда энтелехиальна, то есть, по Аристотелю, несет в себе цель. Поза способна образно и технически точно передать всю экспрессию движений. Живописная поза на полотне, как утверждал Роден, более правдива, чем фотография, на которой устойчивые положения тела приводят к оцепенению движущегося. Поскольку в реальности время непрерывно, то даже фоторяд лишен внутреннего движения и напоминает апорию Зенона «Стрела» в отношении движения. Мерло-Понти, обращаясь к текстам Родена, отмечает, что поза на полотне передает максимальную экспрессию тогда, когда тело изображено в таком положении, в котором оно не бывает ни в один из моментов времени [4, с. 49]. То есть, анатомически несочетаемые положения создают живописную динамичную позу, которая содержит «переход от здесь к туда» [Цит. по: Там же, с. 50] и передает «метаморфозу» времени.

Танцевальная или живописная поза связаны с символической природой, поза может представлять мысли, чувства и волю. Некоторые скульпторы и живописцы намеренно используют пластику танцевальных поз, чтобы придать композиции кинематику, чувственность, осмысленность. Например, у С. Боттичелли в картине «Весна» (1478) фигуры изображены преимущественно в танцевальных позах, за которыми следует определенное развитие сюжета, обнаруживаются мысли, чувства и воля. В картине Рембрандта «Возвращение блудного сына» за позами героев стоят человеческие судьбы. Онтология позы в живописи тоже предполагает движение, как и в танце. Э. Дега, известный своими балетными сюитами, изображающими закулисную будничную сторону балета, применял принцип «кадровки»: «Всегда срезать (рамой) фигуру; показывать только руки или ноги или бедра танцовщицы...» [Цит. по: 2, с. 451]. В работах русских портретистов XVIII-XIX веков (Д. Левицкий, Ф. Рокотов, В. Боровиковский, В. Серов, И. Репин) поза включает и осанку, и положение головы, и взгляд, и пластику рук, то есть все то, что «говорит» не только о месте расположения персонажа, но и о его статусе, характере, настроении, чувствах, уме и воле.

Акцентирование позы свойственно и для древнерусской иконописи. Позы большинства церковных изображений связаны с особой осанкой святых – сутулые спины – наклон головы, покатые плечи, томный взгляд. Эта поза уподобляет человека смиреннию и покаянию. Так, например, евангелист Матфей на миниатюре Евангелия Эбона (около 830) представлен в позе человека, охваченного вдохновением, взволнованно записывающего Слово Божие. В знаменитой иконе ветхозаветной Троицы Андрея Рублева, по замечанию искусствоведов, «живопись становится почти музыкой». Кроткие позы трех спутников-ангелов с легкими склонениями голов, легкими движениями рук, мягкими силуэтами словно предreshают будущую судьбу мира. А. Рублев изобразил их сокровенную беседу, протекающую как бы в молчании. И общий строй иконы, и взоры ангелов, и их позировка воспринимается музыкально.

Таким образом, если в живописи и танце следовать не только по пути истории изящных искусств и увлекаться не внешними их проявлениями, но, как выразился Мерло-Понти, их «тайными шифрами», то одной из категорий декодирования будет являться «поза». Претендуя на онтологический статус, поза является ни просто положением, ни остановкой, но всегда несет символическую нагрузку, вскрывает чувства, эмоции, переживания, мысли, этнические особенности как в танце, так и в живописи.

Как известно, каждую историческую эпоху отличает свой нрав, свой этос, свое мировоззрение и научные парадигмы. Искусствоведами достаточно широко освещено взаимовлияние общественной мысли и появления новых течений в искусстве. Так, например, с начала XX века (период интенсивных реформаций) появляется свободный танец А. Дункан, танец модерн, импровизация, контактный танец и т.д., также активно на общественные изменения реагирует и живопись появлением импрессионизма, кубизма, дадаизма, сюрреализма и др. Танец и живопись отнюдь не стоят в стороне и от философских поисков.

Романтизм в конце 19 века и направления авангардизма в XX веке ставили вполне онтологический вопрос – поиск новой реальности. Сюрреализм (фр. *surrealite* – сверхреальность) центрирован на проблеме подлинности бытия в противовес мнимому быванию. Сюрреализм ориентирует поиск подлинной реальности не в религии, не в науке, не в бытовой жизни, а на принципиально новую сферу. Прежде всего он фиксирует подлинность как свободу: «единственное, что еще может меня вдохновить, так это слово «свобода» (А. Бретон). В рамках сюрреализма подлинная реальность возможна как реальность свободы, и обретение подлинности бытия понимается как «прорыв свободы». Философскими основаниями сюрреалистической концепции свободы выступают: интуитивизм Бергсона, теория творчества Дильтея, психоаналитическая концепция З. Фрейда.

Многие исследователи отмечают аналогию в интересах и методах сюрреализма и фрейдизма. Кроме того, психоанализ, прежде всего, обращал внимание именно на те состояния души, которые интересовали и сюрреалистов: сон, детство, психическое расстройство, первобытная психика, свободная от ограничений и запретов цивилизации. Обновленная Фрейдом психология привлекала к себе широкое внимание и выглядела как новый взгляд на человека, на его историю, религию, искусство. Фрейдизм убедительно доказывал, что нельзя недооценивать значение подсознания или считать его чем-то второстепенным. Благодаря фрейдизму, который стал солидной опорой для сюрреалистов, художники получили возможность настаивать на том, что их творчество не беспочвенная фантазия, а новое слово в понимании человека.

Как известно, европейская культура XX века испытала влияние еще и философских взглядов Ф. Ницше, который провозглашал эстетический имморализм, нигилистическое отношение ко всяким нравственным принципам. Сюрреалист Сальвадор Дали был не только главным проводником фрейдистских взглядов в искусстве XX века, но и последовательным представителем ницшеанства. Дали читал и почитал Ф. Ницше, вел с ним диалоги в своих картинах. В «Дневнике одного гения» неоднократно упоминается Ницше. Дали писал: «Заратустра казался мне героем грандиозных масштабов, чьим величием души я искренне восхищался... Настанет день и я превзойду его своим величием!» Сам Дали так пишет о том, как начиналось его сюрреалистическое творчество: «Но вот случилось то, чему суждено было случиться, - явился Дали. Сюрреалист до мозга костей, движимый ницшеанской «волей к власти», он провозгласил неограниченную свободу от какого-либо эстетического или морального принуждения...» [1].

Когда сюрреализм – это не только живопись, а танец больше чем вид искусства, вскрывается идея поиска духовной истины, поиска жизни ради самой жизни. В этом вопросе бытийности человека особое место занимает танец, но не как вид искусства, а как танец, в котором человек живет (не работает, не трудится, не занимается спортом), а живет своей естественной жизнью, той, к которой предназначен. Нет ничего удивительного, что энергично танцующий человек не устает. В этот момент в нем нет отдельно души, тела, разума, он просто живет в переживании радости. Если танец – это живая картина, то, скорее всего, картина сюрреалиста, который ищет подлинность бытия, провозглашая свободу, интуицию, силу подсознания. Не случайно у Ницше только танцующий способен стать сверх-человеком, причем танцующий не в антропологической сфере, а на той границе, где антропология пересекается с онтологией, танцующий как подающие снежинки, кружащиеся в вихре ветра, как языки пламени, как листопад, чувствуя свободу по ту сторону морали, закона, культурных традиций и социальных норм. Аналогичный аспект антропологической онтологии в отношении танца наблюдается и у Хёйзинги, который семантически отождествлял два, казалось бы разных понятия: танец и игра. Сюрреалистический метод тоже своего рода игра, игра с пространством со времени с реальностью сознания и подсознания. В танце человек тогда оживает, когда дух единится с пространством, когда есть харизма, грация, радость как дар. «Быть радостным – необходимость и долг – пишет Гарсиа Лорка. – И это я говорю тебе сейчас, когда мне особенно тяжело. Но даже если вечно будут мучить меня любовь, люди, устройство мира, я ни за что не откажусь от моего закона – радости» [3, с. 7]. Танец сюрреализма настолько выходит за рамки эстетической и антропологической сферы, что Ф. Ницше мог написать: «О высшие люди, ваше худшее в том, что все вы не научились танцевать, как нужно танцевать, танцевать поверх себя!»

Список литературы

1. Дали С. Дневник одного гения [Электронный ресурс]. URL: http://philologos.narod.ru/htopp/dali/book1_1.htm (дата обращения: 30.11.2009).
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт, 2000. 624 с.
3. Лорка Г. Избранное. М., 1987. 386 с.
4. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 58 с.
5. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца: кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1985. 223 с.

УДК 159.922.23

Елена Викторовна Папченко

Технологический институт Южного федерального университета

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ЧУВСТВЕННОСТИ КАК ФИЛОСОФСКОЙ ПРОБЛЕМЫ В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ[©]

Начиная с древнейших времен чувственность (цветовое зрение, слух, обоняние и пр.) занимает важное место в жизни человека: является для человека средством коммуникации, средством познания мира, оказывает влияние на мироощущение, воздействует на настроение, вызывает эмоции и воспоминания и пр. О значимости сенсорной культуры человека пишет А. И. Костяев, отмечающий, что данный язык «призван обеспечить полноту связи человека с миром».

Попытки понять и изучить природу чувственности предпринимались задолго до нашего времени. Так, уже в эпоху античности наряду с сохраняющимся отношением к чувственности, как религиозно-мистическому, магическому символу, возникают зачатки естественнонаучного отношения. По-разному понимая саму действительность и роль чувственных восприятий в ее познании, античные мыслители различно решали соответственно и проблему их адекватности. Анализ трудов Алкмеона, Демокрита, Пифагора, Платона, Аристотеля, Феофраста и других, посвященных исследованию чувственности, показывает, что в античной науке и философии впервые ставится данная проблематика. При этом чувственность рассматривается как источник знаний о мире. В тоже время в работах античных мыслителей мы видим деление чувственного на виды – зрение, слух, обоняние, вкус, осязание.

Как справедливо отмечает П. П. Гайденок, «специфическое понимание зрения и его роли в познании, особое отношение между зрением и мышлением – важная и характерная черта античной науки». Так, *зрение* в качестве ощущения ставится Платоном выше других ощущений – слуха, осязания, вкуса, обоняния. О цвете Платон пишет: «Теперь остался только четвертый тип ощущений, но он являет большое многообразие, требующее расчлененного подхода. Многообразие это имеет общее имя цвета: а цвет – это пламя, струящееся от каждого отдельного тела и состоящее из частиц, соразмерных способности нашего зрения ощущать» [3, с. 473].