

На правах рукописи

ОСИНЦЕВА НАДЕЖДА ВЛАДИМИРОВНА

**ТАНЕЦ В АСПЕКТЕ
АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ**

Специальность 09.00.01 – онтология и теория познания

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Тюмень - 2006

Работа выполнена на кафедре гуманитарных дисциплин Тюменского государственного института искусств и культуры

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Селиванов Федор Андреевич

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Губанов Николай Иванович
кандидат философских наук, доцент
Грязных Дмитрий Владимирович

Ведущая организация: Тюменский государственный
нефтегазовый университет

Защита состоится «___» декабря 2006 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, Тюмень, ул. Перекопская, 15 а, ауд. № ____.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «___» ноября 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор философских наук,
профессор

С.М. Халин

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. (Как возможна постановка вопроса об онтологии танца.) Традиционно танец принято рассматривать в рамках искусствоведческих и культурологических исследований (работы Л.Д. Блок, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской, П. Карпа, В.В. Ромма, Н.А. Левочкиной, М.Н. Жиленко, Т.В. Цареградской, О.А. Ермаковой, Е.И. Дуловой). Между тем, существуют онтологические и гносеологические проблемы танца, которые до сих пор не являлись предметом специального научного анализа. В последнее время появляются отдельные труды, например, А.В. Амашукели, И.А. Герасимовой, Л.П. Мориной, С.Н. Куракиной, О.С. Васильева, посвященные философскому осмыслению танца. Однако авторы касаются лишь отдельных сторон танцевального бытия – связи с мифологией, проблем происхождения, роли и места в социокультурном пространстве, эстетики танца.

В одном из первых философских трактатов, специально посвященных танцу, «О пляске» Лукиана, высказывается идея: «В пляске же неразрывно связано и то и другое: ее действие обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений». Проблема онтологических оснований ума, в отличие от танцевальной проблематики, не является новой. Если в танце есть ум, а вопрос об онтологии ума не ставился под сомнение уже в античности, то можно говорить об онтологии ума в танце. Во все периоды античной философии вставал вопрос об онтологических основаниях ума или того, что древние греки называли умом (*νοῦς*). Согласно Анаксагору, мировой ум (Нус) – тончайшее и легчайшее вещество, содержащее полное знание обо всем и обладающее величайшей силой приводить к движению и упорядочиванию. Логос у Гераклита – чистый верховный разум, божественный первоогонь, правящий миром. Познание Логоса и подчинение ему приводит к подлинной мудрости, которая дарит человеку высшее счастье. По мысли Эмпедокла, «Любовь» и «Вражда» являются активными нематериальными началами. В классический период характерны попытки Аристотеля представить онтологические основания души в учении об энтелехии тела. Платоновский мир идей также решает проблемы онтологии Нуса и Логоса. В Эллинистический период проблемы онтологии ума ставились в неоплатоническом учении об эманации.

В танце обнаруживается ум в разных ипостасях: рациональной, волевой, чувственной. В развитии идеи онтологии ума уже в платоновской интерпретации душа делится на три части: разум, воля и чувства. Интересно, что в немецкой философии встречаются попытки рассмотреть онтологию всех трех составляющих души (психеи): Г. Гегель онтологизировал разум, А. Шопенгауэр – волю, Ф. Ницше будет онтологизировать чувства, доводя вопрос до объективности страсти и лирики.

Если говорить вслед за Ф. Ницше об объективности лирики, то можно заметить, что существует взаимосвязь между онтологией и антропологией. И тогда можно говорить о том, что танец, как явление культуры, входит в сферу их пересечения. Новая онтология развивается путем обращения к антропологии, опирающейся в свою очередь на онтологические основы. В истории философии существуют пересечения антропологии и онтологии, в русле которых и строится данная работа. Можно сказать, что антропология и онтология вовлечены в процедуру герменевтического круга (Ф. Шлейермахер: часть понимается через

целое, а целое - через части). Так, антропологические характеристики человека трактуются через онтологию, как, например, в натурфилософии досократиков или в натурфилософии Просвещения. С другой стороны, онтология понимается тоже через антропологические характеристики: «познай самого себя – познаешь мир». Всякие попытки познать себя с целью познания мира означают тот шаг на пути к познанию, при котором онтология строится через антропологию (Платон, Аристотель, Кант).

Для данной работы важно уделить особое внимание историческому пониманию онтологии и ее предмета. Термин «онтология» был введен Р. Гоклениусом («Философский лексикон», 1613) и параллельно И. Клаубергом в варианте «онтософия» (1656), в практическом употреблении закреплен Х. Вольфом, который ориентировался на Спинозовское понимание бытия в форме субстанции и ее атрибута. Сама проблема онтологии сложилась задолго до того, как появился термин. Г. Гегель связывал начало учения о бытии с Парменидом. Смысл парменидовского бытия сохранился и у других античных мыслителей под видом стихий, Нуса, Логоса. Если взять средневековую философию, то можно заметить, что смысловое значение термина «бытие» переносится на понятие Абсолюта. В эпоху Просвещения бытие связано с материей. В истории философии понимание онтологии неоднократно меняется: так, например, в берклиевском высказывании - «быть – значит быть воспринимаемым» - представлена другая онтология, отличная от античной и средневековой. В неокантианстве онтологическая проблематика группируется вокруг понятия символа, что нашло наибольшее выражение в работе Э. Кассирера «Философия символических форм» (1923-1929).

Следует отметить, что в русской философской мысли проблема онтологии символа была, пожалуй, одной из центральных (Вл. Соловьев, А. Белый, А.Ф. Лосев). Онтология распространяется не только на проблемы науки, но постепенно и культура входит в область онтологической проблематики. И античная, и русская философия позволяет видеть онтологические основания, с одной стороны, в уме, воле, чувствах, с другой стороны, в речи, музыке, танце. Об онтологии языка одним из первых высказался М. Хайдеггер, об онтологии музыки в античности высказывались едва ли не все философы. Тема онтологии музыки не исчезала из поля зрения философии и продолжала развиваться в работах Ф. Ницше, А. Белого, А.Ф. Лосева и др. Танец, в отличие от речи и музыки, есть нечто зримое и деятельное. Онтология взгляда тоже представлена в научной литературе трудами М. Мерло-Понти, Ж. Лакана, в России – В.В. Костецкого. И. Хейзинга поставил вопрос об онтологии игры, которая из антропологического фактора превратилась в онтологический. Будущие изменения семантики бытия связаны с антропологией. Поэтому антропологическая онтология, в аспекте которой исследуется танец в данной работе, намечает тенденцию новой онтологии. Вопрос о новой онтологии ставил Ю.М. Федоров, обосновывая принцип «онтологической антропологии» или «антропологической онтологии». В области эстетики также происходит обращение к антропологическим основаниям, в результате чего формируется новое направление в современной философской мысли – «эстетическая антропология» (М.Н. Щербинин).

Таким образом, культура наряду с наукой вовлекается в онтологическую проблематику, в русле которой проведено данное диссертационное исследование. Танец предполагает определенную организацию пространства, так называемый

топос (τοπος), обладает математической соразмерностью, когнитивными моментами, гносеологическим значением. В истории танца имеет смысл выделять трансцендентное и имманентное. Антропологические составляющие танца становятся онтологическими атрибутами его бытия.

Степень научной разработанности. Первые упоминания о танце связаны с космологическими мифами, где танец сопутствует рождению мира из хаоса (например, индуистская мифология). В Античности танец интересовал Сократа, Платона, Аристотеля, Лукиана, исследовавших воспитательные и эстетические функции искусства. В древнегреческой философии высоко оценивалась сила мусических искусств и традиционной была мысль Платона: «Тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно упражнялся, тот воспитан»[129; 366]. Законодательством скованы у Платона все священные песнопения, все пляски, которые оказываются реальным осуществлением закона.

Хороводное искусство в эстетике Платона занимает очень высокое место. Платон развивает теорию хороводов в самом позднем произведении - «Законы». Хоровод вообще трактуется у Платона как наиболее цельное и синтетическое искусство. Более того, он создал собственную классификацию танцев. Необходимо обратить внимание на то, что не Аристотель, а уже Платон говорит об основах песен и пляски как изначально врожденных человеку.

Многие древнегреческие авторы говорили о танце как о средстве развития и тела, и души (Гомер, Эсхил, Софокл). Танцы также были смыслом дискуссий писателей, философов и религиозных лидеров, которые часто использовали танцевальные образы как метафоры. Пример метафорической ссылки можно увидеть у Аристотеля, который в «Метафизике» сравнил движение материи с танцем. Первый трактат, «О пляске», посвященный полностью искусству древнегреческого танца, был написан Лукианом. Автор размышлял о роли и значении танца в жизни людей, говорил о требованиях к человеку, решившему посвятить себя искусству пляски. В поздней античности танец анализировался критически с позиций раннего христианства в контексте зрелищных искусств, но одновременно усматривалась его полезная роль в пробуждении устремлений души к богу (Киприан, Лактанций, Тертуллиан).

В эпоху средневековья гонимый церковью танец перемещается на периферию культуры, испытывая постоянные обвинения в возбуждении чувственности со стороны религиозных мыслителей (Августин Блаженный, Амброз). Однако некоторые виды танцев допускались, если они исполнялись во славу Господа или посвящались определенным церковным событиям.

Эпоха Возрождения обеспечила феерический расцвет пластическому искусству. Хотя, надо сказать, что появляются не только новые танцы, но и попытки их теоретического осмысления. XV-XVI века отмечены обоснованным научным подходом к танцевальному искусству: издание специальной литературы, посвященной не только технике исполнения, но и вопросам бытования танцевального искусства в обществе, зарождение академического балета, разработка системы и терминологии сценического танца, используемых до сих пор во всем мире. Гуглиельмо Эбрео написал самый ранний из известных танцевальных учебников - трактат «О практике или искусстве танца», включавший описания шагов, хореографии и танцевальные мелодии для общественных танцев. Манускрипт Маргариты Австрийской содержал несколько хореографий для бургундских бас-дансов и музыкальную нотацию для большинства из них.

Художественные особенности классического танца начали складываться в Италии. В 1581 году Фабрицио Карозо издал в Венеции книгу «Танцовщик», где описал танцы Венеции, технику их исполнения, основные танцевальные движения. Дальнейшее развитие системы классического танца происходило во Франции. Туано Арбо во Франции выпускает книгу «Орхесография», в которой говорит о значении танца, о его зависимости от музыки. В XVII веке П. Бошаном и Р. Фейе была создана первая система записи танцевальных элементов, сформированы все существующие в современном балете позиции ног и рук; была основана терминология классического танца, которая позже стала интернациональной.

Философские приоритеты Д. Дидро, Ф. Вольтера оказали влияние на развитие хореографической мысли эпохи Просвещения. Благодаря реформе Ж.-Ж. Новерра, балет превращается в вид искусства, имеющий важное общественное значение. С этого времени танец становится постоянным предметом многочисленных теоретических исследований. Проблемы исторического происхождения танца нашли отражение в работах Л. Леви-Брюля, Э. Тэйлора, Дж. Фрезера, М. Элиаде, А.Ф. Лосева, Э.А. Королевой, Т.В. Цареградской. Вопросы истории развития танцевального искусства и теоретическое осмысление танца разрабатывались такими теоретиками и искусствоведами, как Л.Д. Блок, Г.Н. Добровольская, В.М. Красовская, Ю.И. Слонимский, С.Н. Худеков, П.М. Карп, А. Плещеев, И. Соллертинский, А.В. Солодовников, Ю.А. Бахрушин, Б.В. Асафьев и др.

Практические рекомендации, конструктивная оценка деятельности современников, а также осмысление хореографии, пытающееся направить, в основном косвенно, исследовательский интерес в область философии танца, присутствуют в работах зарубежных балетмейстеров и исполнителей, таких как Ж.-Ж. Новерр, К. Блазис, А. Бурнонвиль, Л. Адис. Среди отечественных хореографов-практиков, оставивших теоретическое наследие, следует отметить М. Петипа, М. Фокина, Р. Захарова, Ф. Лопухова, М. Габовича, А. Ваганову, Т. Устинову, Н. Стуколкину, А. Андреева и др. Работы мемуарного характера оставили Г. Уланова, О. Лепешинская, Р. Стручкова, И. Моисеев и др.

В начале XX века в Германии и США сформировалось новое танцевальное направление (модерн), основанное на свободной пластике тела. Осмысление нового феномена связано с именами М. Вигман, М. Грехем, А. Дункан, М. Каннингем, Р. Сен-Дени, Д. Хамфри и др.

Подлинно философское осмысление бытия танца невозможно без обращения к общим вопросам онтологии. В исследовании использовались работы Г. Зиммеля, Г. Спенсера, М. Мерло-Понти, О. Шпенглера, Ф. де Соссюра, А.Н. Уайтхеда, Х. Ортега-и-Гассета. Среди крупных мыслителей, чьи труды посвящены философско-эстетическим проблемам искусства и танца в частности, специфике искусства и влиянии его на людей, необходимо отметить следующие имена: Платон, Аристотель, Лукиан, Ф. Ницше, И. Кант, Г. Гегель, Г. Гете, Ф. Шеллинг. Неоценимый вклад в развитие русской эстетической мысли внесли в свое время В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, В.В. Соловьев, Н.А. Бердяев.

Существенное значение для изучения вопросов, связанных с онтологией танцевального произведения, имеют работы, посвященные общим философским проблемам искусства: природа художественного творчества, отношение искусства к действительности, объективное и субъективное в искусстве, природа и специфика искусства, содержание и форма в искусстве, диалектические противоречия в

искусстве, функциональный и структурный подходы к искусству. В частности автором использовались работы следующих философов: А. Банфи, Л.А. Ворониной, Н. Гартмана, Г.И. Гильбурда, М.С. Кагана, П.В. Копнина, В.В. Костецкого, Н.Б. Крыловой, Я. Мукаржовского, С.Н. Титова, Ф.А. Селиванова, М.Н. Щербинина и др.

В отечественной и зарубежной литературе появляются труды, посвященные философскому осмыслению танца, природе происхождения, роли и месте в социокультурном пространстве, сущности танцевальной активности, материи танца, проблемам коммуникации в танцевальном бытии. Освещение этих вопросов в исследованиях В.В. Ромма, Л.П. Мориной, Н.А Левочкиной, И.А. Герасимовой, С.Н. Куракиной, А.В. Амашукели, Л. Эшлей, А. Ворен, С. Лангера, М. Шитс, Ф. Спаршот было использовано для рассмотрения онтологии танца в данной диссертации.

Поскольку творчество балетмейстера, интерпретация, восприятие произведения связаны с вопросами психологии, то использовались работы З. Фрейда, К. Юнга, Л.С. Выготского, Б.Г. Ананьева, Д. Дьюи, Г. Уоллеса и др. Анализ эстетического восприятия связан с именами Ю.А. Кремлева, В. Степанова, В.Н. Самохина, Р. Арнхейма, А.В. Толстых, В.А. Барабаншиковой и др.; художественной интерпретации – Ж. Бреле, Е.Ф. Волковой, И.Н. Лагутиной, Е. Гуренко, И. Кузнецовой и др.

Недооценка сложности, многоуровневости танцевальной культуры и вообще многогранности этого искусства приводит к тому, что феномен танца в большинстве случаев не получает должной глубокой характеристики с философской точки зрения, оставаясь на уровне либо конкретно искусствоведческого анализа, либо слишком общих рассуждений, не отражающих специфику танца. Очевидно, что, несмотря на имеющуюся богатую теоретическую базу в танцеведении, в философии и в ряде смежных направлений нет работ, рассматривающих танец в аспекте антропологической онтологии.

Объектом диссертационного исследования является танец, а точнее танцевальные телодвижения или в более общем виде – хореографическая составляющая культуры. В качестве **предмета** исследования выступает онтологическая характеристика хореографической составляющей культуры (на материале истории танца).

Целью работы является онтологическое исследование танца и выявление его атрибутов, раскрытие модусов танцевального бытия в европейской культуре.

Целью определяется постановка следующих **задач**:

- провести анализ философской и искусствоведческой литературы, касающейся появления и бытования танца на различных этапах человеческой культуры;
- выявить общие антропологические основания танцевальных телодвижений;
- показать онтологические особенности феномена танца в различных исторических модусах его бытия;
- обосновать процессуальный подход к хореографическому искусству и исследовать процесс бытия танцевального произведения как целостное интегральное явление, обладающее своей структурой;
- провести онтологический анализ структуры танцевального процесса и взаимоотношений ее элементов;
- выделить онтологические атрибуты танцевального бытия;

- раскрыть в танце пространственно-временной аспект;
- выявить трансцендентное и имманентное начало в танце.

Методологическая и теоретическая база исследования. Данное исследование проведено в рамках пересечения сфер онтологии и антропологии, соотношение которых возможно рассматривать как процедуру герменевтического круга, поэтому сложившаяся методология опирается на принципы герменевтики, а также на принцип единства исторического и логического, позволяющего проанализировать эволюцию и формирование феномена танца. Принцип системно-структурного подхода позволил выделить стадии танцевального процесса, выявить общее и единичное в его структуре, охарактеризовать его как многоуровневую систему. На определенных этапах исследования онтологии танца необходимым представляется метод абстрагирования, для анализа специфики танцевального искусства немаловажными являются механизмы восприятия и интерпретации. Осмысление процессуальной стороны феномена танца строится на соотношении абстрактного и конкретного, потенциального и актуального, процесса и состояния, структуры и элемента, анализа и синтеза. В данном исследовании используются работы зарубежных и отечественных авторов по проблемам философии, истории, психологии, антропологии, эстетики, искусствоведения.

Научная новизна исследования.

- Обоснована возможность постановки вопроса об онтологии танца и выявлены основные тенденции осмысления танца в истории европейской науки.
- Установлены онтологические особенности танцевальных телодвижений, противопоставленных нетанцевальным, на любых этапах человеческой культуры.
- Выявлены отдельные модусы танцевального бытия: в архаичном модусе танец выступает как психотехника; в античном – как средство социального воздействия на индивидуальное сознание; в религиозно-средневековом – как гонимая церковью телесная активность; в средневеково-куртуазном – как средство самоутверждения в рамках светского этикета; и в модусе профессионального искусства танец создает художественно-эстетический образ для зрителя.
- В пределах хореографического искусства применен системно-структурный подход к процессу бытия танцевального произведения, дан онтологический анализ элементов и их отношений в структуре танцевального процесса.
- В аспекте антропологической онтологии выделены специфические атрибуты танцевального бытия, такие, как «поза», «шаг», «прыжок», «пластика».
- Выявлены наиболее существенные онтологические особенности танцевальных телодвижений при воздействии на психосматику и мышление человека: кружение, равновесие, последовательность, порядок, математическая соразмерность.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В области философии танца возникла проблема, связанная с потребностью в общем термине для выражения пластики человеческой телесности в рамках танцевальных телодвижений. На это место претендует термин «хореография», значение которого исторически менялось. Если первоначально «хореография» понималась как система записи танца, то впоследствии объем термина «хореография» достигает значения танцевального искусства в целом. Этой динамикой обозначилась тенденция к появлению термина «хореографичность», который может свободно употребляться не только в искусстве, но в различных областях знания.

2. Для понимания хореографичности необходимо противопоставление танцевальных и нетанцевальных телодвижений. Любые танцевальные телодвижения становятся возможными при наличии свободы воли, энтузиазма, «музыкальности» тела, способности телодвижений «говорить», притягивать взгляд и отсутствию агональности.

3. При характеристике танцевальных телодвижений необходимо выявить неотъемлемые составляющие танца, то есть его онтологические атрибуты, к числу которых следует отнести такие специфические проявления телесности, как «поза», «шаг», «прыжок», «пластика».

4. Танец – это преимущественно пространственное событие, в котором хронологический аспект особого значения не имеет. В танце пространство и время играют не одинаковую роль – пространство доминирует над временем.

5. Бытие танцевального произведения в модусе художественного искусства представляет собой структурированный процесс, элементами которого выступают творчество балетмейстера, интерпретация хореографа, исполнительское сотворчество и зрительское восприятие.

6. Используя слова Лукиана, можно сказать, что танец «обнаруживает ум», обладает математической соразмерностью, воздействует на психосматику и мышление человека через ощущение равновесия, последовательности (или алгоритма), порядка, чувство размера, а также посредством пролепсиса как телесно-духовной предрасположенности к познанию, то есть через тонус и настроение.

Научно-практическая значимость. Результаты и выводы проведенного диссертационного исследования могут способствовать углублению и развитию теоретического осмысления феномена танца в философском, эстетическом и искусствоведческом аспектах. Материалы данной работы могут быть использованы в лекционных курсах по философии, эстетике, истории искусств, а также в процессе подготовки специалистов хореографического искусства, как на теоретических дисциплинах, так и в практике. Некоторые положения диссертации, хотя и косвенно, могут повлиять на управление процессами танцевальной коммуникации или на проблемы бытования хореографии в нехудожественной сфере человеческой активности (например, в области танцетерапии или спортивно-танцевальных направлений).

Апробация работы. Основные положения диссертации были изложены в публикациях и апробированы на всероссийских и региональных научно-практических конференциях: «Региональная культура» (г. Тюмень, 17-18 апреля 2003 г.), «Культурное пространство региона» (г. Тюмень, 14-15 апреля 2005 г.), «Философия и будущее цивилизации» (Москва, 24-28 мая 2005 г.), «Современные социокультурные процессы: проблемы, тенденции, новации» (г. Казань, 11-12 апреля 2006 г.), «Художественная культура Тюменской области» (г. Тюмень, 13-14 апреля 2006 г.), а также на межвузовских аспирантских чтениях «Молодежь, наука, культура: исследования и инновации» (г. Казань, 14 апреля 2006 г.). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры гуманитарных дисциплин Тюменского государственного института искусств и культуры и кафедры философии Тюменского государственного университета.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Диссертация изложена на 169 страницах, список использованной литературы содержит 204 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность и возможность постановки вопроса об онтологии танца, характеризуется степень разработанности проблемы и специфика ее постановки в диссертации, определяются объект и предмет, ставятся цели и задачи исследования, раскрывается его методологическая база, описывается новизна исследования, практическая значимость работы и ее апробация, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **главе 1 «Танец в истории европейской культуры»** осуществляется выявление основных позиций теоретического осмысления танца и этапов развития танцевальной культуры в западноевропейской истории. Также выделяются отдельные исторические модусы танцевального бытия. Глава состоит из трех параграфов.

В **параграфе 1.1 «Антропологические основания онтологии танца»**, во-первых, уточняется терминологический аппарат танцеведения, поскольку в научной литературе существуют разночтения и неупорядоченность в определении термина «танец». Традиционное понимание танца как вида искусства подходит для сценических видов танцевальной культуры, но оказывается недостаточным для охвата всех хореографических проявлений (например, бытовые, лечебные, военные и другие танцы). Определять танец только как вид искусства – значит не признавать танцем большую половину танцевальных проявлений. Значение термина «танец» намного шире, чем вид искусства и может быть представлено как особый вид человеческой активности, в котором представления человека о мире и о самом себе реализуются через движение, позы, пластику. Анализ значений термина «хореография» позволяет увидеть постепенный рост его объема. Развивается техника и профессионализм танцевального искусства, хотя с отставанием, но развивается и теория, танец распространяется во все сферы жизнедеятельности человека, а также многие явления стремятся к пластическому искусству, поэтому нет очевидной причины для остановки динамики объема термина «хореография».

В XXI веке танец связан не только с искусством и бытовой пляской, но тонкой гранью танец связан со спортом, сферой досуга, лечением, поведением человека, его репрезентацией в разных социальных группах. Правоммерно предположить, что все танцевальные проявления могут быть охвачены хореографией. Тогда термином, свободно употребляемым в различных науках и способным перемещаться в областях искусства, философии, культурологии, психологии, антропологии, археологии, социологии, может являться «хореографичность».

Во-вторых, в параграфе обосновывается идея о том, что онтология танца глубоко антропологична и связана с проблемой наружного существования человека, то есть со способом репрезентации личности в пространстве. Танец занимает экстраординарную позицию среди всех видов пространственной телесной активности человека. На протяжении истории европейской культуры отношение к вопросу телесности менялось до кардинально противоположных позиций, что непосредственно влияло на развитие тех или иных видов искусств.

В Древней Греции не говорили о внутреннем мире человека. Античная этика имела целью воспитание гармоничного человека, где интеллектуальное, физическое, нравственное, эстетическое развитие были объединены. Воспитание

духовное связывалось с физическим совершенствованием тела. Танец древние греки понимали очень широко, рассматривая его и как гимнастику, средство оздоровления тела, и как мусическое искусство. Платон в «Законах» и «Государстве» красноречиво описывает достоинства танца. Для него, человек, который не может танцевать - необразован и груб, в то время как опытный танцор - воплощение культурного человека. Лукиан, автор первого трактата, посвященного пляске, писал, что «пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изоощряя взоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты». Культ красоты человеческого тела в гармонии физического и духовного определяет специфику античного понимания проблемы телесности.

С распространением христианства появляется противоположный тип мышления, развитый впоследствии религиозными мыслителями. Любая человеческая активность, прежде всего, должна была быть направлена на развитие внутреннего мира человека, тогда как заботиться о физической красоте тела считалось аморальным и греховным. Тем не менее, все телесные проявления, загнанные внутрь прессингом идеологической доминанты, неудержимо прорывались наружу в форме низовой карнавальной культуры (М.М. Бахтин). Пляски как самое яркое проявление телесности в народе были запрещены, поскольку их связывали с древними языческими обрядами. Танец, естественный природе человека, несущий удовольствие и пользу (Лукиан), стал развиваться в мастерстве скоморохов, вяло гонимых церковью.

В эпоху Возрождения взгляд на оппозицию внутреннего и внешнего существования человека опять претерпел кардинальные изменения - телесному снова возвращен смысл самодостаточности и красоты. Индивидуальный человек в этой эпохе мыслится исключительно материально, природно, естественно и даже просто телесно, поэтому эстетика Возрождения антропологична. Телесная античная красота в эпоху Возрождения одухотворялась, наполнялась новым смыслом, что повлияло на расцвет куртуазной танцевальной культуры и становление парного бального танца. Рационализм и естественнонаучный подход Нового времени в отношении к проблеме телесности позволил начать формировать научно-методологическую базу хореографии (П. Бошан, Р. Фёйе, Ж.Ж.Новерр), что привело к появлению профессионального классического балета.

На танец модерн – направление начала XX века – повлияла философия Ф. Ницше, которому принадлежит интересная идея о том, что если в народе внутренняя сторона человека превалирует над его наружным существованием, то культура неизбежно умирает. Он полагал, что «наружность» – единственное средство возрождения и развития культуры. У него только танцующий способен стать сверхчеловеком. Танец, в этом смысле, антропологический в своей основе, является самым ярким средством создания пространственной телесности.

Пространство танца задается телесной активностью человека, но лишь той, что способна произвести музыку. Другими словами, телесные звуки, а также звуки от соприкосновения тела с другими предметами сопровождают любую активность человека, однако звучание только танцевальных телодвижений «трансформируется в музыкальную структуру». Любое движение обусловлено анатомофизиологическим строением тела, но танцевальные телодвижения отличаются психофизическими особенностями исполнения, наличием свободы воли, способностью воздействовать на психосматику и мышление человека.

Танцевальный аффект, энтузиастическая природа танца, «музыкальность» телодвижений, возможность тела «говорить» и в гармонии развивать одновременно физические, нравственные и эстетические стороны человека создают особую энергетику, составляющую бытие танца.

В параграфе 1.2 «Исторические модусы танцевального бытия» описывается бытие танца и его модусы, которые раскрывают преимущественно доминирующие характеристики танцевальной культуры в разные исторические эпохи. При исследовании онтологии хореографической составляющей культуры можно выделить пять модусов бытия танца: архаичный, античный, религиозно-средневековый, средневеково-куртуазный и модус профессионального искусства.

В первобытной культуре появление и бытование танца связано с изменением психофизического состояния человека, что и определяет отдельный модус бытия танца. Танец как часть религиозного культа мог обеспечивать вхождение в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты. Умение концентрировать, выплескивать, получать, одним словом, умение контролировать и направлять свою внутреннюю энергию является достаточно характерной чертой для архаического модуса танцевального бытия. Способность контролировать свою внутреннюю энергию, жизненный ритм и темп; стремление сформировать и построить целостный, гармоничный своей психике мир лежит в основе современных направлений танцетерапии.

В античности модус бытия танца изменяется в сторону нравственного воздействия на человека, то есть танец влияет не только на психофизическое состояние, но и на этические качества человека. Идея всеобщей гармонии, понимание человека как части природы и гражданина политического полиса пронизывали и танцевальное бытие, которое верифицировало честность, справедливость и другие морально-нравственные качества человека. Танец древних греков понимался как средство социального воздействия на индивидуальное сознание. Задачей хороводного искусства Платон считает воспроизведение поведения людей при различных действиях, случайностях и нравах. Платон считал танец неотъемлемой частью физиологии человека.

В средние века танцевальное искусство, тесно связанное с телесным началом, как никакое другое не приветствовалось церковью, требующей смирения и покаяния. Средневековая идеология не одобряла внешние телесные проявления, но все же танец, гонимый церковью, существовал и своеобразно развивался в творчестве скоморохов, бродячих артистов, жонглеров, канатных плясунов. В религиозно-средневековом модусе танец расположился как контркультура. Господствующая идеология осуждала, запрещала бытование танца, но танец жил и, более того, проникал в придворную светскую культуру. Человек не может не танцевать, для прогрессивного развития, для нормального психического состояния человеку необходимы соматическая разрядка, экстаз, аффекты, телесная активность или ее созерцание – все это давали народные праздники, игрища, пляски.

В средневеково-куртуазном модусе танец существует в системе придворного этикета с новым общественным назначением, из забавы превращается в средство утверждения господствовавших политических идей, средство карьерного роста или элемент любовной интриги. До этого периода в истории еще не встречался парный танец (для мужского и женского пола). Существовавший тогда строго регламентированный этикет распространялся и на балы, которые были формой

социальной организации, определяющей тип поведения внутри светской культуры. В период расцвета придворной культуры, развиваясь одновременно, бальный и народный танцы достигают полярной противоположности. Средневеково-куртуазный модус бытия танца создал благодатную почву для возникновения профессионального сценического танца. Онтология танца в этом модусе связана с «говорящими» телодвижениями и способом самоутверждения в рамках светской коммуникации.

В период наивысшего расцвета куртуазной бальной культуры появился онтологически новый вид танца - классический балет, ставший позже отдельным видом искусства. Несмотря на то, что искусство танца существовало в античности, онтология классического балета изменилась относительно куртуазных бальных танцев, искусства скоморохов и жонглеров (технически не менее сложного). Модус бытия классического балета связан со способностью телодвижений «говорить», но не для собственного настроения, не для подтверждения морально-этических качеств, а для создания диалога со зрителем, повествования через художественный образ. В сфере искусства, не теряя своей онтологии, танец обретает особый способ существования, подчиненный законам искусства, его пограничность заключена между созданием и восприятием танцевального образа, у него появляется аксиологическая функция, танцевальное искусство создает общественно значимые ценности.

В современной цивилизации присутствуют отголоски всех исторических модусов бытия танца. Психофизиологическая разрядка, компенсаторная функция танцевальных телодвижений, «говорящие» телодвижения свойственны несценическому танцу, особенно молодежной дансинговой культуре. Профессиональное искусство танца, как правило, гармонично развивает физическую и духовную стороны человека. А оппозиционная характеристика танца религиозно-средневекового модуса свойственна современному миру, воспринимающему хореографию как контркультуру.

В параграфе 1.3 «Танец в модусе профессионального искусства» раскрываются особенности бытования танца в сфере искусства. Модус бытия танцевального искусства реализуется через художественный образ, существование которого включает две стадии: создание и восприятие. Если в живописи, скульптуре или архитектуре создание образа заключается в творении произведения искусства и восприятии его зрителем, то в танцевальном искусстве, как и в музыке, восприятие образа требует непосредственного исполнения произведения. Танцевальный образ как разновидность художественного образа представляет собой сущность танцевального искусства. В образе танцевального произведения отражается действительность, существующая независимо от танцора, и выражается личность самого автора и исполнителя. Поэтому танцевальный образ зависим как от внешнего воздействия, так и от субъекта. Смысл и внутреннее строение танцевального образа во многом определяются архитектурой танца, качеством исполнения хореографического текста, выразительностью мимики и другими средствами. В то же время смысл танцевального образа раскрывается лишь в определенной коммуникативной ситуации, в зависимости от характера функционирования танца в обществе, и от общей картины мира, складывающейся в общественном сознании той или иной эпохи. В общем, говоря словами Т.А. Устиновой, без образа нет танца - если не возникает образ, остается набор движений.

Танцевальный образ диалектичен: в нем проявляется диалектика субъективного и объективного, формы и содержания, замысла и воплощения, изобразительности и выразительности. Он является материальным и нематериальным одновременно. То, что мы воспринимаем в танце, не ограничивается физической стороной феномена, не является простым перемещением телесных форм. Сверхфизическое бытие танца состоит в его выразительности, но не сводится к этому. В видимом, физическом, проявлении танца (жест, движение, поза, ритмическая основа) раскрывается его нематериальная основа – танцевальный образ.

Прежде всего, танец может быть понят как отражение действительности, но не вообще действительности, а ее эстетических качеств. Игнорирование этого обстоятельства приводит к ошибочному отождествлению танца и познания. Танцевальный образ – это разновидность художественного образа, имеющего свои корни в психическом, а не в гносеологическом отражении. Отражение действительности объективного мира посредством танцевального образа и выражение субъективных качеств танцора существуют как взаимодополнение и создают единство. Еще Г. Гегель утверждал, что субъективная деятельность художника характеризуется теми же качествами, которые объективно существуют в произведении искусства. Все виды сценического танца существуют в модусе танцевального искусства, создаются для зрителя и воспринимаются им через художественно-эстетический танцевальный образ.

В главе 2 «Процессуальность бытия танцевального произведения» продолжается исследование танца в модусе профессионального искусства. Важно отметить, что рассмотрение танцевального произведения возможно только в модусе бытия хореографического искусства. Глава состоит из двух параграфов.

В параграфе 2.1 «Процессуальная структура танцевального произведения» обосновывается процессуальный подход к хореографическому искусству, выявляются структурные уровни танцевального процесса, специфика их организации и элементы, представляющие собой состояния (стадии) процесса танцевального произведения. Хореографическое произведение подвержено преобразованиям на определенных стадиях своего существования, однако обладает качественной определенностью (устойчивым состоянием), что позволяет говорить о структуре бытия танцевального произведения. В танцевальном процессе, как в сложноорганизованном явлении, можно выделить несколько структурных уровней, рассматривая, во-первых, особенности искусства в целом; во-вторых, специфические особенности данного искусства; в-третьих, психофизиологические индивидуальные особенности участников танцевального процесса. На первом уровне создание и восприятие художественного образа выступают элементами по отношению к структуре танцевального процесса как части искусства в целом. Поскольку сущностью танцевального искусства является художественный образ, то его создание и восприятие являются состояниями танцевального процесса, то есть элементами структуры. Танцевальное произведение в силу своей специфики требует непосредственного исполнения для воссоздания образа, воспринимаемого зрителем. Хореографическое произведение, художественный образ которого не создан исполнителем, имеет качество потенциального бытия. Поэтому танцовщики, исполняя движения (технику, рисунок танца), создают художественный образ и являются сотворцами относительно целостного танцевального произведения, переходящего в статус актуального бытия. Таким

образом, исполнение в танцевальном искусстве участвует в создании танцевального образа. На втором уровне стадии (состояния) создания и восприятия танцевального образа являются процессами, обладающими собственной структурой. В танцевальном искусстве балетмейстер, хореограф и исполнитель участвуют в создании хореографического образа, следовательно, балетмейстерская деятельность, работа хореографа, непосредственное исполнение, зрительское восприятие – все эти взаимосвязанные процессы выступают как стадии (состояния) целостной динамической системы бытия танцевального произведения, а их изменение (смена) и представляет собой танцевальный процесс. Такая трактовка танцевального процесса основана на общепринятом определении процесса как последовательной смены состояний, как хода изменений. Балетмейстер, хореограф, исполнитель являются сотворцами хореографического образа, так называемыми стадиями (состояниями) танцевального процесса. Впрочем, все эти стадии могут быть реализованы даже одним человеком, однако их нельзя перепрыгнуть или свести к какой-то одной. Третий структурный уровень бытия танцевального процесса предполагает рассмотреть процессуальность состояний творчества балетмейстера, деятельности хореографа, исполнительства и зрительского восприятия. Структура этих элементов задается не только социально-культурными, историческими, эстетическими, но и психофизиологическими параметрами.

Не следует полагать, что системно - структурный подход, выявивший участников танцевального процесса, применим только к модусу танцевального искусства. Танец может быть структурирован в любом модусе своего бытия, но в определенной системе координат, в определенном отношении. К примеру, в первобытной культуре огонь структурировал пространство танца: определял центр, относительно которого двигались танцующие, задавал окружность (а не периметр), и радиус необходимого для танца пространства. Интересно, что в куртуазном бальном танце преобладала прямоугольная геометрия танцевальных фигур, однако чувство центра (относительно площадки или ощущение собственной оси) оставалось важным для танцовщика любой эпохи. Системно-структурный подход в хореографическом искусстве применяется и зарубежными исследователями, такими как Анна Ворен, изучавшая процесс творчества в танце, Линда Эшлей, рассматривавшая процесс создания танца. Таким образом, системно-структурный подход может вывести и на другие области исследования бытия танца.

В параграфе 2.2 «Элементы танцевального процесса» рассматривается соотношение и специфические особенности элементов в структуре бытия танцевального произведения. Создание танцевального произведения балетмейстером состоит из нескольких этапов: возникновение замысла, исследовательский этап, а также сочинение и актуализация хореографического текста. Нельзя сказать, что художник закончил сочинение своего произведения, пока он не зафиксирует его на материале своего искусства. Материалом танцевального искусства является тело человека. Поэтому, если балетмейстер сочинил произведение, зафиксировав его у себя в памяти или на бумаге, оно составляет лишь потенциальное бытие. Творчество балетмейстера тесно переплетено с деятельностью хореографа и исполнительством, но имеет свои специфические условные границы, которые позволяют считать его первой стадией танцевального процесса. Поэтому постановка нового хореографического произведения балетмейстером на исполнителей может условно считаться логическим завершением первой стадии танцевального процесса.

Выделение стадии деятельности хореографа в, казалось бы, традиционной для исполнительского искусства триаде: автор – исполнитель – зритель, связано с решением проблемы интерпретации. В хореографическом искусстве исполнение – это актуализация танцевальной постановки (отработанной иногда до автоматизма) для восприятия зрителем. Причем исполнитель, безусловно, интерпретирует предложенные ему партии, роли, но основной стержень произведения закладывается и держится на интерпретации авторского варианта хореографом. Танцовщики, выражая свою индивидуальность, исполняют постановку такой, какой видит ее хореограф. Даже когда исполнитель и хореограф являются одним человеком, стадия интерпретации предшествует стадии исполнения, на которой не трактуется балетмейстерское творчество, а дается ему новая жизнь. Поэтому интерпретация является отдельной стадией в танцевальном процессе и осуществляется в деятельности хореографа.

Исполнительство как стадия танцевального процесса не является пассивным воспроизведением замысла балетмейстера. Танец обретает актуальное бытие в момент своего исполнения. Поэтому исполнитель является сотворцом танцевального образа. Исполнение предполагает некую актуальную завершенность танцевального образа, который создателями предлагается зрителю для восприятия и оценки. В процессе бытия танцевального произведения исполнительство существует лишь тогда, когда есть субъект восприятия, также как и стадия зрительского восприятия начинает свое существование лишь, когда есть объект восприятия. Однако следует отметить, что, не смотря на одновременность начала стадий исполнения и восприятия, жизнь танцевального образа в сознании зрителя может намного превышать по временным рамкам исполнение танцевального произведения на сцене.

На стадии эстетического восприятия танцевального произведения условно можно выделить три уровня: 1) визуальный – перцептивная деятельность; 2) ментальный – уровень рассудочного мышления; 3) эмоциональный – сотворчество художественного образа. Первые два уровня связаны с имманентным началом в танце, тогда как на третьем уровне восприятия появляется возможность увидеть трансцендентное в танце. Активность зрителя в процессе эстетического восприятия позволяет ему дифференцировать получаемую информацию, то есть отбирать определенные свойства и качества воспринимаемых объектов и интерпретировать их согласно личным установкам. Эстетическое восприятие в процессе бытия танцевального произведения представляет собой сложный процесс, который наряду с деятельностью органов чувств включает и активную деятельность сознания человека.

В главе 3 «Онтологические атрибуты хореографичности человеческой телесности» исследуются пространственно-временной аспект танца и такие специфические атрибуты танца, которые условно можно обозначить как «поза», «шаг», «прыжок», «пластика». Атрибуты танцевального бытия обладают онтологическим статусом, через них проявляется математичность танца, выявляются имманентное и трансцендентное начало. Глава состоит из четырех параграфов.

В параграфе 3.1 «Онтологические атрибуты танца» рассматривается поза в онтологическом значении как способ репрезентации личности в пространстве. Танцевальная поза является не просто расположением тела исполнителя, поза – это то, что фиксируемо взглядом, словом, кистью. Позы в танце могут быть изящными,

прекрасными, грациозными, причудливыми, царственными, то есть могут передавать больше, чем пространственное положение тела. Не случайно М.М. Габович сравнивал танец со скульптурой, живущей на сцене по законам музыкальной гармонии. Можно сказать, что через позу даются представления о движениях в танце. Так, например, опираясь в своем танце на древнегреческое искусство, А. Дункан копировала отдельные позы, движения, жесты с греческих скульптур, с изображений на фронтонах, барельефах, вазах. Поза как онтологический атрибут позволяет обнаружить в танце статику и кинематику человеческого тела. Семантика позы позволяет реконструировать предыдущее и последующее движение или раскрыть «свернутую» в позе церемонию. Онтология танцевальной позы не сводится ни к анатомии классического балета, ни к промыслово-хозяйственной деятельности человека, за танцевальными позами стоят символические значения. Между сознанием и позой существует определенная связь. Если в Западной практике позы вытекают из ментальности, этикета, то в Восточной культуре любая поза энергетически нагружена, она фиксируется и является энергетическим каналом, способом симпатической и трансцендентной связи.

Можно сказать, что церемониальность позы приводит к ее энтелехиальности. Поза как онтологический атрибут танца всегда энтелехиальна, то есть, по Аристотелю, несет в себе цель. Поза не существует сама для себя, она онтологична и энтелехиальна, в позе обнаруживается целесообразность и соответственно ум, воля, чувства. Связь танца с процессом мышления подтверждается также словами Лукиана, что в пляске каждое движение «преисполнено мудрости» и «обнаруживается ум». В соматическом мышлении, например, для запоминания используется тело, кроме того, жест или поза могут быть вполне конкретными или абстрактными, получается, что поза, как и мышление, обладает способностью к обобщению.

Онтологический статус позы подтверждается также акцентированием поз в различных видах искусства. Поэтами, живописцами, скульпторами фиксируется изменчивый и ускользящий танцевальный рисунок в позе, которая способна образно и технически точно передать всю экспрессию движений. В онтологическом аспекте поза не является остановкой или прерыванием танца и не сводится только к исходной или финальной позиции. Танцевальные позы являются не менее онтологичными, чем портретные, скульптурные или иконописные, при этом они одновременно наполнены статикой и кинематикой, целью и значением, что задает пространственность танца и обуславливает его онтологическую реальность. В танце онтологическим атрибутом является в большей степени не движение, а поза, при которой может исполняться движение.

В параграфе 3.2 «Pro-пространственность танца и его contra-хронологичность» доказывается, что пространство и время в танце играют неодинаковую роль, поскольку танец является преимущественно пространственным событием, в котором хронологический аспект особого значения не имеет. В рамках онтологической структуры танца ритм уходит на задний план, соответственно вытесняется и время. Танцевальное пространство построено на позах, которые изменяются и сменяют друг друга, и эти изменения непрерывны. Танец длится, то есть представляет собой последовательность постоянно изменяющихся поз. Пространственность танцевальных поз обладает онтологическим статусом, танец не может существовать вне пространства, тогда

как хронологичность теряет свое значение при восприятии танца. Ахроничность онтологии танца сравнима с антиисторичностью языка, продемонстрированной Ф. де Соссюром на примере шахматной игры.

Пространственно-временная проблема затрагивает все искусства, обладающие чувственно-телесной основой. Анализируя живопись, М. Мерло-Понти утверждал, что обретение пространства есть вместе с тем обретение длительности. Получается, что телесность в танце, живописи, скульптуре может влиять на восприятие времени через изменение пространственности тела. Можно сказать, что «картинка танцевальной позы» длительна только в своем моменте, не захватывая «до» и «после».

Следует отметить, что танцевальные позы и их смена особым образом занимают пространство, придавая ему пластическую форму. Пластика, являясь неотъемлемым хореографическим атрибутом, обнаруживает гендерную дифференциацию в онтологии танца. Отношение женщины к пространству иное, чем отношение к нему мужчины, что обусловлено физико-психическим своеобразием. Согласно идее Г. Зиммеля, женщина может достичь творческих высот там, где сказывается встроенность ее анатомических особенностей в пространстве, связанная с определенной манерой двигаться, со своеобразным темпом, шириной и формой жестов. Как утверждает Г. Зиммель, внутренняя ритмика женщин с давних пор особенно объективировалась в искусстве танца, следовательно, становится очевидным, что онтология танца включает категории «женственности» и «мужественности». Г. Зиммель приводит интересный пример, что если фиксировать движения подлинных артисток танца в виде орнаментальных линий, то они оказались бы такими, которые мужчина создать не способен (разве что посредством сознательного подражания). Но это не означает, что танцевальная пластика доступна только женскому телу. Танец имеет женское и мужское онтологическое начало. Исходя из этого, через танец в какой-то степени может решаться проблема гендерных отношений, связанных с репрезентацией личности в пространстве.

Пластика человеческого тела может быть представлена тремя видами: программная, связанная с мимезисом и подражательной функцией искусства; скелетно-мышечная, направленная на реализацию того, что заложено в физиологии человека, но не востребовано в бытовой жизни; и трансцендентная, требующая измененного состояния сознания, когда тело становится как бы медиумом и, воспринимая текущую к нему информацию, воплощает ее в телесном виде. Медитация, импровизация, позы и телодвижения в состоянии, отличном от обыденного, обнаруживают трансцендентальную пластику, за которой стоят образы, символические значения, церемониальные обряды.

В параграфе 3.3 «Онтологические образы прогресса, регресса, агрессии, порядка и последовательности» продолжается обоснование онтологического статуса неотъемлемых атрибутов танца, таких как «шаг» и «прыжок». Любой шаг, перенесенный на сцену, перестает быть бытовым, обретая онтологический статус атрибута танцевального бытия. Танцевальный шаг объединяет позы в онтологическую реальность танца. То есть, шаги, можно сказать, организованы или структурированы в соответствии с определенным *порядком* и исполняются в строгой *последовательности*. В танцевальном шаге не может появиться случайного, ничем не обусловленного элемента. Танцевальный шаг последователен, то есть исполняется, *следуя* чему-либо, или *после* кого-либо.

Обратившись к этимологии слова «шаг» (от лат. *gressus* - шаг; ходьба, шагание; ход, движение), становится очевидным, что от него появились слова прогресс, регресс и агрессия, применяемые для описания процесса человеческого развития. Получается, что «шаг» из области антропологии попадает в терминологию исторических наук, и, скорее всего, благодаря танцу. Поскольку именно в Новое время танцевальное искусство достигает своего расцвета, оно (искусство), переходя на новый уровень, требует своей методики и терминологии. То, что стало понятием, прежде ощущалось и наблюдалось. «Шаг» является не просто элементом танца, но его онтологическим атрибутом, кроме того, он послужил прообразом современных терминов прогресса, регресса и агрессии.

Следует отметить, что через шаг воспринимается пространственность танца, а прыжок изменяет восприятие времени. Прыжок, как динамический атрибут танца, разрывает его онтологическую реальность на две части: когда человеческая поза имеет «земную» точку опоры и когда находится в «воздухе». Прыжок обладает сословно-знаковой нагрузкой, то есть в истории человечества прыжок (или возможность оторваться от земли) как способ трансценсиса в другую реальность табуировался по отношению к сословиям и полам. В сценическом танце прыжок включает в себя баллон, то есть зависание в прыжке, связанное с иным восприятием времени, ведь физически человек не может остановиться в воздухе, приостановить движение вверх или вниз. Достигнув точки максимального подъема, танцовщик фиксирует позу и, не останавливаясь, опускается вниз, но визуально воспринимается зависание, остановка в воздухе, даже сам исполнитель словно чувствует паузу в движении. В подъеме на пальцы, в воздушных прыжках обнаруживается иной способ восприятия онтологической реальности танца, связанный с переходом от пространственной длительности к вневременному состоянию через «зависание» в прыжке, который словно прорывает временную хронологичность.

В параграфе 3.4 «Трансцендентное и имманентное в танце» раскрывается математическая составляющая танца, его гносеологическое значение и утверждается идея, что в танцевальных телодвижениях есть имманентное и трансцендентное начало. Онтологический аспект исследования позволяет увидеть, что танец содержит фигуры, дроби, пропорции, операции сложения, вычитания, деления и др. Еще один факт, подтверждающий связь танца и математики, - это использование общих терминов: линии, диагонали, колонны, в рисунке танца они могут располагаться параллельно или перпендикулярно, симметрично или асимметрично. Более того, положение тела в танце фиксируется различными углами – острыми, тупыми, прямыми. Кроме видимых геометрических фигур и алгебраических форм, у танцующего всегда присутствует ощущение равновесия, центра, то есть танцор всегда находится в системе координат. За танцевальной пластикой мы можем видеть не только создание поз, геометрических фигур, рисунка, но и точный математический расчет силы прыжка, количество поворотов в туре, длины и ширины шага, ускорения и замедления движения. Получается, что в танце проявляется математический ум, используются некоторые законы алгебры и геометрии, одним словом, математичность трансцендируется в танце. Интересно, что в греческом языке слово *μαθημα* (матема) означает знание, которое доказывается известным способом, согласно алгоритму, иначе говоря, шаг за шагом. Если алгоритм и последовательность являются обязательными атрибутами математического знания, то математика, получается, связана с понятием шага

(«шагистика»). Можно сказать, что танец и математика имеют общий атрибут – «шаг». Не случайным является сходство греческих слов «танец» (ορχηδης) и «порядок» (ορχηδου): танцевальный шаг – это и последовательность, и порядок движений. Математическая составляющая в танце не только видима, но и ощущаема. Можно сказать, что математичность танца имманентна и трансцендентна.

Следует отметить, что грациозность поз и телодвижений, связанная по Г. Спенсеру с затраченными физическими усилиями, относится в некоторой степени к сфере антропологии, а их видение имеет онтологические основания. Видение грациозности в танце приносит ощущение радости. Грация (χαριτα) и радость (χαρα) связаны не только этимологически, они требуют телесной активности и становятся видимыми через имманентное. Можно сказать, что у радости – трансцендентное начало, следовательно, у танца трансцендентное начало проявляется через радость, тогда как имманентное связано с удовольствием.

Согласно М. Мерло-Понти, загадочность тела основана на том, что оно сразу видящее и видимое. Как он утверждает, видение – это мышление при определенных условиях, которое рождается «по поводу» того, что происходит в теле, «пробуждается» телом к мысли. Получается, что телесное влияет на процесс мышления, отсюда можно предположить, что танец действует на ум через психосоматическое состояние познающего субъекта. Способность к получению знаний, согласно пифагорейской точке зрения, основана на симпатической связи, которая существует между человеком и всем миром. Человек может выйти за пределы своей телесности, как посредством взгляда, так и посредством танцевальных телодвижений. Симпатическая связь с миром танцующего и нетанцующего человека различна. В танце сквозь имманентное появляется возможность увидеть трансцендентное, через танец мир видится другим. Танец может позволить взгляду выйти за пределы антропологии. Танцующий «чувствует», как смотрит на него мир и, реагируя, меняется – появляется диалог на основе симпатической связи. Тело в танце «говорит» очарованием, привлечением к себе взгляда, например, грациозностью, математичностью, прыжковым прорывом реальности, то есть, можно сказать, что тело в танце трансцендируется.

Способность через танец выходить за пределы телесности, проявление в танце симпатической связи могут иметь значение и в гносеологии. Если пролепсис в стоическом понимании представляет собой телесно-духовную предрасположенность к познанию, то танец, создавая определенное настроение, приближает к состоянию познающего субъекта. По Декарту, человек становится познающим субъектом, когда в мышлении выходит за пределы собственного тела. При особом настроении своего бытия человек оказывается способным к мышлению. Танец в его гносеологическом значении создает определенный тонус тела (состояние длительного возбуждения нервной или мышечной ткани, не сопровождающееся развитием утомления), влияющий на возможность познания.

В **Заключении** подводятся итоги, формулируются основные выводы исследования и намечаются перспективы дальнейшего развития темы.

ОСНОВНЫЕ ИДЕИ ИССЛЕДОВАНИЯ ОТРАЖЕНЫ
В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:

1. Осинцева Н.В., Кононова Т.М. Россия и Великобритания: связи в сфере искусства. // Региональная культура: сборник материалов региональной научно-практической конференции (г. Тюмень, 17-18 апреля 2003 г.). - Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2003.- С.110-112 (0,5/0,25 п.л.)
2. Осинцева Н.В. Движение и покой в танце. // Культурное пространство региона: материалы Всероссийской научно-практической конференции (14-15 апреля 2005 г.). – Тюмень: МандриК^а, 2005. – С. 54-56 (0,3 п.л.)
3. Осинцева Н.В. Онтология танца. // Философия и будущее цивилизации: тезисы докл. и выступлений IV Рос. филос. конгресса (Москва, 24-28 мая 2005 г.): В 5 т. Т.4.-М.: Современные тетради, 2005.- С. 206-207(0,3 п.л.)
4. Осинцева Н.В. Современный подход в понимании танца. // Современные социокультурные процессы: проблемы, тенденции, новации: материалы Всерос. науч. конференции 11-12 апреля 2006 г. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2006. – С.134-136 (0,5 п.л.)
5. Осинцева Н.В. Танец и познание. // Художественная культура Тюменской области: материалы научно-практической конференции, 13-14 апреля 2006 г. – Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006. – С. 60-65 (0,3 п.л.)
6. Осинцева Н.В. Художественная правда в хореографии // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2006. - №4. – с. 86 – 90 (0,5 п.л.)
7. Осинцева Н.В. Причина происхождения танца // Вестник ТюмГУ, 2006. - №6. – С. 84 – 88 (0,5 п.л.)

Подписано в печать 20.10.2006 г. Формат 60x84 1/16
Бумага тип №1. Усл. печ. л. 1,5 Тираж 100 экз. Заказ № 200
625001, Тюмень, ул. Луначарского, 2,
Тюменский государственный архитектурно-строительный университет,
редакционно-издательский отдел