

Олена Левченко

кандидат філософських наук (м. Київ)

НАРОДЖЕННЯ АКТУАЛЬНОГО В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ *CONTEMPORARY DANCE*

на матеріалі практик Лабораторії сучасного танцю
Лариси Венедиктової

Стаття перша

Показово, що саме в епоху техно-медіа посилюється інтерес до феноменів художньої культури, які мають здатність викликати до життя *іншу* реальність, переводячи її з потенційного стану в особливий *актуальний* лише завдяки своїм внутрішнім законам. Ці закони ще не сформульовані, вони пізнаються і розкриваються в кожному акті творчості людським талантом и працею як *закони буття і становлення реальності*. Особливо це торкається театрального пошуку, значна територія якого перетворилася на простір духовних практик, де сталкерами стають окремі режисери і актори, якими рухають не стільки естетичні, скільки гносеологічні мотивації. Специфічні функції театру (випереджувальна, прогностична, моделююча і т.д.), які свідчать про високі рівні свободи театру й підтверджують сформульований Н. Корнієнко закон незалежності художніх систем, забезпечують суспільство сильним нелінійним ресурсом [1], що особливо важливо в умовах стрімких соціальних трансформацій.

Розмірковуючи про ті способи актуалізації потенційно властивого простору, до яких звертається театр, ми зіткнемося з багатоманіттям технологій і філософсько-світоглядних практик. Але, напевне, жодний напрям так близько не підходив до роботи з самим *процесом* вищезгаданої актуалізації, як *contemporary*.

Говорячи про сучасне – в термінологічному значенні *contemporary* – мистецтві (в нашому випадку щодо театру), ми повинні відділити його від сучасного в значенні *modern*. Якщо синонімом *modern* є слово «новий» («нужны новые формы!»), то в синонімічній близькості до *contemporary* значаться «одночасність», «збіг у часі», а в інтенції – прагнення повністю звільнитися від *готових* форм, незалежно від того, «нові» вони

чи «старі». Іншими словами: *con-temporary* – сучасне, те, що рухається з часом. Виникаючи в певну мить часового потоку, твір рухається з потоком, залишаючись у теперішньому чи зберігаючи і відтворюючи пам'ять про «тут і тепер» мить творення мистецтва, яке в ідеалі повинно народжуватися не як результат індивідуальної творчої волі, а як справжня «подія буття».

Таким чином, поняття *сучасне мистецтво* набуває окремого термінологічного значення, як раніше це трапилося зі словом модерн, яке позначило епоху в мистецтві. В ту епоху, власне, і з'явився авангард як радикальний руйнівник не лише форм, але й кордонів мистецтва.

У *contemporary* є принципи, які кожний суб'єкт сучасної творчості формулює виходячи з особистісних уподобань. Лариса Венедиктова, практично єдина в Україні, хто активно практикує *contemporary dance* та деякі інші види сучасного танцю в театрі, формулює їх так: «Сучасним мистецтвом займаються люди, які, по-перше, орієнтуються не на репрезентацію, а йдуть за своїх інтересом, що завжди пов'язано з ризиком бути незрозумілим і, відповідно, зі сміливістю; по-друге, беруть на себе відповідальність, зокрема, за реконструкцію історії, в тому числі, історії конфлікту; по-третє, передбачають активну роль глядача» [2].

Сучасна відмова від репрезентації й «нова універсальність»

Перша заповідь – відмова від репрезентації – класична заповідь авангарду, який прагнув вирватися за межі естетичного об'єкта як такого, що має самостійну, призначену для споглядання цінність, – і стати частиною буття. Та якщо авангард вірив у можливість виразити *внутрішнє, буттєве*, неувялюване, таке, що не має імені в принципі, то, як помічав М. Ямпольський, поставангард демонструє «неможливість показати це неувялюване, показати неможливість показу» [3, 48].

Якщо показ неможливий, тоді що можливо?

Класичний авангард початку ХХ століття вирізняла віра в те, що висловити невимовне допоможуть структури як носії смислу. Відмова від репрезентації, яку декларує *contemporary*, інша, така, що відповідає епосі постструктуралізму. А ця епоха недвозначно визначає місце сучасного мистецтва у світоглядних парадигмах, сформованих на шляхах подолання епістемології, зокрема, робіт Р. Рорті, Ф. Ліюгара, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра, коли ставиться під сумнів адекватність пізнавальної здатності Розуму-дзеркала, в якому дійсність знаходить точну репрезентацію.

Однак що значить відмова від Розуму, який традиційно розуміється як місце «відображення» – репрезентації – реальності? Чому важливішою

і авторитетнішою за Розум на шляхах встановлення істини (в цьому разі художньої) стає Інтуїція? А чи залишається мистецтвом те, що веде до повної відмови від регламентацій культури і покладається на істину, відкрити на шляхах інтуїтивного, а то й інстинктивного проникнення в темний хаос тілесної природи?

Якщо відкинути закладену в цих питаннях генералізацію й помислити про це як про *один із* вимірів мистецтва, який відкрився саме зараз, який і не міг не відкритися саме зараз, коли у всіх системах, починаючи від природничих наук, відбувається саме така переорієнтація свідомості, то гострота запитання хоч і слабшає, але суть проблеми залишається.

Як це парадоксально, але, напевне, ніколи етичне так близько і нерозривно не співіснувало з естетичним (тією мірою, якою можна застосувати це поняття до сучасного мистецтва), як тут.

Це характерно не тільки для contemporary, але для всього поставангардного театрального руху, що, з одного боку, суттєво відрізняє його від інших видів мистецтва, а, з іншого боку, лежить у самій його природі, яку намагалися оголити практики театрального поставангарду. Дисертація Наталі Шевченко, присвячена експериментальному театру кінця ХХ ст. (учням А. Васильєва і частково Є. Гротовському), так і називалась: «Акторські технології експериментального європейського театру як етичний вимір культури ХХ століття». І це не дивно: театр проголосив себе етикою, носієм «нової універсальності» (термін Б. Юхананова) – «цілісної, передукованої присутності творчої людини в професії, соціокультурному просторі і житті» [4]. У той самий час з погляду традиційної етики ми відчуваємо в цьому постійне вислизання в сумнівні зони, які виникають тоді, коли етика із хоч і основоположного, але все ж супутнього життю явища стає метою.

З іншого боку, етика, про яку піклуються поставангардні *театральні* художники, відрізняється від традиційної етики нового часу навіть *предметом*. Коли в традиційній етиці йдеться про стосунки з Іншим і ставлення до Іншого (в тому числі й до навколишнього світу), то тут головна турбота полягає в стосунках із собою: в стосунках себе-художника з собою-людиною. І це закладено в самій природі *сучасного* в театрі: «Кожен сам собі Інший. Твоє тіло – партнер, з яким ти вступаєш у діалог» [2].

Аби краще зрозуміти, чим відрізняється театральний поставангард від здавалося б спільної для сучасного мистецтва відмови від репрезентації, розглянемо останню в значенні, запропонованому В. Кизимою, як переносі інформації з одного носія на інший з урахуванням тих змін, які викликаються зміною носія [5, 110]. Художня інформація в contemporary

нізвідки не переноситься, у неї нема референта в дійсності: вона повинна народитися тут і тепер, причому, в ідеалі, не переходячи на онтичний рівень вербального осмислення, сюжету, дії і т.д. Ми можемо поспілкуватися з нею в її онтологічній нерозчленованості й першоствореності.

Саме так можна трактувати слова Венедиктової про парадигму сучасного танцю (contemporary dance): «Він не використовує тіло для створення чогось. Тіло стає об'єктом для самого себе і поза собою об'єктів не шукає. Воно розглядається як частина простору, в якому існує, як частина світу. Якщо тіло об'єкт, це вже гарантія якоїсь істинності» [2].

Стосунки з собою і з власним тілом в contemporary особливі тому, що будуються на двох головних переконаннях: у тому, що власне тіло в творчості виступає як частина світу, і що людська свідомість єдина. Виходячи з цього, переосмислюється і важливість такої категорії, як інтерес: «люди, які йдуть за своїм інтересом, там і зустрічаються» [2], тобто в тому просторі світу, який виступає як певна єдина свідомість, чи, точніше, єдине джерело свідомості.

Під об'єктом, якого не шукає тіло, Венедиктова має на увазі традиційну мету мистецтва – автономний художній світ, для створення якого тіло актора використовується як інструмент. Теза про те, що тіло поза собою не шукає об'єктів, означає, що воно саме у своєму безпосередньому контакті зі світом стає об'єктом мистецтва. Проте це не означає, що танцівник байдужий до об'єктів зовнішнього світу. Навпаки, думка про тіло як частину світу розкриває одне з принципових світоглядних кредо – тіло відчуває рівність з об'єктами зовнішнього світу, які, своєю чергою, у свідомості танцівника виступають як рівні між собою.

Світ береється в його тотальній нерозчленованості на головні й другорядні предмети, на предмети, які перебувають у полі уваги і поза цим полем: «Сприймається не тільки необхідне, а, навпаки, – все, тому відмінюються певні захисні механізми – посувається фільтрація сенсорної інформації» [2].

Під фільтрацією сенсорної інформації мається на увазі справді захисний механізм, який зумовлює вибірковість у сприйнятті світу – «фільтрація аферентних сигналів нервової системи, в результаті якої на певні рівні обробки надходить тільки частина отриманої попередніми рівнями сенсорної інформації» [6].

По суті, на завершальному етапі йдеться про роботу кори великих півкуль, таламуса та інших структур, втручатися в яку не небезпечно.

Однак оскільки *початкова* фільтрація сенсорної інформації відбувається на рівні рецепторів, які мають властивість звикати до певного типу подразнень і сигналів, робота танцівника починається зі своєрідного роз-

виту пропріоцепторів – рецепторів, розташованих в тілі (особливо в кистях рук і ступнях ніг).

Тобто «пропріоцепція – *тілесна свідомість* – відповідає за те, як тіло сприймає саме себе: спочатку сприймає себе, а потім дає зворотні сигнали мозкові» [2].

Однак, як ми вже зауважили, тіло танцівника сприймає себе не ізольовано, а «у світі», котрий вступає в контакт з тілом не через зір, слух і навіть не через доторк, а через своєрідне почуття – кінестетичне. І мистецька сутність активізації кінестетичного почуття у танцівника полягає в тому, що таким чином він звертається до кінестетичного почуття глядача.

Чому це важливо і цікаво? У власній логіці contemporary зрозуміло: такий процес проходить поза регулюючою раціональною сферою, яка постійно будує бар'єри між людиною та безпосереднім буттям; будучи за природою довербальним, він не нав'язує жодних вербальних структур, в ідеалі активізуючи власну творчу активність глядача.

Цікаво поглянути на цей процес з позицій філософської антропології, яка набуває особливої актуальності сьогодні, у час пошуку метафізичних засад, здатних стати основою знання про людину. Засновник філософської антропології М. Шелер [7] якраз кінестетичне почуття – почуття руху – виділив як найперше, найзагальніше для всього живого, починаючи з рослин і закінчуючи людиною. Відтак запаморочлива історія людини як частини і вінця природи, очевидно, сягає корінням у спільну історію живої природи. Логічно, що рівність зі світом в contemporary встановлюється саме на цьому, «найдемократичнішому» рівні організації. Як рослина повертається за сонцем, там людина природно рухається за інтересом.

Однак рух за безпосереднім інтересом – справа найскладніша, і не тільки тому, що сучасній людині його важко відчутти, річ у тім, що «чи насправді ти йдеш за своїм інтересом – критеріїв нема» [2]. Єдиним критерієм, на думку Венедиктової, може бути постійна можливість подальшого руху. Фальшивий рух призводить до зупинки.

Як бачимо, результативність кожного кроку, як певний «дозвіл» рухатися далі, виступає головним критерієм правильності вже зробленого вибору. Хочеться підкреслити, що слово «правильність» не випадкове, адже занурення в глибини *внутрішнього* вирішує проблему свободи вибору по-своєму: «На поверхні вибір є, і треба вибирати, тому що ти не володієш істиною. Та насправді вибору нема. І про його правильність завжди дізнаєшся потім, за результатом: чи *сталася* подія, чи *продуктивне* те, що відбулося (тобто чи можна рухатися далі), щось відкрілося чи ні» [2].

Такий рух справді ризикований *завжди*. Однак, підтверджуючи наступним кроком правильність попереднього і пізнаючи, таким чином, сформовану нею самою систему виборів, людина стає більш чутливою щодо своїх стосунків зі світом і буттям. Можна сказати, що у цьому разі ми маємо справу з практикуванням того, що В. Кизима називає тоталогічною гносеологією [15, 57], коли істина пізнається шляхом безперервного, «інтегрального переживання людиною свого стану у світі», а сама проблема пізнання істини конкретизується «питанням про *правильне бачення* технології буття як очевидності й про *правильну участь* людини в ній» [15, 58].

Інтерес і творча свобода проти бажання і «творчого свавілля»

Отож, підходячи до бачення технології буття й правильної участі людини в ній, властивій практикам *contemproagy*, насамперед, звернемося до засадничого руху за Інтересом. Венедиктова протиставляє *інтерес* і *бажання*, *творчу свободу* і «*творчого свавілля*». Чим же відрізняються члени цих незвичних опозицій? *Інтерес* і *творча свобода* (тут – не від зовнішніх обставин, а від власних уявлень, стереотипів, раціональних бажань) мають забезпечувати саме той особливий зворотний зв'язок між людиною і світом, якого прагнуть в *contemproagy*, *бажання* і «*творче свавілля*» (як явище пов'язане з установлення постаті автора в культурі, коли художній світ творить лише воля індивіда) укріплюють уявлюване «Я» автора, ізолюючи його від співучасті в «події буття».

Венедиктова має правило, як існувати в стані, який дозволяє не виходити в творчому процесі із свого бажання і не діяти свавільно: треба *безперервно* працювати: «Аби *бачити*, треба бути в робочому стані завжди. Те, що змінює ситуацію, може бути дрібним, коротким. Якщо ти дискретний, то цю дрібну подію пропускаєш. Воно відбувається, а ти виявляєшся осторонь. Життя продовжується, а тебе в ньому нема» [2].

Очевидно, що «робочий стан» передбачає максимально можливе існування в континуальному потоці, тобто у тому, що атрибутується до *внутрішнього*, буттєвого, адже у *зовнішньому*, у мисленні, людина якраз дискретна. Прагнення до безпосереднього діалогу з *внутрішнім* у мистецтві ніби диктує відповідний стан особистісного буття – «інтегрального переживання».

«Я» гіроскопічне у процесі самовідтворення

Геніальний М. Зоценко на початку ХХ століття з притаманною йому простотою і точністю так проводив поділ між «колишніми» і сучасними йому художниками: «Колишні творці відтворювали «речі», а нові творці відтворюють свої душевні стани. Перші приводили до ладу явища і враження у тому вигляді, в якому вони вкладалися в їхньому мозку, другі тільки відтворюють ті почуття, які збуджуються цими явищами» [13, 214].

Продовжуючи цю логіку, про сучасних *нам* – contemporary – художників можна сказати, що вони *відтворюють себе* як мінливу «річ» мінливого світу, залишаючи глядачеві роботу з актуалізації тих чи тих душевних станів, викликаних цим відтворенням. Процес автентичного «самовідтворення» є, безумовно, естетичним актом, оскільки він є *вираженням* раніше прихованого, такого, якого ще не було в площині небуденного, особливого, «імовірнісного» простору.

Вони власним досвідом вчать новому розумінню реальності як крихкої рівноваги між сталкерським пошуком людини, яка відмовляється формувати «світ» і спрямована на усвідомлення себе як учасника його «події», і власне «світу», який дає про себе знати тому, хто «змирився».

При цьому розширення меж твору відбувається не за рахунок експансії у ті сфери, які раніше не входили в сферу художнього, як це було раніше. Адже у цю сферу вже ввійшли практично всі речі світу: «Усе намальовано. Усе написано. Нічого додати не можна», – переконана Венедиктова. Вихід один – треба подивитися на ці самі речі і на цей самий світ інакше, іншим поглядом, який можна назвати *розфокусованим*, коли «*зосереджуєшся розосереджуючись*».

Все це будується на переконанні, що шукати таїну власної творчої особистості лише ми можемо в таїні буття, адже інших таємниць і таємних територій вже не залишилося. Тому творча особистість має бути спрямована не на унікальність власного «Я», а на різке розширення можливостей цього «Я» у контактах з навколишнім світом, у створенні «Я» *гіроскопічного*, яке вміє відновлювати рівновагу у світі, що змінюється, тому що здатне постійно відчувати ці зміни в їхній цілісності й відповідно цілісно на них реагувати, тобто певним чином все ж таки змінюючись залежно від змін зовнішнього світу.

Критерії життя мистецького тексту

Те, що ми спостерігаємо в сучасному мистецтві, можна назвати складанням нових нефіксованих абеток після руйнування мови. У танці

значимі літери цих ідеографічних абеток народжуються правдою тіла. Танцівники сучасного танцю навіть відчувають певну спорідненість своєї справи з принципами творення ієрогліфів, не оминаючи можливості візуалізувати це відчуття. Наприклад, до участі у виставі Нюрнберзького Tanzteatr «Каліграфія та хореографія» (2007) хореограф Д. Курц запросила японського каліграфа. Процес творення ієрогліфів проектувався на білу підлогу сцени, де й відбувався діалог між ідеограмою та тілом танцівника. Можна згадати й текст семіотичного змісту, з літер якого виникають фігури танцівників у перформансі Венедиктової «Курбас. Реконструкція». Вочевидь, система творення знаків, про які йдеться там, близька до ідеографічної у тому сенсі, в якому остання відрізняється від піктографічної, де позначувані предмети зображуються.

У ієрогліфа немає коду у вигляді граматичної структури (як це буває в фонографічному письмі), зате у нього є смисл. У низки рухів, які виникають спонтанно, нема логічної структури, та вони є реакцією, відповіддю тіла середовищу, світу як «виклику, запропонованому людині», світу, який Венедиктова бачить байдужим до людини («світ не бере людину до уваги»). Спосіб реакції на цей виклик різний – в основному людина тікає, а того, хто його приймає, світ настановляє на діяльне змирення («смирение с миром»), що, на думку Венедиктової, наближає сучасне мистецтво до релігійних практик. Це не підкорення і не діалог (як можливий діалог з тим, частиною чого ти є і що не бере тебе до уваги?). Це дискурсивний шлях *вживання*.

У цьому процесі contemporary dance не відтворює існуючих кодів, а прагне до спонтанного творення унікального (тому що народженого тільки «тут» і «тепер») раніше невідомої «ситуативної» мови спілкування тіла зі світом (хоча у рамках певної теми), відкриваючи необмежені можливості творення такої абетки.

Оскільки немає коду – нема ідеального зразка як критерію, тобто нема поняття естетичної досконалості у звичному значенні цього слова. Окрім того, варто зауважити, що традиційна естетика працює, переважно, із *зовнішніми* ознаками художнього тексту, не випрацьовуючи мови, яка могла б поєднати *зовнішнє* та *внутрішнє*, яке має власні закони, правила та критерії.

Основний критерій contemporary, який змінює естетичні критерії з установкою на прекрасне, Венедиктова визначила так: «Створене повинно *жити*. Ключове слово – *чесність із самим собою*. Треба постійно ловити себе на тому, коли починаєш себе обманювати».

Як *створене* людиною може жити? І які тоді критерії цього життя? Що, якщо вдуматися, стоїть за звичним кліше «життя твору»? Чим від

нього відрізняється принцип *життя*, який сповідує contemporary? І чому принципу *життя*, як принцип смерті, протистоїть *самообман*?

Відповіді на ці запитання ми вбачаємо у двох аспектах: в особливостях, пов'язаних із зверненням contemporary до «правил» *внутрішнього*, та у самому принципі породження тексту.

Звернення contemporary до «правил» *внутрішнього* можна назвати *радикальним*, навіть, як ми вже помічали, порівняно з авангардом початку ХХ ст. Якщо саме звернення бачиться як певний крок культури у процесі одухотворення матерії, то *радикалізм* зумовлений пануючою в наш час критичною домінантою зовнішнього. Поставлений ще Гайдеггером діагноз «забуття буття» сьогодні вже може виглядати як «незнання про буття». Зорієнтована на зовнішній світ і підкорена його правилам, людина вже подекуди навіть і не здогадується про внутрішній світ, який має власні, протилежні зовнішньому, закони, який гомологічний буттю і в якому не можна допускати свавілля.

Живе ж може виступати лише як єдність внутрішнього й зовнішнього. Тому, можливо, саме через такий радикалізм працює «інстинкт самозахисту» культури.

Оскільки діалог з буттям відбувається лише у внутрішньому світі і лише через власну совість, то ж не дивно, що мистецтво спілкування з буттям будується на чесному вмінні почути її голос. Це вимагає постійної жорсткої практики щодо себе, адже *самообман* – зупинка діалогу з буттям – річ найпідступніша.

Якщо звернутися до принципу спонтанності як основоположного для contemporary, то, насамперед, варто згадати, що поняття спонтанності у філософії від Е. Гуссерля до В. Налімова стійко пов'язується із феноменом свідомості, виступаючи як його сутнісна ознака. Ж.-П. Сартр вважає, що оскільки спонтанним називається існування, яке саме себе визначає до існування, то тільки свідомість по праву може бути названа спонтанною [8], адже він не розділяв існування й усвідомлення про існування.

Налімов, не розриваючи вищеописаного зв'язку, міняє членів умовиводу місцями: «Живим хочеться назвати все те, що співпричетне до спонтанності, тобто те, що зовсім (тобто принципово) непередбачуване. Все живе несе в собі ті чи інші риси свідомості» [9]. Іншими словами, все, що є спонтанним (в значенні *непередбачуваним*), володіє свідомістю, а таким чином – живе.

Значить, пошук спонтанності і є пошук життя. Живі не самі елементи, не структура, а живий *тип породження* цих елементів.

Те мистецьки, штучно створене, що хоче вийти в простір життя не топологічно, а типологічно, пропонує свій, концентрований новий досвід

відчуття і пізнання.

Між істиною (прихованим) і красою (очевидним) обирається істина. Зате між життям і смертю (канонам) *радикально* обирається життя.

Стани-«патерни» спонтанного творення: «зазор», відмова від наміру і композиція реального часу

Прослідкувати і описати техніку народження життя практично неможливо, але можливо вказати на певні патерни життєпородження, знайдені саме в тому самостійному дослідницькому процесі, яким, по суті, є практика contemporary.

Часто спонтанність породження рухів, до якої іноді вдаються театральні актори, шукаючи рисунок ролі, таїть жорсткий підступ, який може якраз і спровокувати створення того, що П. Брук називав смертоносним театром, тобто театром, геть позбавленим життя, антиспонтанним. В чому ж причина?

Сам Брук пояснює так: «... засновуючи свої жести на спостереженнях чи на своїй власній спонтанності, актор не досягає глибокої креативності. Він досягає створення внутрішньої абетки, яка теж закріпилася, тому що мова знаків життя, яку знає актор, є мовою не його відкриття, а його пристосування. Спостереження за поведінкою часто є спостереженнями за власними проєкціями. Те, що ми вважаємо спонтанним, фільтрується і моніториться багато разів. Якби собака Павлова імпровізувала, вона б точно так само виділяла слину, коли дзвенів дзвіночок, але при цьому була б впевнена, що це все її власні дії. «Я пускаю слину», – могла б сказати вона, пишаючись власною відвагою» [10, 125].

Фактично у Брука смертоносність театру так само прямо пов'язується з самообманом. Це, до речі, свідчить про те, що незалежно від того, які естетично-світоглядні принципи сповідують художники, послідовно рухаючись до пізнання, вони виходять на одні й ті самі пласти істини.

У театральних режисерів існують свої способи подолання акторського самообману, які, в основному, полягають у тому, аби довести акторів до усвідомлення меж власної особистості.

У танцівників contemporary, які початково, хоч і виходять з особистості, але спрямовані за її межі, – свої.

«Займаючись імпровізацією, – розповідає Венедиктова, – я виявила, що мої рухи часто не збігаються з намірами: збираюся підняти руку, а повертаю голову. Потім виявилось, що з імпровізаторами таке трапляється часто. Проблема в тому, що намір – це один момент, а дія – другий. Тому, якщо перший момент поширюється на другий – це вже не

імпровізація, адже вона – явище одномиттєве. Аби виправити ситуацію, треба відмовитися від наміру – прочитати його і відмовитися (у деяких випадках, прочитати – і не відмовитися). У такому разі виникає «зazor» між наміром і дією. Пізніше я дізналася, що Гурджиев та Фельденкрайз займалися проблемою «розтягування» «зazorу» – миті відмови від наміру. Те, що відбувається у цю мить, і є найцікавішим» [2].

Серед «найцікавішого», що відбувається в «зazorі», напевне, мимовільне («несвawільне») народження емоції, яке, на думку Венедиктової, кардинально відрізняється від традиційної акторської технології, коли актор розшифровує власний намір і «емоція стає роботою свідомості».

Близьким до неї за пошуком, як вважає сама Венедиктова, є португалець Жуау Фіадейру з його *композицією реального часу*. Дія, яку створює Фіадейру, принципово недискретна. Це спіраль, де поворотів та змінних нема взагалі, а є лише перетікання одного в інше. Нема розділення між наміром та дією. Фіадейру використовує техніку-філософію, схожу на «відмову від наміру», але називає це «відмовою від рефлексу». Будується вона на усвідомленні того, що багато дій ми виконуємо рефлексивно, тобто часто реагуємо негайно (протягнули предмет – беремо і т. д.). «Якщо ж не реагувати негайно, а дивитися на *можливість*: взяти – не взяти, взяти, взяти, але пізніше – виникає *час*. Цей час, відведений на можливість, і є, за Фіадейро, *реальним*. Він триває рівно стільки, скільки утримує ситуація. Якщо його перевищити, то виконувати дію стає пізно» [2].

Тут доречно згадати відкриття французьким нейрофізіологом Б. Лібетом того, що наша свідомість працює, головним чином, позасвідомо, оскільки «ми починаємо усвідомлювати зовнішній світ лише набагато пізніше (приблизно через півсекунди, на нейронному рівні – доволі довго) після того, як стрілки нашої долі вже обігнали чи нагнали нас» [11, 80]. Таким чином, «реальний час» випереджає «людський» на півсекунди. І ці півсекунди є чистим *часом* буття.

Як це парадоксально, але нам здається, що саме *свідома* відмова від рефлексивного наміру, викликаного зовнішнім стимулом, дає можливість відчуті і «розтягнути» перебування в бутті, в його «чистому» діалозі з позасвідомим, яке демонструє свої власні здібності до контролю.

Так, але що може бути критеріями *такого* контролю? Американський фізик Ф. Вольф не виключає, що на ці несвідомі реакції впливають біблейські заповіді [11, 89], точніше, напевне, буде сказати, та сама основа, яка знайшла вираз у заповідях. І тут ми знову повертаємося до домінантних законів *внутрішнього*, як законів, схоплених лише моральної інтуїцією.

Можливо, розтягування «зazorу» є розтягуванням цих півсекунд «чи-

стога» буття, з тим, аби мати можливість потрапити на його «територію», де панує первісна дорефлексивна етика. Тому кінцеве рішення: відмовитися чи не відмовитися від наміру – пов'язане із зіставленням передвідчуття відкладеного наміру (як акту вже тією чи тією мірою обумовленого) з тим, що диктує у цей час «чисте» буття. Чи не пояснює це, до певної міри, і слова танцівників було: «Істина не триває навіть миті, але її треба захопити»?

Таким чином, питання полягає не в тому, *що* актуалізувати, а *як* розташуватися щодо буття, щоб «зовнішнє» (вираження) і «внутрішнє» (рух буття) максимально збігалися.

Література

1. Корнієнко Н. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
2. Венедиктова Л. Інтерв'ю О. Левченко, травень – вересень 2008 г. Зберігається в архіві автора.
3. Ямпольский М., Солнцева А. Постмодернизм по-советски : беседа // Театр. – 1991. – №8. – С. 46–51.
4. Шевченко Н. Акторські технології експериментального європейського театру як етичний вимір культури ХХ століття : дис. ... на здобуття вченого ступеня канд. мистецтвознавства : рукопис.
5. Кизима В.В. Метафизические начала сизигийной антропологии // Totallogy-XXI (чотирнадцятий випуск). Постнекласичні дослідження. – К. : ЦГО НАН України. – 2006. – С. 7–153.
6. Фильтрация сенсорной информации [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org>.
7. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 31–95.
8. Кизима В.В. Начала метафизики тотальности // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – №17/18. – К. : ЦГО НАН України. – 2007. – С. 35–129.
9. Зошенко М. Из писем и дневниковых записей (1917–1921 гг.) // Новый мир. – № 3. – 1989. – С. 211–229.
10. Сартр Ж. П. Воображение // Логос. – 1992. – № 3.
11. Налимов Н. Осознающая себя Вселенная. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.philosophy.kiev.ua/iphas/library>.
12. Brook P. The Empty Space. – Penguin books, 1974. – 157 p.
13. Вольф А.Ф. Сновидящая Вселенная. Расширение сознания, или Там, где встречаются Дух и Материя. – М. : Постум, 2009. – 346 с.

Анотація

У статті на основі вивчення роботи Лабораторії сучасного танцю Л. Венедиктової розглядаються філософсько-світоглядні та теоретичні засади такого явища як contemporary dance.

Аннотация

В статье на основании изучения работы Лаборатории современного танца Л. Венедиктовой рассматриваются философско-мировоззренческие основы такого явления как contemporary dance.

Summary

The article, based on exploring the activity of L. Venedictova's Contemporary Dance Laboratory, deals with philosophical and theoretical approaches of contemporary dance.