

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФАКТОР ГЕНДЕРНОЇ ІСТОРІЇ І ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

Розглядаються значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танець як засіб трансляції культурно значущої інформації в конкретній культурній парадигмі.

Ключові слова: ситуація постмодерну, гендерні ролі, еволюція пластичної мови в балеті, тілесність, видовищність.

Рассматриваются значение тела как инструмента социального выражения личности и танец как способ трансляции культурно значимой информации в конкретной культурной парадигме.

Ключевые слова: ситуация постмодерна, гендерные роли, эволюция языка пластики в балете, телесность, зрелищность.

Value of a body as tool of social expression of the person and dance as a way of translation of cultural significant information in a concrete cultural paradigm is considered.

Key words: a postmodern situation, gender roles, evolution of language of a plasticity in ballet, a corporality, staginess.

У ХХ ст. спостерігається посилення впливу властивостей жіночого начала в науці та філософії, яке виявляється у формуванні синтетичного, цілісного підходу в пізнанні та ставленні до навколишнього світу. Стає значно активнішою участь жінок у науковій діяльності. Це сприяє зміні наукових методів, а також структури взаємовідносин між наукою та філософією. Переоцінка розуму, раціонального пізнання та логіки у зв'язку з відновленням «жіночих цінностей» уже виявляється в зміні типу мислення, де раціональне, логічне, емоційне, ірраціональне інтегровані в деяку цілісність. Вважається, що буття, знання, голос відображають аполонівський характер чоловічого начала, а небуття, незнання, безмовність — діонісійський характер жіночого начала. Ці постулати виявляють суперечність в оцінці жіночого начала та тіла, оскільки жіноче й чоловіче тіло — є різними інструментами за сутністю соціального вираження особистості в культурантропологічному ракурсі.

Метою статті є аналіз значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно значущої інформації в конкретній культурній парадигмі.

У стародавні часи жіноче начало визнавалося основою сім'ї, дому, світобудови, всесвіту; донині жіноче начало саме через свою цілісність є «основою» при створенні нового, а самі жінки сприймаються як виразники єдності онтології й аксіології. Жінки — охоронниці «вогню культури», знань та етики. Від-

кидання європейською культурою того, що пов'язується з жіночим світоглядом, може призвести до втрати смислу та шляху до подальшого розвитку духу.

Порівняння смислового змісту жіночого та чоловічого начал у символіці архаїчної культури із сучасними культурними реаліями дозволяє говорити про дієвість архаїчних уявлень про сучасну культуру (оскільки вони є викладенням основ людської культури), а також про здійснення та необхідність визнання «жіночого» способу становлення людиною в бутті-в-культурі (особистістю, що стверджує себе як таку в бутті). Таким чином, можна простежити посилення значимості жіночого начала в культурі, оскільки всередині культури в «ситуації постмодерну» виявляються ознаки, що відбивають становлення жіночого типу цілісності та сприяють формуванню іншого типу цілісності культуротворчої системи.

З початку 70-х рр. жінки-митці прагнули досліджувати й виражати у своїх здобутках ставлення до власного тіла, почуття з приводу власної сексуальності (не тільки в межах різновидів «еротичного мистецтва», але, наприклад, у хепенінгах і перформансах). Особливий резонанс викликав перегляд міфу про жіночу пасивність — йому протистояло прагнення донести до публіки думки про те, що жінка почуває себе досить комфортно в тілесному плані стосовно зорових потенцій, активності, енергії.

Історія, відтворена через жіноче тіло на сцені, є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного позаминулого до феміністського ХХ ст., коли творення танцю відбувалося в конкретних соціально-політичних і культурних контекстах. Хореографи-жінки викликали широкі за своїми масштабами й аргументовано переконливі дискусії з питань щодо сексуальності, жіночої самосвідомості та гендерних смислів.

У цьому розумінні можна розглядати створення хореографічної структури і стилістики танцю через аспекти жіночих образів у балеті, зокрема наречених, господарочок, матерів, сестер, відьом, привидів, зачарованих принцес, селянок, революціонерок, дівчат-ковбоїв (cowgirls) та ін., як це було на балетній сцені. Ми обрали іншу інтерпретаційну стратегію: запропоновані підходи до гендерних та феміністських питань у постіндустріальну епоху, де була наявна як віктимізація (тобто ставлення до жінки, як до жертви несприятливих соціальних умов), так і уславлення жінок. Таким чином розширюється спектр культурних уявлень щодо гендерної ідентичності або наявності проблем.

Теорія й ідеологія феміністського мистецтва створювали відповідні критерії власного впливу з огляду на те, що американська культура взагалі тяжіє до замовчування й відхилення гострих політичних і соціальних питань. Створення феміністського мистецтва та критики — це створення нових цінностей, становлення нової свідомості і водночас революційна стратегія, не тільки художня, а й соціальна акція.

Танець, як культурне явище, є своєрідним текстом, що відбиває тип та особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою особливої пластичної мови. Оскільки будь-який текст створюється на основі контексту й припускає подальше повернення до нього, танець розглядається саме в межах певної культурної парадигми, тобто соціокультурної матриці, що містить упорядковані, найрухливіші елементи культури. Специфіка цього дослідження в тому, що вона актуалізує тенденції жіночого руху, які на певному етапі розвитку культури привели до конкретних змін життєвих завдань людської діяльності та, у свою чергу, способів художнього існування танцю. Танець, таким чином, є способом вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності згідно з тенденціями парадигми.

У кожній конкретній культурній парадигмі танець виникає як засіб трансляції культурно значимої інформації (безпосередньо для суб'єктів цієї парадигми), що реалізується в процесах означення (закріплення цієї інформації — змісту за певним танцювальним рухом, положенням, який є знаком — комунікативним аналогом, заміником цієї інформації, що має просторово-часову структуру) і розуміння (осмислення, реконструкція інформації, трансльованої за допомогою цього знака). Інакше кажучи, танець — це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти певної епохи, завдяки якій культура набуває своїх форм, стає реальністю.

Оскільки ознакою, за якою досліджується мистецтво як підсистема культури, є мислєдіяльність, то ми вирізняємо два рівні прояву такої діяльності в хореографічному мистецтві: індивідуальний та суспільний. Саме на цих рівнях відбувається структурування елементів зазначеної підсистеми і, насамперед, різних форм танцю, таких, як класичний, народний, сучасний (насамперед, у їх сценічному, тобто публічному трактуванні).

На відміну від багатьох мінливих форм мистецтва, корені техніки класичного балету залишаються незмінними з XVII ст. Особливо це стосується пуантової техніки. Якщо технічні засоби музики й образотворчих мистецтв просувалися вперед з кожним кроком соціального прогресу, класичний балет може

здатися даниною минулому. Особливо це стосується досягнень епохи романтичного балету (XIX ст.), де в балетах «Сильфіда», «Жізель» та ін. глядачі бачили образи невагомих і потойбічних істот. Майже в кожному класичному й романтичному балеті головній героїні був потрібен Принц, щоб урятувати її, викупити або визволити з казкового «полону». Навіть короткий переказ балетних сюжетів свідчить про те, що жінка в балеті (як героїня) мала підпорядковане значення.

Однак балет та танець нині пропонують більше можливостей для прогресу, і внесок жінок у цьому напрямі очевидніший, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва. У сучасній хореографії зображення чоловічого й жіночого начал поволі стає концептуальним. Гендерні межі стираються, жінки стають незалежними й упевненими у своїй долі. Сучасні заплутані відносини між чоловіком і жінкою все частіше зображуються в хореографії. Ця еволюція в балеті почалася з гедоністичного Джорджа Баланчіна, який неодноразово заявляв, що балет — жіноча справа — й узагалі ототожнював його з жінкою.

У дослідженні «Танець, стать та гендер: ознаки ідентичності, панування, непокори і бажання», надрукованому в Чикаго 1988 р., історик й антрополог Ханна Джудіт Лінн звертається до широких ресурсів міждисциплінарного знання в галузях етнічного й театрального танців та соціальної психології примітивних і складних культур. Результат — проникнення в суть теорій і висновків про танець, його сексуальні й гендерні значення [5, с. 67].

Ця книга підкреслює значення тіла як інструменту соціального вираження й висуває на перший план діалектику танцю, що перебуває між ознаками й значеннями. В еру генної інженерії й викликів домінуючим ієрархіям вибір часу її публікації відзначає політичну природу будь-якої форми знання: танець є державною політикою тіла. Ханна Джудіт Лінн «капітально» аналізує танець як мову, аби підкреслити розмаїтість його структурних подвійностей, через які відносини панування й викликів переключені і в остаточному підсумку перевищені.

Автор запропонувала новий підхід до культурних досліджень танцю в перших публікаціях з 1979 р., порушила питання про поле танцю як мови невербальної комунікації, соціального феномену, розмаїтість якого очевидна в безлічі комбінацій гендерних і сексуальних ролей у її теоретичній, методологічній та емпіричній чіткості. Книга Ханни є першим дослідженням, у якому намагаються вивчати гендерну проблему в межах контексту незвіданої царини виразної культури. Дослідження Ханни — «цінне джерело інформації щодо танцю зі змінних точок зору з центром

на статі. Завдяки цьому дослідженню ми дізналися, що відбувається в танці в сексуально-рольовій ситуації» [5, с. 67].

Проте любов Баланчіна до жінок була зворотною стороною феміністичних спрямувань епохи, оскільки він використовував жінку як прикрасу орнаментальних композицій, джерело насолоди тощо. Балерини Дж. Баланчіна мали своєрідні ознаки жіночності: невисокі на зріст, худорляві, з маленькими грудьми, майже підлітки. Як набоківська Лоліта, котра мала своєрідну спокусливість і сексуальну привабливість, що не збігалося, наприклад, з привабливістю секс-символу тієї ж епохи Мерилін Монро.

Існує ще одне протиріччя в словах Дж. Баланчіна. Якщо балет є жіночою справою, то чому жінки, як хореографи, у ХХ ст. перевершували та навіть переважали чисельністю своїх колег-чоловіків? Цей дисбаланс підтверджується тим, що чоловіки-балетмейстери (від Ф.Тальоні до Ш. Дідло, від М. Петіпа до Дж. Баланчіна) створювали свої композиції, зазвичай, через відповідну форму жіночого танцю. Тобто рухи, народжені в уяві балетмейстера, не можуть бути конкретизованими без жінки, яку він бачить як художній образ, але з урахуванням певної життєвої конкретики або образотворчого аспекту.

Тривалий час норми показу жіночої статури на балетній сцені були усталеними, навіть ортодоксальними. ХХ ст. внесло в ці норми значні корективи. Тому сучасні хореографи змушені шукати компроміси між традиційним показом вишуканої, тендітної дівчини і сучасної емансипованої жінки. Нова образність з переважанням невербальної комунікації є концептуальною, вона висловлюється через знакові системи, що мають філософське підґрунтя та цілком зрозуміле культурологічне пояснення. Одним з найважливіших та знакових у новій тілесній культурі є гендерний аспект.

На Заході розгляд творів мистецтва (зокрема хореографічного) цього напрямку давно є звичайним явищем. Як приклад можна навести книгу Рамсея Берта «Чоловік — танцівник. Тіло, видовищність, сексуальність», яка має вже два видання. У ній розглядається, насамперед, маскулініть у танці ХХ ст. Пов'язуючи це питання з модерністським трактуванням танців, які відкидають стать і сексуальність як недоречне, він стверджує, що забобони стосовно чоловіка-танцівника сягають своїми коренями помилкових уявлень про чоловіче тіло та чоловічу поведінку.

Те ж стосується й уявлень феміністських теоретиків, стверджує Р. Берт. Він здійснює порівняльний аналіз доробку таких

хореографів, як В. Ніжинський, М. Грехем, П. Бауш, і доводить, що їх танці пов'язані із соціальними, політичними й художніми контекстами. У цих межах автор визначає відмінність між інституціональністю модерністського танцю, що викликає сутності надгероїчні (*hypermasculinity*'), радикальні й авангардні, хореографія яких підриває домінуючі засоби вираження мужності.

У суміжних наукових працях подібного профілю привертає увагу дисертація І. В. Тарасенко «Жіноче начало в культурних реаліях ХХ ст.» (2001). У ній досліджено характеристики жіночого начала на підставі культурно-антропологічного підходу, в якому сутність людини та її культура розглянуті як взаємопов'язані чинники.

І. В. Тарасенко пов'язує постійно зростаючий інтерес до проблемами жіночого начала у сучасному світі (зокрема й Україні), по-перше, з розвитком жіночого руху; по-друге, з тим, що однією з реалій епохи постмодернізму є зміна шкали орієнтацій, посилення культурного впливу жіночих цінностей. У сучасній культурі поширюється сфера жіночої творчості, тому все актуальнішим стає пошук вирішення (позитивного чи негативного) питання щодо визначення філософсько-антропологічних і філософсько-культурологічних відмінностей жіночого та чоловічого начал культури.

У переважній більшості «жіночих досліджень» наводяться докази того, що історично права людини (юридичні, економічні тощо) мали переважно чоловіки, а права жінки в культурі не були рівними правам чоловіків. Понині всі спроби досягти рівноправності між чоловіками та жінками не мали бажаного результату: на кінець ХХ ст. виявлено, що «права людини» орієнтувалися на характеристики людини-чоловіка та не цілком відповідали особливостям буття людини-жінки. І. В. Тарасенко має рацію, коли стверджує, що «... на повсякденному рівні та в масовій свідомості поняття жіночого начала й фемінізму майже ототожнюються, що є неправомірним» [3, с. 9].

У сучасній культурі (в ситуації постмодерну) переоцінюються елементи попередніх культур, зокрема й архаїчної. Духовно-тілесна цілісність жіночого, що ґрунтується на взаємозв'язку між свідомістю й організмом людини-жінки, визначається відповідністю «синтетичних» особливостей жіночої свідомості та жіночого тіла, а також їх суттєвими відмінностями від чоловічої свідомості й організму чоловіка. Проявом особливої ексцентричної позиції людини-жінки є властивість жіночого начала бути об'єднуючим (духовне й тілесне, божественне та тваринне).

Властивості жіночого начала та гри, на думку І. В. Тарасенко, «мають багато подібних ознак: багатогранність, об'єднання протилежностей, здатність розуміння суті за допомогою синтезу, зумовленість законами ритму, гармонії та краси, зміст мети «всередині» діяльності, а також неможливість розчленування та відчуження і жіночої, й ігрової діяльності, комунікативність, спрямованість на розвиток та перетворення; по-друге, зафіксована спільність деяких ознак для діонісійського та жіночого начал культури (проникнення в суть, багатогранність, перетворення, становлення, трагічність, єдність «підвищеного» та «низького»), а також для аполонівського й чоловічого начал культури (знання виявлених феноменів як «ілюзій», статичність і збереження певного стану, обмеженість, утилітаризм) [3, с. 11].

У доповнення до уявлень про жіночу літературну та філософську творчість, їх особливості мають бути розширеними завдяки обов'язковій наявності (і навіть домінуванню) етичного дискурсу, «жіночого» осмислення особистісного становлення жінки як єдиного фізично-духовного процесу, що супроводжується змінами свідомості.

У 1989 р. в Канаді вийшла друком праця Романа Веретельника «A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas», а згодом в Україні передруковувалися як статті окремі її частини. У монографії Віри Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» є вузловий, концептуальний розділ про феміністичний дискурс у творчості поетеси. В інших частинах праці також зроблено феміністичні акценти інтерпретації.

Ідеться, зокрема, про інверсію ролей у гендерному аспекті, як ключ до перечитування тексту «Лісової пісні», окреслюється власне емансипаційний конфлікт людини, особистості в культурі на зламі століть, зокрема в моделі «жінки вслідженої». Відтак характерно, що в Лесі Українки протагоністами є жінки. Адже приреченість до безголосся, брак мови найгостріше відчуває в патріархальному суспільстві саме жінка [1, с. 219]. Отже, пафос феміністичної реінтерпретації художніх текстів Лесі Українки так чи інакше визначає сутність дослідження. Так, феміністичне трактування любові, шлюбу, питань жіночої освіти, жіночих та «нежіночих» суспільних ролей і занять В. Агеєва вважає важливою складовою сюжету драми «Блакитна троянда», яка незважаючи на очевидну ще письменницьку невправність драматурга-дебютанта засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань Лесі Українки [1, с. 111].

Шлях феміністичної інтерпретації приводить В. Агеєву на висновки щодо «Камінного господаря» — одного з найцікавіших та найскладніших творів Лесі Українки. Суперечливий, амбівалентний анархізм Дон Жуана автор зводить до нездатності героя відкинути традиційне уявлення про поділ ролей між статями [1, с. 132]. Йому виноситься жорстокий, але по-феміністськи справедливий вердикт: Дон Жуан стає жертвою власних ґендерних стереотипів, традиційних уявлень про лицарську, чоловічу честь як, перш за все, служіння жінці [1, с. 219].

У «Кассандрі» В. Агеєва відкриває непомічений більшістю критиків феміністичний аспект: ідеться про зречення патріархальної жіночості, нагоду опанувати чоловічі цінності в образі Кассандри. Урешті, відкидаючи як традиційно чоловічі, так і традиційно жіночі патріархальні цінності, і меч, і прядку, Кассандра зостається самотньою [1, с. 219].

Подібні трактування трапляються в прочитанні інших творів та образів. Так, художня проза письменниці українського *fin de le siècle* аналізується в книзі також для демонстрування інверсійних ґендерних ролей [2, с. 188], Міріам із «Одержимої» — як протест проти найупослідженішої й абсолютно пасивної ролі, яку відведено жінці тощо, тобто дослідницький пошук зводиться до ґендерних опозицій, хоча й сама автор визнає відносність феміністичних матриць, які застосовує.

Це, насамперед, пов'язано з тим, що поняття маскуліності в цей час так само суттєво змінювалося, як і поняття фемініності [1, с. 255]. Тому нібито непереборні мури між чоловічим та жіночим світом, ґендерні ролі в їх жорсткій, радикально-категоричній інтерпретації потребують перегляду і з точки зору соціальної, морально-етичної, філософської, національно-патріотичної проблематики творів Л. Українки.

Ю. К. Семенова в праці «Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій» доводить провідну роль тілесної домінантності (*розрядка моя* — О.Ш.) у процесі набуття людиною екзистенціального досвіду особистості. Та, у свою чергу, «постає комплексом природних, соціальних і культурних якостей людського тіла, полем взаємодії внутрішнього та зовнішнього життєвого простору людини» [2, с. 8]. Таким чином, підтверджується положення, що саме адекватно реалізована тілесна самоідентифікація є підґрунтям для успішної та гармонійної самореалізації людини через те, що тілесність є фундаментальною характеристикою людського існування.

Усе це підтверджує, що тілесність як фізична характеристика людського тіла може за допомогою танцю або рухів, що ідентифікують той чи інший процес виявлення людської сутності, відтворювати її особливості та неповторні ознаки, отже, бути розпізнаною як знакові або художні прояви.

Існує також правомірність «паралелізму» властивостей жіночого начала культури й ігрового принципу: сутність та якості гри узгоджуються з характеристиками, які відповідають жіночому началу. Жіноча діяльність як і ігрова, є для себе самометою і не може бути розчленованою та відчуженою від особистості. Гра виконує комунікативну функцію, «в природі жіночого» міститься здійснення поєднувальної функції. Посилення впливу ігрового принципу, який співвідноситься з особливостями жіночого начала, може стати важливим аспектом реалізації жіночої самосвідомості в культурі.

Характеристики діонісійського начала визнані багато в чому аналогічними властивостям жіночого начала (пізнання суті явищ, чуттєвість, повнота сил, натхнення, ідея зміни, перетворення), зокрема й за такою особливістю діонісійського начала в європейському культурному регіоні, як його маргінальність і прагнення підкорити, «приборкати» його (або замінити на те, що можна проконтролювати) з боку аполонівського начала. Тобто згідно з подібними характеристиками, аполонівське начало аналогічне чоловічому началу культури.

Складні сучасні танцювальні опуси, пише О. Чепалов, «значно краще піддаються розшифровці, коли стають водночас предметом феноменологічного та семіотичного аналізу. Саме на перехрещенні цих двох перспектив слід чекати результатів упродовження хореології в практику сучасного мистецтвознавства» [4, с. 170].

Отже, виділення позитивних елементів у жіночій творчості дозволяє формувати та розвивати позитивний образ жінки та жіночого буття в культурі на рівні філософської рефлексії щодо особливостей жіночої самосвідомості. Отримані результати можуть зацікавити спеціалістів з філософії, філософської антропології та філософії культури, етики, релігієзнавства, соціології, а також спеціалістів, що вивчають проблеми жіночого начала.

Досліджуючи певну стилістику творів мистецтва, історики можуть отримати істотну інформацію про жінок, котрі жили в ту або іншу епоху, причому для мистецтвознавців особливо важливими є конвенції репрезентації тієї або іншої групи жінок. Різницю в дослідницькій стратегії власне істориків та іс-

ториків мистецтва, таким чином, можна охарактеризувати як реконструктивну й деконструктивну методологію аналізу.

Перспективи дослідження. Розглядаючи культуру як усезагальну форму цілісного буття та функціонування суспільства, що утворює певну соціокультурну систему, доцільно продовжувати пошук ціннісної домінанти на конкретних історичних етапах. При цьому траєкторія соціокультурних трансформацій залежить і від суб'єктивних факторів, які даються взнаки в сучасному хореографічному мистецтві — мові тіла.

Список літератури

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / В. Агеєва. — К. : Либідь, 1999. — 264 с.
2. Семенова Ю. А. Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Юлія Анатоліївна Семенова ; Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2004. — 20 с.
3. Тарасенко І. В. Жіноче начало в культурних реаліях ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Ірина Валеріївна Тарасенко ; Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2001. — 17 с.
4. Чепалов О. І. Хореографічні засади дослідження танцю (за методикою лабанівського центру) / Олександр Чепалов // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2004. — Вип. 15 : Мистецтвознавство. — С. 161–170.
5. Leydesdorff S. Gender and the Categories of Experienced History / S. Leydesdorff // Gender & History. — 1999. — Vol. 11. — № 3. — P. 597–611.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.