

УДК 111.32:165.62(430)+792(44)

DOI <https://doi.org/10.32782/hst-2025-24-101-07>

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ РУХУ: ВІД ТЕОРІЇ МОРІСА МЕРЛО-ПОНТІ ДО ТЕАТРАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ ЖАКА ЛЕКОКА

ОПРЯ, ПОЛІНА¹

Анотація

У статті досліджено феноменологічну концепцію тіла Моріса Мерло-Понті як необхідну умову людського досвіду, зосереджуючись на амбівалентній природі тіла як суб'єкта (Leib) та об'єкта (Körper). Наукова проблема полягає у відсутності системного аналізу, що поєднує філософську теорію Мерло-Понті з театральною практикою Жака Лекока. Метою є доведення їх глибинної структурної спорідненості через аналіз концепції руху. Методологія ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує феноменологічний, герменевтичний та компаративістський методи. Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше продемонстровано, як практичні принципи Лекока – ундуляція, зворотна ундуляція та розкриття, а також використання нейтральної маски – є практичним втіленням та підтвердженням теорії Мерло-Понті про конкретний та абстрактний рух. Результати показують, що рух є не просто фізичним переміщенням, а інтенціональним актом. Методи Лекока розглядаються як інструменти «практичної феноменології», де нейтральна маска функціонує як театральне ероще, що змушує актора до творчого абстрактного руху. Практичне значення полягає у збагаченні театральної педагогіки філософським обґрунтуванням та наданні філософії емпіричного матеріалу для осмислення тілесності. Отже, театр є простором, у якому взаємодія абстрактного і конкретного рухів стає особливо очевидною. Конкретний рух як безпосередня взаємодія зі світом і абстрактний рух як створення нових світів показують горизонт можливостей досвіду, який може переживати тіло і брати участь у створенні нових його форм. Особливий інтерес становить аналіз позиційності в театральному просторі через призму феноменології Мерло-Понті. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні цього підходу на інші театральні системи ХХ століття, які також ставили тіло в центр своєї уваги (наприклад, Єжи Гротовського, Еудженіо Барбі). Крім того, цікавим напрямом є застосування феноменологічного аналізу руху до сучасних перформативних практик, танцювального театру та цифрового мистецтва, де проблема тілесності та її репрезентації набуває нових, ще більш складних вимірів.

Ключові слова: тіло, рух, феноменологія, Моріс Мерло-Понті, Жак Лекок, театр, тілесність, сприйняття, абстрактний рух, конкретний рух.

Актуальність та постановку проблеми у загальному вигляді, її зв'язок з важливими науковими і практичними завданнями. У сучасних наукових, а особливо в міждисциплінарних, дискурсах постає питання про покращення тілесних та розумових здібностей. Найчастіше ці роздуми виникають як виклик, який необхідно вирішити або щонайменше визначити для подальшого вирішення. У сучасності питання про існування людини без тіла, хоч і набуває популярності в трансцендентних та цифрових дискурсах, стикається з фундаментальним філософським запереченням: тіло є необхідною умовою не лише для реального досвіду, а й для пізнання як такого. Проблема, що водночас є і відповіддю, полягає в парадоксальній природі тіла: воно є і суб'єктом, що пізнає світ, і об'єктом, який можна пізнавати. Зв'язок цієї проблеми з важливими науковими завданнями полягає в необхідності подолання

картезіанського дуалізму «свідомість-тіло», який досі впливає на наукове мислення. Складність розуміння тіла як цілісної психофізичної єдності зумовлена суперечністю в його частинах, що і складають ціле. Психічне і фізіологічне завжди постають як протилежності по різні боки нашого життя, які утворюють між собою баланс. Це дозволяє конструювати глибокі роздуми про тілесність як таку, що є ключовою для філософії, психології та когнітивних наук, і, головне, зосередити увагу на феномені руху та його відношенні до тіла з урахуванням його амбівалентності. Адже в нашому випадку рух визначає і проявляє себе через тілесний вимір.

Зв'язок із практичними завданнями проявляється в багатьох сферах, але ця стаття звукує дослідження до виконавських мистецтв, зокрема театру. Театральна практика є унікальною лабораторією, де тіло актора стає головним інструментом вираження, комунікації та створення сенсу. Філософське осмислення тілесності й руху може суттєво збагатити театральну педагогіку та режисуру, а аналіз театральних

¹ Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Київ, Україна)

E-mail: opryapolina@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

методик, зі свого боку, надає емпіричний матеріал для філософії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких представлено вирішення даної проблеми і на які спирається автор. Початком шляху до вирішення проблеми є роздуми феноменологів-класиків, які запропонували новий погляд на тілесність. Зокрема, розрізнення тілесності на два модули запропонував Едмунд Гуссерль, який виділив *Leib* (Я-як-тіло пережите, тіло-суб'єкт) та *Körper* (тіло-як-об'єкт). Ключовою фігурою, традиція якої проходить крізь статтю, є французький філософ Моріс Мерло-Понті. У своїй праці «Феноменологія сприйняття» він долає гуссерліанський дуалізм, розглядаючи тіло-об'єкт (*corps objectif*) та живе тіло (*le corps propre*) не як протилежності, а як взаємопов'язані модули єдиного тілесного буття-у-світі. Мерло-Понті вводить поняття «тілесної схеми» та «інтенціональної дуги», підкреслюючи, що рух є первинним способом надання сенсу (*Sinngebung*) та конститування світу. Його розрізнення конкретного та абстрактного руху стає центральним аналітичним інструментом у цій статті.

Український дослідник Іван Шпітун дослідив історико-філософський шлях концепту «тілесність», що дало повний огляд проблеми. Українські авторки Ірина Починок та Ірина Григорків-Коротчук провели аналіз феномену тілесності у філософсько-антропологічній перспективі, що підтвердило значущість цієї теми для багатьох досліджень, включно з мистецтвом.

З боку театральної практики стаття спирається на методологію французького театрального режисера, теоретика і педагога Жака Лекока. Його книга «Поетичне тіло» («The Moving Body») є основним джерелом для аналізу практичного виміру руху. Його педагогіка, зокрема три фундаментальні принципи руху та метод нейтральної маски, є унікальним матеріалом для осмислення тілесної виразності, що знаходить точки дотику з ідеями Мерло-Понті. Щодо сучасних українських дослідників, то допоміжною ланкою є статті таких авторів, як Ірина Герц та Галина Ніколаї, які застосували ідеї Мерло-Понті при дослідженні хореографії, адже саме хореографія є виразним проявом тілесного життя.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри наявність численних досліджень тілесності у філософії Мерло-Понті та значну кількість праць, присвячених театральній системі Жака Лекока, досі бракує системного

аналізу, який би безпосередньо поєднував ці дві сфери. Існуючі дослідження або розглядають філософію Мерло-Понті в теоретичному ключі й застосовують її у сферах філософії чи психології, або аналізують методіку Лекока з позицій театрознавства. Такий підхід обмежує погляд на вимір тілесності як з боку філософії, так і театрознавства, адже їхній синтез допоможе виявити приховані елементи і парадокси, що виникають у кожній зі сфер.

Частиною загальної проблеми є відсутність детального порівняльного аналізу, який би показав, що практичні принципи руху Лекока та його робота з нейтральною маскою є, по суті, практичним втіленням і підтвердженням філософських концепцій Мерло-Понті, зокрема його теорії про конкретний та абстрактний рух. Ця стаття присвячена саме заповненню цієї прогалини – наведенню мостів між філософською теорією тілесності та її практичною реалізацією в театральній педагогіці.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує інструментарій філософії та театрознавства. Провідним є феноменологічний метод, що полягає в застосуванні ключових понять феноменології (тіло-суб'єкт *Leib* та тіло-об'єкт *Körper*, тілесна схема, інтенціональність, *epoché*) для аналізу структури тілесного досвіду. Завдяки цьому тіло та його можливість існування – рух – постають як первинний акт надання сенсу, що виходить із досвіду переживання власного тіла. Іншими важливими методами є герменевтичний та компаративістський. Перший використовується для інтерпретації філософських текстів та інших теоретико-практичних робіт. Другий допомагає визначити та розмежувати ключові поняття дослідження, як-от «конкретний рух», «абстрактний рух», «тілесна схема», «нейтральність», що є необхідною умовою для побудови логічної та послідовної аргументації.

Об'єкт дослідження: процес взаємозв'язку між феноменологічною концепцією тілесності та практикою європейського фізичного театру ХХ століття.

Предмет дослідження: структурна спорідненість між теорією конкретного та абстрактного руху Моріса Мерло-Понті та її практичним втіленням у принципах руху й методі нейтральної маски Жака Лекока.

Метою статті є дослідження концепції руху в театральній практиці Жака Лекока через при-

зму феноменології тіла Моріса Мерло-Понті для доведення їхньої глибинної структурної спорідненості. З цього випливають такі **завдання статті**:

1) Окреслити феноменологічне розуміння тіла як амбівалентної єдності суб'єкта (*Leib*) та об'єкта (*Körper*);

2) Проаналізувати концепцію Мерло-Понті про конкретний та абстрактний рух як ключ до розуміння тілесної інтенціональності та творчості;

3) Розглянути три фундаментальні принципи руху (ундуляція, зворотна ундуляція, розкриття) та метод нейтральної маски в педагогічній системі Жака Лекока;

4) Провести порівняльний аналіз та продемонструвати, як практичні методи Лекока реалізують та ілюструють філософські ідеї Мерло-Понті, представляючи театр як простір «практичної феноменології».

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих результатів.

Припущення про можливість людського існування без тіла набуває трансцендентного характеру. У нашому дослідженні ми виходимо з позиції, що тіло є необхідною умовою існування реального досвіду, а отже, стверджуємо не лише неможливість існування людини без тіла, але й, що більш суттєво, неможливість бути суб'єктом пізнання. Тіло виступає однією з умов пізнання навколишніх об'єктів, з якими ми стикаємося у світі та які постають перед нами як щось зовнішнє. Якщо зробити крок назад і звернути увагу не на навколишні об'єкти, а на те, за допомогою чого ми маємо можливість їх пізнавати, то виявимо, що не лише навколишній світ постає перед нами як об'єкти, але й власне тіло (*le corps propre*) постає перед нами як об'єкт. Що таке об'єкт? Це «щось зовнішнє, що знаходиться попереду, кинуте вперед, поставлене перед нами як проблема» (Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 438-439). Тому наше власне тіло завжди виступатиме як проблема пізнання, водночас маючи в собі можливість її вирішення. З одного боку, ця можливість полягає в тому, що власне тіло є безпосереднім «Я». З іншого боку, тіло є чимось, що не піддається повному контролю свідомості. Ця непідконтрольність проявляється, наприклад, у спонтанній жестикуляції або неусвідомлюваних позах під час розмови, коли тілесна мова виступає одночасно нашим несвідомим та свідомим, утворюючи контакт з Іншим. Таким чином, тілесність конститується як

спільна точка, що одночасно є і суб'єктом (те, завдяки чому можливе пізнання), і об'єктом (те, що пізнається) для самої себе.

Виявлена амбівалентність тілесного досвіду підтверджується рефлексією німецького феноменолога Едмунда Гуссерля. Хоча дослідження тілесності не було центральним у його філософії, виявлення дуалістичної природи тіла стало важливим етапом у розвитку феноменології загалом. Гуссерль розкриває складний взаємозв'язок між сприйняттям як даністю чуттєвого досвіду та психофізичною єдністю людського існування. У феноменології Гуссерля тіло представлено у двох фундаментальних модусах. Перший модус – це Я-як-тіло пережите (*Leib*), тобто тіло в його безпосередній даності «зсередини», що є центром орієнтації та джерелом будь-якого досвіду (Husserl, 1952). Це та частина тіла, яка не є виключно матеріально проявленою. Це той імпульс, завдяки якому ми можемо відчути своє тіло як те, що відчуває для самого себе. Другий модус – тіло-як-об'єкт (*Körper*), завдяки якому ми вибудовуємо відношення між речами, відчуваємо їхню присутність через матеріальні характеристики: важкість, гладкість, гостроту (Husserl, 1952).

Два модуси взаємопов'язані: завдяки тому, що ми маємо візуальне й тактильне тіло, ми можемо поставити питання: завдяки чому воно можливе як те, що відчуває? Через те, що ми маємо тіло-як-об'єкт (*Körper*), ми можемо вибудовувати тактильні відносини з речами як ще з однією стороною можливого пізнання. Щоб це відношення відбулось, необхідно щось, що відгороджує нас від навколишніх об'єктів, проводить межу для усвідомлення, щоб поставити питання: яка межа між мною та іншим? Це можливо завдяки переживанню себе як того, хто має Я-як-тіло пережите (*Leib*), для того, щоб зайняти об'єктивну позицію задля можливості пізнання.

Мерло-Понті, розвиваючи свої ідеї щодо тілесності з феноменологічної перспективи, вводить поняття «власного тіла» (*le corps propre*), яке відповідає гуссерлівському *Leib* (Мерло-Понті, 2001, с. 113). Його метафора показує принципово нове розуміння тілесності: «Власне тіло перебуває у світі як серце в організмі: воно постійно підтримує життя видимого спектаклю, оживляє його і живить зсередини, утворюючи з ним єдину систему» (Мерло-Понті, 2001, с. 113). Мерло-Понті завдяки художньому прийому акцентує увагу на тілі як на дієвому началі, що прагне взаємодіяти

зі світом. Завдяки перцептивним органам чуття ми можемо впливати на речі, доповнюючи горизонт їхніх можливостей та утворюючи систему живого досвіду.

Тіло-як-об'єкт (*Körper*) у гуссерліанському сенсі відповідає розумінню «тіло-об'єкт» (*corps objectif*) у Мерло-Понті та постає як фізична структура, доступна для зовнішнього спостереження, вимірювання та наукового аналізу. Однак, як підкреслює Мерло-Понті, «тіло мене не покидає... Якщо об'єкт – це якась незмінна структура, то він є таким не всупереч зміні перспектив, але в самій цій зміні, або через неї» (Мерло-Понті, 2001, с. 128). Мерло-Понті дотримується тут традиційного підходу до об'єкта як до чогось, що має сталість. Але насправді об'єкт, як ми і сказали вище, – це завжди проблема, завжди те, що ми не можемо осягнути повністю, тому що цей принцип будується на відмінності. Принцип відмінності лежить в основі процесу пізнання. Саме тут ми проводимо розрізнення, маємо можливість відчувати зіткнення. Ця межа є тим, що утворює не сталість, а рух і постійну залученість.

Суттєва відмінність підходу Мерло-Понті від підходу Гуссерля полягає в подоланні дуалістичного розуміння тілесності. Як зазначає Елізабет Баєр, Мерло-Понті розглядає тіло-об'єкт не як протилежність живому тілу, а як один із модусів його прояву у світі (Pollard, 2018). Таке співіснування можливе через тілесне втілення, де рух є початковою точкою введення тіла і навколишніх об'єктів у поле взаємодії: «Моторність, узятя в чистому вигляді, вже здатна до найпростішого покладання сенсу (*Sinngebung*), навіть якщо надалі думка та сприйняття простору звільняються від моторності та буття у просторі, все одно для того, щоб ми могли помислити простір, необхідно спочатку бути включеним у нього завдяки нашому тілу та мати первинну модель перенесень, еквівалентій та ідентифікацій, яка перетворює простір на об'єктивну систему та дає змогу нашому досвіду бути досвідом об'єктів, відкриватись якомусь “в-собі”. Моторність є первісною сферою, в якій народжується сенс усіх операцій означування в репрезентативному просторі» (Мерло-Понті, 2001, с. 170).

Перш ніж ми починаємо сприймати простір, ми активно включаємося в нього через рух. Це означає, що наше розуміння простору є результатом нашої активної взаємодії. Моторний досвід дозволяє нам створювати внутрішню «карту» простору, яка включає інформацію про відстані,

напрямки, перешкоди та можливості для дії. Це все те, що не існує без взаємодії людини та світу, і цей першочерговий поштовх виходить із внутрішньої дії тіла-суб'єкта, яка проявляється через рух.

У результаті, якщо тіло є необхідною умовою людського досвіду, то рух виступає тим, що робить цей досвід живим. Очевидно, що йдеться не про фізичне переміщення в просторі, а про глибший феномен: рух як акт введення людини у світ, що відкриває можливість для пізнання та взаємодії з Іншим.

Рух у феноменології Моріса Мерло-Понті. Для розуміння сутнісного зв'язку між тілесністю та рухом показовим є граничний випадок – тіло, позбавлене руху, тобто мертве тіло (труп), що є радикальною трансформацією тілесності. Мартін Гайдеггер характеризує такий стан як «більше-вже-не-буття-у-світі» (Heidegger, 1967, с. 238). У цьому випадку відбувається фундаментальний перехід: тіло втрачає статус тіла-суб'єкта (*le corps propre*) і залишається тільки в модусі тіла-об'єкта (*corps objectif*). Цей приклад демонструє, що рух – не просто характеристика тіла, а умова його існування як живого.

Мерло-Понті виводить два типи рухів: абстрактний і конкретний. Тут рух постає не як фізичне переміщення в просторі, а як інтенціональний акт, спрямований на предмет, що конституює особливу форму тілесної присутності у світі. Як зазначає філософ, рух «відновлює оригінальне значення простору і часу» (Мерло-Понті, 2001, с. 168), тобто наше фундаментальне розуміння категорій простору і часу є тілесно вкоріненим. Активна взаємодія зі світом через рух дозволяє нам повернутися до цього первинного, більш безпосереднього та змістовного досвіду. Це цілком відповідає розумінню феноменологічного підходу загалом, де ми постійно повинні звертатися до нашого досвіду та повертатися «назад до самих речей» (Husserl, 1900).

Конкретний рух (*Greifen*) характеризується Мерло-Понті як «рух у собі» (Мерло-Понті, 2001, с. 165). Він доцентровий, безпосередньо пов'язаний з наявною ситуацією та актуальним тілом, на якому розгортається дія. Конкретний рух має характер безпосередньої відповіді на вимоги навколишнього середовища, він ініціюється зовнішніми стимулами і значною мірою є механістичним. Цей рух можна охарактеризувати як реактивний – він не створює нових смислів, а відповідає на вже наявні.

Абстрактний рух (*Zeigen*), навпаки, визначається як «рух для себе» (Мерло-Понті, 2001, с. 165). Він відцентровий, спрямований на уявний об'єкт, і тому вимагає здатності конструювати уявний простір, перебуваючи при цьому в актуальному. Абстрактний рух не просто реагує на наявну ситуацію, а створює нову. У цьому сенсі він є «актом творчості, який передбачає посилену інтенцію тілесного положення до абстрактних ситуацій» (Мерло-Понті, 2001, с. 151).

Відмінність між абстрактним і конкретним рухом має фундаментальне значення для розуміння суб'єктивності у феноменології Мерло-Понті. Якщо конкретний рух актуалізується у звичній ситуації і має характер майже автоматичної відповіді на зовнішні стимули, то абстрактний рух вимагає активного конструювання смислів і свідчить про здатність суб'єкта дистанціюватися від безпосередньо даного. Кінетична ініціатива як спосіб повернення до безпосередності, що не потребує раціоналістичного обґрунтування, щоразу проявляється дорефлексивно. Саме абстрактний рух показує здатність людини звертатися до самої себе, виступати «для себе», що є умовою можливості свідомості як такої.

Абстрактний і конкретний рухи не є ізольованими модусами тілесної присутності. Подібно до тіла-суб'єкта і тіла-об'єкта, вони взаємозумовлені та доповнюють одне одного: «Абстрактне спирається на конкретне, але те конкретне, яке у нас є, існує завдяки абстрактному, тому що без нього ми не могли б конкретизувати що-небудь» (Мерло-Понті, 2001, с. 135). Цей діалектичний зв'язок вказує на складну структуру тілесної інтенціональності, яка не зводиться ні до чисто механістичного функціонування, ні до абстрактного мислення.

Феноменологічний аналіз руху виявляє особливу релевантність у контексті театральної практики. Театр як простір естетичного досвіду є сферою, в якій абстрактний і конкретний рухи набувають особливої сили та рефлексії для конструювання усвідомлення себе. Театральна дія за своєю суттю функціонує одночасно на двох рівнях: конкретному й абстрактному. Завдяки унікальному простору та ситуації рух конструюється заново. Абстрактний характер театрального простору полягає в тому, що театр не тільки переносить нашу свідомість у штучно створений світ, який може відсилати до різних історичних подій чи ситуацій, а й звертає увагу на рух як першопочаток усвідомлення себе та речей. Створення

такої абстрактності, в якій проявляється конкретне, потребує особливої здатності людини повертатися у стан «наївності», тобто в дорефлексивний стан.

Ця особливість театрального простору стає особливо помітною в сучасному перформативному театрі, де рухи є основним способом взаємозв'язку з глядачем. Актор у цьому контексті постає як суб'єкт, що активно конструює уявний простір і втілює абстрактні ситуації в тілесному акті, які безпосередньо впливають на тілесну актуальність. Кожен абстрактний рух актора є творчим актом, у якому він заново конструює своє положення в просторі, створюючи нову моторну схему, спрямовану зсередини назовні. Такі рухи дозволяють глядачеві поглянути на актуальні ситуації збоку, впізнати в них власний досвід.

Рух у театральної практиці Жака Лекока. Досліджувати рух без тілесної практики неможливо. Вище ми вже змогли знайти спільні точки перетину феноменологічних ідей про рух і театральної практики. Тепер для підтвердження цього зауваження слід звернутися до театрального теоретика і практика Жака Лекока, погляд якого на рух із театральної перспективи ми розглянемо.

На початку ХХ століття театральної практик Жак Лекок зацікавився дослідженням тілесності й руху в театрі. Своєрідність його підходу багато в чому пояснюється його шляхом у мистецтво. Як він сам свідчить: «Я прийшов у театр через спорт. У сімнадцять років я відкрив для себе геометрію руху, займаючись на паралельних і горизонтальних брусах у паризькому гімнастичному клубі “En Avant”» (переклад наш. – П. О.). Це визнання вказує на найважливіший момент у формуванні його методології: розуміння абстрактної природи чистого руху, вільного від повсякденної функціональності.

Примітно, що Лекок описує свій досвід руху в термінах, близьких до феноменологічної редукції: «Виконуючи ці фізичні рухи, я відчував незвичайні відчуття, які можна було перенести в повсякденне життя. Дорогою додому в метро я прокручував їх у голові. Тоді я відчував усі ритми ідеально, набагато краще, ніж у реальності» (Лесоq, 2002, с. 3). Ця здатність до розумового повернення до тілесного досвіду, його інтеріоризація та подальше переосмислення є глибоко феноменологічними за своєю суттю і співзвучними з методом Мерло-Понті. Лекок за допомогою фізичних вправ допомагав здобути розу-

міння руху, а за допомогою театру – драматичну виразність, що надалі привело його до визначення «режисер з руху» і до відкриття Л.Е.М. (Лабораторії вивчення руху). Цікаве спостереження: Лекок вважав театр можливістю драматичної виразності, тоді як Мерло-Понті як феноменолог писав про виразність тіла як про «справжній виразний простір» (Лесоq, 2002, с. 194).

Центральним елементом методології Лекока є три фундаментальні принципи тілесного руху, які можна розглядати як онтологічні модуси існування. Їхній детальний аналіз дозволяє побачити глибинні зв'язки з феноменологічною концепцією тіла Мерло-Понті. Це: ундуляція, зворотна ундуляція, розкриття.

Лекок визначає ундуляцію як «перший рух людського тіла, що лежить в основі всього пересування» (Лесоq, 2002, с. 75). Це хвилеподібний рух, який виявляється в усіх формах природної локомоції: «Риби у воді ундулюють для руху вперед. Змії в траві також ундулюють. Дитина навколішки теж ундулює, і люди у вертикальному положенні продовжують ундулювати» (Лесоq, 2002, с. 75). Ключова характеристика ундуляції – її спрямованість від опори до розповсюдження по всьому тілу, що перетинається з концепцією «тілесної схеми» Мерло-Понті, коли тіло адаптується до ситуації та реагує на неї. Тіло розуміється як єдиний проєкт щодо світу, а рух починається від точки контакту із землею і спрямовується до предмета. Цей перший поштовх, перше відчуття опори, запускає весь механізм тілесності, готової до дії. Ундуляція як основа ходьби чи повзання безпосередньо пов'язана з наявною ситуацією та фізичним середовищем. Вона є способом тіла взаємодіяти із землею, долати простір, реагувати на гравітацію. Це відповідає характеристиці конкретного руху як руху «в собі», тісно пов'язаного з актуальним тілом та обставинами, в яких воно діє. Маючи початковий вектор, людина отримує уявлення про рух, і ундуляція як фундаментальний ритм живого тіла в русі несе в собі це первинне усвідомлення власної дії та присутності у світі, що є основою будь-якого досвіду.

Другий принцип – зворотна ундуляція – є «тим самим рухом, але інвертованим. Замість того, щоб починатися від опори ніг на землю, він починається з голови, яка ініціює рух» (Лесоq, 2002, с. 75). Зворотна ундуляція дозволяє акторові пережити альтернативну модальність тілесного існування, де точкою відліку стає не опора на землю (тіло як об'єкт, підпорядкований гравітації),

а інтенціональний рух, ініційований сприйняттям (тіло як суб'єкт). Цей рух несе в собі відцентровий імпульс – спрямовується назовні від центру сприйняття та наміру. Це відповідає ідеї тіла як *Leib* – живого, сприймаючого тіла-як-суб'єкта, центру досвіду та інтенції, що найяскравіше проявляється через можливість абстрактних рухів. Рух, що йде від голови, є тілесним вираженням певного наміру, сприйняття чи ідеї. Тіло стає не просто інструментом переміщення, а носієм смислу, який активно проєктується у простір. Саме тому ми можемо провести паралель між зворотною ундуляцією та абстрактним рухом. Ці процеси відкривають тіло, яке створює смисл через свою активність, формує «інтенціональну дугу», а не звичку. Зворотна ундуляція, інвертуючи базовий локомоторний патерн, є актом подолання звички. Вона вимагає свідомого переналаштування тілесної схеми, активного пошуку нових координацій. Абстрактний рух за своєю суттю потребує такої здатності – не просто використовувати тілесну схему, а грати з нею, модифікувати її, знаходити нові можливості для тілесної виразності. Це вихід за межі автоматизму до свідомої тілесної творчості. Коли рух ініціюється не зовнішньою необхідністю (дійти до точки), а внутрішнім імпульсом (ідея, емоція, сприйняття), тіло стає безпосереднім медіумом вираження цього стану.

Третій принцип – розкриття – «балансує між двома попередніми рухами, відкриваючись із центру» (Лесоq, 2002, с. 75). Лекок описує його конкретну форму: «Воно починається з положення навпочіпки і відкривається до положення “високого хреста” – вертикального, зі з'єднаними ногами і руками, витягнутими вище горизонталі» (Лесоq, 2002, с. 76). Цей принцип демонструє синтез обох вищеописаних модусів; це перехід, який породжує подальшу дію, утворюючи цілісність, що локалізується в його частинах. «Розкриття» буквально означає «показати приховане». Кожен елемент не може існувати окремо: ундуляція не має сенсу без зворотної ундуляції, і навпаки. Це сам принцип руху, який існує завдяки опору двох сил. Цей принцип можна розглядати як діалектичний синтез двох попередніх, де тіло одночасно вкорінене у світі й трансцендує його. У феноменологічних термінах розкриття реалізує парадоксальну природу втіленої свідомості, яка, за Мерло-Понті, одночасно є частиною світу і конституює його.

Ми не знаємо, чи ґрунтувався Лекок на положеннях Мерло-Понті, але можемо простежити

хіазматичну схему їхніх ідей. Розгляд концепції абстрактних і конкретних рухів у Мерло-Понті знаходить своє підтвердження та доповнення у трьох принципах руху Жака Лекока. Ця теоретична частина переступає межу і виходить у простір театральної практики, якою займався Лекок. Його театральний тілесний прийом – нейтральна маска – підтверджує наші міркування.

Яка відмінність між маскою і нейтральною маскою? Маска – це те, що фіксує певний вираз, приймає одне положення і визначає настрій персонажа, будь то ненависть, радість, відчай чи роздратування. Це фіксація внутрішнього піку, вираженого зовнішніми жестами. Нейтральна маска – це основа всіх інших масок. З одного боку, вона не виражає абсолютно жодної емоції. З іншого, через свою нерухомість, фіксуючи «ніщо», вона надає гнучкості всьому стану і вираженню. Тобто першочерговою точкою тепер є не обличчя як найдраматичніша частина тіла, а інші його частини. Нейтральна маска – це нульова точка, яка дає можливість виразитися чомусь іншому, звернути увагу на інший спосіб вираження внутрішнього стану.

Такий метод, позбавляючи актора можливості використовувати міміку – найзвичніший і часто реактивний (близький до конкретного руху) спосіб вираження емоцій, – змушує його шукати інші шляхи. Усунення автоматизму лицьового вираження змушує по-новому подивитися на тілесність. Коли один елемент нейтралізується, тілесна схема порушується, і щоб наново відновити цілісність тілесного вираження, необхідно повернутися до первинного відчуття динаміки. Лекок намагався нейтралізувати обличчя для активізації тіла, щоб ідентифікувати елементи зовнішнього (вітер, вода, предмети частого вжитку) для співвідношення з екзистенцією людини. Недарма він наводить цитату Гастона Башляра: «Я використовую метод перенесення, який полягає в тому, щоб, ґрунтуючись на природній динаміці, жестах дії, тваринах, матеріалах, використати їх для виразних цілей, щоб досягти кращого виконання людської природи» (Bachelard, 1957, с. 45).

Перенесення – це творчий акт. Актор не відтворює завчений жест, а створює нову виразність, знаходячи несподівані зв'язки між динамікою світу і людським станом. Це рух, який створює, а не просто відповідає. Рух, народжений через перенесення, виходить із внутрішньої інтенції актора втілити певну якість. Він спрямований на вираження, на показ (*Zeigen*), він існує «для

себе» (для вираження), а не «в собі» (як функціональна дія). Сам метод ґрунтується на ідеї, близькій до Мерло-Понті: тіло здатне розуміти світ не тільки інтелектуально, а й через пряме кінестетичне сприйняття та емпатію до динаміки навколишнього.

Цей процес є первинним етапом у генезі сили уяви, яка ініціює формування «універсального поетичного усвідомлення» (Bachelard, 1957, с. 47) як інструменту для глибшого осягнення людської екзистенції. Це розгортається в театральному просторі, який постає своєрідною лабораторією інтеракції конкретного та абстрактного. Поглиблене усвідомлення актором власного тіла, його позиціонування в просторі та здатності до виходу за межі буденних рухів, зокрема через прийом нейтральної маски та методу перенесення, розширює його перформативні можливості. Це, зі свого боку, надає актору більшої свободи у відтворенні образів та переживань, які мають емоційний вплив на глядача. Рух за своєю природою є драматичним, і саме він конститує драматизм самого простору. Він виступає семантичним маркером ситуацій або подій, у межах яких розгортається діалог, необхідною передумовою якого є кінетична активність.

Висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Отже, театр є простором, у якому взаємодія абстрактного і конкретного рухів стає особливо очевидною. Конкретний рух як безпосередня взаємодія зі світом і абстрактний рух як створення нових світів показують горизонт можливостей досвіду, який може переживати тіло і брати участь у створенні нових його форм.

Особливий інтерес становить аналіз позиційності в театральному просторі через призму феноменології Мерло-Понті. У театрі можна виділити дві фундаментальні позиції: глядача й актора. Кожна з них характеризується своєю специфічною формою тілесної інтенціональності. Глядач перебуває в позиції спостерігача, на якого впливають за допомогою тіла і спектаклю. Його тіло може бути залучене в дію, але не тому, що він активно проектує це залучення, а тому що театральне середовище афіціює його. Глядач, таким чином, перебуває переважно в модусі конкретного руху, реагуючи на стимули, що надаються театальною виставою. Актор, навпаки, виступає як творець простору, активно впливаючи на уявний світ, який конструюється в кожен момент дії. Він захоплює увагу глядачів, комунікує з ними.

У цьому сенсі актори виступають як рухові елементи цієї системи, що впливають на глядачів за допомогою абстрактних рухів і ситуацій.

Ця двоїстість позицій у театральному просторі відповідає двом фундаментальним способам тілесної присутності у світі, які виділяє Мерло-Понті: бути у світі як об'єкт серед об'єктів (*corps objectif*) і бути у світі як втілений суб'єкт, що активно конструює свій досвід (*le corps propre*). Аналіз театральної методології Жака Лекока через призму феноменології Моріса Мерло-Понті дозволяє побачити глибинне співзвуччя між практичним театральним досвідом і філософським осмисленням тілесності. Це співзвуччя не випадкове: обидва мислителі, кожен у своїй галузі, прагнули подолати картезіанський поділ свідомості й тіла, суб'єкта й об'єкта, повертаючись до початкової єдності тілесного буття-у-світі.

Три принципи тілесного руху Лекока (ундуляція, зворотна ундуляція і розкриття) можна розглядати як практичну онтологію втіленого існування, що реалізує феноменологічне розуміння тіла як суб'єкта сприйняття і дії. Нейтральна маска в практиці Лекока виступає як художній інструмент, що провокує і вимагає від актора саме того типу руху, який Мерло-Понті описує як абстрактний. Вона функціонує як інструмент своєрідної театральної *epoché*, що дозволяє акторові повернутися до дорефлексивного тілесного досвіду, долаючи нашарування соціальних конструктів. Прибираючи звичні виражальні засоби (обличчя), маска змушує тіло стати джерелом творчого, інтенціонального руху, що конструює

сенси та уявні ситуації, що і є суттю концепції абстрактного руху у феноменології Мерло-Понті. Таким чином, театральна практика Жака Лекока є не лише ефективною методологією підготовки акторів, але й своєрідною практичною феноменологією драматичного тіла, що доповнює й збагачує філософські осяяння Моріса Мерло-Понті. У цьому синтезі теорії і практики, філософії і театру відкривається новий вимір розуміння тілесності як фундаментального способу людського буття-у-світі.

Отже, абстрактний рух у театрі стає не запереченням конкретного, а його трансценденцією, що дозволяє виявити приховані виміри повсякденного досвіду. Це співзвучно з думкою Мерло-Понті про те, що абстрактний рух не заперечує тілесну вкоріненість у світі, а перетворює її, відкриваючи нові можливості взаємодії з реальністю. У театральній практиці Лекока ця філософська ідея знаходить конкретне втілення, дозволяючи акторові використовувати абстрактні рухи для глибшого проникнення в сутність людського існування.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні цього підходу на інші театральні системи ХХ століття, які також ставили тіло в центр своєї уваги (наприклад, Єжи Гротовського, Еудженіо Барбі). Крім того, цікавим напрямом є застосування феноменологічного аналізу руху до сучасних перформативних практик, танцювального театру та цифрового мистецтва, де проблема тілесності та її репрезентації набуває нових, ще більш складних вимірів.

Список використаних джерел

- Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. і коментарі В. Кебуладзе. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.
- Гусерль Е. Картезіанські медитації. Вступ до феноменології / пер. з нім. А. Вахтель. Київ : Темпора, 2021. 304 с.
- Герц І. І., Ніколаї Г. Ю. Тілесність як концепт виразності в музичному та хореографічному мистецтві. Південноукраїнські мистецькі студії. 2024. № 3. С. 89–95.
- Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
- Починок І. Б., Григорків-Коротчук І. Р. Феномен тілесності в контексті філософського дискурсу. Перспективи : соціально-політичний журнал. 2024. № 2. С. 37–45.
- Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук ; НАН України, Інститут філософії імені Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
- Шпітун І. І. Історико-філософське обґрунтування концепту «тілесність»: від античності до сьогодення. Перспективи : соціально-політичний журнал. 2023. № 4. С. 104–123.
- Bachelard G. La Poétique de l'espace. Paris : Presses Universitaires de France, 1957. 214 p.
- Heidegger M. Sein und Zeit. 11. Auflage. Tübingen : Niemeyer, 1967. 437 S.
- Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution / Hrsg. von M. Biemel. Den Haag : Martinus Nijhoff, 1952. 462 S. (Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke, Bd. IV).

- Husserl E. Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik. Halle : Max Niemeyer, 1900. 258 S.
- Lecoq J. The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre / J. Lecoq, J-G. Carasso, J. Bradby. London ; New York : Routledge, 2002. 128 p.
- Pollard C. Merleau-Ponty and Embodied Cognitive Science : PhD Thesis / C. Pollard. Geelong : Deakin University, 2018. 296 p.

References

- Huserl, E. (2020). Ideas for a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy: Book One. General Introduction to a Pure Phenomenology [Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології]. Kharkiv: Folio.
- Huserl, E. (2021). Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology [Картезіанські медитації. Вступ до феноменології]. Kyiv: Tempora.
- Herts, I. I., & Nikolai, H. Yu. (2024). Corporeality as a concept of expressiveness in musical and choreographic art [Тілесність як концепт виразності в музичному та хореографічному мистецтві]. Pivdennoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studios], (3), 89–95.
- Merlo-Ponti, M. (2001). Phenomenology of Perception [Феноменологія сприйняття]. Kyiv: Ukrainskyi Tsentru dukhovnoi kultury.
- Pochynok, I. B., & Hryhorkiv-Korotchuk, I. R. (2024). The phenomenon of corporeality in the context of philosophical discourse [Феномен тілесності в контексті філософського дискурсу]. Perspektivy : sotsialno-politychnyi zhurnal [Perspectives : socio-political journal], (2), 37–45.
- Shynkaruk, V. I. (Ed.). (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary [Філософський енциклопедичний словник]. Kyiv: Abrys.
- Shpitun, I. I. (2023). Historical and philosophical substantiation of the concept of «corporeality»: from antiquity to the present [Історико-філософське обґрунтування концепту «тілесність»: від античності до сьогодення]. Perspektivy : sotsialno-politychnyi zhurnal [Perspectives : socio-political journal], (4), 104–123.
- Bachelard, G. (1957). La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France.
- Heidegger, M. (1967). Sein und Zeit (11th ed.). Tübingen: Niemeyer.
- Husserl, E. (1952). Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution (M. Biemel, Ed.). Den Haag: Martinus Nijhoff. (Husserliana: Edmund Husserl – Gesammelte Werke, Vol. IV).
- Husserl, E. (1900). Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik. Halle: Max Niemeyer.
- Lecoq, J., Carasso, J-G., & Bradby, J. (2002). The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre. London; New York: Routledge.
- Pollard, C. (2018). Merleau-Ponty and Embodied Cognitive Science (PhD Thesis). Deakin University, Geelong.

POLINA, OPRYA – PhD Student at the Department of Theoretical and Practical Philosophy Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)
E-mail: opryapolina@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0397-704X>

PHENOMENOLOGY OF MOVEMENT: FROM THE THEORY OF MAURICE MERLEAU-PONTY TO THE THEATRICAL PRACTICE OF JACQUES LECOQ

Abstract

The article investigates Maurice Merleau-Ponty's phenomenological concept of the body as a necessary condition for human experience, focusing on the body's ambivalent nature as both a subject (*Leib*) and an object (*Körper*). The scientific problem lies in the lack of systematic analysis connecting Merleau-Ponty's philosophical theory with the theatrical practice of Jacques Lecoq. The aim is to prove their deep structural affinity by analyzing the concept of movement. The methodology is based on an interdisciplinary approach, combining phenomenological, hermeneutic, and comparative methods. The scientific novelty of the work is in demonstrating for the first time how Lecoq's practical principles—undulation, inverse undulation, and eclosion (unfolding), along with the use of the neutral mask—serve as a practical embodiment and confirmation of Merleau-Ponty's theory of concrete and abstract movement. The results show that movement is not merely physical displacement but an intentional act. Lecoq's methods are viewed as tools of «practical phenomenology,» where the neutral mask functions as a theatrical *epoché*, compelling the actor towards creative, abstract movement. The practical significance lies in enriching theatre pedagogy with a philosophical foundation and providing philosophy with empirical material for understanding corporeality. Thus, the theater is a space in which the interaction

of abstract and concrete movements becomes particularly evident. Concrete movement as a direct interaction with the world and abstract movement as the creation of new worlds show the horizon of possibilities of experience that the body can experience and participate in the creation of its new forms. Of particular interest is the analysis of positionality in theatrical space through the prism of Merleau-Ponty's phenomenology. The prospects for further research lie in expanding this approach to other twentieth-century theatrical systems that also put the body at the center of their attention (for example, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba). In addition, an interesting direction is the application of phenomenological analysis of movement to contemporary performative practices, dance theater and digital art, where the problem of corporeality and its representation acquires new, even more complex dimensions.

Key words: body, movement, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lecoq, theatre, corporeality, perception, abstract movement, concrete movement.

© The Authors(s) 2025

This is an open access article under

The Creative Commons CC BY license

Received date 12.06.2025

Accepted date 17.07.2025

Published date 12.08.2025

How to cite: Опря, Поліна. Феноменологія руху: від теорії Моріса Мерло-Понті до театральної практики Жака Лєкока. HUMANITIES STUDIES: Collection of Scientific Papers / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house «Helvetica», 2025. 24 (101). P. 71–80
doi: <https://doi.org/10.32782/hst-2025-24-101-07>