

ТАНЕЦ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Исследование танца как феномена культуры предполагает понимание исторической взаимосвязи сценических, досценических и внесценических танцевальных форм. Основной общей теории танца может стать проблематика языков искусств, в качестве которого в танце выступает тело и движение. Обосновывается актуальность идеи синтеза искусств для теории и практики танца.

Ключевые слова:

искусство, коммуникация, синтез искусств, танец, телесность, теория танца, хореография, художественный язык.

Социальное и коммуникативное значение танца как феномена человеческой культуры сложно переоценить, ведь акт танца можно расценивать как обряд инициации, как интерпретацию кодов этнической, национальной или космополитичной культуры, как социокультурный мессидж, как экспрессивный пластический акт самовыражения личности, как форму межкультурной коммуникации и даже как способ идеологического устрашения противника. Жест, движение, танец, пластика являются праязыком, возникшим задолго до появления письменной речи и даже музыки, они являются языком коммуникации, на котором люди общаются друг с другом, с собой и миром.

Зародившись еще на заре человеческой цивилизации, танец был естественной потребностью человека в выражении своего внутреннего эмоционального строя и чувства сопричастности окружающему миру, потребности в ритмических движениях, пластической формой освоения мира и организации пространства. Природная среда обитания человека влияла на формирование всей системы его пластического языка, при этом танец с момента своего возникновения был связан с жизнью и бытом людей.

Наиболее ранние формы ритуальных танцев, танцев-посвящений, танцев-поклонений на первый взгляд просты в своем исполнении, но их смысловая наполненность отличается глубоким символизмом и стремлением к прасновом природы и человека. Движения древних танцев выражают вечные архетипы мироздания: круг, квадрат, спираль, линию, точку. Данные древние символические формы, или пра-формы, лежат в основе более сложных архетипических элементов как в геометрическом (природном либо архитектурном), так и во внутреннем пространстве человека. Архаичные тан-

цевальные ритуалы не являлись продуктами свободного художественного творчества, а были необходимым элементом сложной системы взаимоотношений с миром.

Ритуальные пляски древнего человека являлись архаическими практиками освоения пространства. В ритуальных плясках человек приобщался к миру природы, имитируя и повторяя движения, пластику, позы животных. Зооморфизм танцевальных движений древнего человека не только приобщал его к миру природы, но и способствовал оформлению и поэтапному эволюционному развитию социального мира зарождавшихся антропогенных общностей. Истоками танца в первобытную эпоху становились как пляска, стихийно выражающая в своих движениях кульминацию эмоционального состояния человека, так и требующие определенной регламентации и семантики обряды и ритуальные торжества.

Синкретизм танца отражал единство религиозно-практической организации общества, что находит воплощение в единстве структуры танца, включающего словесные, музыкальные, танцевальные, пантомимические, графические, живописные и скульптурные средства, где многообразие элементов олицетворяло эффективность обряда [3, с. 184].

Постепенно танец стал искусством, современный танец приобрел новый смысл и новую роль. Разумеется, у него сохранились и все остальные возможности. Это по-прежнему зрелище, приятное времяпрепровождение, социальный ритуал и т.д. Существуют и другие линии развития танца. Он становится спортом (спортивные и балльные танцы), частью терапии (ныне модная танцетерапия), основой социальной самоидентификации (хип-хоп и другие молодежные течения, например).

Мы полагаем, что важнейшей гранью исследовательского внимания в сфере теории танца является социально-исторический контекст, связанный с культурными и эстетическими установками конкретной эпохи. Для различных исторических периодов характерны определенные телесные каноны, репрезентируемые в культуре в качестве эталона внешней формы человеческого тела, на основе которых тело преобразуется в художественный объект в творениях скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства и в танце. Человеческое тело являлось выразительным материалом движения испокон веков, а со времён эпохи Ренессанса телесный пластический образ человека не терял своей привлекательности (за редким исключением) для художественных произведений в различных видах искусства.

Язык танца в качестве системы, состоящей из потенциальных и актуальных структур, посредством пластического движения отражает смысл рефлексивного опыта человека, при этом источником и результатом выражения смысла служит материал танца – человеческое тело. С этой целью искусствовед Ю.А. Кондратенко справедливо предложил ввести в систему описания танцеведения две единицы интерпретации: «тело» и «движение», признав первую из них в качестве материала, а вторую – инструментального средства танцевального искусства [4, с. 16].

Человеческое тело является основополагающим средством выражения танца, дифференцирующим его из иных видов искусства. Телесность выступает единой физиологической предпосылкой формирования, развития, совершенствования танцевальной экспрессии. Возможности человеческого тела, реализующиеся в кинетике, мимике, пластике, в процессе танцевальных движений, раскрывают неограниченный ресурс телесности. В танце телесный, внешний образ исполнителя, выраженный в движении, во многом изъясняет суть художественного образа. Оправданность этого утверждения базируется на особенности, которую в хореографии определяют как «пластическую форму души», ибо пластика является самым естественным выразителем чувств.

Изменение восприятия пластических мотивов в бытовой практике нашло отражение в теории культуры и в философии, и воспроизводится в танце. Актуальными сегодня в образной системе являются

тенденции восприятия и воспроизведения телесности: от этнических смыслопорождений до стилизации в эротических сценариях.

Но какие именно темы и дискуссионные проблемы на сегодняшний день наиболее актуальны в сфере гуманитарных исследований феномена танца? Первая проблема касается определения объекта теоретического анализа. Если обратиться к опыту современного российского балетоведения с точки зрения определения объекта исследования, то в данном вопросе балетоведение опирается сразу на две противоположные традиции: дореволюционную, которая признавала танец центральным объектом науки, и советскую, отдавшую приоритет области хореографии и балетного театра. Данный пример подтверждает необходимость общей теории танца в согласовании историко-фактологического материала, отдельно сложившихся традиций исследования с тем, чтобы создать универсальную теоретическую основу для научного изучения танцевального искусства в самом широком исследовательском контексте.

Вторая проблема связана с разработкой методологии, отвечающей современному уровню развития гуманитарной науки. Начиная с 20-х гг. XX в., складывавшаяся методологическая система в истории и теории танца формировалась под довлеющим воздействием театроведения и музыковедения. Данный факт привел к некоторому сужению области научной интерпретации, поскольку в фокусе исследовательского внимания оказались явления, предпочтительно связанные с профессиональным искусством. Результативным примером подобного сужения сферы рефлексии является тот факт, что в балетоведческой теории так и не сформировались специальные разделы, посвященные досценическим танцевальным практикам. Как часть народного искусства, указанные практики активно изучаются представителями других гуманитарных наук: культурологии, антропологии и этнологии, а рассматривающие эту область искусства балетоведы чаще всего следуют по кратчайшему пути, заимствуя методологические принципы из этих отраслей гуманитаристики. Как доказывает искусствовед Ю.А. Кондратенко, наиболее продуктивным направлением для изучения сферы досценической хореографии будет разработка собственных методологических

подходов и принципов, специфичных для балетоведческой науки [4, с. 8].

Художественные объекты, возникающие в области современной хореографии, до сих пор рассматриваются с позиций классических методологических подходов, во многом опирающихся на теорию мимезиса. Однако в искусстве, где господствуют (пост)неклассические системы выражения, трудности с такого рода оценкой осознаются острее всего, поскольку от фиксации могут ускользать факты развития экспериментальных направлений современного танца, которые связаны с непрямым изображением реальности. Каков выход из данной ситуации? Вероятно, его нужно искать в опыте неклассических школ современной гуманитарной науки, который дает исследователю определенные преимущества. В одних случаях, не противопоставляя свою методологию принципам традиционной интерпретации, неклассическая система анализа стремится включить в круг исследования те явления художественной практики, которые обходит вниманием классическая наука. В других ситуациях этот опыт позволяет расширить проблемное поле за счет новой, порой более глубокой, интерпретации уже открытых и описанных в классике феноменов.

Танец является видом искусства, обладающим особым способом художественной рефлексии, в рамках которого посредством ритмо-пластически организованных в пространстве и во времени движений тела создается особый тип художественного языка.

Возникает вопрос о некой синонимичности понятий «танец» и «хореография». Например, в советском балетоведении танец традиционно определялся как вид искусства, «в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела», возникшие в результате художественного обобщения [2, с. 503]. Сущность хореографии, как и в случае с танцем, определялась степенью художественного обобщения пластического опыта человека, условностью музыкально-организованных, образно-выразительных движений человеческого тела [1, с. 564]. Таким образом, в современной теории танца одна и та же рефлексивная практика обозначается сразу двумя терминами. В некоторой степени следует согласиться с применением категориального аппарата и терминологии танцеведения в данном ключе.

Следуя классификации видов искусства по соотношению в них изобразительного и выразительного начала, мы отнесем танец к выразительным видам искусства, при этом следует отметить, что среди иных видов выразительного искусства танец наиболее тяготеет к изобразительности. Главный инструмент танцевального искусства – человеческое тело – предопределяет богатый потенциал повышенной изобразительности танца.

Художественно-творческая деятельность человека реализуется и распространяется в разнообразных формах – в видах искусства, в его жанрах и родах, являющихся закономерно организованной системой видовых, родовых, жанровых форм. Так, в зависимости от материальных средств, с помощью которых конструируется художественное произведение, танец следует отнести к пространственно-временным видам искусства, которые имеют также название синтетических или зрелищных. Чаше всего искусствоведы причисляют к ним театральное искусство, литературу, кино. Образы данного вида искусства обладают протяжённостью, континуальностью, динамизмом, телесностью. С точки зрения применения знаковой системы в художественно-творческой деятельности определенного вида искусства танец наряду с музыкой и архитектурно-прикладными искусствами следует рассматривать как вид искусства, оперирующий знаками неизобразительного типа, не допускающими узнавания в образах каких бы то ни было реальных предметов, явлений, действий и обращенных непосредственно к ассоциативным механизмам восприятия. Сложная природа семиозиса языка танца позволяет отнести его и к виду искусства, применяющему и интерпретирующему знаки смешанного, изобразительно-неизобразительного характера, что свойственно синтетическим формам творчества. Аналогичным образом могут быть поняты союз декоративно-прикладного искусства с изобразительными искусствами или пантомимический синтез словесно-музыкального и актёрско-танцевального искусства.

Вопросы взаимодействия пластических искусств – выразительных (архитектуры и декоративно-прикладного искусства) и изобразительных (скульптур, живописи, графики) и сегодня необычайно актуальны. Современное искусство танца в самом широком смысле ищет

158 | инновативные и неординарные пути создания художественных произведений, сюжетов, тем, образов, опираясь при этом и применяя экспрессивные, стиливые, композиционные и языковые потенции смежных искусств. Как отмечает искусствовед Т.В. Портнова, «изучение языковых связей танца и других пластических искусств, образно-пластические и стилистические параллели, создающие художественную целостность сценографии, составляет одно актуальное направление, перетекающее в другие аспекты, связанное с обратным влиянием изобразительных искусств, декоративно-прикладного искусства и архитектуры на балет» [5, с. 9].

Сегодня распространено обращение хореографов, балетмейстеров, артистов к образам, сюжетам, артефактам изобразительного искусства в целях их профессионального творчества, режиссуры танца, что в целом и составляет синтетическую природу танца и ставит данный феномен человеческой культуры, насчитывающий сотни тысяч лет своего существования, на новый уровень композиционно-образных возможностей синтеза искусств. Феномен танца в процессе эволюции культуры человеческого общества на каждом культурно-историческом этапе выступал как механизм выражения духовно-эстетического наполнения соответствующей эпохи.

Список литературы:

- [1] Ванслов В.В. Хореография // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
- [2] Варковицкий В.А. Танец // Балет: Энциклопедия. / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
- [3] Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
- [4] Кондратенко Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование / Автореф. дисс... докт. искусствоведения. – Саранск, 2010. – 36 с.
- [5] Портнова Т.В. Проблемы взаимодействия балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX – начала XX вв. / Автореф. дисс... докт. искусствоведения. – М., 2008. – 57 с.