

ТЕМПОРАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРИРОДА И СУЩНОСТЬ ТАНЦА

Исследуется танец как древнейший компонент культуры. Особое внимание уделяется временной (темпоральной) составляющей танца, благодаря чему он рассматривается как сугубо культурологический феномен, в «большом времени», в синхронной и диахронной онтологии, синкретичном проявлении и влиянии на общую социокультурную динамику. Обосновывается введение в поле культурологического анализа понятия «исторический танец».

Объективное и закономерное развитие культурологического знания усиливает интерес к самым разным сторонам проявления общечеловеческой культуры. Естественно, что в поле пристального исследовательского внимания оказался танец как древнейший вид художественного творчества и один из исходных способов человеческого смысловыражения, т. е. как непреходящий атрибут культуры в целом.

Вслед за рассмотрением танца в рамках искусствоведческих и культурологических исследований он становится предметом и философского осмысления. Только за последнее десятилетие появились работы А. В. Амашукели, Н. В. Атитановой, О. С. Васильевой, Л. К. Вычужановой, И. А. Герасимовой, М. Н. Жиленко, С. Н. Куракиной, Л. П. Мориной, Н. В. Осинцевой, Н. В. Петроченко, В. В. Ромма, Э. Э. Эванс-Причарда, Т. Эндрюс и др. В этих исследованиях танец трактуется с позиций общефилософских категорий, каковыми изначально выступают пространство и время, диалектика триады: движение – действие – покой, а применительно к танцу – корреляция пространственности (телесности) и временности (темпоральности). В частности, утверждается, что в аспекте антропологической онтологии танец обладает такими фундаментальными атрибутами, какрго-пространственность и contra-хронологичность. На этой основе защищается положение, согласно которому «танец – это преимущественно пространственное событие, в котором хронологический аспект особого значения не имеет. В танце пространство и время играют не одинаковую роль – пространство доминирует над временем» [5, с. 129]. Одновременно указывается, что в танце интерпретируются онтологические образы прогресса, регресса, агрессии, порядка и последовательности, что бытие танцевального произведения в модусе художественного искусства представляет собой структурированный процесс, элементами которого выступают творчество балетмейстера, интерпретация хореографа, исполнительское сотворчество и зрительское восприятие. Однако необходимо признать, что они более принадлежат временной структуре, хронологическому изменению и протеканию. Следовательно, в танце выражается скорее темпоральный феномен.

Правомерно и традиционное понимание танца как «вида искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и положения его тела», при этом «организация танца во времени подчинена законам определенной музыкальной системы» и «измеряется танец теми же длительностями, что и музыка» [7].

Данное положение отражено в следующем заключении: «Хореография – эхо музыки. Танец – мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли о мире. Хореографический образ возникает из музыкально-ритмичных выразительных движений, дополняемых порой пантомимой...» [3, с. 299].

Иными словами, танец, как и всякая выразительная жестикуляция, передает эмоциональное насыщенное переживанием состояние человека. Более того, движение, как ни в каком другом способе смысловыражения, обретает в танце и онтологический и феноменологический статус. Ведь естественная природа всякого жеста человека явно предшествовала словесно-речевому эквиваленту. И в этом смысле танец также родственен и даже первичен по отношению к вербальному смысловыражению вообще.

Обнаружение этих закономерностей обусловлено исходной синкретичностью танца как некоего изначально осмысленного и целенаправленного динамичного действия. Так, у Платона в его «Законах» все священные песнопения, хороводы и пляски оказываются реальным осуществлением закона. Хороводное искусство в эстетике Платона занимает особое место, поскольку хоровод вообще трактуется как наиболее цельное и синтетическое явление. Философ говорит об основах песен и пляски как изначально врожденных человеку [5]. Из вышесказанного следует вывод, что, изучая танец, необходимо принимать в расчет его системный, синкретический характер, обеспечиваемый визуальным, звуковым, кинестетическим и тактильным способами донесения информации.

Кроме того, для восприятия и осмысления танца можно представить его в качестве явления, обладающего внутренней и внешней структурой. Исходя из того, что внутренняя структура танца имеет характер «пространственно-временной, единомоментно реализуемой деятельности, которая не есть, а всегда становится, и обладает визуально-звуковой организацией восприятия» [1, с. 11]. Она непосредственно связана с человеком, ибо его тело – это и есть материя танца, выказывающая в нем собственную кинематическую стихию. Внешняя структура танца складывается из хореографических проявлений (рисунок, ритм, лексика) и звукового сопровождения как некая зачастую канонизированная норма (не считая костюма, светоцветового и декорационного сопровождения и пр.).

Важно тем не менее выделять и еще одну – социокультурную составляющую, которая, соединяя две предшествующие структуры, возводит танец как событие на уровень межличностных, социодетерминированных отношений. Это обусловлено тем, что «всякое танцевальное событие, – будь то маленький танец или крупное танцевальное мероприятие, – требует наличия стереотипной формы, предписанного способа исполнения, коллективной деятельности, признанной структуры управления, детально проработанной организации и регуляции» [4, с. 140]. В этой связи, чтобы оценить значение танца, необходимо проанализировать все институты и обычаи в свете их функциональной ценности, определить событийный контекст танца. В этом случае танец предстает как источник и аккумулятор долговременных и полисемантических сообщений, принципиально превосходящих время непосредственного исполнения танца.

В современной танцевальной культуре особенно выразительно соотношение танца и пространства, территориальных параметров, что демонстрирует самые новые культурные явления, вырастающие из танца или составляющие его идейно-художественную основу. Здесь достаточно сказать о перформансе (англ. performance – исполнение, представление) и хеппенинге (англ. happening – случаться, происходить) – театрализованных действиях, отличающихся непреднамеренностью, спонтанностью, импровизацией, ситуативностью, стремлением убирать границы между искусством и жизнью. Необходимым условием этих представлений является наличие четырех базовых компонентов – времени, места, тела и зрителя. Выражая таким образом актуальную социокультурную парадигму, этот принцип закономерно вообрал в себя и балет (хореографы Т. Браун, П. Бауш, А. Сигалова и др.), и постмодернистский танец. Явления, генетически связанные с традиционным танцем (перформансы, инсталляции, флэшмобы), демонстрируют пространственную локализацию и перманентную локомоцию. В этом и заключается сущность жизни, культуры, особенно современной, имеющей беспрецедентные темпы и раздвигающей пространство. Более того, современная информационно-компьютерная культура предоставляет возможность транслирования танцев по телевидению, в цифровой записи, что также принципиально делает танец внепространственным, событийно-временным феноменом, обладающим благодаря этому достаточно выраженной социализирующей силой.

Глубинный онтологический и культурологический смысл танца явствует из этимологии этого слова, которая связана с древнейшим индоевропейским корнем «тан» (в иной транскрипции – «дан», откуда, в частности, английское «dance» – танец), означающим «распространять», «распространение», установление космогонического влияния на определенную территорию, создание на ней обжитого, освоенного и тем самым присвоенного места – ойкумены – для некоего достаточно сплоченного сообщества

(рода, племени). Отсюда исходно ритуальный характер и предназначение танца. Чтобы противостоять социальной энтропии, танец как ритуал (от санскритского слова «рита» – порядок вещей) служил закреплению порядка, стабильности, однако главным образом для воспроизводства его на новом витке циклического времени, что нашло отражение и во внутренней ритмичности танца, и в его обязательной периодичности. В итоге, культивируясь из ритуала и вместе с ним, танец обеспечивал согласованность бытия всякого социума, задавая ему темп, ритм, направленность, цикличную повторяемость и тут же линейную необратимость [4].

Итак, искони танец способствует космогоническому порядку, который распространяется не столько на пространственные, сколько на временные координаты и траектории бытия. Благодаря этому в нем гармонично соединяются прошедшее, настоящее и будущее в хронологическое, темпоральное событие, включающее бытие отдельного человека в контексте бытия социума. И тем он гарантирует, перманентно восстанавливает и подтверждает желаемый ход вещей, порядок событий во времени.

Танцевальное время – феномен холистический, т. е. оно принципиально больше его непосредственной продолжительности. Причем как для исполнителей, так и сторонних наблюдателей, всячески готовящихся к данному событию и затем, после его восприятия и обретения мнемонического образа, спонтанно или целенаправленно привносящих событие в «текущий момент», в частности для всестороннего компаративного рассмотрения его с другими подобными событиями. В этой связи время танца холистично и потому, что, будучи нематериальным «фактором целостности», включает обсуждение, профессиональную критику, время подготовки танца, его исполнения и т. д. Отсюда его принципиальное отличие от пространства танца, которое тяготеет к дискретности и всякий раз стремится к четкой локализации. Именно благодаря своей целостной временной составляющей танцы являются коммуникационным процессом, имеющим к тому же и послекоммуникативную фазу, т. е. обладают «вторичным процессом» [6], связанным с обсуждением и распространением информации, впервые полученной в первичном процессе, т. е. непосредственно в танце. Ощущаемый успех первичного коммуникационного процесса зависит от его резонанса во вторичных процессах, иными словами, вводит исполнение, восприятие и понимание танца в широкий культурологический контекст, в культурный процесс.

Поэтому танец, танцевальную культуру в целом невозможно не рассматривать вне его социокультурной динамики, с аналогичным выделением в нем микродинамики (в пределах жизни 1–2 поколений) и исторической макродинамики (в масштабе эпох, вплоть до всеобщей истории человечества), а также динамики внутри процессов (взаимодействие между элементами и субъектами локальной культуры) и динамики внешних, межкультурных коммуникаций. Поскольку конституирующим условием танца является не только «проблема отношения тождества и различия в динамике разворачивания его внешней структуры, но и предшествующее видению полагание ценностей, ожидание, обусловленное предрассудками, созидающими то или иное восприятие, а в предельных случаях – невидимость видеоряда» [1, с. 11].

Таким образом, танец как принципиальный и неотъемлемый компонент культуры вовлекается в «диалог» как с предыдущими, так и с последующими эпохами, раскрывая при этом заключенные в нем смыслы. Причем вне зависимости от личностно-общественной воли. Говоря словами М. Бахтина, бытийствуя в «большом времени», в котором и осуществляется, выказывается имманентная связность мировой истории культуры. Благодаря именно «большому времени», хронологически разделяющему события творчества и рецепции, которые тем не менее не подменяют друг друга, а напротив, взаимно «воскрешают», поскольку культурные смыслы, «умершие» в «авторской» эпохе, в «малом времени», преображаются вновь и вновь, представляя себя пониманию и толкованию. Тем и доказывается, что в танце «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2].

Темпоральное содержание танца включает и хронологию его самобытной инкультурации: например, скорость распространения в некотором регионе, вхождения в моду, и наоборот, потерю к нему интереса, а также реальное возвращение, актуализацию его на новом витке культурогенеза.

В этой связи можно сказать, что танец принадлежит не только «большому», но и к объемному, голографическому времени. Поскольку он, как было отмечено выше, обеспечивает культурный коммуникационный процесс, диалог, полилог культур в синхронном и диахронном измерении. В таком случае феномен танца становится действительно всевременным, т. е. не в качестве обособленной формы деятельности, описываемой в отрыве от того контекста, в котором он функционирует в реальной жизни, но в контексте синкретического множества проблем, касающихся композиции и организации танца, а главное, его социологической и культурологической природы и предназначения, в том числе и способности существовать и оказывать заметное влияние достаточно длительное время.

Танец в силу адекватности культурным запросам и процессам является достоянием общечеловеческой культуры. Танцевальная культура, судя по архивным источникам, начала формироваться в эпоху европейского Ренессанса, а характерной ее чертой стало целенаправленное развитие теории хореографии. Первые попытки зафиксировать, записать и теоретически осмыслить достаточно распространенный придворный танец относятся к XV в. В результате появились специальные трактаты, посвященные не только технике исполнения, разработке композиции, но и характерной терминологии и даже философии, что свидетельствует о признании танца как особого и все более актуального культурного феномена. Достижения итальянских подвижников танцевальной культуры последовательно переняли и развили во Франции, которая с начала XVII в. захватила лидерство в этой области, благодаря чему понятия «историческая хореография» и «исторический танец» утвердились в профессиональной сфере. Однако в научной литературе существуют разночтения в определении данных терминов. Например, к русской исторической хореографии мы относим классические балетные спектакли великих балетмейстеров – М. Петипа, В. Вайнонена, Ж. Перро, Р. Захарова и др.

Термин «исторический танец» характеризует танец как пространственно-временное явление культуры, зародившееся в народной бытовой традиции и благодаря культурной парадигме ставшее одним из способов светской репрезентации личности посредством исполнения в социокультурной реальности конкретного исторического периода. Речь идет о танце, который за достаточно длительный исторический срок сконцентрировал в себе наиболее общие, устоявшиеся, теоретически освоенные и запечатленные, отчасти канонизированные темы, образы, приемы и средства художественно-хореографического выражения. Исторический танец – некий стержень традиции, который служит камертоном для оценки всех последующих инноваций. Сохранившиеся танцевальные тексты, достоверно зафиксированные современниками-хореографами, прошли испытание временем, выкристаллизовались из общего пласта танцевального творчества, максимально объективно смогли отразить в лексическом материале состояние танцевального искусства эпохи, существующие этические нормы. Поэтому исторический танец – истинно культурное явление, генезис которого простирается на многие поколения и таким образом становится трансэпохальным, обусловленным многофакторностью социокультурных трансформаций. Обозначенный интерес к классическому, историческому достоянию танцевальной культуры – средство саморефлексии, повод рассмотрения национальных, этнических и локальных культур в контексте общекультурных процессов.

Введение понятия «исторический танец» должно послужить рассмотрению танца не как вида искусства или эстетического явления, но именно как достояния культуры, эволюция которого имеет любопытные гностические и компаративные синхронные и диахронные проявления, корреляты, последствия для танцевальной культуры в целом.

Для белорусской культуры и культурологии особое значение имеет, естественно, европейский исторический танец, оказывающий значительное влияние на танцевальную культуру. Поэтому уже сам факт принятия, закрепления в профессиональном обиходе понятия «европейский исторический танец» также имеет значение не просто как экспликация. В нем – обозначение специфического предмета культурологических исследований, посвященных закономерностям и особенностям белорусской культуры в общеевропейском социокультурном контексте, в диалектике общечеловеческих традиций и национальных инноваций.

1. *Амашукели, А. В.* Эстетика танца / А. В. Амашукели // Эстетика в интер-парадигмальном пространстве: перспективы нового века : материалы науч. конф., Санкт-Петербург, 10 окт. 2001 г. – (Серия «Symposium» ; вып. 16). – СПб., 2001. – С. 10–13.
2. *Бахтин М. М.* Пространство и время в искусстве / М. М. Бахтин. – Л. : Наука, 1988.
3. *Бореев, Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Бореев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
4. *Морозов, И. В.* Основы культурологии. Архетипы культуры / И. В. Морозов. – Минск : ТетраСистемс, 2001. – 608 с.
5. *Осинцева, Н. В.* Танец в аспекте антропологической онтологии : дис. ... канд. филос. наук : 09. 00.01 / Н. В. Осинцева. – Тюмень, 2006. – 167 с.
6. *Почепцов, Г. Г.* Семиотика / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, 2002. – 432 с.
7. *Танец* // БСЭ. – 2-е изд. – М., 1956. – Т. 41. – С. 594–595.

I. BADUNOVA

TEMPORALLY-HISTORICAL NATURE AND ESSENCE OF DANCE

A dance is considered as the most ancient culture component. The special attention is given to the time (temporal) dance component. Thanks to this fact it is considered as especially culturological phenomenon, in «the big time», in synchronous and diachronic ontology, in syncretic manifestation and influence on the general sociocultural dynamics. The introduction of the notion «a historical dance» in the cultural science, and «the European historical dance» in the belarussian dance culture are substantiated.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 22.02.2012.