



Предлагаемую статью можно рассматривать как продолжение статьи И. Бодуновой «Со-временное существо танца», опубликованной в № 3 нашего журнала.

КОММУНИКАТИВНАЯ ПРИРОДА ТАНЦА: ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Аннотация. Рассматривается танец как сугубо культурологический феномен. Особое внимание уделяется коммуникативной природе танца, благодаря чему он рассматривается в «большом времени», в синхронной и диахронной онтологии, синкретичном проявлении и влиянии на общую социокультурную динамику.

Ключевые слова: танец, время, межкультурная коммуникация, пространство культуры, социокультурная динамика.

Annotation. Dance is considered as especially culturological phenomenon. Special attention is paid to the communicative nature of dance, due to which it is considered in «a long time», in synchronous and diachronic ontology, syncretic manifestation and influence on the general sociocultural dynamics.

Keywords: dance, time, intercultural communication, space of culture, sociocultural dynamics.

Введение

Современное танцевальное действие проявляет углублённый интерес к самопознанию личности, чуткость к восприятию социальных проблем. Экспликация роли и места танца в общечеловеческой культуре последовательно концентрируется собственно на символическом танцевальном действии. В результате танец как предмет исследования выходит за рамки узкоспециальной (искусствоведческой, эстетической и хореографической) проблематики и включается в философско-культурологическое постижение-изучение.

Богатый диапазон подходов к исследованию танца позволил выделить несколько концепций онтологии танца: биологический эволюционизм, имеющий в своей основе «танец» животных (У. Сорелл), «физиологическую» природу танцевальных движений (Р. Арнхейм), космологиче-



БОДУНОВА

Ирина Иосифовна,
кандидат культурологии,
доцент кафедры хореографии
Белорусского государственного
университета культуры и искусств

скую концепцию (Х. Эллис), танец как модель «жизненно необходимой коммуникативной связи» (А. Ломакс) и философское рас-

смотрение танца (Ф. Спаршот). При существенной разнице все эти подходы имеют единый фундаментальный знаменатель — коммуникацию, то есть передачу осмысленной информации от человека к человеку, а также взаимодействие в обществе посредством её обмена.

Действительно, хореографические откровения конца XX — начала XXI в. способствовали актуализации глубинного интереса к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенной чувствительности и обострённому восприятию тонких и хрупких межличностных отношений и связей. Активная содержательная и стилевая трансформация танца такими известными мастерами хореографии, как Дж. Баланчин, И. Килиан, Т. МакИнтайр, Дж. Ноймайер, А. Ратманский, М. Эк, У. Форсайт, имеет достаточно богатую историю своего становления, развития и закрепления в качестве определённого



классического образца. Простая, логичная, ясная пластика, самобытный симбиоз классики, модерна, минималистских жестов, включение собственных парафраз на известные танцевальные мотивы — всё наполнено мыслью и заставляет волноваться любого творческого человека.

Стратегия к ретроспекции культурных пластов ушедшего и архаического предполагает использование всего предшествующего танцевального и культурного опыта. Заслуживает уважения сохранение и развитие посредством творческой ассимиляции танцевальной культуры, отражающей изменения и тенденции социокультурной динамики в целом. Закономерно обращение к танцевальному достоянию, открывающее оригинальные возможности для создания современных инновационных форм танца, синтезирующих танцевальный материал с идеологией и техникой танца модерн. Каждое ответвление этого направления основывается на авторском видении и интерпретации, поскольку хореограф-постмодернист имеет практически неограниченную свободу выбора методов и приёмов своего творчества, что определяет разнообразие трансформаций танцевальных текстов. Хореографический язык в этой ситуации предстаёт как поле для всевозможных творческих операций. Специфика авторских работ заключается, с одной стороны, в интерпретации танцев в контексте массовой культуры конца XX — начала XXI в., ориентированной на смешение культурных пластов, с другой — в субъективно-интерпретационных возможностях постановщика.

Основная часть

Современное, «постклассическое» отношение к танцу показывает, что он больше, чем вид искусства, поскольку пронизывает все сферы жизнедеятельности человека и представляет собой не просто особый тип телодвижений, хореографически создающих танцевальное пространство.

Танец — событие, происходящее и одновременно творящее пространство культуры, принципиально отличное от пространства философского, психологического и тем более от пространства физического. Танец онтологически и феноменологически принадлежит и формирует время культуры и может быть аутентично понят как сугубо его компонент.

Современная картина мира, которую принято называть постмодернистской (и даже постпостмо-

дернистской), характеризуется собственным хореографическим видением, своей философией, своим подходом к танцевальному движению, поскольку подразумевается принципиальное отрицание, решительный отказ, «переоценка всех ценностей» (Ф. Ницше) модернистской парадигмы с её догматами рационального позитивизма и неизбежности поступательного прогресса на его nive. В наше время уже нет сомнений, что использование термина «постмодернизм» важно и необходимо не столько в литературоведческом или искусствоведческом плане, сколько во всемирно-историческом. В нём следует видеть эвристическое понятие, предварительный шифр, проблемно-структурирующий поисковый термин, применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма [3]. Такой шифр сегодня становится актуальным, поскольку постмодернистские идеи достаточно прочно укоренились во всех сферах культуры, в том числе и в танцевальной, привнеся в неё характерные ценностные доминанты и творческие ориентиры, в частности утверждение изначальных прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение ко всем сферам бытия человека, его культуры. Таким образом, подлинно постмодернистская парадигма требует больше, чем просто плюрализм, релятивизм и историзм, основополагающего, базисного консенсуса в отношении основных человеческих ценностей и прав [4, с. 5—25].

Сегодня особенно выразительно плюралистическое отношение танца к пространству, к территориальным параметрам. Новые культурные явления — *хэппенинг*, *перформанс*, *инсталляция*, *флэшмоб*, вырастающие из танца или составляющие его идейно-художественную основу, — широко это демонстрируют. Зрители подключаются к законам театральной игры, которые предлагает постановщик. Учитывая, что впечатление от танца можно получить только при его исполнении, зрители, эмоционально реагируя, выходят на уровень непосредственного контакта с другими участниками действия. В данном случае танец универсально и полно отражает эмоционально-психологическую сферу как отдельного человека, так и социальной группы. Многоуровневый процесс материализации, эмоционально воздействуя, втягивает всех участников постановки, которая проявляется во всех способах выразительности, присущих данному зрелищу (игра, пение, танец). Наличие творческих сил в каждом инди-



виде позволяет разорвать рамки пассивности его существования, почувствовать себя действительно свободным человеком, что, по мнению американского философа Э. Фромма, определяет типологию человеческих потребностей [1].

Активное, творческое отношение молодёжи к участию в таких постановках объясняется тем, что в танцевальном действии присутствует естественная спонтанность, эмоциональность, чувственность, оргиастичность и дионисийность его древнейших прототипов. Сам факт реабилитации дионисийского начала в виде некоторых архаических элементов танца говорит не столько о трансформации традиции, сколько о восстановлении некогда утраченных её истоков. Отсюда, в частности, так востребована и до сих пор популярна у молодёжи исконно африканская культура (музыка и танец), словно отражающая в нервных клетках космический ритм. Именно на него человек невольно реагирует эмоциями и поведением. Именно ритм передаёт архетипический дух открытия и воссоздания, познания и распространения себя в жизненной среде посредством исконно танцевальной культуры. По мнению африканского философа Л. Сенгора, танцевать — значит открывать и воссоздавать, отождествлять себя с жизненными силами, жить более полной жизнью, существовать. Л. Сенгор в работе «Дух цивилизации и законы африканской культуры» (1956) называет танец «высшей формой познания».

Историко-эволюционная концепция развития танца вбирает в себя не только изменения физиолого-биологических характеристик человека, но и его духовную, творческую сущность, проявляющуюся в танцевальных движениях. С. Худков в фундаментальной «Истории танцев всех времён и народов» отмечает, что танец — первая глава человеческой культуры, он возник раньше речи и способствовал её появлению [7]. Танцевальная активность порождает в исполнителе гармоничный концерт индивидуальных чувств и танцевальных действий, что, в свою очередь, способствует максимальному единению и сплочению сообщества. Это относится к универсальным социальным функциям танцевальной культуры и проявляется независимо от уровня цивилизации. Поэтому мы можем рассматривать танец не просто как забаву, игру, времяпрепровождение, а как семантический каркас социального мероприятия.

Советский музыковед М. Друскин, характеризуя танцевальную культуру, писал: «Смены тан-

цевальных движений не следовали непосредственно одна за другой, они одновременно сосуществовали, отображая сдвиги, происходящие в различных социальных слоях...» [2, с. 26].

Наши представления о мире в целом обусловлены учением о закономерной взаимосвязи всех явлений, в том числе пространства и времени. На наш взгляд, современная танцевальная культура соответствует постмодернистскому хронотопу, объясняющему «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» (М. Бахтин). «В постмодернистской концепции художественного творчества, в рамках которого идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом конструкции как стереофонического потока явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов, каждая из которых выражена в своём языке, требующем особой процедуры “узнавания”, и каждая из которых может вступить с любой другой в отношения диалога или пародии, формируя внутри текста новые квазитексты и квазичитаты» [6, с. 831].

Концепция взаимосвязи пространства и времени в танце подводит нас к рассмотрению танца как формы коммуникации. Социокультурная природа танца (как телесная, так и духовная) обязывает его быть своеобразной моделью культурных процессов.

Актуально и правомерно выглядят обращения к мыслителям прошлого, отмечающим эти коммуникативные, смыслопередающие качества танца. Так, Лукиан утверждал, что движения тела в танце характеризуются определённой коммуникативной направленностью, которая обнаруживает и ум танцора, и напряжённость его телесных упражнений. Здесь, видимо, не случайно «ум» поставлен на первое место. Это обусловлено тем, что само тело человека представляет собой сложную информационную систему и является проводником духовного содержания. Многие древнегреческие авторы (Гомер, Эсхил, Софокл) видели в танце средство развития и тела, и души. Этим констатировалось, что танец априори содержит в себе нечто принципиально более существенное, нежели просто телодвижения, а именно определённую мысль, сообщение, предъявленное лукиановому «уму».

Рассматривая танец как коммуникативный процесс, мы выделяем его целостную темпорально-



процессуальную составляющую, которая имеет послекоммуникативную фазу. Успех первичного коммуникативного процесса зависит от его резонанса во вторичных процессах, связанных с обсуждением и распространением информации. Схема представляет собой порождение долговременных сообщений, существенно превосходящих непосредственное исполнение танца. Поскольку танец воздействует на глубинные структуры человеческой психики, постижение культурного содержания танцевальной информации происходит сверхрациональным способом. Восприятие танцевальных образов, постижение смысла танцевальных движений активизируют наше эмоциональное и интеллектуальное развитие. Исходная метафоричность и символичность танца требуют не только сугубо аналитической процедуры, но и понимания его «разумом», восприятия его «душой» посредством «вчувствования» [5]. Понимание языковой танцевальной структуры, изначально построенной на метафоричности и символичности, способствует полноценному постижению мира культуры в целом. Посредством танца осуществляется системная синкретическая коммуникация, основанная на визуальном, звуковом, кинестетическом и тактильном восприятии. Совокупность результатов восприятия танцевальной информации составляет резонанс послекоммуникационного процесса, что, в свою очередь, способствует осуществлению «естественного отбора» последующих форм и видов танца.

Межкультурная коммуникация и процессы аккультурации в глобальном масштабе содействуют развитию интереса к танцевальным культурам различных наций и этносов. Интерес вызывают культурная самобытность и уникальность как современных танцевальных форм, так и хореография прошлых веков. Это способствует не просто заимствованию неких танцевальных текстов, хореографического рисунка, ритмично-музыкального построения, а особому общекультурному обмену, межкультурной коммуникации. Связь и общение между представителями различных культур содействуют синхронному сопоставлению и интроспективной рефлексии, творческой перцепции, восприятию и заимствованию отдельных танцевальных компонентов, синтезу разных стилей и направлений в одном танцевальном произведении, а в итоге — целенаправленному творческому взаимообогащению различных танцевальных культур. Таким образом, танец выступает одновременно и средством, и содержанием культурно значимой инфор-

мации, субстрата многообразной коммуникации (межличностной, межгрупповой, межкультурной).

Заключение

Коммуникативная природа танца выражается через его знаково-символическое содержание в синхронном и диахронном аспектах в контексте общего смысла культурно-процессуального континуума. В танце гармонично соединяются прошлое, настоящее и будущее в единое хронологическое, темпоральное событие, включающее бытие отдельного человека в контексте бытия социума. Предназначение танца вовлекает его в диалог как с предыдущими, так и с последующими эпохами в качестве принципиального и неотъемлемого компонента культуры. Следовательно, мировое танцевальное искусство представляет собой межкультурный процесс, раскрывающий его историческую закономерность, общие культурные универсалии и национальное своеобразие, современные реалии и важные тенденции последующего развития.

Всевозможные и разнообразные концепции танца имеют единый фундаментальный знаменатель — коммуникацию, передачу информации от человека к человеку. Танцевальная культура, объединяя пространство и время, соединяет архаическое прошлое человека с его современным состоянием, тем самым давая возможность заглянуть в истоки культуры.

Список использованной литературы

1. Баканурский, А. Жизнь, игра, театральность: исследование в 3 актах с прологом и эпилогом / А. Баканурский. — Одесса : Негоциант, 2004. — 272 с.
2. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. — Л. : Ленингр. филарм., 1936. — 207 с.
3. Кюнг, Х. Религия на переломе эпох / Х. Кюнг // Иностранная литература — 1990. — № 11. — С. 227—232.
4. Маньковская, Н. Б. Саморефлексия неклассической эстетики / Н. Б. Маньковская // Эстетика на переломе культурных традиций : сборник статей / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. Н. Б. Маньковская. — М., 2002. — С. 5—25.
5. Мерло-Понти, М. Око и дух : философское эссе / М. Мерло-Понти ; пер.с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. — М. : Искусство, 1992. — 63 с.
6. Новейший философский словарь : ок. 1000 аналит. ст. / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. — 3-е изд., испр. — Минск : Книжный дом, 2003. — 1279 с.
7. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. — М. : Эксмо, 2009. — 606 с.