

Преломление игрового элемента на уровне танцевальной составляющей бального действия

В статье освещены вопросы преломления игрового начала в танцевальных композициях, исполнявшихся на балах в разные историко-культурные эпохи. Осмысление логики онтогенеза «танцевальной игры» в пространственно-временном континууме бала позволяет выявить, с одной стороны, особенности игрового контекста бальных танцев конкретных исторических периодов, с другой – определить доминантную тенденцию их развития в целом.

The article is devoted to the consideration of the refraction of the beginning of the game in dance compositions performed at balls in different historical and cultural epochs. Understanding the logic of the ontogenesis of the "dance game" in the space-time continuum of the ball allows us to identify, on the one hand, the features of the game context of ballroom dances of specific historical periods, on the other – to determine the dominant trend of their development as a whole.

Введение. Среди феноменов человеческого бытия и культуры особое место занимает игра. Проявляемый к ней интерес со стороны социума на протяжении тысячелетий является константно актуальным. Начиная со времен Античности, когда игра предстает популярной темой философских рассуждений (Пифагор, Сократ, Платон, Аристотель) и до эпохи after-постмодернизма, одной из характерных черт которой является значительное усиление интереса к игровому началу, данный феномен прошел длительный и сложный путь эволюции. Его «биография» складывалась из различных сменявших друг друга периодов, связанных:

– с осознанием важности игровых процессов как практической социальной технологии (Древняя Греция);

– с противоречивым отношением к игре в средневековую эпоху (контекст «двойных стандартов»);

– со значительным расширением «сферы действия» игрового континуума и включением в его в жизнь отдельно взятого человека (Ренессанс);

– с признанием игры в качестве одного из способов познания мира (барокко, рококо);

– с негативным отношением к игре, ее неприятием в эпоху Просвещения (позиция французских энциклопедистов, активно выступающих против театрализации жизни) и в то же время – началом «новой жизни» данного явления в качестве предмета научного знания (труды И. Канта, в которых игра изучается как эстетическая категория, и работы Ф. Шиллера, где игра рассматривается в качестве социального феномена);

– с исследованием проблематики игровых процессов на уровне взаимодействия в них природного и культурного начал, а также с изучением психологического аспекта игры (XIX – начало XX в.);

– с качественно иным осмыслением игры как основы культуры (работа Й. Хейзинги «Homo Ludens» – «Человек играющий», 1938) и универсального феномена человеческого бытия (работы Э. Финка 1930–1940-х гг.) в эпоху XX в.;

– с доминирующим положением данного феномена в XXI в., связанным с «играизацией» всех сфер человеческой деятельности (в том числе политики).

Основанная на синтезе рационального и иррационального, игра способствует

ет раскрытию творческого потенциала индивида, нахождению им новых, интересных, нестандартных решений. Как многоаспектное явление, игра обладает неисчерпаемым воспитательно-педагогическим потенциалом и выступает одним из важных инструментов познания мира.

Начиная с XX в., проблема игрового феномена имманентно привлекала к себе внимание многих ученых, в том числе нидерландского философа, историка и культуролога Й. Хейзинги, немецкого философа и феноменолога О. Финка, испанского философа, публициста и социолога Х. Ортеги-и-Гассета, немецкого философа Г.-Г. Гадамера, русского мыслителя, культуролога и литературоведа М. М. Бахтина, немецкого писателя Т. Манна, швейцарского романиста Г. Гессе. В XXI в. вопросам игры продолжает посвящаться большое количество научных работ, среди которых выделяются диссертационные исследования, изучающие вопросы игровой культуры в современном пространстве (А. Н. Кирюшин, К. Баннов, И. Гутман, К. Яблоков, Е. Тебякина и др.). Особое место в корпусе научных трудов современности, связанных с игрой, принадлежит научному труду Е. Яковлевой, рассматривающей игровую природу мифа как семиотического образования [1]. Большой интерес в аспекте заявленной темы представляет статья Л. Стрельниковой, в которой анализируется эстетическая концепция игры как парадигмы литературы модернизма и постмодернизма [2].

В ракурсе освещения вопросов танцевального творчества важными представляются статьи Л. Пылаевой, [3], А. Максимовой [4], О. Зубовой [5] и И. Бодуновой [6]. Отдельного внимания заслуживают книги Е. Ереминой-Солениковой [7] и Е. Михайловой-Смолянской [8], а также трактаты и пособия по танцевальному искусству прошлых веков.

При достаточной изученности вопросов игровой и танцевальной культур

проблематика, связанная с освещением преломления игры в танцевальном искусстве, является недостаточно освещенной.

Цель статьи – выявить специфику проявления игрового начала в танцевальных композициях, исполняющихся на балах в разные историко-культурные эпохи.

Основная часть. Наиболее ярко игровая природа бала проявлялась в его доминантном структурном компоненте – танцевальной программе. «Взаимосвязь танца и игры ... кажется настолько очевидной, настолько внутренне оправданной и настолько полной, – отмечает Й. Хейзинга, – что здесь вполне можно воздержаться от обстоятельного включения в понятие игры – понятия танца. <...> Танец – это особая и весьма совершенная форма самой игры как таковой» [9, с. 234]. Семантика танцев, исполняемых на балах, заключалась в эстетической реализации: а) идеи самопрезентации Человека танцующего (в том числе и в плане чисто технического совершенства при исполнении танцев); б) идеи поклонения кавалера Даме; в) идеи демонстрации пышности, великолепия и богатства двора правителя и, одновременно с этим, политической мощи государства (что было особенно актуально для эпохи Абсолютизма); г) идеи выражения радостного упоения жизнью, рождающего, аналогично эротическому моменту, «...чувственный экстаз, чувственное опьянение» [10, с. 319].

На ранних этапах своего существования (в частности, в эпоху Возрождения) стилизованный придворный танец имел еще одно предназначение, связанное с показателем состояния здоровья танцующего. Так, Туано Арбо отмечал, что, кроме «...всевозможных прочих достоинств танца, он необходим для благополучия и процветания общества», ибо благодаря ему «...можно узнать, здоровы ли влюбленные и в порядке ли их ноги; а в конце танца влюбленным разрешается поцеловать друг друга, чтобы

они могли почувствовать, не вспотели ли они и не исходит ли от них тот дурной запах несвежего мяса, который называют «бараньей лопаткой» [11].

Правила «танцевальной игры» в эпоху Возрождения были связаны с господством симметрии как в общем «геометрическом» рисунке танца (влияние идей неоплатонизма), так и в составляющих его несложных «па»; с простотой и ясностью танцевальных траекторий, а также концентрацией внимания Homo saltans на прямой осанке и движениях ног при статичности верхней части корпуса. Игровое поведение во время правильного или, иначе, «совершенного» танца, согласно Ф. Карозо, должно подчиняться принципам Вежливости (хорошие манеры, например, обязательное расположение дамы по правую, благородную, руку кавалера и получение ею (дамой) всех причитающихся знаков уважения), Природы (гармония движений, выраженная посредством точности и синхронности исполнения «геометрических» фигур, а также в определенной последовательности танцевальных «па», в частности, чередования ног – танцор должен всегда двигаться вперед с «задней» ноги, а назад – с «передней») и Искусства (симметрия, как основа танца, является одним из ярких приемов художественной выразительности и, в частности, соответствует планировке дворцовой архитектуры) [12].

Маркированная репрезентативность аристократических танцевальных композиций, заимствованных из народного танцевального глоссария и переработанных в соответствии с куртуазными требованиями двора, в синтезе с подчинением исполнителей этикетной регламентации придавала всему бальному действу и его танцевальной программе элементы театральности, усиливая в них зрелищное начало. При этом важно отметить, что в ренессансную пору правила хорошего тона предписывали аристократу в качестве хорошей манеры умение в танце (равно как и поведении

в целом) сдерживать свои эмоции и чувства, то есть избегать аффектации («как опаснейшего подводного камня» (Б. Кастильоне) [13, с. 212]. Это способствовало созданию впечатления максимальной естественности и раскрепощенности танцора, что, по мнению Б. Кастильоне, служило источником его грациозности [13, с. 212].

Регламент «танцевальной игры» поры французского Абсолютизма, в отличие от схематичной «геометричности» ренессансных танцев с акцентуацией в них движений нижней части корпуса, провозгласил: а) доминанту плавных и прихотливо-извилистых линий выразительных барочных композиций, образующих сложные изысканно-вычурные «кривые» траектории; б) обязательное использование выразительных возможностей всего человеческого тела, в том числе его верхней части (движений рук в плече, локте, кисти; наклонов корпуса и т. п.). Танцевальные нормы барокко требовали от Homo saltans значительной подготовки, связанной с выработкой технических навыков для исполнения виртуозных «па». При этом различные танцевальные элементы барочной композиции «...играли важную роль в формировании подчеркнуто изысканной, утонченной манеры держать себя, являвшейся неотъемлемой стороной придворного этикета» [3, с. 189]. Кроме того, максимальная условность, сценичность и театральность барочного танца позволяла Человеку танцующему в полной мере реализовывать свою актерскую природу, отождествляя себя с воображаемым Другим. Суть барочной «танцевальной игры» заключалась не в последовательном раскрытии определенного сюжета, а в передаче Homo saltans разнообразной гаммы аффектов. При этом эмоционально-чувственная палитра, согласно барочной эстетике («шлифовка» природно-естественного Искусством), должна была обязательно соотноситься с благородством и достоинством танцевальной манеры исполнителя как пока-

зательными качествами истинного аристократа.

В танцевальных программах буржуазной эпохи игровой элемент предполагал синтез обобщенной сюжетности и аффектации. Высвобождение естественного начала из-под оков театральной искусственности и смягчение этикетных норм привело к доминанте развлекательной функции. Маркировка «танцевальной игры» как развлечения на балах буржуазного времени (за исключением церемониальных придворных балльных мероприятий) была предопределена новыми ценностями, связанными с понятиями труда, производства, общественной пользы, образования и т. д. Й. Хейзинга справедливо замечает, что, «облачившись в рабочес платье», Европа той поры оставляла «мало места для игровой функции» [9, с. 271]. «Век XIX, – подчеркивает ученый, – утратил ощущение элементов игры...» [9, с. 265]. На этом совершенно неигровом фоне, порожденном новой эпохой, балы в целом и их танцевальная программа, в частности, являлись долгожданной «игровой зоной отдыха», предоставляющей человеку возможность уйти от повседневных забот в мир развлечений.

В контексте эволюции культурной риторики XX в. от дегуманизации и полного нигилизма традиций предыдущих эпох (модернизм) до своеобразного их принятия в условиях нового времени (постмодернизм) обращение к балльной культуре представляется, с одной стороны, смысловой антитезой модерну, с другой – ярким трендом постмодерна с характерным для него тотальным господством игрового начала во всех сферах человеческого бытия. Этот факт во многом объясняет жизнеспособность балльной практики, которая, несмотря на неразрывную связь с прошлыми столетиями, благодаря игровому концепту продолжила свое существование в новых историко-культурных реалиях. Соответственно обозначенному выше, в балльной культуре прошлого века прослеживаются два вектора. Первый

был связан с продолжением функционирования в новом культурном формате «классических» великосветских балов, подчиненных балльной традиции XIX столетия, с характерным для нее набором танцев (например, бал в Венской опере накануне Великого поста, январский бал в Дрезденской опере, «Бал роз» в Монте-Карло, балы дебютанток во многих странах Европы и Америки и др.). В контексте отрицания культурных ценностей прошлого подобные балы на протяжении всего XX в. выступали в роли «хранителей» традиции, отчасти «впитывая» в себя новые тенденции времени (в частности, на таких балах, наряду с классической музыкой звучали модные джазовые композиции).

Второй вектор, обозначившийся с середины прошлого столетия, трактовал высокостатусные балльные мероприятия в современном постмодернизме ключе и связывался с организацией представителями мировой элиты креативных индивидуальных балльных проектов с маркировкой в них, помимо репрезентативного, развлекательно-игрового аспекта (а la балы-маскарады в духе постмодернизма – бал миллионера Дона Карлоса де Бейстегуя в палаццо Лабиа в Венеции, 5 сентября 1951; «Черно-белый бал» писателя Трумена Капоте в отеле Plaza в Нью-Йорке, 28 ноября 1966; «Восточный бал» барона Алексиса де Реде в особняке Hotel Lambert в Париже, 5 декабря 1969; «Бал Пруста» Мари-Элен Ротшильд в загородном замке Ферьер недалеко от Парижа, 10 июля 1971; «Бал сюрреалистов» Мари-Элен Ротшильд в том же замке Ферьер, 12 декабря 1972 и др.). На этих маскарадных балах, наряду с традиционными балльными композициями, исполнялись и современные танцы.

Публичные балы, в силу объективных причин, к середине прошлого столетия практически утратили свою идентичность, сливаясь с иными формами танцевальных мероприятий. Все чаще место их проведения называли не балльной залой, а танцплощадкой.

Как и ранее, концентратом игрового элемента балов первой половины прошлого столетия была танцевальная программа, насыщенная новыми, гораздо более раскованными и стремительными, нежели ранее, композициями. «Старинные балльные танцы в классическом понимании, с их торжественностью и церемониалом кончились вместе с XIX в., — отмечает Е. Еремина-Соленикова. — Новейшее время принесло новые реалии и новые танцы» [7, с. 222]. Большинство из них представляли собой афро- и латиноамериканские композиции (как известно, «тон» в балльной культуре этого времени стали задавать США), положившие начало новому этапу балльной практики.

Модными в первой половине прошлого века становятся танго, фокстрот, кекуок, матчиш, тустеп, чарльстон и др. В их числе также присутствовал вальс, популярность которого с эпохи XIX в. не утратила своей актуальности. Игровой элемент обозначенных балльных композиций, с одной стороны, в разы усиливал столь характерный для танцевальной культуры эротический подтекст, тем самым маркируя в качестве новой ценности свободу самовыражения. С другой — выступал в качестве своеобразного художественного барометра времени, чутко реагирующего на происходящие события, породившие в обществе тотальное разочарование, духовную опустошенность, глобальный пессимизм и «коллективный невроз». Среди этих событий — разрыв с традицией на всех уровнях жизни (в том числе в религии и искусстве), глубокий культурный кризис, трагические социальные потрясения (мировые войны, «Великая депрессия» и др.), изобретение ядерного оружия, «холодная война» с ее угрозой всемирного уничтожения.

В данном контексте «танцевальная игра» на балах наделялась максимальным психологизмом. «Игра для созданной модернистами психически неустойчивой личности, — отмечает Л. Стрельникова, — символизирует иррациональный мир иллюзии (эстетическое зазеркалье), пла-

та за попадание в который — утрата столь желаемой целостности и индивидуальности, раздробленной игровым двойником» [2, с. 109]. Психологизм «танцевальной игры» в рамках балного действия по степени своей напряженности сопоставим со «сжатой пружиной», которой какая-то неведомая сила не позволяет распрямиться. В этом плане самым показательным балльным танцем является танго.

Во второй половине XX в. с появлением реакции на модернизм в виде постмодернизма, наполненного, с одной стороны, скепсисом и иронией по отношению к каким-либо «навязанным» смыслам и декларирующего принципиальное безразличие к ним, провозгласившего господство поп-арта и глобального развлечения, крайнего субъективизма и плюрализма, с другой — связанного с новым пониманием природы человека, способного управлять собой — своей психикой, интеллектом, волей и живущего по принципу получения удовольствия от жизни (идеология трансгуманизма с характерной для него гедонистической трактовкой «постчеловека»), бал переосмысливается в соответствии с духом и требованиями нового времени. Это переосмысление происходит прежде всего на уровне общего «игрового сценария», во многом предвосхитившего создание в недалеком будущем виртуальной реальности (в этом плане весьма показательным является «Бал сюрреалистов», 12 декабря 1972 г.).

Кроме того, игра в пору постмодернизма выступает в качестве инструмента создания симулякров и «симулятивной гиперреальности, включенной в сферу подсознательного» [2, с. 109]. Последняя, как иммагнитивный продукт, «игра воображения», во многом обуславливала создание биолого-психоаналитической концепции творчества, провозгласившей доминанту биологического аспекта над духовным [2, с. 109]. В этом контексте психологизм «танцевальной игры» кардинально изменил свой вектор с негативно-напряженного на позитивно-раскрепощенный. Демонстрация эротического

чувства на фоне психосоматического раскрепощения приобретала развлекательно-игровой характер. Обозначенная исполнительская свобода отчасти была следствием упрощения танцевальной лексики, освоение которой уже не требовало от актора специального обучения. Популярными во второй половине прошлого века массовые танцы (твист, рок-н-ролл, буги-вуги, шейк, ламбада, мамба, меренги) «проникают» на бальное пространство, не претендуя исключительно на парное исполнение и не требуя большого пространства (любой из перечисленных танцев мог исполняться как в парах, так и сольно на достаточно ограниченном пространстве).

Рефлексирующий на тему модернизма постмодернизм начинает маркировать игру в качестве доминанты человеческого бытия, утверждая в ней господство таких свойств, как поверхностность, ироничность и скепсис, возводя в статус непреложной ценности ничем не ограниченную свободу личности, превращая человека из создателя (автора) в интерпретатора. Постулируя отсутствие в мире универсальных смыслов, постмодернизм наделяет человека возможностью самостоятельно их «назначать», менять, «играть с ними». В данном контексте бал переосмысливается в соответствии с духом и требованиями нового времени. Это переосмысление происходило прежде всего на уровне общего «игрового сценария», во многом предвосхитившего создание в недалеком будущем виртуальной реальности (в этом плане весьма показательным является «Бал сюрреалистов», организованный Мари-Элен Ротшильд в загородном замке Ферьер близ Парижа 12 декабря 1972 г.).

Специфика игрового элемента в танцах постмодернизма также была связана с исполнительской самоиронией, в аспекте которой танец интерпретировался как фарс, «источник комизма нового вдохновения» [14, с. 262]. При этом существенно важным оставался принцип обязательного получения удовольствия

от танцевально-игрового действия как некоего текста, что коррелирует с точкой зрения французского философа прошлого столетия Р. Барта, определяющего данный эффект как «удовольствие от текста» [15, с. 421].

В эволюции «танцевальной игры» на балах XX в. наблюдается тенденция, связанная с «вытеснением» в ней сюжетного начала и акцентуацией максимальной смысловой условности. Обозначенная условность, с одной стороны, наделяла актора-исполнителя и актора-зрителя значительной свободой в интерпретации танцевально-игровой семантики, с другой – способствовала сужению смысловых горизонтов трактовки максимально упрощенного текста современного танца, часто представляющего собой столь характерный для постмодернизма художественный симулякр.

Заключение. Обобщая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Игровой элемент танцевальной программы балов основывался на синтезе ее имманентных смысловых функций – эротической, презентационной и развлекательной, акцентуация внутри которых условно маркировала одну из них (в соответствии с эстетическими установками той или иной историко-культурной эпохи). Так, ренессанс выдвигал на первый план функцию эротическую, Галантный век – презентационную, буржуазное время – развлекательную. При этом во все эпохи имманентно важная роль отводилась эстетической функции, придающей танцевальной программе бала в целом, и каждой из входящих в нее композиций, в частности, совершенную форму;

2. На протяжении всей истории своего существования бальное действо и его танцевальное «ядро» олицетворяли собой актуализацию концепции игры Платона, в соответствии с которой человек должен «...проводить свою жизнь, играя в прекраснейшие игры» [16, с. 553];

3. Благодаря игровому концепту бальная практика не исчезла с культурного пространства в начале прошлого столетия

– в эпоху тотального крушения традиционных ценностей. В контексте XX в. одна часть балов (традиционные великосветские) трансформировалась в прекрасную традицию, актуализирующую ценностные смыслы Прошлого, выступая антитезой модернизму. Другая (элитарные балы-маскарады) – «приспособилась»

к требованиям нового времени, отчасти став одним из трендов постмодернизма. Третья (публичные балы) явилась художественным «зеркалом» крайне противоречивой эпохи, насыщенной, с одной стороны, социальными катаклизмами, с другой – выдающимися достижениями научно-технического прогресса.

1. Яковлева, Е. Л. Игровая природа мифа как семиотического образования : дис. ... доктора философских наук : 24.00.01 / Е. Л. Яковлева. – Казань, 2011. – 447 л.

2. Стрельникова, Л. Ю. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма / Л. Ю. Стрельникова // Известия Саратовского университета. Нов. сер. – Сер. Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, вып. 3. – С. 104–110.

3. Пылаева, Л. Танец эпохи французского абсолютизма как отражение эстетики барокко / Л. Пылаева // Вестник Челябинского государственного университета, 2008. – № 21. – С. 188–193.

4. Максимова, А. Е. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трагедия Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) / А. Е. Максимова // Научный Вестник Московской консерватории. – 2010. – Вып. 2 (41). – С. 106–134.

5. Зубова, О. Жанровые разновидности танцев в итальянских танцевальных трактатах XV века / О. Зубова // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2014. – № 4 (6). – С. 6–13.

6. Бодунова, И. И. Текстологический феномен в танце / И. И. Бодунова // Искусство и культура. – Витебск: ВГУ имени П. Машерова, 2014. – № 4 (16). – С. 88–94.

7. Еремина-Соленикова, Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова – СПб. : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ ; Лань, 2010. – 256 с.

8. Михайлова-Смольнякова, Е. С. Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смольнякова. – СПб. : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ ; Лань, 2010. – 176 с.

9. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга ; [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича]. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 400 с.

10. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов / Э. Фукс ; пер. с нем. В. М. Фриче. – М. : Типография Акц. О-ва издат. и печатн. дела «Московское Издательство», 1913. – 348 с.

11. Арбо, Т. Оркезография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангра [Электронный ресурс] / Туано Арбо // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 120–142. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/orkezoigrafija-ili-traktat-o-tance-v-forme-dialoga-s-pomoshhju-kotorogo-kazhdyy-mozhet-legko-izuchit-blagorodnoe-iskusstvo-tanca-i-praktikovatsja-v-nem-napisannyj-tuano-arbo-zhitelem-langra-81-57-kb/>. – Дата доступа: 13.01.2021.

12. Карозо, Фабрицио. Книга «Благородство дам», ранее называвшаяся «Танцовщик» Фабрицио Карозо да Сермонета [Электронный ресурс] / Фабрицио Карозо. – Режим доступа: <http://kniga.lib-i.ru/26pedagogika/28043-1-kniga-blagorodstvo-dam-ranee-nazivavshayasya-tancovschik-fabricio-karozo-sermoneta-blagorodstvo-d.php>. – Дата доступа: 23.01.2021.

13. Кастильоне, Б. Придворный / Б. Кастильоне // Сочинения великих итальянцев XVI в. Серия «Библиотека ренессансной культуры» / Сост., вступит. статья, комментарии Л. М. Брагиной ; пер. с итал. – СПб. : Алетей, 2002. – С. 181–247. – 377 с.

14. Ортега-и-Гассет, Хосе Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет. Восстание масс : [Пер. с исп.]. – М. : АСТ, 2001. – 509 с.

15. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989. – 616 с.

16. Платон. Государство. Законы. Политик / Платон. – М. : Мысль, 1998. – 798 с.

Статья поступила в редакцию 24.12.2021