

ВВЕДЕНИЕ

В современном обществе стираются национальные границы между культурами под влиянием глобализации, являющейся процессом интеграции государств и народов в разных областях деятельности. И точно так же, как формирование глобальной экономики порождает взаимозависимость экономик отдельных государств, постепенно возникает социокультурное единство человечества. Но одновременно акцентируются культурные различия, поскольку образ мысли и действий людей различается в зависимости от их принадлежности к той или иной культуре.

В таких условиях оптимальным путем развития мировой культуры является, на наш взгляд, эффективное межкультурное взаимодействие. Между тем, это подразумевает, помимо прочих аспектов, всестороннее исследование национальных проявлений культур, а также нахождение их адекватного места в российской культуре, являющейся частью мировой культуры.

Очевидно, что интеграция национальных культур в мировую обусловлена как процессами глобализации, способствующими слиянию культур, так и характером современной культуры, отличающейся динамичностью, многообразием жанров и вариативностью семиотических смыслов. Одним из примеров такой интеграции является искусство народного танца фламенко, которое за последние два десятилетия вышло за рамки чисто испанской культуры, став достоянием всего мира.

Популярность танца фламенко в современном мире, и, в частности, в России, обусловлена тем, что многие направления творчества конца XX — начала XXI века воплощают в себе идею синтеза искусств. Фламенко представляет собой соединение нескольких жанров искусства, сочетая в себе вокал, игру на гитаре и танец. Кроме того, фламенко является синтезом традиционных черт испанской цыганской, арабской, еврейской, византийской культур, исторически сформировавших данное народное искусство. Танец фламенко, как культурная форма, пронизанная темпераментом и драматизмом исполнения, гармонично интегрировался в контекст современной российской культуры, требуя всестороннего исследования в аспекте искусствоведения.

Кроме того, актуальность работы обусловлена активизацией в современном обществе потребностей индивида в творческом и эмоциональном самовыражении, обеспечивающих его адаптацию в культурной среде, а также являющихся своеобразным протестом личности против социокультурных трансформаций, повсеместного распространения информационных технологий и компьютерной зависимости, что значительно подавляет и ограничивает ее творческую

самореализацию. Танец фламенко представляет интерес как один из источников формирования культуры, он позволяет личности в повседневной жизни как нельзя более полно раскрыться и найти свою нишу в обществе.

Танец фламенко распространяется по всему миру. Во многих странах проводятся ежегодные фестивали фламенко. Стремительно увеличивается число поклонников этого испанского танца и в России. Так, в Москве с 2000 г. проводится ежегодный международный фестиваль фламенко «¡Viva España!», а с 2011 г. собирает мировых звезд международный фестиваль «Flamenco en Moscú». В Санкт-Петербурге с 2000 г. действует ежегодный фестиваль «Северное фламенко», а с 2012 г. дважды в год проводится фестиваль «Саña Flamenco». В Калуге с 1997 г. ежегодный международный фестиваль «Мир гитары» собирает участников из России и Испании. Школы танца фламенко созданы во многих российских городах. Во Владивостоке с 2005 г. существует Театр фламенко «Beso del Fuego», организованный автором данного исследования совместно с приморскими хореографами и музыкантами, с 2013 г. в г. Хабаровске проводится Дальневосточный региональный фестиваль фламенко «Flamenco de Amur».

Вместе с тем, до настоящего времени в науке нет однозначного определения, охватывающего все аспекты данного культурного явления. Причем не только танца фламенко, но и танца вообще, что обусловлено недостаточной разработанностью теории танца как социокультурного феномена. Наиболее разработанным является эстетико-искусствоведческий подход, при этом танец трактуется как вид творческой деятельности, искусства, связанный лишь со сферой высокой культуры. В связи с этим необходимо научное осмысление увлеченности россиян танцем фламенко, далеким от традиционной российской культуры и ментальности и являющимся народным по своему происхождению.

Причем несомненный интерес для исследования в рамках культурологии представляет феномен «дуэнде», определяемый теоретиками как «дух танца», «вдохновение танцора», без которого, по словам ряда исследователей фламенко (Ф. Г. Лорки, Э. М. Анди, А. П. Кларамунта, Р. Молины и др.), танец фламенко невозможен. До настоящего времени данный феномен определялся лишь в форме литературных метафор и эпитетов. Актуальность исследования феномена «дуэнде» обусловлена определенным созвучием данного явления элементу экспрессивности, обозначаемому как «огонь» в русских народных плясках и цыганских танцах. Нельзя исключить, что именно содержательность феномена «дуэнде» объясняет увлеченность россиян фламенко, способствуя эмоциональной разрядке и снятию психоэмоционального напряжения, обусловленного сложностями адаптации и самореализации в транс-

формационной культуре. Исходя из этого, целесообразно провести анализ феномена «дуэнде», выявить его структурные элементы и их функциональные характеристики.

Кроме того, необходимо проанализировать особенности испанской культуры в период зарождения танца фламенко и особенности русской культуры, актуализировавшей появление этого танца в XIX веке в европейской части страны. Поскольку любое творчество, в том числе и танцевальное, может являться важным источником культурных традиций, обычаев, истоков межкультурного взаимодействия и служить особой формой познания других культур, средством невербальных коммуникаций и духовного общения, то актуальность исследования танца фламенко несомненна.

Анализ танцевальной культуры, как одного из видов художественного творчества, представлен в трудах ряда исследователей, рассматривающих танец с позиций философии, эстетики и искусствоведения (М. М. Фокина, М. С. Кагана, Н. В. Атитановой, И. А. Герасимовой, Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской и др.). Культурологический подход к танцу, рассматривающий его в качестве исторически обусловленной культурной формы, имеет широкий круг своих исследователей (С. Н. Худеков, Э. А. Королева, В. В. Ромм, М. Н. Жиленко, Л. П. Морина, А. С. Фомин, Н. В. Петроченко и др.). Так, например, В. В. Ромм и Э. А. Королева рассматривали танец в контексте культуры различных исторических эпох, М. Н. Жиленко — как форму социокультурной коммуникации, Ю. М. Лотман и М. С. Каган — как особую знаковую коммуникативную систему. Н. В. Курюмова анализирует танец в аспекте телесности, В. В. Козлов — в контексте танцевально-двигательной терапии.

Теоретико-методологической базой исследования послужили работы зарубежных и отечественных исследователей искусства фламенко (А. П. Клараmunта, Г. Эдвардса, М. Хэйеса, А. А. Баррио, Э. М. Анди, С. П. Каржавина и др.). Среди теорий, составляющих методологическую основу диссертации, можно выделить следующие: теории творческой деятельности (Г. Гегель, И. Кант, А. Маслоу, Л. С. Выготский, Б. М. Теплов и др.), теории, обосновывающие взаимосвязь танца и движения (В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Лоуэн, А. Старк и др.), коммуникативные теории (Р. Якобсон, Д. Майерс), психоаналитические теории о духе (В. В. Розанов, К. Г. Юнг, Э. Нойманн).

Проблемам народного танца посвящены труды М. Я. Жорницкой, С. Ф. Карабановой, Н. В. Петроченко, Е. В. Самойленко, И. Н. Толстых, Н. В. Атитановой, Н. А. Гурина и др. Эти авторы сходятся во мнении, что народный танец является своеобразным хранителем традиций определенных этнических групп. В ходе исследования

были проанализированы работы исследователей в сфере телесной коммуникации (И. М. Быховской, М. Мосс, М. Фельденкрайза и др.), а также работы в области танцевально-двигательной терапии, авторами которых являются В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Старк и др.

Данная монография посвящена осмыслению истории и специфики фламенко — народного танца испанской провинции Андалусии. Степень научной разработанности данной проблемы в отечественной науке явно недостаточна. Всестороннее рассмотрение получил, главным образом, классический танец в трудах таких его исследователей, как М. М. Фокин, К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов, И. А. Герасимова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, и др. Среди немногочисленных исследований фламенко, опубликованных на русском языке, в первую очередь, стоит назвать работу Э. М. Анди «Фламенко: тайны забытых легенд», представляющую собой исследование искусства фламенко, включающее в себя анализ ряда испанских первоисточников. Данная работа дает представление о фламенко, его происхождении, истории развития и особенностях музыкальных и танцевальных жанров. Весьма ценной для монографии стало исследование испанского автора А. П. Клараmunта «Искусство танца фламенко», написанное в соавторстве с хореографом и исполнительницей фламенко Ф. Альбайсин. В нем, помимо истории развития и авторского осмысления искусства фламенко, впервые сделана попытка передачи техники танца при помощи специальных терминов и рисунков. Ф. Альбайсин представила практическое руководство по обучению танцу, излагающее главные принципы исполнения на основе опыта признанных мастеров фламенко. Также значимой для монографии стала работа С. П. Каржавина «Секреты гитары фламенко», представляющая анализ классификаций различных стилей фламенко.

Одной из проблем в исследовании данного явления явилось недостаточное количество посвященных фламенко научных работ, опубликованных на русском языке. Поэтому в ходе нашего исследования был осуществлен перевод некоторых иностранных источников с испанского и английского языков. Испанские исследователи М. Р. Варгас, Р. Молина и А. Маирена в своих работах рассуждают о происхождении и классификации различных форм и стилей фламенко, А. А. Баррио подробно рассматривает структуру танца фламенко в ее неразрывной связи с пением, Н. Кордовинус помимо подробного анализа классификаций стилей фламенко в своей работе публикует развернутые интервью с различными исполнителями фламенко. Ценной для данной работы оказалась изданная на английском языке книга американского автора Г. Эдвардса «Flamenco!», включающая в себя испанские первоисточники и рассматривающая традиционное испанское искусство с позиции западного искусствоведения. Иссле-

довательская работа канадского автора И. Гоулет представляет собой точку зрения на танец фламенко практикующего хореографа, носителя культуры фламенко, акцентирующей роль этого танца в мировой культуре.

Среди современных российских исследователей танца фламенко можно выделить Т. С. Сергееву, рассматривающую данный культурный феномен в кинематографе на примере картин испанского кинорежиссера, Д. Д. Мальцеву, анализирующую стадии овладения танцем фламенко носителем культуры фламенко, А. Сиротину, обобщающую исследования, посвященные происхождению этого искусства. В статьях В. Г. Гинько «Едете в Испанию? Счастливый!» и Е. В. Астаховой «Испания как метафора» рассматривается национальный образ Испании в отражении мировоззрения россиян. Общие представления, манера поведения и ментальность испанцев представлены в контексте наблюдений российских корифеев науки и искусства. Так, В. Г. Гинько рассматривает различные этапы знакомства россиян с испанской культурой. По мнению Е. В. Астаховой, познание «другой» культуры происходит посредством эмоционально-интуитивного погружения в нее.

Вместе с тем, немногочисленность исследований фламенко, с одной стороны, и отсутствие комплексных работ, направленных на анализ сущности и структуры феномена «дуэнде», являющегося проявлением данного народного танца, с другой — потребовали обращения к данной проблематике и вовлечения в научный оборот нового материала, углубляющего представление об испанском танце фламенко, актуализированном в российской культуре.

Объект исследования — танцевальная культура Испании в аспекте межкультурного взаимодействия.

Предмет исследования — феномен «дуэнде» в современной социокультурной репрезентации испанского танца фламенко в российской культуре.

Целью исследования является выявление сущности феномена «дуэнде», испанского танца фламенко, репрезентируемого в современной российской культуре.

Источниковой базой послужили воспоминания, письма, дневниковые записи и мемуары представителей русской интеллигенции, так или иначе выразивших свои впечатления об Испании и танце фламенко. Среди них В. П. Боткин, Ф. В. Булгарин, А. Я. Панаева, Ф. О. Рейнгардт, М. М. Фокин, и др. Важным источником для исследования стали результаты проведенных социологических опросов, а также интервью с хореографами и исполнителями танца фламенко. Также был использован ряд медиаисточников: интернет-сайты, содержащие информацию об истории и особенностях танца фламенко,

публикации СМИ на данную тему, художественные и документальные фильмы о фламенко, фотографии концертных выступлений. Данные материалы позволяют сделать объективные выводы о распространении танца фламенко в России в разные периоды времени.

Методологическая основа исследования обусловлена спецификой научной проблемы, целевой установкой и решением поставленных задач, что требует применения ряда методов, сложившихся в социогуманитарных науках. В качестве теоретической основы исследования выступили философские, искусствоведческие, эстетические, исторические теории художественного творчества и танцевального искусства (И. Кант, Г. В. Ф. Гегель, А. Маслоу, К. Г. Юнг, Л. С. Выготский, Б. М. Теплов, С. Н. Худеков, Н. В. Атитанова, И. А. Герасимова, В. В. Ромм, М. Н. Жиленко, Л. П. Морина, А. С. Фомин, Н. В. Петроченко Э. А. Королева и др.), теории социокультурной и телесной коммуникации (Ю. М. Лотман, Р. Барт, М. С. Каган, Р. Якобсон, Д. Майерс, М. Л. Бутовская, М. Мосс, М. Фельденкрайз и др.), теории телесно-двигательной терапии (В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Старк, А. Лоуэн и др.), концепции танцевальной культуры, в частности, культуры народного танца (С. Ф. Карабанова, М. Я. Жорницкая, Н. В. Петроченко, Е. В. Самойленко, И. Н. Толстых, С. А. Иванова и др.), теории эмоций (К. Э. Изард, Д. Мацумото, С. Л. Рубинштейн, В. К. Вилюнас, Б. И. Дадонов и др.).

Методологическую базу монографии составляет междисциплинарность, структурность и системность, характеризующие культурологическую науку. В основе исследования лежит культурно-антропологический подход, позволяющий выявить специфику функционирования танца фламенко в качестве культурной формы в российской культуре. При этом культура рассматривается в виде системы элементов, интегрированных в определенной иерархии. Так, по мнению М. С. Кагана, «система становится чем-то большим, чем суммой составляющих ее частей» [67: 23]. В основе анализа содержательных элементов феномена «дуэнде» лежит структурно-семиотический подход, позволяющий выстроить структурно-семиотическую модель, рассмотрев сущностные характеристики его компонентов, их функции и взаимосвязи. Согласно Ю. М. Лотману, культура и ее формы рассматриваются как комплексный текст, заключающий в себе иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов» [82: 72]. А танец фламенко определяется в виде целостной системы, состоящей из аудиовизуального и кинестетического текста. Личностно-деятельностный подход позволил рассмотреть танец фламенко в качестве способа самореализации личности в танцевальном творчестве, а телесно-ориентированный — в качестве средства поддержания физической формы и психофизической саморегуляции.

Для решения поставленных в исследовании задач были использованы различные методы. Метод историзма, подчеркивающий неравномерность развития видов искусства в каждую историческую эпоху, был применен для выявления особенностей возникновения и развития танца фламенко. Проблемно-логический метод, формальный метод и метод структурного анализа позволили рассмотреть элементы феномена «дуэнде» в их логической последовательности, а также разработать его структурно-семиотическую модель с учетом гуманитарно-искусствоведческого знания. Специфику операций структурного анализа Р. Барт назвал деятельностью «по запрашиванию» и деятельностью «по монтированию» [23: 124]. Иконологический метод был направлен на формальный анализ и проникновение в сущность танца фламенко, выявление сюжетных линий и символических значений, обусловленных его национально-культурными корнями и особенностями испанской культуры. Феноменологический метод был применен для раскрытия сущностных характеристик содержательных элементов феномена «дуэнде». Типологический и стилистический методы применялись при анализе классификаций стилей фламенко.

Методологически важным аспектом работы явилось эмпирическое исследование, содержащее методы включённого наблюдения, анкетирования, интервьюирования, примененные для анализа мотивационных факторов, обуславливающих интерес россиян к танцу фламенко, а также особенностей восприятия ими феномена «дуэнде» и испанского танца фламенко, в целом.

В исследовании приняли участие студенты Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, служащие различных предприятий и организаций г. Владивостока в количестве 1000 человек, а также представители двух танцевальных коллективов г. Владивостока: Театр фламенко «Beso del Fuego», созданного автором Кучеренко А. Л. в 2005 г., и студия танца фламенко «Мастер Джим» в количестве 300 человек. Исследование осуществлялось в период с 2006 по 2015 гг.

Материалы и результаты исследования обогащают эмпирическую базу и аналитический инструментарий культурологии. Выводы и положения могут быть использованы в преподавании таких вузовских курсов, как «Теория культуры», «История культуры», «Теория творчества», «Искусствоведение», при написании соответствующих разделов обобщающих научных трудов, учебников и учебных пособий по истории культуры Испании, культурологии, мировой художественной культуры. Кроме того, результаты проведенного исследования могут послужить базисом для методических разработок в творческих образовательных и культурно-досуговых сферах, для

разработки танцевальных технологий адаптации человека в современной российской культуре, стабилизации эмоционально-психологического состояния и раскрытия творческого потенциала личности в рамках программ арт-терапии, в работе педагогов-хореографов хореографических училищ и танцевальных школ. Результаты исследования могут быть использованы в целях эстетического воспитания детей и подростков, развития их творческого потенциала. Практическая значимость данного исследования подтверждена актом внедрения его результатов в терапевтическую практику регионального медицинского центра «Лотос» (г. Владивосток). Кроме того, материалы исследования были использованы при составлении заявки на соискание гранта Президента РФ для осуществления проекта создания образовательного творческого коллектива танца фламенко в российском вузе.

Структурно монография состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и пяти приложений.

Глава 1. ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Танец как один из древнейших видов человеческой деятельности

Жесты, позы, телесная пластика — все то, чем характеризуется танец, — являются средством коммуникации, зародившимся еще в первобытном обществе, задолго до появления устной речи и письменности. Посредством танца люди удовлетворяли естественную потребность в выражении своего внутреннего мира, эмоций и чувств, а также освобождались от накопившейся энергии. Специфика труда древнего человека во многом способствовала ритмическому характеру движений, бывшему средством упорядочивания психофизической энергии, синхронизации структур нервной системы [71: 17].

В. В. Козлов считает, что танец можно назвать самым первым видом искусства человека. Это предположение разделяют и другие антропологи. Например, Р. Дж. Коллинвуд заявляет, что «любой язык является... особой формой телесного жеста, и, в этом смысле, можно сказать, что танец — это мать всех языков» [цит. по 71: 16]. Однако, по мнению Л. Т. Дьяконовой, гораздо большее значение, нежели значение танца в качестве искусства, для первобытного человека имела синкретическая ценность танца в его единстве движений, музыки, магических формул и заклинаний. Танец в качестве духовно-практического освоения действительности берет свое начало от первобытного ритуала, являющегося неотъемлемой частью взаимоотношения человека с миром. На заре человеческой цивилизации танец являлся способом общения с могущественными духами природы [54: 74].

По словам В. В. Ромма, большую часть палеолитических изображений человека исследователи трактуют как фиксацию момента в танце, из чего следует, что танец являлся наиболее распространенным явлением человеческой культуры. Если рассматривать танец как особый способ передачи информации, то возникает необходимость правильного научного определения его значений и адекватной интерпретации данной информации по немногим фрагментам древнейших изображений. Так, для решения исследовательских задач во многих научных дисциплинах (культурологии, археологии, антропологии и др.) возникает необходимость поиска методов далеко за пределами данных областей знаний, в том числе и в области исследования танца [262: 1-2].

Как подчеркивается в исследовании Э. А. Королевой, первобытный танец являлся средством эмоциональной разрядки, накопления

и передачи опыта подрастающему поколению, общения между полами, познания окружающей действительности, способом самопознания [74]. Он служил своеобразным социокультурным маркером, признаком принадлежности к той или иной этнической группе. Не обладая знаниями естественных наук, древний человек не без оснований полагал, что все явления природы подчинены определенным ритмическим закономерностям. Как подчеркивает ряд исследователей, среди которых Л. П. Морица, Л. Т. Дьяконова, В. В. Козлов, В. Н. Никитин, Дж. Джордания и др. танцевальные движения, являющиеся ритмически упорядоченными и повторяющимися, оказывают значительный эффект на подсознание, а затем и на сознание человека, что отмечалось еще во времена древних религиозных культов. Именно это свойство танца легло в основу распространенного ныне направления танцевальной терапии. Так, изначально являясь частью древних обрядов и ритуалов, танец способствовал тому, что человек пробуждал в себе скрытые духовные и энергетические резервы, что является актуальным и сегодня.

Так, Х. Эллис предлагает космологическое объяснение сущности танца, считая его отражением ритмичных процессов мироздания, упорядоченного движения планет, что отражается также на физическом и духовном плане жизни человечества. Таким образом, танец является естественным для человека, как части космоса [153: 134].

Н. Ю. Степанова определяет танец как «ответ человека на вызов бытия», его попытку преодолеть временность своего существования. В танце человек гармонично сочетает свое ощущение «здесь и сейчас» с наслаждением бытием. Танец представляет собой попытку «собрать мир в целостность «разлитого в природе бога», являясь «событием» в наиболее полном смысле [268: 19].

Подтверждением этому служит мнение М. М. Бахтина, который подчеркивал, что именно в танце наиболее полно проявляется единство внутреннего и внешнего мира человека, что ощущается им как гармония: «...в пляске все внутреннее во мне стремиться выйти наружу, совпасть с внешностью <...> Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием» [25: 127].

Таким образом, танец как феномен человеческой культуры имеет важное социокультурное и коммуникативное значение. М. Н. Жиленко подчеркивает, что танец может выступать в разных качествах: обряда инициации, интерпретации кодов этнической, национальной или космополитичной культуры, социокультурного мессиджа, экспрессивного пластического акта самовыражения личности, формы межкультурной коммуникации и даже как способ идеологического устрашения противника [244: 7–15].

Ряд отечественных исследователей (В. В. Ромм, Э. А. Королева, Ю. М. Лотман, В. М. Красовская, Г. Н. Добровольская, Н. В. Атитанова, Л. П. Морина, А. С. Фомин и др.), проведя анализ некоторых древних форм танца на основе этнографических, археологических и искусствоведческих материалов, сделали выводы о социальных функциях танца в жизни первобытных племен, его семантике, структуре, а также наметили некоторые тенденции развития архаичных танцев. Например, искусствовед Г. Н. Добровольская утверждает, что происхождение танца берет начало от обрядовых игр, в которых человек воплощает планируемые им события в определенных ритуалах и представлениях, имеющих для него магическое значение [51: 35–36].

Среди исследователей танца бытует также мнение, что его происхождение имеет под собой сексуальную основу, являясь моторно-ритмическим выражением эротизма, что отчасти подтверждается генетической связью танцев людей и животных. Между тем, проведя межкультурное исследование танца в различных обществах, А. Ломакс обнаружил, что определенные движения, выполняемые человеком во время ежедневной работы, стали частью танцевальной культуры данного этноса. Одним из примеров служит характерная вертикальная позиция эскимоса в сочетании с быстрыми движениями рук, имитирующими процесс ловли рыбы и метания копья, что со временем было интегрировано в этнический танец эскимосов.

Различные направления танцевального искусства существовали уже в Древнем Египте и Древней Греции. Ключевое значение имели ритуальные танцы, посвященные поклонению богествам, однако практиковались также бытовые танцы, праздничные, спортивные, развивающие силу и ловкость. Согласно описаниям Лукиана, танцевальные оргии в честь бога Адониса устраивались в храмах Афродиты. В этих танцах отображался греческий миф об Адонисе, символизирующий вечный круговорот жизни и смерти в природе. Ежегодно проходили Элевсинские танцевальные мистерии, прославляющие богинь Деметру и Персефону, в которых символически отображалось горе матери и ее поиски потерянной дочери. В мифе и в танце отражалась мистическая связь между миром живых и мертвых [71: 29–30].

В античном мире помимо эстетической и ритуальной ценности танец обладал важным практическим значением для общества. Военные ритуальные танцы способствовали вхождению в единое ритмическое состояние, в результате чего поднимался боевой дух воинов, рождая энергию, необходимую для победы. В Древней Греции развитие танцевальной культуры способствовало появлению пехотной тактики ведения боя фалангой. В своей работе В. В. Ромм доказывает, что бой фалангой подпадает под определение танца и, соответственно, подчиняется не только воинским установлениям, но

и законам хореографии. Автор реконструировал синхронные действия фаланги на поле боя, подчеркивая два необходимых компонента: танцевальную подготовку воинов и особое ритмическое, жестко регламентированное, музыкальное сопровождение боя. В работе доказывается, что в античности существовала многолетняя система воспитания и тренировки воинов посредством танца [261: 6–8].

В Древней Руси были распространены ритуальные пляски, приуроченные к определенным временам года. Древнерусские танцевальные практики включали в себя символическое катание по росе, прыжки через костер, купание в проруби и т. д., воплощая духовное обновление танцующего. Например, прыжки на разную высоту во время танца символизировали быстрый рост пшеницы и других злаков. Традиционный русский хоровод является отображением языческого культа солнца, где участники движутся в одном направлении с небесным светилом.

М. С. Каган рассматривал процесс зарождения и развития танца в рамках первобытного синкретического действия. По его мнению, в архаичных обществах синкретизм танца выражал целостность религиозно-практической деятельности людей, для которых танец являлся неотъемлемой частью обрядов, включающих в себя также вербальные, ритмические, пантомимические, графические и скульптурные средства [65: 184].

Э. А. Королева определяла танец «как способ познания объективно складывающейся в обществе системы ценностей, как способ духовной информации о социально организовавшихся связях с миром, об общественной ценности природы и бытия самого человека» [74: 29].

Рассматривая синкретизм как основное качество первобытного искусства, В. Р. Кабо подчеркивал, что «все формы творчества тесно связаны... с отлитыми в традиционную форму коллективными действиями, играющими в жизни первобытных обществ большую роль и сообщающими первобытному искусству определенное социальное звучание» [64: 23].

Например, национальный танец бурят, по мнению Л. И. Протасовой, исторически связан с основными видами деятельности этого этноса — охотой и скотоводством. На протяжении тысячелетий охота занимала основное место в жизни бурят, благодаря чему зародились зрелищные танцы, исполнявшиеся лучшими охотниками, снискавшими славу своей ловкостью и смелостью. Одним из примеров служит бурятский танец «медвежья пляска», изображающий борьбу охотника и медведя и сопровождающийся ритмичным напевом. Позднее, с развитием скотоводства, появились такие танцы, как «подковывание коня», «выделка кожи», «укрощение дикого коня», а также популярный круговой танец «ёхор», отражающий скотоводческий быт народа [259: 10–11].

Можно сказать, что изначально танец давал человеку заряд духовной и физической энергии. С древних времен он сопровождал или символизировал определенные судьбоносные события в жизни отдельного человека и всего общества в целом. Одним из них являлись обрядовые инициации — посвящения мальчика или девочки во взрослую жизнь, сопровождавшиеся соответствующими танцами. Подобные обряды, отмечающие переход из одного состояния в другое, существовали в различных культурах, что подробно описано учеными-антропологами М. Мид и Д. Кэмбеллом на основе богатого этнографического материала [79: 7].

У древних народов неотъемлемой частью религиозных обрядов и культов были тотемические пляски, представляющие собой сюжетные, протяженные во времени действия, в результате которых танцующие уподоблялись некоему могущественному покровителю — тотему, охраняющему племя. Как полагает В. К. Тыминский, главная ценность танца для человека, участвовавшего в многочасовых танцевальных ритуалах, заключалась в особом мистическом состоянии, наступающем у танцующего, которое напоминает эйфорию или опьянение от продолжительных ритмичных движений. В подобном состоянии грани между привычной и воображаемой реальностями стираются, и человек словно обретает «духовное зрение» [цит. по 93: 119].

Так, Э. А. Королева приводит описание танца крокодила как один из ярких примеров уподобления танцующего покровительствующему животному-тотему: «...вождь племени двигался какой-то особенной походкой. Его руки, вытянутые назад, изображали мелкую рябь, исходящую от медленно погружающегося в воду крокодила... Когда он приближался, становилось даже страшно» [74: 29].

Посредством тотемической пляски древний человек пытался снискать благосклонность и поддержку высших сил, обращаясь к своему божеству, имевшему большое влияние на его жизнь. Некоторые архаичные ритуальные действия, воплощенные в танце, дошли до наших дней. Так, в Новой Зеландии перед началом спортивных матчей члены команд исполняют традиционные боевые танцы племени маори, имеющие своей целью воодушевить спортсменов и посеять страх в душах противников.

Таким образом, с момента своего появления на заре человеческой цивилизации танец выполнял определенные функции, большинство из которых, правда, в модифицированном виде, он сохраняет и сегодня. В. В. Козлов выделяет пять основных функций танца в период древности:

1. Ритуальная (сакральная) — танец являлся самым естественным способом установления связи со «священным».

2. Коммуникативная — танец был самым первым символическим языком человечества, способом передачи знаний и коммуникации.

3. Идентификационная — танец был способом самоидентификации, определяя принадлежность человека к определенному племени, полу и т. д.

4. Экспрессивная — танец мог использоваться в качестве игры и первого свободного самовыражения.

5. Катарсическая (рекреационная) — танец являлся средством снятия эмоционального и физического напряжения, разрядки [71: 20].

Для более глубокого осмысления танцевальной культуры как феномена, имеющего определенное значение и свою функцию в социуме, необходимо рассмотреть ее с точки зрения понятия культурной формы. Согласно А. Я. Флиеру, культурная форма — это совокупность имеющихся признаков всякого культурного объекта или явления, отражающих его общие и символические функции, идентифицирующие данный объект или явление [125: 20]. Это понятие может быть применимо как к материальным продуктам человеческой деятельности, так и духовным. Так, танец относится к телесно-пластическому варианту культурной формы, передающему какой-либо посыл социуму, являясь средством удовлетворения какой-либо его потребности. Как подчеркивает А. Я. Флиер, наиболее полное смысловое «прочтение» культурной формы возможно в ее изначальном культурном контексте, вне которого она утрачивает свою символично-смысловую наполненность [125: 22]. Применительно к танцу фламенко, традиционной культурной форме Испании, это означает, что его суть можно понять, только изучив культурную среду, в которой он возник и развивался.

С. Н. Худеков говорил, что «танец — первая глава в истории человечества... По принципу своему танец, подобно жестам, был всегда и у всех народов выражением внутренних чувств; был нежным разговором, где посредством поз, скачков и прочего выражались радость, горе, злость, нежность и т. п.» [131: 8–10]. Большинство исследователей танца (М. С. Каган, В. В. Ромм, Э. А. Королева, Л. Т. Дьяконова, В. В. Козлов, Л. П. Морина и др.) сходятся в том, что групповые, подчиненные определенному ритму, движения приводят людей к ощущению общности, единства с членами группы. Вероятно, по этой причине у многих наций в традиционной культуре присутствуют групповые танцы, выстроенные в форме круга, со сплетением рук на плечах танцующих, или когда танцоры просто держатся за руки. Ярким примером может послужить традиционный русский хоровод. За время долгой эволюции культуры человеческого общества танец всегда являлся особым средством выраже-

ния духовно-эстетического настроения соответствующей исторической эпохи, отражая в себе всю культуру определенного исторического периода. Согласно А. Ломаксу, умение исполнять определенный танец является своеобразным «пропуском» в ту или иную социальную группу, определяет принадлежность к определенному народу, являясь невербальным средством коммуникации людей так или иначе сопричастных друг другу [цит. по 202].

Танцевальные па (от французского «pas» — «шаг») берут начало от естественных для человека движений — ходьбы, бега, прыжков, поворотов. Разнообразные их сочетания со временем трансформировались в танец.

На развитие европейской танцевальной культуры большое влияние оказало танцевальное искусство Древнего Востока и античности, которое активно развивалось и оттачивалось во время религиозных празднеств. Например, важной частью представлений древнегреческого театра были атлетические и военные танцы, демонстрирующие ловкость и силу. В эллинистическую эпоху, в IV–II веках до н. э., выделился из общего синкретического действа и оформился в отдельный вид танец-пантомима, получивший развитие во II–V веках н. э. Пантомима как «вид сценического искусства, в котором главным средством создания художественного образа является пластическая выразительность человеческого тела, жест, мимика», послужила первоосновой для развития балета [183: 254–255].

Примечательно, что у каждого народа формировались свои танцевальные традиции, причем в народных танцах проявляются различия между танцами, которые исполняются для себя (бытовыми) и для зрителя (сценические и культовые). Постепенно в бытовых танцах стали различать крестьянские и городские. Со временем из городских танцев выделились бальные, салонные, придворные, которые впоследствии стали основой развития европейского балета [168: 423].

Как в прошлом, так и в настоящем танец неизменно занимает свое место в культурной жизни абсолютно всех народов. При этом он постоянно видоизменяется, отражая эволюционное развитие определенного этноса. В наше время существует множество видов и стилей танца, причем каждый из них выполняет определенную функцию, служа тем или иным целям в обществе.

В таблице 1. приведены примеры основных видов танца, указаны их атрибутивные признаки, а также функции, выполняемые в современном обществе. Примечательно, что некоторые виды имеют несколько функций, свидетельствуя о полифункциональности танца в современной культуре.

Основные виды танца и его функции

Вид танца	Атрибутивные признаки	Функция
Народный (этнический) танец	Танец, характерный для определенной местности, региона, страны, имеющий традиционные национальные движения, ритмы, костюмы. Народный танец является инструментом самоидентификации народа, а также способом выражений эмоций и средством снятия физического напряжения после трудового дня	Идентификационная, экспрессивная, рекреационная
Ритуальный танец	Танец является частью определенного религиозного культа, обряда, служа средством достижения духовной гармонии, накопления внутренней силы, обретения духовного видения	Духовная (ритуальная)
Классический танец (балет)	Сценический танец — спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах, требуя высоких пластических способностей танцора. Балет рассчитан на удовлетворение эстетической потребности зрителя	Эстетическая, коммуникативная, экспрессивная
Исторический танец	Собирательное название танцев прошлых эпох, воссозданных в настоящее время	Идентификационная, эстетическая
Бальный (бытовой) танец	Танец, исполняемый парой или несколькими участниками на танцевальных вечерах (балах), служащий для культурного развлечения самих танцующих	Рекреационная, коммуникативная, идентификационная
Спортивный бальный танец	Современный термин для обозначения бальных танцев, связанный с тем, что изменилось их предназначение. В настоящее время они исполняются преимущественно как вид сценического искусства в рамках танцевальных конкурсов и турниров	Рекреационная, спортивная, эстетическая, экспрессивная
Оздоровительный танец	Основной элемент танцевальной терапии, представляющий собой набор импровизационных ритмичных движений. Используется в психотерапевтических целях для восстановления душевного и физического равновесия	Лечебная, экспрессивная
Акробатический танец	Вид спорта, в котором участники под музыку исполняют акробатические движения и танцевальные элементы	Спортивная, эстетическая

Вид танца	Атрибутивные признаки	Функция
Эстрадный танец	Вид сценического танца развлекательного характера, выстроенный в лаконичных средствах хореографической выразительности. Часто сопровождается исполнением вокалистов	Рекреационная, экспрессивная
Современный танец (модерн)	Джаз-модерн является своеобразным противовесом классическому танцу, выступая в качестве протеста против традиционных канонов в искусстве	Экспрессивная, коммуникативная, функция протеста
Клубный танец	Танец свободного импровизационного характера, исполняемый на дискотеке, танцевальной вечеринке	Рекреационная, коммуникативная
Уличный танец	Танец различных молодежных субкультур: рэп, фанк, брейк и т. д., возникший как своеобразный протест молодежи против существующих правил социума	Идентификационная, коммуникативная функция протеста

[183: 254–255], [72], [135].

Из всех вышеперечисленных видов танца наибольший интерес для данной работы представляет народный танец, а также балет и бальный танец, поскольку танец фламенко, в современной его интерпретации, включает в себя некоторые элементы этих направлений. Рассмотрим их подробнее.

В современном обществе балет являет собой целое театральное представление, однако самостоятельным сценическим действием он стал не сразу. Например, в Древней Греции все комедии и трагедии сопровождался балетом, который служил дивертисментом. В Древнем Риме балет сопровождал ритуальные пляски в честь бога Марса, являясь лишь интермедией в драматических зрелищах. В это время танец был еще неотделим от слова и пения, являя собой синкретизм искусства. После падения Римской империи развитие балетного искусства останавливается на тысячу лет и возрождается только к концу XV века в Италии. В XVI веке, с появлением во Франции оперы, балет становится частью оперного представления [182: 570–571]. Примечательно, что в средние века в Европе, несмотря на многие религиозные догматы, танцевальное искусство продолжало развиваться, причем акцент смещался в сторону театрализации танца. Широкое распространение получили уличные танцы жонглеров, шпильманов, пляски скоморохов и арлекинов, во время праздников исполнялись морески — сюжетные танцевальные сцены. В XV–XVI веках создавались практические пособия и научные трактаты, посвященные танцам. Французская королевская Академия танца,

созданная в 1661 году, утвердила особую танцевальную систему, впоследствии получившую статус известного нам классического танца. Важное место в данной системе занимала синхронность и согласованность движений исполнителей танца и участников. В это время появились пуанты, что положило начало новому виртуозному стилю исполнения классического танца [183: 254–255].

Таким образом, до XVI века сценический танец был частью театральных зрелищ в качестве интермедий. Первые спектакли, имеющие самостоятельный сюжет, появились во Франции во 2-й половине XVI века и исполнялись при королевском дворе самими придворными. Позднее появились профессиональные танцовщики, называемые «гимнасты», что положило начало развитию и совершенствованию техники танца. Уже к концу XVII века была установлена классическая форма балетного спектакля и четко регламентированы виды балетного танца. В 1820-х годах в постановках А. П. Глушковского и Ш. Дидло были показаны первые образцы романтического балета, который по праву считался великим достижением хореографического искусства [182: 570–571].

Если балет называют классическим танцем, зародившимся и отшлифованным на театральной сцене, то народный (этнический, или, в современной интерпретации, фольклорный) танец является самобытным, возникающим импровизационно. Он характерен для определенного региона и населяющего его народа, и, как правило, зарождается и выражается спонтанно, позволяя представителям данного этноса наиболее полно выразить свои чувства и получить физическое и эмоциональное освобождение, что не всегда бывает возможным в повседневной жизни. Традиционно сложилось так, что в Западной Европе исполнители национальных танцев делают акцент на подвижности ног, в то время как восточные народы обращают больше внимания на руки и тело. Подобно архаичным танцам древности, народные танцы изначально появились как выражение эмоциональных впечатлений от окружающего мира, вследствие имитации движений животных и птиц, а также как отображение определенного родового процесса.

Со временем из народного направления развилось уникальное социокультурное явление — художественная самодеятельность, которая могла проявляться как в танцевальном, так и других видах фольклорного творчества. Как отмечает Л. П. Емельянов, самодеятельность является «формой, предполагающей не только вообще наличие творческих моментов, но и определенные средства организации» [56: 20, 21]. Самодеятельное искусство дает исполнителю возможность творческого самовыражения и самоидентификации в культуре. Это справедливо в отношении танцевального творчества,

которое наряду с народным профессиональным может являться также и самодеятельным, что более подробно рассматривается в данной работе на примере российских исполнителей танца фламенко.

В контексте данной работы необходимо также рассмотреть направление бального танца. Согласно одному из определений, это «танец, который служит для массового развлечения и исполняется парой или большим количеством участников на танцевальных вечерах (балах)» [186: 593]. До XIV века такие танцы как эстампида, басседансы с поклонами и реверансами, сальтарелло, павана, гальярда имели импровизационный характер и могли различным образом сочетаться друг с другом, сопровождаться шествиями со свечами, песнопениями, игрой на музыкальных инструментах самих танцующих. В XIV веке в Италии появились первые регламентированные правила бальных танцев, а в XVI–XVII они распространились по всей Европе. Начиная с XVII века бальные танцы, особенно менуэт, становятся излюбленным развлечением европейской знати, причем в каждой стране они приобретали особые оттенки национального колорита. Тогда же появились первые школы по обучению бальным танцам [186: 593–594].

В XVIII веке в крупных городах Европы стали устраиваться общественные балы, первый из которых состоялся в 1715 году в Париже. Бальный танец становится единым «корпоративным» знаком дворянского сословия [60: 19]. Он выполнял две важные социальные функции, помимо собственно рекреационной — коммуникативную и идентификационную. В моду стали входить более свободные танцы: ригодон, экосез, паспье, контрданс, мюзет и другие. В конце XVIII века на танцевальную культуру существенное влияние оказала либеральная философия Просвещения, в частности, культ естественности, который оказался несовместимым с правилами салонных танцев. Им на смену приходит вальс, о котором говорят, что «танец сей, в котором, как известно, поворачиваются и сближаются особы обоего пола, требует надлежащей осторожности» [81: 95]. Вальс привнес в бальную атмосферу раскованность чувств, естественность и свободу. К XIX веку в бальной практике Европы стали господствовать более ритмически подвижные, игровые танцы — мазурка, полонез, полька, канкан, галоп, гавот, лансье, лендлер.

В России особую популярность в светском обществе снискала мазурка. Этот технически сложный, несколько театрализованный и требующий импровизации парный танец включал в себя мужскую сольную партию. Согласно Ю. М. Лотману, в идее мазурки заложены корни традиций русской парной пляски, при которой кавалер демонстрирует свою виртуозность и «ведет» танец, а дама следует ему плавными скользящими движениями [81: 95].

Примечательно, что в России принятие европейских танцевальных стандартов не являлось лишь пассивным их копированием. Традиции русской пляски сохранялись и в бальной культуре вплоть до XX века. Как отмечает Е. В. Самойленко, интеграция некоторых элементов европейской бальной кадрили в народную среду послужило причиной выделения кадрили как самостоятельного вида русской пляски, при этом возникали новые ее формы [210: 56].

В конце XIX — начале XX века в Европе появляется мода на некоторые танцевальные направления Нового Света (США и страны Южной Америки) — блюз, фокстрот, чарльстон, вальс-бостон, уан-степ, ту-степ, квик-степ и др. В результате подобных заимствований балльные танцы Европы существенно видоизменились. Они стали не только парными, но и массовыми, в которых танцующие не имеют определённого партнёра по танцу. В середине XX века танцы исполняются без непосредственного телесного контакта, снимаются ограничения в положениях рук [186: 593–594].

В настоящее время под словосочетанием «балльные танцы» подразумеваются парные спортивные танцы, требующие высокой техники исполнения. Выделяют две группы: европейская (медленный вальс, танго, фокстрот, квикстеп, венский вальс, танго, медленный фокстрот) и латиноамериканская (самба, ча-ча-ча, джайв, румба, пасодобль). Все спортивные балльные танцы имеют строго регламентированные правила, четкие критерии оценки, такие как техника исполнения, качество ведения партнера, позиция в паре, баланс, экспрессивность, динамика и т. д. [195]. Как отмечает И. Е. Ересько, основное значение имеют ловкость и гибкость (100 %), прямая осанка (100 %), сила и выносливость (75 %), быстрота (25 %). Вместе с тем, также важными являются эстетические критерии — музыкальность и ритмичность, выразительность движений, эмоциональность и др. [242: 19–20].

Что касается танцевальной культуры в целом, то, как отмечает Е. В. Самойленко, в современной науке не существует ее четкого определения, не очерчены границы данного понятия, не выработана методология анализа [210]. Танцевальная культура исследуется в основном на эмпирическом уровне, фрагментарно. Соответственно, культурологический подход к исследованию танца и танцевальной культуры недостаточно разработан и требует глубокого изучения. Е. В. Самойленко определяет танец как комплексный социокультурный феномен повседневности, представляющий собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида. При этом танец, выполняя многообразные потребности индивида и общества в целом, имеет три основных кода: соматический, семантический и ритмический, а также четыре

периферийных кода, характеризующих социокультурную среду в которой он существует: пространственно-временной, предметный, социальный, нормативно-рефлексивный.

Рассмотрим подробнее структуру танцевальной культуры, представляющую собой систему, ключевым компонентом которой является собственно танец. Так, исследователи танца Е. В. Самойленко и Н. В. Петроченко сходятся во мнении, что танец характеризуется присутствием ему составляющими [210: 35–37], [104: 119–120]. В том числе:

— **соматический** (телесный) код. Это двигательная лексика танца, включающая в себя мимику, жесты, позы, композицию танца;

— **семантический** (смысловой) код. Включает в себя идеи, сообщения, мысли, т. е. смысловое содержание, наполняющее двигательную лексику танца. Танец выступает как «знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи»;

— **ритмический** (музыкальный) код. Объединяет движение и звук. Этот код представляет музыкальный, вокальный, ритмический аккомпанемент танцу. Так, некоторые народные танцы, игровые или иллюстрирующие трудовые процессы, неотделимы от сопровождающих их песен. Они неизбежно утрачивают свою смысловую значимость при разрыве танца с песенным аккомпанементом.

Структура периферии танцевальной культуры включает в себя различные вспомогательные явления и характеризуется следующими компонентами:

— **пространственно-временной** код характеризует место и время проведения танца: специальные помещения и зоны для танца (бальные залы, танцевальные клубы, танцплощадки, культовые места и т. д.), а также цикличность проведения танцевальных событий (даты балов, период традиционных праздников, обрядов, ритуалов, график танцевальных конкурсов и т. п.);

— **предметный** код включает в себя танцевальные костюмы, танцевальную моду, атрибуты и аксессуары для танцев (характерные веера, кинжалы, шали, кастаньеты, а также ленты, цветы и т. д.);

— **социальный** (поведенческий) код определяет аудиторию танцевальной культуры, регламентируя социально приемлемые формы поведения и взаимоотношений в танцевальном сообществе и устанавливая социальную иерархию среди танцующих;

— **нормативно-рефлексивный** код определяет систему трансляции и регламентации норм танцевальной культуры, включая рефлексии над танцевальной повседневностью. К нему относятся танцевальный этикет, свод правил поведения во время танцев и т. д.

В танцевальной культуре Е. В. Самойленко выделяет пять базовых, универсальных функций, что во многом соответствует функциям,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru