

ЯЗЫК ТАНЦА КАК ФЕНОМЕН СИМВОЛИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

© 2015 Н.А.Догорова

Мордовский государственный университет им. Н.П.Огарёва. Саранск

Статья поступила в редакцию 25.12.2014

Автором данной статьи предпринята попытка охватить единой логикой репрезентативные процессы символической деятельности в танце на примере историко-социальной концепции теоретика балета и историка танца в России С.Н.Худекова (1837 — 1928).

Ключевые слова: танец; знак танца; мышление; язык танца; символическая деятельность; пластическая коммуникация; невербальный текст.

В начале XX в. С.Н.Худеков, обращаясь к первоосновам первобытной культуры человечества, выделял несколько стадий на происхождение природы танцевальной (невербальной) пластической речи. Первая стадия – «естественное» движение и жесты, т.е. рождение человека и первые голосовые выкрики, сопровождаемые естественными («вневолевыми») движениями рук, ног, головы, корпуса и т.д. Впоследствии на их основе стал формироваться «мимический обрядовый танец», что означало умелое подражание первобытными людьми окружающей действительности, растительному и животному миру. Условно, это была вторая стадия эволюции древнего языка пластической коммуникации.

Мимический обрядовый танец, наиболее сложная фаза для научного анализа невербального уровня танцевальной сущности текста, которая возникла далеко не сразу, а, пройдя ряд инвариантов орнаментальной и геометрической пластической символики. Это фаза ритуальных плясок потребовала от первобытного человека не просто эмоционального и естественного чувствования, а также вживания в происходящее ритуальное действие, а определенного сознания, мыслительной и психологической подготовки, запоминания и фиксации его как знака языкового (образ). Данный контекст развития символической природы танца очень тесно связан с изначальным условием языкового характера человеческого опыта, о котором как о механизме «проговаривания» психоаналитических структур сознания (желание, восприятие, воображение и др.) в феноме-

нологической герменевтике писал П.Рикёр¹. По времени этот этап символической деятельности танца совпал с фазой становления религиозного подсознания, как ответной реакции на происходящую действительность разумного существа. Мимический обрядовый танец имеет глубоко архаичную природу, восходящую к дописьменной эпохе, когда определенные орнаментальные и геометрические (т.е. «начертательные») знаки представляли собой мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившиеся в устной памяти коллектива (методологическая позиция на происхождение знаково-символической природы языка культуры Ю.М.Лотмана², а также близкая данному значению концептуальная логика исследований В.А.Личковых: через сеть символов и образов прочитывается стиль эпохи, ее подсознание, эмоциональная и эстетическая компонента³.

В своей историко-социальной концепции Худеков не говорит прямо о наличии древней символики культурного текста танца, но данный контекст явно обнаруживается в исторических типах мышления, произрастающих на всех уровнях организации пластического движения. Худеков полагал, что мимика в социальном значении человеческой жизни, благодаря своему последовательному развитию «создала “слово-речь”»⁴. В процессе адаптации пластические мимические мотивы тесно переплетались между собой и обра-

¹ Рикёр, П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П.Рикёр. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.

² Лотман, Ю.М. Символы в системе культуры / Ю.М.Лотман // Труды по знаковым системам. – Вып. 308. – Тарту; 1987. – С. 10 – 21; 11.

³ Личковых, В.А. Концепция эвокативности языка культуры / В.А.Личковых // Лингвистика: взаимодействие концепций и парадигм: тез. докл. – Вып. 1 (42). – Харьков: 1991. – С. 316 – 317; 306.

⁴ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С.Н.Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – С. 13.

⁰ Догорова Надежда Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры национальной хореографии Института национальной культуры
E-mail: dogorovan@rambler.ru

зовывали те общие контексты символов, благодаря которым осуществлялись невербальные способы общения между древними людьми. В результате чего, ученый разводит символические контексты «естественное», «механическое» и «бытовое» (мимическое) движение при помощи разного функционального кода танца.

В качестве важнейшего фундамента бытовой пляски он выделял *развлекательную функцию*, а религиозному пластическому знаку первобытного человека предписывал *подтекст*, что означает *эмблематическую функцию подсознания пластики*, в конечном итоге, доступной расшифровке лишь посвященным. Что же касается фазы «механических» движений, то Худеков, обращаясь к универсальности природных законов в масштабах всеобщей человеческой культуры (методологическая позиция Леви-Стросса⁵, объясняющего механизм культуры как совокупность символических систем и культурных текстов⁶ делит развитие танцевального процесса на два базовых компонента: к первому относится вся гамма разнообразных движений – от прямых, правильных линий и очертаний движения, до извилистых, искаженных, некрасивых и т.д. Ко второму – собственно механическому движению, автор относит линию выразительности и гармонизации человеческой пластики тела, составленную из разнообразных и согласованных друг с другом сочетаний движений корпуса, рук, ног, головы и «физиономии», четкой передачи движениями тела эмоций и настроений, сообразно музыкальному ритму. Здесь же Худеков подчеркивает важность темпо-ритмической основы в организации элементов танцевального движения, ведущих свое становление и развитие, с одной стороны, от естественных способов передвижения – шаг (или ходьба) древнего человека (подразумевающих неизменность ритмических законов природы: дыхание, пульс, сердцебиение), т.е. чисто физическая компонента языка пластики; а с другой – музыкального (имеется в виду инструментального) и песенного соподчинения движения ритму, такту и размеру (установление правильных телодвижений, приспособленных к выражению разных ощущений; формирование у человека чувства симметрии, порядка, комбинирования движений, взаимообусловленных ритмичными периодами звуковых текстов), впоследствии доведенных до осмысленного импульса поэтизации пластической танцевальной речи и телесной выразительности в танце.

На первый взгляд, перед нами достаточно устойчивая система представлений ученого о возникновении древней истории пластической коммуникации танца, ведущая свое начало от обыденной ходьбы и сообразуемая с общими правилами искусства и своими собственными законами. Однако эта логика не лишена промахов и пробелов. Так, например, в самом начале выстраивания проблемы, Худековым отмечалось, что не всякое пластическое движение, а также прыжок можно отнести к форменному образованию «танец». «Только взаимное действие движений рук и ног – движений, связанных с выразительной мимикой, – выливается в форму танца, подчинившего, в дальнейшем своем развитии, значение благородного, изящного искусства»⁷.

Данное обстоятельство означает, что различные инстинктивные потребности человека, лишённые осознания красоты, а главное, необходимых условий для самосовершенствования и усвоения их в самом себе, не могут считаться предпосылками тех путей, из которых развилось истинное искусство танца, поскольку на данной стадии развития человечества феномен пластической структуры ничем не отличается от мира бессознательных страст животных существ. У последних пластичность хотя и обнаруживается в относительной симметрии фигур, грации и правильности линий, однако все эти языковые характеристики фиксируются без осознания и ощущения эстетических законов, наконец, без «вложения» души как способности выражения живой природы и изображения «механических» движений в формах человеческих страстей и чувств⁸.

Другая попытка представить Худековым танец в качестве древней символики текста как невербального способа пластического высказывания нашли свое выражение в разработке гипотезы, согласно которой средством для воспроизведения «поэзии движений» в танце определен *человеческий корпус*. «Так как наш корпус обладает способностью для выражения наших волевых ощущений, – пишет автор, – то вполне понятно, что человек прежде всего воспользовался им для удовлетворения <воспроизведения. – Н.А.Д.> потребностей своих чувств»⁹.

В классификации же «естественного» движения автор, наоборот, называет свободное иногда даже случайное проявление пластики тела человека на звуковое расширение действия, танцевальным движением. Чисто «рефлективные телодвижения, близко подходящие к понятию о тан-

⁵ Леви-Стросс, К. Структура мифов / К.Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – №7. – С. 152 – 164.

⁶ Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К.Леви-Стросс. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

⁷ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца.... – С. 13.

⁸ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца.... – С. 11 – 12.

⁹ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца.... – С. 13.

цевальных темпах», а также продолжающие существовать на стадиях «взросления человека» и приобретения им устной речи, Худеков относит к категории «вневолевых» движений. «Недаром же говорят, что человек «прыгает от радости»; в припадке злости топчет ногами, угрожает кулаками. Все это танцевальные движения», – пишет он¹⁰. Подобных парадоксов в историко-социальной концепции танца Худекова можно отыскать немало. Однако будем учитывать, что проблема актуализации историко-социального контекста в теории символической деятельности танца, а также попытки сравнения автором символической структуры как специфической сущности танца в начале XX в., поставленные в зависимость от естественных физиологических потребностей человека в качестве пластического выражения знака языкового с другими носителями классовой биологической и естественной природной среды обитания существ, не были локальными образованиями.

Согласно последним открытиям этого времени, в исследованиях о биологическом развитии мимики и движений в разных концах мира учеными Ч.Дарвином и В.М.Бехтеревым доказывалось подтверждение неоднозначному характеру протекания процессов на одни и те же символические тексты (данные параллели находят взаимосвязь на уровне определения культурных подсистем танца: жест, мимика и др.) в содержании и формах исполнения у первобытных народов, а с другой стороны, наоборот, нетронутость их цивилизацией (т.е. возможность полного отождествления теории мимических движений человеческого лица с биологической линией эволюции мимики у животных). При этом оба ученых отрицали контекст символических жестов, как полные тождественности языковые признаки.

Бехтерев, указывая на племена австралийцев, папуасов, таитян, сомалийцев, эскимосов и мн. др., утверждал, что эти расы не знают знаков объяснения поцелуями, а малайцы при встрече или любовном расположении друг к другу трутся носами. Дарвин выдвинул гипотезу о существовании теории пластического «корпуса и его конечностей» (о ней также успел упомянуть Худеков), согласно которой движения мимики лица по их смыслу у разных народов примерно одинаковы, но движения корпуса и его конечностей, подчиняемые условиям климатообразующих факторов и различным формам жизни в пределах естественной природной и окружающей действительности – вариативны. На этом основании Худеков делает заключение: «Таким образом, можно счи-

тать неприложным, что если жесты у народов различны, то мимика – этот необходимый спутник танцев... у всех людей обоих полушарий аналогична»¹¹. Важное значение в логике формирования вариативной основы пластического мышления «звук голоса, мускулы лица и движения корпуса» (Худеков называет их единственными выразителями ощущений человека) имеют различные способы познания душевных настроений и ощущений в танце, обусловленные местом, бытом и психологией конкретной народности.

Закон эволюции чувств доказывался Г.Сюпервилем и К.Бернаром в концепции «сердца и мозга». Ученые сделали уникальное заключение о том, что на лицевых мускулах диких племен выражения чувств и страстей, зачастую, ничем не отличаются от мимики цивилизованных европейцев¹². Таким образом, ставя во главу угла психологические причины, образуемые в механизмах работы сознания, исследователи помогли объяснить некоторые детали, происходящие не только в социальных и культурных процессах развития человечества, но и конкретно в танцевальной структуре мышления. Эти символические формы познания (через смысловые ограничения человеческой воли, устанавливаемые связи с окружающим миром с помощью разного рода элементов символической деятельности – чувство, ощущение, переживание, воображение, восприятие), адекватные различным проявлениям психологического и духовного мира человека, позволяют рассматривать танец как своеобразный способ мышления, наполненный миром чувственного опыта. Поэтому критерии истинности символических форм познания не являются «простыми копиями» (логика механизма объяснения мифологического мышления и форм сознания в философии культуры Э.Кассирера¹³), в них находят свое выражение первичные способности мышления в конечном итоге, проистекаемые из определенного значения практик их существования. С другой стороны, не об этом ли тождественном качестве эволюции в теории психической структуры¹⁴, характерной как для первобытнообщинного строя человеческих существ, преодолевающих состояние бессознательности, так и проживанием его в различных способах символической

¹⁰ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца... – С. 15.

¹² Худеков, С. Н. Всеобщая история танца... – С. 14.

¹³ Cassirer, E. *Philosophia der symbolischen Formen die sprache* / E. Cassirer. – Berlin, 1923. Bd. I. – 398 p. [Цит. по: Юрченкова, Н. Г. Мифология мордовского этноса: генезис и трансформации / Н.Г.Юрченкова. – Саранск: НИИ Гуманитар. наук при Правительстве РМ, 2009. – С. 62].

¹⁴ Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г.Юнг; пер. с нем. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 10.

¹⁰ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца... – С. 15.

деятельности в культуре современного общества, писал К.Г.Юнг?

Таким образом, под влиянием географии, климатических условий, биологического ритма, природного и религиозного мировоззрения у разных народов вырабатывались своеобразные «симптомы» формы и содержания танца в значении языка знаков. В этом кодексе пластических движений были заложены предпосылки к формированию первоосновы элементов танцевальной пластической речи [естественный природный и биологический уровень — механический — рефлексорный — физиологический], которые спустя тысячелетия обрели права гражданственности на искусство. Суммируя трехчлен «выразительные телесные движения [естественные («вневолевые»: природа, душа и экстаз) и механические] — ритм [внешнее и внутреннее проявление мысли и тела как поэзии чувства] — психология [место, время,

национальность]» в основах символической танцевальной деятельности, Худеков аргументировал *эстетическую целостность языкового знака в танце*. Танец – это поэзия движений и выражение определенного порядка в пространстве, т.к. танец в форме ритмичного движения и в согласовании с пластическими формами визуализации совмещает в себе скульптуру и живопись одновременно. Благодаря неразрывно связанному с танцем ритму, он может быть причислен и к искусствам, родственным с музыкой. «Независимо от этого, танец имеет очень близкое отношение и к драматическому искусству, ведь мимика, жесты, позы, аттитюды (так в тексте. — Н.А.Д.) – это средства для выражения драматических положений»¹⁵.

¹⁵ Худеков, С. Н. Всеобщая история танца... – С. 11.

DANCE LANGUAGE AS PHENOMENON OF SYMBOLICAL ACTIVITY

© 2015 N.A.Dogorova^o

Ogarev Mordovia State University

The author of this article made an attempt to logically grasp representative processes of symbolical activity in dance as illustrated by the historical and social concept of Russian theorist of ballet and historian of dance - S.N.Khudekov (1837 – 1928).

Keywords: dance; dance sign; thinking; dance language; symbolical activity; plastic communication; nonverbal text.

^o Nadezhda Aleksandrovna Dogorova, Candidate of art criticism, Associate professor of Department of national choreography, Institute of national culture.
E-mail: dogorovan@rambler.ru