

Р. Е. Воронин

ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ СПОРТИВНОГО ТАНЦА (ТЕХНИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВИДЫ СПОРТА)

*Работа представлена кафедрой хореографического искусства СПбГУП.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Д. Н. Катыхова*

В данном исследовании поднимаются актуальные проблемы спортивного танца, характерные для целой группы технико-эстетических видов спорта. Первоочередными из них являются проблемы определения структуры и смыслового наполнения оценки, отражающей эстетическую значимость выступлений спортсменов, и поиска методологических основ разработки структуры исполнительского мастерства танцоров. В этой связи автором предпринята попытка глубокого исследования природы и сущности самого понятия «танец», его всестороннего философского анализа.

The article is devoted to the research which deals with actual problems of sports dance that are typical for the whole group of technical and aesthetic kinds of sports. The prime problems among them are definition of structure and semantic filling of the estimation, reflecting the aesthetic importance of sportsmen's performances, and search of methodological bases of development of dancers' mastery structure. In this connection the author makes an attempt to study thoroughly the nature and essence of the concept «dance» and gives its detailed philosophic analysis.

The article is devoted to the research which deals with actual problems of sports dance that are typical for the whole group of technical and aesthetic kinds of sports. The prime problems among them are definition of structure and semantic filling of the estimation, reflecting the aesthetic importance of sportsmen's performances, and search of methodological bases of development of dancers' mastery structure. In this connection the author makes an attempt to study thoroughly the nature and essence of the concept «dance» and gives its detailed philosophic analysis.

Для всех отраслей знания методологическое значение философии носит неизменно обязательный характер: лишь осознание роли отдельных философских категорий в разработке теоретических основ конкретных дисциплин способно предопределить как научно обоснованное определение их проблемного ряда, так и последовательное решение их теоретических и практических задач. Именно в отсутствии такого подхода кроются, на наш взгляд, причины, по которым ключевые проблемы развития современного спорта, связанные с «вхождением» в него художественного языка¹, не находят положительного разрешения.

Первостепенный, в частности, характер имеет проблема определения структуры и смыслового наполнения оценки, отражающей эстетическую значимость выступлений спортсменов. Отметим, что злободневность этой проблемы со временем только возрастает, что связано со стремительным ростом тех видов спорта, в которых эстетическая значимость выступлений спортсменов отражается в их оценке. Впервые появление этих, так называемых технико-эстетических видов спорта, с точки зрения развития искусства, отметил М. С. Каган², в спорте же их уверенное внедрение было предпринято значительным расширением зрительской аудитории за счет людей, склонных не только к азарту, но и к эстетическому сопереживанию. В настоящее время перечень технико-эстетических видов спорта активно пополняется, а группу дисциплин, названных спортивными танцами, закономерно возглавляет балльный танец.

Настоящее исследование нацелено на поиски методологических основ разработки структуры самого исполнительского мастерства танцоров. Означенная задача представляется нам крайне сложной, так

как ее решение предполагает и учет последовательного его становления, начиная с детского возраста, что уже напрямую касается постановки вопроса о направленности эстетического воспитания танцоров. Поэтому здесь необходимо более глубокое исследование природы и сущности самого понятия «танец», что требует его всестороннего философского анализа.

Первое же обращение к философской литературе выявило, что «современное сценическое искусство» во многих отношениях можно назвать «научным искусством». Вездесущая концептуальная мыслительная активность пытается постичь тайны сокровенного – художественного творчества, раскрыть их и придать конструктивно-понятийные формы, а затем направлять его согласно задуманным целям. Уже разработаны космологическая, биологическая, социологическая и психологическая концепции танца, появляются труды, формулирующие особую область исследования – философия танца³. Однако «концептуальная мыслительная активность» медленно внедряется в широкое русло отечественной научной мысли, а тем более в соответствующие отрасли хореографической практики.

Научные исследования по осмыслению природы и значимости танца, как и более чем успешные поиски новых «красок» в выразительных средствах его исполнителей, показывают исключительность танца как феномена культуры. Так почему же до сих пор не определен его философский статус?

Приступая к философскому осмыслению природы танца и его значения в духовной жизни человека, важно выбрать его основные аспекты. Созвучной данному исследованию оказалась работа Е. Г. Яковлева⁴, где предложена классификация эстетических категорий, каждая из которых

рассмотрена автором в феноменологическом, онтологическом и гносеологическом аспектах. Критики высоко оценили его подход к классификации эстетических категорий, а также выбранный им ракурс исследования – эстетичность в мире субъекта социально-духовной жизни⁵.

Феноменологический анализ танца. Исследуя феномен танца как объект (предмет) действительности, необходимо выявить его сущность, рассмотрев те его свойства, которые превращают его в «редкое, необычное, исключительное явление» в духовной жизни человека.

Бесспорно, что основным выразительным средством танца, выделяющим его из всех прочих видов искусства, является человеческое тело, обладающее естественной пластикой, послушное душе и разуму, имеющее неограниченные возможности совершенствования.

Жест и мимика всегда на виду, они как украшение танца, но они могут оказаться смешными или хуже того нелепыми, если все тело не «подыграет» им. Пластика – это целостное качество целостного организма. Если вспомнить, что сам термин «пластичность» трактуется в искусстве как качество, присущее в первую очередь скульптуре, как художественная выразительность объемной формы, то остается только подивиться щедрости природы, наделившей живые организмы этим даром с рождения, проявив при этом беспредельное воображение.

Вторым основным компонентом танца, требующим, на наш взгляд, принципиальных уточнений в его определении, является ритм. Ритм – понятие сложное как по смыслу, так и по структуре. Многообразие проявлений ритма в различных видах и стилях искусства, а также за пределами художественной сферы породило множество его определений, в связи с чем понятие «ритм» не обладает терминологической четкостью.

Свобода и разнообразие ритма, в принципе, ценятся выше его правильности. Основанные на нем художественные системы подчеркивают динамичные и эмоциональ-

ные стороны ритма. Те же тенденции проявляются и в пластических видах искусства, где ритм является важным средством создания композиции художественного творения и существенным компонентом в формировании образа: с помощью того или иного ритмического строя ему можно придать различную эмоциональную окраску.

Онтологический анализ танца. Основоположник философской герменевтики Г.-Г. Гадамер убежден, что онтологию искусства (и спорта) определяет понятие «игра», определение роли которой неоднократно подвергалась кардинальному пересмотру.

У Гадамера феномен игры рассматривается как природное явление: «Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях... Так, мы говорим об игре красок и в этом случае вовсе не предполагаем, что имеется некая краска, играющая с другой; мы подразумеваем некий процесс или вид, выказывающий меняющееся разнообразие красок»⁶. Еще шире постановка вопроса у его предшественника Хейзинги, на взгляды которого Гадамер неоднократно ссылается: «Игра как специфический фактор всего, что окружает нас в мире»⁷.

Процесс игры у людей только тогда удовлетворяет своей цели, когда играющий полностью погружается в нее, т. е. «игру делает игрой не вытекающая из нее соотношение с серьезным вовне, а только серьезность при самой игре»⁸. Собственно говоря, для играющего «вовне» вообще не существует, он вольно и предельно сосредоточенно поглощен игрой, которую характеризует «движение, совершаемое без напряжения, как бы само собой».

Колоссальные физические и душевные нагрузки спортсменов очевидны. Но в отличие от искусства в спорте их максимальный пик приходится на сами соревнования: «Для собственного сознания участника соревнований существенно то, что он играет. Но, очевидно, в состязании возникает напряженное движение игрового характера,

выделяющего победителя и, таким образом, позволяющего всему в целом быть игрой»⁹.

Важнейшим компонентом игры является игровое пространство, закрытое миру цели. Человеческие игры требуют жесткого ограничения игровой площадки, ибо, только преобразовав целевые установки своего поведения с ними, человек может самозабвенно и свободно предаться процессу игры, а следовательно, и достигнуть максимальной мобилизации всех своих способностей для решения ее задач. Своеобразие игрового характера в искусстве и спорте заключается в том, что «замкнутое пространство мира игры здесь позволяет одной из стен упасть» – появляется зритель, который и становится главным носителем игры.

Как тут не отметить, что необъективность критики в искусстве, а тем паче судейства в спорте нарушает замкнутость игрового поля. И неважно, чем она вызвана: отсутствием вкуса, непрофессионализмом, безнравственностью или какими-либо другими причинами, ибо все это – «пришельцы» несовершенного внешнего мира, откуда «бежал» играющий. В этом случае игра теряет свой смысл, свою притягательность для ее участников: трибуны пустеют.

Гадамер, рассматривая человеческие игры, делал вывод, что результатом игры является приращение бытия человека. При этом она не только выводит играющего из его субъективности (через художественное произведение), дав почувствовать бесконечно превосходящие его реальности, но одновременно мобилизует все душевные и духовные ресурсы, она расширяет возможности самопревышения, толкает на нешаблонные приемы поведения и мышления. Так у «чистого» спортсмена появляется азарт, а у творческого человека – вдохновение. Поэтому именно в игре рождается все самое совершенное, что создано человеком.

Гносеологический анализ танца. Изменение «курса» гносеологии во многом проходит в общем русле развития современной философии, характеризуемой повышенным

вниманием исследователей к проблемам, связанным с формированием личности.

В современной философии, сохраняя свой статус основных, чувственный и рациональный уровни познания как бы поменялись местами. Значимость рационального уровня познания определяется прежде всего его возможностью объективизации индивидуальных знаний, их обобщения, трансляции и т. д., что обеспечивает существование таких форм познавательной деятельности, как наука и философия¹⁰. Основанием же познавательной деятельности в целом признается чувственный уровень познания, а в искусстве и обыденной жизни он является и основным.

Методологическое значение радикального изменения акцентов в соотношении чувственного и рационального познания для разработки теоретических проблем искусства трудно переоценить. Предопределяя роль глубокой смысловой «содержательности» искусства в формировании личности человека с высоким уровнем интеллекта, Гадамер утверждает: «Гуманитарные науки далеки от того, чтобы чувствовать свою неполноценность относительно естественных».

В силу своей смысловой содержательности и универсальности танец является одним из постоянных жизненных проявлений человека и имеет огромное значение в культурном пространстве общества. Поэтому такие «несерьезные» трактовки, как «Ваш собственный танец с жизнью»¹¹ или «Роман человечества с танцем», имеют солидное обоснование. «Семантический веер» (Т. В. Даданова) смысла танца возникает уже на ранней стадии развития человеческого общества, которая отмечена возникновением особой разновидности сознания – ритмочувствованием и ритмомышлением, понимаемым как «способность через внешне выраженный ритм улавливать внутренние пульсации объектов»¹².

Таким образом, задавшись целью определить методологические основы теории и практики спортивного бального танца, необходимо сделать следующие выводы:

1. Признание современной философией чувственного познания в качестве первостепенного существенно усиливает значение искусства в повышении интеллектуального потенциала как отдельной личности, так, соответственно, и всего общества в целом. Следствием этого должно явиться признание необходимости эстетического воспитания граждан, так как именно данное направление образования в современной ситуации является одним из основных методов в достижении этой цели.

2. Как ученому необходим широкий кругозор знания, так художнику – богатая палитра эмоциональных переживаний: «танцовщик, создавая танец должен руководствоваться не приобретенной в результате научения механической техникой движений, а искать источник внутри себя...» (Дункан). Ведущая роль танца обусловлена не столько двигательной, сколько его пластической природой, именно естественная пластика в танце является «зеркалом души», а зрелость ее приходит с годами. Отсюда жесткое требование к наставникам начинающих танцоров – не навреди. «Нельзя требовать от ребенка, чтобы он выразил то, что в действительности он еще не прочувствовал и не пережил, это приучает ко лжи. Начинать надо с воспитания чувств...»¹³.

3. В современной философии основной формой бытия искусства однозначно признан феномен игры, исконное качество которой, по мнению Хейзинги, «кроется в интенсивности поведения «человека играющего», Гадамер, рассматривающий чело-

веческие игры, делает аналогичный вывод: результатом игры является приращение бытия человека, самопревышение его возможностей за счет мобилизации всех душевных, духовных и физических ресурсов. В философском понимании «механизм» игры представляется как период их максимальной согласованности, в результате которой появляется системное качество, когда каждая из его составляющих проявляет себя «по максимуму». Поэтому именно в игре рождается все самое совершенное, что создано человеком.

4. Спортивный бальный танец относится к группе технико-эстетических видов спорта, которая характеризуется исследователями как синтез спорта и искусства, правомочность которого оспаривается спортивной общественностью до сих пор. Известную сумятицу в этот спор вносит примитивное представление о понятии художественного образа, бытующего у многих спортсменов и перенесенного некоторыми авторами в учебную литературу, как об объемной роли героя большой художественной формы, например Фригии или Жизели¹⁴. Тогда как речь идет о создании эмоциональной ауры тех или иных жизненных явлений, находящих ассоциативный отклик в душах зрителей.

Уверены, что синтез спорта и искусства обогащает палитру спортивного мастерства, поднимает его к вершинам гармонии тела и духа человека и, не снижая соревновательного накала, открывает новые, благородные горизонты его развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванов В. В. К вопросу о сущности «вхождения» художественного языка в спорт, Науч. исслед. и разработки в спорте // Вестник аспирантуры. СПбГАФК им. П. Ф. Лесгафта. СПб., 2002. С. 72–81.

² Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 276.

³ Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50, 56.

⁴ Яковлев Я. Г. Эстетика. М., 1999.

⁵ Голубова Л. Н., Яковлев Я. Г. Эстетика: Учеб. пособие // Вопросы философии. 2001. № 4. С. 184.

⁶ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М., 1988.

⁷ Хейзинга И. Homo Ludens (Человек играющий). М., 2001. С. 5.

⁸ Гадамер Г.-Г. Указ. соч.

⁹ Там же. С. 151.

¹⁰ *Хомич З. В.* Понимание // Новейший филос. словарь. С. 528.

¹¹ *Гиршон А.* Танец как метафора и не только // Танцевальная импровизация. Теория, история и практика. Альманах 1. М. 1999; *Еремина М. Ю.* Роман с танцем. СПб., 1998.

¹² *Герасимова И. А.* Гармония индивидуального и универсалия отражения в танце // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. М., 1998. С. 149.

¹³ *Далькроз Ж. Э.* (Предисловие Ж. Пановой) Ритм. М., 2002. С. 18.

¹⁴ *Сараф М. Я., Столяров В. И.* Введение в эстетику спорта: Учеб. пособие для ин-тов физ. культуры. М., 1984. С. 28–29.