

С. Л. Чернышова

**ТРАДИЦИОННАЯ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА
КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
(на материале народов Крайнего Севера)**

*Работа представлена кафедрой этнокультурологии Института народов Севера.
Научный руководитель – доктор философских наук, профессор И. Л. Набок.*

В статье анализируются принципы и направления теоретического осмысления традиционной танцевальной культуры в отечественной научной литературе. В статье впервые предлагается дефиниция традиционной танцевально-пластической культуры, обосновывается культурологический подход к этому сложному феномену этнической культуры на материале коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

The article contains the analysis of principles and trends in theoretical comprehension of traditional dance culture in the Russian scientific literature. The author gives a definition of traditional dance-plastic culture for the first time and proves a culturological approach to this complex phenomenon of ethnic culture on the basis of materials about indigenous small peoples of the North, Siberia and the Far East of Russia.

Изучение танцевальной традиции северных народов необходимо по двум причинам: 1) с точки зрения сохранения ценностей фольклора и традиционной культуры; 2) с точки зрения развития современной культуры этих народов, для которых танец является важнейшим источником творчества, средством сохранения этнической идентичности. В то же время исследование танца этих народов, имеет большое значение для культурологии, так как затрагивает сами механизмы взаимосвязи танца с религией, бытом, игровыми формами фольклора, затрагивает проблемы культурной преемственности, передачи культурной традиции и т. п.

Основные проблемы теоретического изучения традиции танца, связаны прежде всего со сложностями фиксации языковых средств танца, высокой степенью изменчивости и вариативности в его бытовании, наконец, с уровнем изученности традиционной этнической культуры.

Теоретические проблемы народного танца получили освещение во второй по-

ловине XX в. в ряде работ отечественных исследователей. Среди них работы А. А. Румнева, Ю. М. Чурко, Э. А. Королевой, В. И. Уральской, Х. Ю. Сунна, Н. А. Левочкиной, Л. П. Мориной¹ и др. В научных работах исследуются вопросы происхождения и генезиса танца, дается попытка классификации танцев по жанрово-тематическому, социально-бытовому признакам. В ряде исследований (Н. Е. Аркина «Языком танца» (1975), М. М. Бешкок «Танцевальная культура адыгов с древнейших времен и до наших дней» (2000) и др.) рассматриваются проблемы взаимовлияния народного танцевального творчества и современного профессионального искусства, современного бытования народного танца. Осмысление народного танца и методики обучения ему приводилась в работах и учебных пособиях хореографов-постановщиков: Я. В. Романовского «Постановочная работа в танцевальном коллективе» (1959), М. И. Долженковой «Этнопедагогические и этнографические аспекты возрождения народного танцевального ис-

кусства» (1997), Г. Ф. Богданова «Самобытность русского танца» (2001), Л. Е. Пуляевой «Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе» (2001). Здесь содержится материал, касающийся освоения, переосмысления, реконструкции и сценической обработки традиционных танцевальных движений в практической постановочной работе, связанной с проблемами их сохранения, актуализации и адаптации к современным условиям.

Традиционный танец коренных народов Крайнего Севера получил определенное освещение в работах Т. Ф. Петровой-Бытовой, Л. Е. Тимашевой, М. Я. Жорницкой, С. Ф. Карабановой, Л. Я. Алексеевой, Е. А. Рультынеут, А. Г. Лукиной, А. А. Петрова, В. Н. Нилова, Н. С. Каплина и др. В этих трудах раскрывается специфика танца, особенности его эволюции, проводится сравнительно-сопоставительный анализ этнорегиональных особенностей традиционного танца. Авторы отчетливо дифференцируют такие направления, как изучение и сбор материалов в полевых условиях, описание танцевальной пластики, расшифровка семантики, лексики фольклорного танца, его композиционного построения, а также его места и роли в традиционной культуре, связь с ее ритуально-обрядовыми формами. В данных работах дается не только анализ игр, плясовых форм танца, но и приводится множество сведений о народных обрядах, обычаях, верованиях, воссоздаются картины быта, трудовой и развлекательной деятельности, содержатся описания народных костюмов и мн. др.

Интерес к танцам северных народов специалистов различных отраслей гуманитарного знания связан прежде всего с полифункциональностью этого феномена культуры, с сохранением в нем элементов культурного синкретизма, особой «включенностью» в различные сферы традиционной этнической культуры. В то же время именно эти качества танцевальной традиции северных народов делают наиболее

адекватным для ее изучения культурологический подход, предполагающий рассмотрение феномена танца в широком социокультурном контексте. Сложность такого анализа состоит в том, что основные, базовые понятия теории танца сформировались в рамках осмысления его классических профессиональных форм и нередко неоправданно переносятся на анализ народной танцевальной традиции, без учета ее специфики и особенностей бытования в культуре. Так, например, большинство определений танца в значительно меньшей степени подходят для описания ранних стадий существования этого феномена, когда он оказывался элементом не художественной, а, например, ритуально-обрядовой культуры, для которой характерна не эстетическая, а иная, сакральная доминанта.

С культурологической точки зрения танец необходимо рассматривать не только как собственно художественный феномен, но шире – как феномен культуры. Это заставляет внимательней отнестись к проблеме *генезиса танцевально-пластического языка* народной традиции. Танец рождается в разных сферах жизнедеятельности человека, в качестве одной из первооснов танцевального искусства в частности, могут быть рассмотрены бытовая жестикуляция и мимика. Говоря о моменте перехода от обыденной телесной пластики как важнейшего коммуникативного средства к пластике танцевальной, несущей художественно-образный смысл, нельзя не коснуться такого феномена культуры, который непосредственно связан с генезисом танца – *пантомимы*. Это, на наш взгляд, имеет особый смысл для понимания природы традиционного танца. Пантомима может быть рассмотрена как более древний, чем танец, способ образного отображения действительности. Пантомима связана с *базисными фундаментальными способами телесной изобразительности и выразительности* и может быть рассмотрена как один из важнейших источников танца. Пантомимиче-

ское начало всегда присутствует в танце. О тесной связи пантомимы с танцем свидетельствует и само возникновение термина: *pantomimes* (греч. «всему подражающий»).

В современном употреблении понятия «пантомима» и «танец» достаточно четко обособлены. Под пантомимой мы, как правило, понимаем повествование при помощи жестов, тогда как танец связываем с более обобщенным характером пластики и особыми формами ритмической организации движений. Затрагивая профессиональное искусство, в частности, балет, можно также обнаружить обособленное место пантомимы в танцевальной композиции.

Эти формы сосуществования танца и пантомимы оказываются определяющими для восприятия традиционного танцевального искусства. Пантомима, состоящая из повседневно-бытовых жестов и мимики, так же как танец отражает саму действительность. В то же время жесты и мимика пантомимы становятся базой для формирования танцевального языка, который обобщает и художественно трансформирует пантомиму. Жестами и мимикой танцующие заменяли слово, точнее, восполняли его отсутствие. В некоторых исследованиях, посвященных пантомиме, понятие «жест» приобретает универсальный смысл, рассматривается как основная «единица» языка пантомимы. Известный этнограф, исследователь северной культуры Г. А. Меновщиков следующим образом охарактеризовал танцевальную культуру эскимосов: «Эскимосские танцы – это, скорее всего театрализованное изображение картин охоты, трудового процесса, повадок животных и птиц и т. д.»². Т. е. при помощи традиционной танцевальной жестикуляции и мимики изображается их бытовая реальная действительность. По мнению А. А. Румнева, в пантомиме «слово «жест» применимо не только к рукам. Жестом в пантомиме нередко называют действие, имеющее какой-либо эмоциональный оттенок, выявляющий отношение человека к явлениям внеш-

него мира»³, жест проявляется не только в движении, он также может быть «зафиксирован в паузе, в неподвижности»⁴. Например, в завершении эскимосского танца, зачастую используется пауза, которая, на наш взгляд, подчеркивает эмоциональность, выразительность и грациозность танцевальных движений.

Разделение танца и пантомимы – один из продуктов «разложения» первоначального синкретического единства культуры, в котором сферу телесно-пластической выразительности таким образом дифференцировать было невозможно. Это же касается традиционного танца – наследника указанного синкретизма. В этой связи необходимо также отметить и то, что нам представляется неправомерным ограничивать возможности танцевальной пластики *выразительностью*. Именно у пантомимы танец унаследовал огромные изобразительные возможности, возможности обозначения конкретных явлений природы и социальной жизни.

Обратимся еще к одному важному содержательному терминологическому уточнению, касающемуся *соотношения понятий «танец» и «пляска»*. По мнению А. С. Фомина, «... термин “танец” по сравнению с термином “пляска” постепенно становился предпочтительным. Он расширяет свои границы и включает многие виды хореографии: реликты древних народных форм, театральные-сценические, бальные и бытовые»⁵.

Анализ теоретической литературы позволяет нам выделить *два основных подхода* к соотношению танца и пляски.

Первый подход связан с жесткой дифференциацией этих понятий. Так, Л. П. Морина говорит о том, что пляска имеет оттенок неистовства и более применима к оргическим действиям, тем временем как «танцевальное искусство неизбежно нуждается в использовании коммуникативных средств языка телесной пластики. Это стимулирует развитие технической стороны танца, накопление культурной традиции теорети-

ческого и практического хореографического опыта. Телесная спонтанная деятельность как проявление чисто субъективного состояния есть явление скорее терапевтическое, чем культурное, поскольку в данном случае отсутствует один важный момент, присущий культурным феноменам, – это традиционность, историчность, формирование языка коммуникативных образов»⁶. Пляску Л. П. Морина относит именно к «телесной спонтанной деятельности». На наш взгляд, хотя в данном сопоставлении указаны некоторые существенные особенности жанра народной пляски, предложенное противопоставление «культурного» и «телесно спонтанного» представляется некорректным, так как указанная «телесная спонтанность» может рассматриваться как отражение импровизационного, вариативного начала в танцевально-пластической культуре и имеет вполне «культурный» смысл. Это становится особенно очевидным при обращении к такому феномену традиционной танцевально-пластической культуры, как шаманская пляска-танец.

Второй подход строится на отождествлении понятий «танец» и «пляска», рассматривает их в качестве синонимов. Танец и пляска объединяются ритмическими движениями тела, посредством которых, человек имеет возможность выразить свое отношение к окружающей действительности. В искусствоведческих и фольклористических работах часто наблюдается подмена этих понятий, их недифференцированное, нестрогое употребление. В употреблении слов «танец» или «пляска», по мнению В. И. Уральской, сказывается привычка: «так, мы, к примеру, используем выражение половецкая пляска, но можем в то же время сказать – танец половчанок или половец»⁷. Именно поэтому, как утверждает исследователь, понятие «пляска» характеризует народно-бытовой танец, а, в свою очередь, понятие «танец» – сценический, профессиональный.

Неопределенность и разночтения в понимании статуса народного танца (и его модификаций – «фольклорный», «традиционный») имеет под собой серьезные основания. Дело в том, что понятию «народный танец» нередко придается слишком расширительный смысл – оно начинает включать в себя не только сферу художественно-эстетическую, но и всю область телесно-пластической выразительности, свойственной различным явлениям традиционной этнической культуры. Проблема эта носит отнюдь не формальный характер, так как нестрогое словоупотребление на практике уводит от реального смысла интересующего нас феномена, от понимания его специфики. Например, совершенно очевиден условный характер широко употребляемого в литературе понятия «танец шамана», так как на самом деле шаман *не танцует, а камлает (шаманит)*, т. е. занимается «отправлением» религиозного обряда – общения с духами, перемещения по «мирам» и т. д. «Художественно-эстетический» смысл его движениям придается «извне» – для самого шамана он не является главным, определяющим – основной смысл его деятельности имеет не художественный, а сакральный характер. Положение дела не меняется от того, что наличие развитого импровизационного начала заставляет иногда употреблять понятие «шаманская пляска».

Таким образом, речь идет о том, что понятие «народный танец» не может отражать всего богатства сформировавшихся в народной культуре средств и способов телесно-пластической выразительности. Здесь необходимо иное, более широкое по смыслу понятие. Таковым, на наш взгляд, может служить понятие «танцевально-пластическая культура», иногда встречающееся в литературе⁸.

Понятие «танцевально-пластическая культура» позволяет рассматривать исторически формирующуюся «культурную» способность человека к телесно-пластической выразительности и изобразительности

в широком культурном контексте, во всех ее взаимосвязях и взаимодействиях с другими его способностями, видами деятельности. Это понятие отражает также неразрывную связь художественно осмысленной пластики и пластики жизненно-повседневной – их взаимовлияние, что особенно очевидно в традиционном обществе, в контексте традиционной культуры, синкретической по характеру. Таким образом, понятие «танцевально-пластическая культура» означает *определенный уровень развития возможностей телесно-пластической выразительности и изобразительности, достигнутые в процессе развития общества и культуры, которые отражаются в художественной и нехудожественной сферах жизнедеятельности – бытовой, коммуникативной, ритуально-обрядовой, производственно-трудовой и др. Т. е. помимо собственно культуры танца, танцевально-пластическая культура включает танцевально-пластические элементы основных сфер жизнедеятельности.* Поэтому, возвращаясь к упомянутому выше понятию «шаманская пляска (танец)» и используя предлагаемую нами терминологию, мы можем говорить не о танце, а о *элементах танце-*

важно-пластической культуры в шаманском обряде.

На наш взгляд, предложенный нами подход, приобретает особый смысл при обращении к танцевально-пластической традиции коренных народов Севера. Очевидно, в данном направлении, в стремлении уйти от традиционно употребляемых понятий, движется и исследовательская мысль С. Ф. Карабановой. Так, описывая особенности традиционных и современных чукотских танцев, исследовательница утверждает, что термином «танец», «пляска» пластику обрядов и праздников чукчей можно назвать лишь условно, «более всего подходит название пляска-пантомима, хотя следует оговориться, что та ее часть, которая входит в обязательные ритуалы, имеет тенденцию к превращению в танец, пляски-пантомимы развлекательного характера порой переходят в пантомиму»⁹.

Анализ танцевально-пластической культуры, на наш взгляд, позволяет приблизиться к пониманию существенных особенностей этнической культуры народов Севера, позволяющих им сохранять не только историческую, но и актуальную ценность для отечественной и мировой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. работы: Румнева А. А. Пантомима и ее возможности. М., 1966; Чурко Ю. М. Белорусский народный танец. М., 1972; Королевой Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977; Уральской В. И. Рождение танца. М., 1982; Сунна Х. Ю. Типы латышской хореографии // Народный танец. Проблемы изучения. СПб., 1991; Левочкиной Н. А. Проблема классификации народных танцев: историографический аспект // Народы Сибири и сопредельных территорий. Томск, 1995; Мориной Л. П. Мифология и феноменология танца. Автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. философ. наук. СПб., 2003.

² Меновщиков Г. А. Эскимосы. Магадан, 1959. С. 101.

³ Румнев А. А. Указ. соч. С. 12.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Фомин А. С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец. Проблемы изучения. СПб., 1991. С. 62–63.

⁶ Моруна Л. П. Указ. соч. С. 12.

⁷ Уральская В. И. Указ. соч. С. 20.

⁸ Например, в автореферате О. П. Чудайкиной на тему: «Хореографическая пластика в драматическом театре» (1997) понятие «танцевально-пластическая культура» отражено в названии третьей главы кандидатской диссертации «Формирование и развитие танцевально-пластической культуры белорусского театра», но строгой теоретической дефиниции в научной работе не получило.

⁹ Карабанова С. Ф. Особенности традиционных и современных танцев чукчей // Традиции и современность в культуре народов Дальнего Востока. Владивосток, 1983. С. 87.