

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-6-70-54>
УДК 792.8

Громцев Р.С.

Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка

МОДУСИ БУТТЯ ТАНЦЮ

Анотація. У статті на основі дослідження онтології хореографічної складової культури розкриті історичні модуси буття танцю, серед яких архаїчний, античний, релігійно-середньовічний, середньовічно-куртуазний і модус професійного мистецтва. З'ясовано, що у первісній культурі поява і побутування танцю як частини релігійного культу пов'язане зі зміною психофізичного стану людини, що і визначає окремий модус буття танцю. У античності модус буття танцю змінюється в бік морального впливу на людину, тобто танець впливає не лише на психофізичний стан, а й на етичні якості людини. Танець стародавніх греків розумівся як засіб соціального впливу на індивідуальну свідомість. У релігійно-середньовічному модусі танець розглядався як контркультура, яку засуджувала пануюча ідеологія. У середньовічно-куртуазному модусі танець існував у системі придворного етикету з новим суспільним призначенням: із забави він перетворився в засіб утвердження пануючих політичних ідей, засіб кар'єрного зростання, елемент любовної інтриги. Професійне мистецтво танцю, як правило, гармонійно розвиває фізичну і духовну сторони людини. А опозиційна характеристика танцю релігійно-середньовічного модусу властива сучасному світові, який сприймає хореографію як контркультуру.

Ключові слова: танець, модус, буття, онтологія, холізм.

Hromtsev Roman

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

MODES OF DANCE EXISTENCE

Summary. In the article, based on the study of the ontology of the choreographic component of culture, the historical modes of dance existence are presented, including archaic, antique, religious-medieval, medieval-courtly and the mode of professional art. In the primitive culture, the emergence and existence of dance is associated with a change in the psychophysical state of a person, which determines a separate mode of dance existence. Dance, as a part of religious cult, could provide access to a special psychical state, different from ordinary one, in which various mystical contacts were possible. In antiquity, the mode of dance existence changes in the direction of moral influence on the person, that is, the dance affects not only the psychophysical state, but also the ethical qualities of the person. The dance of the ancient Greeks was understood as a means of social influence on the individual consciousness. In the religious-medieval mode, the dance was considered as a counterculture. The ruling ideology condemned and forbade the existence of dance, but the dance was alive and, moreover, penetrated the court secular culture. In the medieval-courtly mode, the dance existed in the court etiquette with a new social purpose: from fun it became a means of affirming the prevailing political ideas, a means of career growth, or an element of love intrigue. In the period of the highest prosperity of the courtly ballroom culture, classical ballet as an ontologically new kind of dance appeared. The mode of the existence of classical ballet is associated with the ability of the movements to speak, but not for the performer's own mood, not for representing moral and ethical qualities, but for creating a dialogue with the audience, for making the narrative through the artistic image. In modern civilization there are components of all historical modes of dance existence. The professional art of dancing, as a rule, harmoniously develops the physical and spiritual aspects of the person. And the oppositional characteristics of the dance of the religious-medieval mode are inherent in the modern world, which perceives choreography as a counterculture.

Keywords: dance, mode (modus), existence, ontology, holism.

Постановка проблеми. Танцювальна культура, що має тисячолітню історію розвитку, є одним з феноменальних видів мистецтва. Жодна культура не обходилася без такого явища, як танець (хоча форми і функції танцю були різні в різні епохи), що є відображенням культурного розвитку людства протягом його історії.

Дослідження танцю в даний час отримують особливої актуальності, оскільки, незважаючи на поширення «пасивних» форм проведення дозвілля (кіно, Інтернет, комп'ютерні ігри тощо), відбувається популяризація різних танцювальних практик. Актуальне розуміння природи, місця і ролі танцю, танцювальної культури орієнтує на вивчення його глибинних смислів, особливостей знаково-символічної побудови і впливу на глядача з урахуванням всього його культурологічного насичення, самобутності походження, специфіки інтелектуального і емоційного впливу.

У рамках цих концепцій, танець, усталений за багато поколінь, піддається істотній ревізії, особливо з естетичних, хореографічних, мистецтвознавчих позицій. Природно, що така світоглядна інверсія (явище) обумовлена досить радикальними змінами в світогляді, в розумінні буття людини і культурогенезу в цілому, зміною історичного типу мислення при його кореляції з принциповим змістом і тенденціями відображення і узагальнення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Початок осмислення теорії танцю було покладено в загальних філософських працях мислителів Стародавнього світу («Закони «Платона» та «Про танець» Лукіана). Епоха Відродження характеризувалася фантастичним розвитком побутового танцювального мистецтва, спробами теоретичного осмислення танцю, що в свою чергу забезпечило видання спеціальної

літератури (Д. да П'яченца, Г. Ебрео, А. Корнадзано, Маргарита Австрійська, Ф. Карозо, Т. Арбо, Р.О. Фейе). У XVIII ст. розпочалася активна розробка естетики танцю з позицій просвітництва і під впливом філософських ідей Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, Ф. М. Гріма, Ж. Д'Аламбера.

Серед робіт, присвячених дослідженню теорії хореографічного мистецтва, переважають роботи зарубіжних хореографів, написані в XVII-XIX ст., які продовжили справу італійських танцмейстерів, що заклали основи вивчення мистецтва танцю. Значну цінність представляє книга французького балетмейстера, реформатора і теоретика хореографічного мистецтва Ж.Ж. Новерра «Листи про танець і балети» (1760). Ж.Ж. Новерр започаткував дослідження культурогенетичних процесів в мистецтві хореографії, різнорівневої структури і динаміки танцювального дії. Теоретичні положення і практичні пошуки Ж.Ж. Новера мають величезне значення, а деякі його ідеї не втратили сенсу і до нашого часу [2, с. 305].

Сучасний період дослідження танцювального мистецтва відзначений розглядом-вивченням танцю з філософських і культурологічних позицій. Феномен танцю розглядається як культурне явище, складова частина культурного простору (І.В. Аверченко, А.В. Амашукелі, Н.В. Атіганова, І.А. Герасимова, М.Н. Жиленко, С.М. Куракіна, Л.П. Моріна, Н.В. Осинцева, Н.В. Петровиченко, В.В. Ромм, Е.Е. Еванс-Прічард та ін.) [2, с. 305–306].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. У цих дослідженнях дискурс неминуче вибудовується з позицій загальнофілософських категорій, якими спочатку виступають простір і час, діалектика тріади: рух – дія – спокій, а по відношенню до танцю – кореляція просторовості (тілесності) і темпоральності. Танець як просторово-тимчасове явище культури за допомогою рухів і пластики тіла транслює культурно значиму інформацію (ідеї, зміст, художній образ) як окремої людини, так і соціальної групи і домінуючі характеристики танцювальної культури у кожну з епох відрізнялися одна від одної. На думку Н.В. Осинцевої, які вона викладає в дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук «Танець в аспекте антропологічної онтології» [6] «екзистенціальна первинність безперервних змін в танці «танцювальний простір побудований на позах, які змінюються і змінюють одна одну, і ці зміни безупинні», і «танець триває, тобто є послідовністю поз, що постійно змінюються» спонукає до думки про існування такого поняття, яке можна назвати часом танцю» [6, с. 6].

Формулювання цілей статті – розкрити домінуючі характеристики танцювальної культури в конкретні історичні епохи (від первіснообщинного суспільства до наших днів).

Виклад основного матеріалу дослідження. У XXI столітті танець пов'язаний не лише з мистецтвом та побутовим танцем, але й зі спортом, сферою дозвілля, лікуванням, поведінкою людини, її репрезентацією в різних соціальних групах. Однак у кожну історичну епоху танець мав певні модуси, які розкривають пере-

важно домінуючі характеристики танцювальної культури у кожну з епох. При дослідженні онтології хореографічної складової культури Н.В. Осинцева виокремлює п'ять модусів буття танцю: архаїчний, античний, релігійно-середньовічний, середньовічно-куртуазний і модус професійного мистецтва.

На думку Н.В. Осинцевої, у первісній культурі поява і побутування танцю пов'язане зі зміною психофізичного стану людини, що і визначає окремий модус буття танцю. Танець як частина релігійного культури міг забезпечувати входження в особливий психічний стан, відмінний від буденного, в якому можливі різного роду містичні контакти, які під час різноманітних обрядів були насичені полісемантичними знаками-символами. Обряди були насичені знаками мистецтва: пластикою тіла, пантомімою, танцем, музикою (інструментальною або співом), словом (повторенням певних словесних формул і формулювань з метою універсального кодування). Важливу роль в обрядово-ритуальному дійстві відводиться маскам, розфарбуванню тіла, костюмам, а також обряд мав проводитися у певному архітектурному оточенні (наприклад, на тлі гори з петрогліфами) або з використанням об'єктів начиння. У обряді широко застосовуються знаки управління: сигнали, команди, орієнтири – усі види знаків тут присутні і реалізуються в синкретичній єдності. Таке поєднання різних типів знаків характеризує відмінність одного обряду від іншого. Однак саме поєднання є обов'язковим. Як стверджує С.А. Токарев, ворожіння і прикмети складають найбільш стійкий стрижень календарних звичаїв і обрядів до найзначніших моментів сільськогосподарського року [5, с. 545–546]. У обряді тіло є відображенням того чи іншого бажаного природного явища. Наприклад, у контексті симпатичної магії при виконанні ритуального танцю необхідно було якомога вище підстрибувати, тоді льон або інша рослина виросте високим. Такі ж властивості мало тіло людини в обряді, присвяченому родючості землі, викликанню дощу тощо.

Уміння концентрувати, виплескувати, отримувати вміння контролювати і направляти свою внутрішню енергію є досить характерною рисою для архаїчного модусу танцювального буття. Здатність контролювати свою внутрішню енергію, життєвий ритм і темп; прагнення сформулювати і побудувати цілісний, гармонійний своїй психіці світ лежить в основі сучасних напрямків танцотерапії [6, с. 12].

У античності модус буття танцю, за Н.В. Осинцевою, змінюється в бік морального впливу на людину, тобто танець починає впливати не лише на психофізичний стан, а й на етичні якості людини. Ідея загальної гармонії, розуміння людини як частини природи і громадянина політичного полісу пронизували і танцювальне буття, яке верифікувало чесність, справедливість та інші моральні якості людини. Танець стародавніх греків розумівся як засіб соціального впливу на індивідуальну свідомість. Завданням хороводного мистецтва Платон вважав відтворення поведінки людей при різних діях, випадковостях та звичаях, а танець – невід'ємною частиною фізіології людини.

У середні віки танцювальне мистецтво, тісно пов'язане з тілесним началом, як жодне інше не віталось церквою, яка вимагала смирення і покаяння. Середньовічна ідеологія не схвалювала зовнішніх тілесних проявів, але все ж танець, гнаний церквою, існував і своєрідно розвивався у творчості скоморохів, бродячих артистів, жонглерів, канатних танцюристів.

У танцювальній культурі Середньовіччя яскраво відображаються суперечливість високого і низького, чуттєвого та аскетичного. Перші згадки про народні танці, які мали у Франції характер суспільних ігрищ, в які включалося будь-яке число учасників, відноситься до XIII ст. Один з них носив назву «бранль», від французького «branler» – хоровод, а також розгойдування, коливання. Семантика цього старовинного танцю сходить до наслідувальних рухів, пов'язаних з трудовою діяльністю народу. Удари в долоні в «Бранлі прачок» символізували удари валька, характерним рухом «Бранля чоботарів» були удари об землю грубими черевиками, а в «Бранлі дроворубів» основні рухи нагадували рухи сокиркою тощо. Усі учасники ігрового хороводного танцю рухалися під пісню, яку заспівувачів ведучий. Крім пісні танці супроводжувалися грою на дудці, тамбурині, сопліці, волинці.

Народні танці, такі як «бранль» і «фарандола», проникли на бали і свята до залів феодальних замків. Спочатку вони мали вигляд хороводу або ланцюжка, танцюючі рухалися за ведучим, підспівуючи йому. Однак з часом уривчасті, важкі кроки, характерні для куртуазних манер знаті, стали більш стабільними, плавними і почали поєднуватися з урочистими поклонами кавалерів і реверансами дам. Характерні похитування корпусу, жвавість і безпосередність, властиві народним танцям, змінилися важливою поставою, повільною розміреною ходою, манірними взаємними привітаннями. Встановленому церемоніалу відповідали і костюми знаті. Чоловіки танцювали в капелюсі, в плащі і зі шпагою, яку міг носити лише дворянин. Дами були закуті у важкі сукні з довгим шлейфом. Загальний стиль костюму, як і всі куртуазні манери, і етикет зв'язували, не давали волі тілу і духу.

Отці церкви таврували пустослів'я, карнавальне буйство плоті і сміх, який ображає благочестиві думки і умонастрої. Строго заборонялися їй видовищні мистецтва, які, на думку апологетів, викликали непристойні бажання і гріховні думки. Однак і в лицарських замках, і в королівських покоях не змовкали пісні й сміх, танцювали повільні величні і швидкі життєрадісні танці [3, с. 77].

Як зазначає В.П. Даркевич, Джованні Боккаччо у вступі до новели «Декамерон» розповідає про розваги високопоставленого суспільства в замському маєтку під Флоренцією: «Дівчата та хлопці вміли танцювати, деякі – грати і співати, а тому, як скоро прибрали зі столів, королева веліла принести музичні інструменти. Потім, за її розпорядженням, Діонео – на люнні, а Ф'ямметта – на віолі заграли повільний танець. Королева відіслала прислугу поїсти, а потім вона, інші дами і два молодих чоловіка

стали в коло, і розпочався плавний круговий танець. Після цього всі почали співати чарівні веселі пісеньки» [4, с. 97].

У релігійно-середньовічному модусі танець розглядався як контркультура. Пануюча ідеологія засуджувала, забороняла побутування танцю, але танець жив і, більше того, проникав у придворну світську культуру. Людина не може не танцювати, для прогресивного розвитку, для нормального психічного стану людині необхідні соматична розрядка, екстаз, афекти, тілесна активність або її споглядання – усе це давали народні свята, ігрища, танці [6, с. 12].

У середньовічно-куртуазному модусі танець існував у системі придворного етикету з новим суспільним призначенням: із забави він перетворився в засіб утвердження пануючих політичних ідей, засіб кар'єрного зростання або елемент любовної інтриги. До цього періоду в історії ще не зустрічався парний танець (для чоловічої і жіночої статі). Суворого регламентованій етикет того часу поширювався і на бали, які були формою соціальної організації, яка визначала тип поведінки всередині світської культури. У період розквіту придворної культури, розвиваючись одночасно, бальний і народний танці досягають полярної протилежності. Середньовічно-куртуазний модус буття танцю створив благодатний ґрунт для виникнення професійного сценічного танцю. Онтологія танцю в цьому модусі пов'язана з рухами тіла, «які говорять», і способом самоствердження в рамках світської комунікації [6, с. 12–13].

У період найвищого розквіту куртуазної бальної культури з'явився онтологічно новий вид танцю – класичний балет, що став пізніше окремим видом мистецтва. Не зважаючи на те, що мистецтво танцю існувало в античності, онтологія класичного балету змінилася щодо куртуазних бальних танців, мистецтва скоморохів і жонглерів (технічно не менш складного). Модус буття класичного балету пов'язаний зі здатністю рухів «говорити», але не для власного настрою, не для підтвердження морально-етичних якостей, а для створення діалогу з глядачем, оповідання через художній образ. У сфері мистецтва, не втрачаючи своєї онтології, танець знаходить особливий спосіб існування, підпорядкований законам мистецтва, його помежовість укладена між створенням і сприйняттям танцювального образу, у нього з'являється аксіологічна функція, танцювальне мистецтво створює суспільно значущі цінності [6, с. 13].

Висновки з даного дослідження. У сучасній цивілізації присутні складові усіх історичних модусів буття танцю. Психофізіологічна розрядка, компенсаторна функція танцювальних рухів, рухи, що «говорять», властиві несценічному танцю, особливо молодіжній дансинговій культурі. Професійне мистецтво танцю, як правило, гармонійно розвиває фізичну і духовну сторони людини. А опозиційна характеристика танцю релігійно-середньовічного модусу властива сучасному світові, який сприймає хореографію як контркультуру, може стати перспективою подальшого розвитку дослідження в даному напрямку.

Список літератури:

1. Амашукели А.В. Эстетика танца. *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века*. Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. Серия «Symposium». СПб., 2001. Вып. 16. С. 10–13.
2. Бодунова И.И. Танец как пространственно-временное явление культуры. *Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей* / Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет. Минск, 2012. С. 305–310.
3. Буксикова О.Б. Исторические метаморфозы телесности в танцевальной культуре. *Научные ведомости БелГУ. Серия Философия. Социология. Право*. 2016. № 3(224). Выпуск 35. С. 74–79.
4. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. Москва : Наука, 1988. 344 с.
5. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология : Учебное пособие. 2-е изд. Москва : Изд. МГУ, 2013. 680 с.
6. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания». Тюмень, 2006. 22 с.
7. Почепцов Г.Г. Послекоммуникативные процессы. *Рациональность и семиотика дискурса : сб. науч. тр. Института философии АН Украины*, 1994. С. 130–140.

References:

1. Amashukeli A.V. (2001). Estetika tantsa. *Estetika v interparadigmalnom prostranstve: perspektivy novogo veka*. Materialy nauchnoy konferentsii 10 oktyabrya 2001 g. Seriya «Symposium». SPb. Vyp. 16, pp. 10–13.
2. Bodunova I.I. (2012). Tanets kak prostranstvenno-vremennoye yavleniye kultury. *Universalnoye i natsionalnoye v kulture: sbornik nauchnykh statey* / Belorusskiy gosudarstvennyy universitet. Gumanitarnyy fakultet. Minsk, pp. 305–310.
3. Buksikova O.B. (2016). Istoricheskiye metamorfozy telesnosti v tantsevalnoy kulture. *Nauchnyye vedomosti BelGU. Seriya Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo*, no. 3(224), vyp. 35, pp. 74–79.
4. Darkevich V.P. (1988). Narodnaya kultura srednevekovia: svetskaya prazdnichnaya zhizn v iskusstve IX–XVI vv. Moskva : Nauka. (in Russian)
5. Lobodanov A.P. (2013). Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya : Uchebnoye posobiye. 2-e izd. Moskva : Izd. MGU. (in Russian)
6. Osintseva N.V. Tanets v aspekte antropologicheskoy ontologii : avtoref. dis. ... kand. filos. nauk : spets. 09.00.01 «Ontologiya i teoriya poznaniya». Tyumen, 2006. 22 p.
7. Pocheptsov G.G. (1994). Poslekommunikativnyye protsessy. *Ratsionalnost i semiotika diskursa : sb. nauch. tr. Instituta filosofii AN Ukrainy*, pp. 130–140.