

**Источники и литература:**

1. Водопьянова Н. Е. Психодиагностика стресса / Н. Е. Водопьянова. – СПб., 2009.
2. Ухтомский А. А. Интуция совести / А. А. Ухтомский. – СПб., 1996. – 64 с.
3. Хобфолл С. Стресс, культура и коммуникации / С. Хобфолл. – СПб. : Речь, 1998.
4. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990. – 175 с.
5. Куликов Л. В. Психогигиена личности / Л. В. Куликов. – СПб., 2004. – 464 с.
6. Селье Г. Стресс без дистресса / Г. Селье. – М. : Прогресс, 1979. – 124 с.
7. Лазарус Р. Теория стресса и психофизиологические исследования / Р. Лазарус // Эмоциональный стресс : физиологические и психологические реакции. – Л., 1970.
8. Крюкова Т. Л. Методология исследования и адаптация опросника диагностики совладающего (копинг) поведения / Т. Л. Крюкова // Журнал практического психолога. – 2007. – № 3. – С. 82–92.

**Николаенко Д.А.****УДК 7.011+793.3****ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОСНОВНЫХ ТИПОВ КОММУНИКАЦИИ В ТРАДИЦИОННОМ ТАНЦЕ**

***Аннотация.** Статья посвящена обоснованию типологии традиционных танцев по направлению коммуникации. Такой выбор критерия продиктован методологической целесообразностью, а также значительным влиянием коммуникативной составляющей на смысловое наполнение танца. Предлагается выделять три основных типа: танцы с вертикальной, горизонтальной и многослойной коммуникацией. В каждом из типов специфика адресата коммуникации определяет как технические особенности танца, так и его символическое содержание. Представленная классификация способствует расширению возможностей герменевтического подхода в исследовании танцевальных культур.*

***Ключевые слова:** коммуникация, типология, танцевальная культура.*

***Анотація.** Стаття присвячена обґрунтуванню типології традиційних танців за напрямком комунікації. Такий вибір критерію продиктований методологічною доцільністю, а також значним впливом комунікативної складової на смислове наповнення танцю. Пропонується виділяти три основних типи: танці з вертикальною, горизонтальною і багатопшаровою комунікацією. У кожному з типів специфіка адресата комунікації визначає як технічні особливості танцю, так і його символічний зміст. Подана класифікація сприяє розширенню можливостей герменевтичного підходу в дослідженні танцювальних культур.*

***Ключові слова:** комунікація, типологія, танцювальна культура.*

***Summary.** This article is devoted to the justification of the typology of traditional dances by the direction of communication. This choice of the criterion dictated by the methodological expediency, as well as by the significance of the influence of the communication component on the semantic content of the dance. It proposed to allocate three basic types: dancing with the vertical, horizontal and multi-layer communication. Vertical communication is conventionally monological: dancer does not exchange signals with another dancer, but performs a dance for the observer. This is a ritual dance in which dancer appeals to a higher power, or scene dance in which dancer pays a message to the viewer. Horizontal communication addressed from dancer to dancer, not to the audience and not to the deity. This type of communication is typical for paired and group everyday and festive dances. Multi-layer communication determined by the presence of two destinations. One becomes a "fictitious", the other - this, which really turned the message. This is the type of communication characteristic for ritual and scene dances. Any of the traditional dances, whatever the era and location it may apply, necessarily belongs to one of the three types of communication. In each of the types of communication the specificity of the recipient as the technical features of the dance and its symbolic content are determined. Presented classification promotes opportunities of the hermeneutic approach in the study of dance culture.*

***Keywords:** communication, typology, dance culture.*

**Цель статьи:** выделить в качестве основания для типологии танцев направленность коммуникации, а также рассмотреть характерные для каждого типа особенности взаимодействия танцовщиков.

Рассуждая о коммуникативной составляющей танца, можно заметить, что он принимает разные формы в зависимости от адресата коммуникации. В связи с этим представляется необходимым ввести типологию танцев по направленности коммуникации. Это позволит более точно соотносить виды танцев с культурными контекстами, и как следствие, более аккуратно проводить герменевтический анализ, приписывая каждому танцу адекватный коммуникативной ситуации смысл. Поскольку символическое «фоновое» наполнение культуры, жизненный мир, имеет принципиально коммуникативную природу, представляется целесообразным выделять виды танцев именно в соответствии с направленностью коммуникации.

Обычно проводят разделение танцев по традиционному признаку назначения: бытовые, обрядовые, сценические. Сложность такого подхода обусловлена синкретичностью и полифункциональностью некоторых видов танца, в частности, архаичных танцев. В танцах даже современных африканских и южноамериканских племен, живущих в первобытных условиях, заметно слияние бытового и религиозного танца. Вводимая же нами типология танца по адресату коммуникации решает эту проблему.

1. «Горизонтальный» тип коммуникации в танце. Под горизонтальной мы будем понимать ту коммуникацию, которая обращена от танцовщика к танцовщику: не к зрителю и не к божеству. Этот тип интертелесной коммуникации характерен для бытовых танцев.

Исследователи танцевальных культур сходятся во мнении, что бытовой танец происходит от ритуального, потерявшего сакральный смысл. Королёва, Мартинес и Авдеев разделяют бытовые танцы на сюжетные и бессюжетные. К сюжетным танцам относятся повествовательные (например, трудовые) танцы, исполняемые ради увеселения и развлечения. Бессюжетный танец спонтанен, импровизирован. Он подразделяется на так называемые «танцы радости бытия» [7, с. 180], экспрессивные танцы, основной функцией которых является самовыражение; и любовные танцы, где «юноши и девушки стремились привлечь внимание друг друга, в них происходило объяснение в любви и находила откровенное выражение любовная страсть» [там же]. Такие танцы существовали и существуют поныне как форма межполового общения и как санкционированная форма ухаживания.

Подобного рода танцы и по сей день бытуют во многих племенах, ведущих архаичный образ жизни, а также в обществах с традиционным укладом. Например, в племенах и деревнях Индии. Исполнение традиционных танцев, посвященных рождению, свадьбе, любому другому значимому событию, явлениям природы, помогают поддерживать чувство принадлежности к общине. Для подобного рода танцев нехарактерно проявление индивидуализма, в частности, личного исполнительского мастерства. Танец полностью подчинен установленному порядку и требует от членов общины не выделяться, а, напротив, действовать как часть целого. Типичный пример – танец «гарбха», который исполняют девушки племени под барабанный ритм, или «танец с бамбуковыми палками».

Следует отметить, что неприятие индивидуализма было характерно для многих народных танцев, различных эпох и регионов. В том числе, и для бытовых танцев Древней Греции. Вот, как характеризует древнегреческие массовые пляски Э. Жак-Далькроз: «Основная идея древней орхестики заключалась в равнодушном единодушном сотрудничестве отдельных элементов (пляска, пение, инструментальная музыка и декламация), в их ритмическом сочетании ради единого гармоничного впечатления. Совершенно не допускалось, чтобы какой-либо один из участвующих выделился из ряда других своей виртуозностью и особыми эффектами. Каждое отдельное лицо работало в интересах целого» [3, с. 109-110].

Несмотря на неуместность демонстрации особых навыков, импровизация в традиционном групповом танце, напротив, приветствуется. Простой ритм, мелодия и текст песни (если он есть) оставляют простор для возникновения новых образов и идей, которые генерируют и воплощают танцоры.

Интересно отметить, что, в отличие от классического индийского танца, народный и племенной индийский танец (разница между ними в том, что народный не требует участия всех членов общины, он может исполняться для зрителя, а значит – относиться к другому типу коммуникации, вертикальному) не являются знаковыми системами. Если классический танец Индии – Натя – строго организован, формализован и предполагает закрепленное за каждым жестом или их комбинацией значение, то народные и племенные танцы преимущественно импровизационны. Танцовщики не передают жестикულიцей содержание песни или пьесы, а выполняют спонтанно генерируемые движения рук, корпуса и головы. Это хорошо заметно в танце «гхумар», традиционном для Раджастана. Его начинает одна солистка, затем подхватывает и продолжает другая, и так танец переходит от одной танцовщицы к другой. Примечательно, что в этом случае не танцовщицы следуют за ритмом, а наоборот, ударные инструменты подстраиваются под танцовщиц, которые, к слову, начав в умеренном темпе, постепенно ускоряют его.

Однако горизонтальная коммуникация характерна не только для групповых, но и для парных танцев. Они присутствуют как среди народных образцов – семейные танцы, или же имитирующие ухаживания, так и среди элитарных, в том числе, бальных.

Как пишет о достаточно поздних формах бального танца Л. Блок, «В начале XVIII века бальный танец – кульминация форм «общественной» жизни ... Век Людовика XIV окончательно покончил со всяким «архаизмом» как в жизни, так и в искусстве, установил торжественный и пышный кодекс как для жизни, так и для искусства. За двором тянулись и другие слои общества, не только аристократия, но и верхи городские, буржуазные; для всех бальный танец стал мерилом, говоря современным языком, культурности человека» [1, с. 266]. Аналогичные процессы происходили и в Российской империи. Умение держать себя, утонченно двигаться и виртуозно контролировать как тело, так и эмоции, считалось признаком принадлежности к высшему свету.

Стихийность, импровизация в бальном танце была исключена. Напротив, необходимый танцевальный навык приобретался в ходе долгих тренировок. Ученики осваивали способность держать корпус неподвижным, в то же время совершая сложнокоординированные движения конечностями. О том, как проходили тренировки, мы можем узнать из «Правил», написанных Л.А. Петровским и выпущенных в 1825 г: «Как ученик имел 22 года, рост довольно порядочный и ноги немалые, притом неисправные, то учитель, не могши сам ничего сделать, почел за долг употребить четырех человек, из коих два выворачивали ноги, а два держали колена. Сколько сей ни кричал, те лишь смеялись и о боли слышать не хотели – пока наконец не треснуло в ноге, и тогда мучители оставили его ... Я почел за долг рассказать сей случай для предостережения других. Неизвестно, кто выдумал станки для ног; и станки на винтах для ног, колен и спины: изобретение очень хорошее! Однако и оно может сделаться не безвредным от лишнего напряжения» [цит. по 11, с. 92].

Такая церемониальность, однако, постепенно сходит на нет, начиная с первой четверти XIX в. Вместе с падением французской монархии исчезает и строжайший регламент бальных танцев. «Новый» бал XIX в стал действительно средством рафинированного развлечения знати. Как отметил Ю. Лотман, «Бой требовал инициативы, а парад – подчинения, превращающего армию в балет. В отношении к парадному балу выступал как нечто прямо противоположное. Подчинению, дисциплине, стиранию личности бал противопоставлял веселье, свободу, а суровой подавленности человека – радостное его возбуждение» [11, с. 100].

На танцевальных вечерах становятся популярными танцы, допускающие импровизационный момент, то есть, те, в которых пара могла самостоятельно комбинировать фигуры (например, мазурка). Огромное распространение получают общественные балы, устраиваемые не только аристократией для аристократии во дворцовых залах, но организуемые в театрах, различных общественных заведениях, парках, принимать участие в которых могли люди любого сословия. Такие балы становятся не только развлечением, но и центром буржуазной общественной жизни, где происходят новые знакомства, заключаются сделки. С ростом популярности таких балов увеличивается спрос на услуги учителей танца, в связи с чем один за другим открываются танцевальные классы. Именно там часто рождаются и входят в моду новые жанры, распространяющиеся сначала на бытовом уровне, а затем проникающие и в профессиональный сценический танец.

В XXв, наполненном рядом невиданных до той поры, уникальных по масштабности социальных изменений и событий мирового масштаба, танец претерпевает череду многочисленных быстрых изменений. Многие изменения назвали еще в конце XIXв, когда в силу ряда социальных, политических и экономических причин европейцам довелось более близко и массово, чем раньше, контактировать с внеевропейскими культурами. Интерес к афроамериканской, латиноамериканской культуре возрастает. Они начинают оказывать сильное влияние на европейскую, в том числе это касается музыки и хореографии. Если в XIXв Америка заимствовала европейские танцы, то в XXв это процесс происходит в обратном направлении. Классическая хореография еще долго остается закрытой для внеевропейских влияний, бытовой же танец моментально впитывает новшества.

Большинство возникших в конце XIX - начале XXвв течений, касающихся музыки и хореографии, возникают в рамках североамериканского менестрельского театра – одной из форм музыкального передвижного театра, образовавшегося в США в начале XIXв на основе афроамериканского фольклора. Из этого шоу происходят давние началу множеству танцевальных и музыкальных течений XXв рэгтайм и джаз.

**2. Виды танца с «вертикальной» коммуникацией.** Вертикальной мы будем называть условно монологичную танцевальную коммуникацию, когда танцовщик не обменивается сигналами с другим танцовщиком, а исполняет танец для наблюдателя. Это ситуация ритуального танца, где танцующий обращается к высшим силам, или сценический танец, где танцовщик обращает послание к зрителю.

**Ритуальные танцы.** Ритуальные танцы подразделяются исследователями, в частности, Э.А. Королевой, А.Д. Авдеевым, на три группы: тотемические, охотничьи и военные. При этом не существует единого мнения о том, какой из этих танцев возник раньше других. А.Д. Авдеев пишет, что тотемический танец развивается из охотничьего, Э.А. Королева же считает, что именно тотемический танец был первым. Л. Леви-Брюль также признавал важность тотемической пляски в первобытном обществе: «Подражая тому, что делали в определенных обстоятельствах мифические предки, воспроизводя их жесты и действия, участники церемоний приобщаются к ним и реально соприслаивают их сущности. Одновременно с этим новичков, т.е. молодое поколение, которому предстоит включиться в поколение старших, вводят в тайны священных обрядов, от которых периодически зависят благосостояние и благополучие общественной группы. А заодно участникам церемонии удается вызвать умножение, усиленный и быстрый рост растений и животных, являющихся тотемами разных кланов племени» [8, с. 115].

Тотемический танец выполнял следующие функции:

- Накопления и передачи новому поколению жизненного опыта племени.
- Магическую функцию мистического единения с тотемом.
- Знаковую, идентифицирующую функцию. Танец оказывается некоторого рода маркером принадлежности индивида к определенной социальной группе, «паспортом рода, клана или отдельной личности» [7, с. 50].

Также уже в эпоху верхнего палеолита существует разделение танцев на мужские и женские. Как отмечает Королева, основную роль в формировании характерных особенностей мужских и женских танцев сыграли физиологические различия и первичное разделение труда на женский и мужской. «Основу пластики всех видов женского обрядового танца составляли различные колебательные и вращательные движения бедрами, животом и всем телом, при этом ноги почти не отрывались от земли». Такая моторика связана со спецификой женских культов: магией женского тела, связью с Огнем, Матерью-Землей, стихийными силами природы. В отличие от приземленных женских танцев, мужские, напротив, демонстрировали «воздушность», оторванность от земли, о чем свидетельствовало обилие прыжков, ударов ногами о землю. Кроме того, для мужского архаичного ритуального танца характерны коитальные движения. Это различие мужского и женского танца подчеркивает и К. Закс: «мужские танцы основаны на энергичных движениях вверх, в то время как в женских танцах отчетливо выражено притяжение к земле» [цит. по 14, с. 8]. Кроме того, Э.А. Королева приводит примеры танцевальных обрядов, в которых мужчины и женщины «перевоплощались» друг в друга.

**Сценические танцы.** К сценическому танцу мы отнесем не только балет и различные хореографические перформансы, которые мы привыкли видеть на современной сцене, но и любые танцы, исполняемые для зрителя, включая скоморошеские пляски и элементы бытовых танцев.

Отнесение отдельных бытовых танцев к этому типу полностью оправдано. Ярким примером тому могут служить бытовые танцы африканских племен. Мужчины и женщины в них чаще всего танцуют отдельно друг от друга, и когда одна группа или один член племени танцует – остальные наблюдают. Не менее отчетливо иллюстрирует возможность наличия вертикальной коммуникации в бытовом танце часть

древнегреческой танцевальной культуры. О ее демонстративном характере пишет Лукиан: «И доньше можно видеть, что молодежь спартанская обучается пляске не меньше, чем искусству владеть оружием. ... Флейтист усаживается в середине и начинает наигрывать, отбивая размер ногою, а юноши, друг за другом, по порядку, показывают свое искусство, выступая под музыку и принимая всевозможные положения: то воинственные, то, спустя немного, просто плясовые, приятные Дионису и Афродите. Поэтому и песнь, которую юноши поют во время пляски, содержит призыв к Афродите и эротам принять участие в веселии и с ними вместе поплясать. А другая песня, – их поется две, – дает наставление, как надлежит плясать. В них говорится: «Дальше ногу отставляйте, юноши, и выступайте дружной!» Другими словами: "лучше пляшите!»» [12].

Вертикальная направленность коммуникации в профессиональном сценическом танце очевидна. Все исследователи сценического танца, наиболее развитую и совершенную форму которого представляет собой балет (и по степени технической наработанности, и по богатству художественных приемов, и по объему исторического материала), отмечают в качестве отличительных его черт:

- Искусственность как неестественность движений с точки зрения нормальной телесной организации;
- Предельная условность как максимально отдаленность свойственной балету символики па от символики обыденных жестов.

Классический балет, в отличие от бытового и даже религиозного танца, далек от непосредственной чувственности: каждая заключенная в нем интенция проходит сквозь призму интеллекта и доносится до зрителя в «кристаллизованной» форме. Он не тяготеет к естественности, напротив: «Классический танец не обусловлен, конечно, никаким причинным принуждением извне; он носит в самом себе свой имманентный закон, свою внутреннюю логику, каждое нарушение которой воспринимается зрителем как нарушение художественного впечатления» [9, с. 220]. Удивительно, что собственной методологии интерпретации сценического танца так и не сложилось. И это несмотря на то, что именно сценический танец стал объектом исследования балетоведения – искусствоведческой отрасли, в рамках которой осуществляется формирование и систематизация теории танца. Впрочем, балетоведение оказалось под сильным влиянием исследовательских подходов общего искусствоведения, располагающим значительным объемом собственных методологических процедур и приемов, однако же, не имеющей специфических методов работы с хореографическим материалом. Тем не менее, серьезные разработки в области театроведения и рефлексии над пластическими видами искусства оказали серьезное влияние на понимание природы сценического танца.

В частности, в начале XX в внимание исследователей сосредотачивается на необходимости учитывать механизмы субъективного переживания и фиксации зрителем представляемых образов, другими словами, участие его видения в формировании смысла произведения: «содержание объекта искусства мыслилось в качестве результата организующей и преобразующей деятельности человека, момента его незримого присутствия и участия в акте творчества, отношения к объекту» [6, с. 79]. Для предыдущих эпох такой подход к оценке драматургического произведения был неочевиден, «поскольку классическая система театра не предусматривала какого-либо различия наглядного изображения и образа, ведь актер всегда играет тот образ, который он наглядно представляет зрителю» [6, с. 78] – интерпретация содержания образа сводилась к описательному «толкованию» произведения в сюжетном контексте. В условиях модерна этот подход оказался несостоятельным: новые формы искусства вообще не предполагали буквального описания, а параллельно этому, под влиянием меняющейся парадигмы всей гуманитаристики, и сама сущность театральной критики претерпевала серьезные изменения, направленные на отказ от описательности. В частности, один из пионеров теории и практики нового подхода, Н.Н. Евреинов, настаивал на необходимости формирования новых выразительных средств и интерпретационных приемов, которые пробудят в зрителе способность «слушания глазами» (термин Н.Н. Евреинова). Целью драматурга было построение системы видения, позволяющего проникать в сущность представленного на сцене образа, а не видеть в нем буквальное отражение жизни или высокой идеи. В унисон новым веяниям и В.В. Кандинский предлагал отказаться от передачи сценическими средствами внешней жизни, обратившись к воплощению в подвижной форме ее внутреннего содержания. Таким образом, сцена превращалась в подлинно коммуникативное пространство, где посредством интеракции автора, исполнителя и зрителя происходило обнажение смысла произведения.

В хореографии начала XX в происходило освоение новых форм выразительности, звучали призывы к пересмотру глубинных пластов танцевального языка, способных даже в случае кардинального изменения найти адекватные средства передачи благодаря универсальности и стабильности коммуникативного пространства сцены. Однако, несмотря на перспективность данного направления, оно не нашло должного развития: уже для 30-х гг XX в характерно игнорирование глубинного анализа языка танца и ограничение сферы компетенции балетоведения исключительно областью истории искусств, а его методологической основы – театроведческой моделью мышления. Для интерпретации символики сценического танца не было разработано специфической методологии: ее функции выполняла методология исследования досценических форм танца, созданная в других областях гуманитаристики, в частности, антропологии. Результатом такого подхода стало то, что внутренние предпосылки формирования языка сценического танца и его исторические модификации остались без внимания. В качестве стимуляторов развития сценической танцевальной выразительности стали признаваться исключительно внешние условия, такие как изменение формы театрального действия.

**3. Особенности танца с «многослойным» типом коммуникации.** «Многослойной» мы считаем коммуникацию, которая определяется наличием нескольких адресатов. В этом случае один адресат

становится «фиктивным», другой – настоящим, к которому действительно обращено послание. Такой тип коммуникации характерен для ритуального танца, когда в рамках исполняемого для тотема или божества танца разыгрываются сцены взаимодействия танцовщиков. Это распространенный элемент парных обрядовых танцев, посвященных культу плодородия, или же охотничьих танцев.

К танцам с «многослойным» типом коммуникации можно отнести некоторые охотничьи и военные первобытные танцы, традиционно относимые к тотемным ритуальным танцам. Л. Леви-Брюль описывает охотничий танец североамериканских индейцев племени мандан следующим образом: «В этих плясках индейцы представляли, «разыгрывали» отдельные эпизод своей охоты. Один из участников, покрытый бизоньей шкурой, подражал движениям пасущегося животного; другие, изображавшие охотников, приближались к нему с бесчисленными предосторожностями, внезапно на него нападали и т.д.» [8, с. 114]. Как видно из вышесказанного, эти виды танца подходят под предложенный тип, поскольку предполагают имитацию взаимодействия танцовщиков, но не подлинное, не имеющее стороннего интереса, взаимодействие.

Наиболее же явно «многослойность» выражена в сценическом танце: исполняющие па-де-де танцовщики как будто общаются друг с другом, ведут танцевальный диалог, но на самом деле им нет необходимости считывать послания друг друга (в отличие от парных бытовых танцев), они и так знакомы с содержанием спектакля и знают, что каждый из них «скажет». Настоящим адресатом посланий обоих партнеров в этом случае является зритель. Интерпретация сценического танца как театрального действия вообще, подчиненного тем же законам, что и спектакль, не исчерпывает всех свойств хореографической постановки, но и не является в корне неверной. Сцена в значительной мере обуславливает специфику исполняемых на ней танцев, вбирающих ее символические элементы, которые становятся средствами герменевтического толкования танца.

Взаимодействие танцовщиков на сцене в этом отношении не отличается от взаимодействия актеров. В обоих случаях исполнители участвуют в иллюзорной коммуникации, представленной в случае танца обменом символическими жестами и позами, и реальной – донесении до зрителя мета-сообщения посредством «диалога» друг с другом. «Человек, который произносит речи или совершает поступки в жизни, имеет в виду слух и восприятие своего собеседника. Сцена воспроизводит то же поведение, однако природа адресата здесь двойна: речь обращается к другому персонажу на сцене, но на самом деле она адресуется не только ему, но и публике» [11, с. 408]. В па-де-де, исполняемом двумя танцовщиками, заключен не только смысл сообщений, которые они передают друг другу предусмотренными хореографом-постановщиком движениями: этот эпизод, будучи вплетенным в общую постановку, наделяет смыслом предыдущие и последующие эпизоды: «То, на что участник действия может не обратить внимания, является для зрителя нагруженным значениями знаком» [там же].

Время хореографической постановки, как и время спектакля, тоже подчинено разделению реальности на обыденную и театральную, символическую. Время танца не тождественно реальному физическому времени: оно есть результат творчества как постановщика, так и зрителя, который прикладывает усилие, «умозрение» к тому, чтобы разделить непрерывный поток реального времени на ритмические структуры, способные стать носителями смысла. Затронула этот вопрос и философия искусства П. Флоренского: «Вы временно как будто останавливаете движение, разлагаете его на ряд элементов, таких, чтобы заставить зрителя брать их в определенной последовательности» [13, с. 239].

Однако заданный постановщиком порядок временных элементов напрямую связан с композицией, «с основным строением данного произведения. Если он не будет с ним связан, зритель при всем своем желании понять вас, не поймет, в каком порядке вы накладывали эти элементы. Нужно, чтобы основной замысел произведения, основная схема произведения, его композиция и конструктивные элементы были бы ключом к этому порядку» [13, с. 240]. Взаимосвязанность элементов танцевальной постановки дополняет собственный смысл каждого из них мета-смыслом, раскрывающимся в их взаимодействии (пример с па-де-де, приведенный в параграфе, посвященном дихотомии реального и иллюзорного).

Однако совокупность смыслов, представленных пространством и временем танцевальной постановки, объединенных композицией, будет неотличима от драматургического действия, если не учесть специфику танцевального движения как такового.

Результатом рефлексии над выразительностью танца, берущей начало в первые годы XX в, стало осознание самоценности танцевального движения. В.В. Кандинский писал: «никогда, по-видимому, не было взято элементом движение человека как таковое, со всей скрытой в нем силой внутреннего воздействия на душу. Абстрактное значение движения, выключение его материальной целесообразности, использование его духовной целесообразности в бесконечных комбинациях всех частей тела танцующего, отдельно от музыки и вместе с музыкой, в бесконечном ряде параллельностей, противоположений и меж них лежащих комбинаций, все еще ждет творца нового балета» [5, с. 242].

При этом новая танцевальная форма требовала представить танцевальный жест не как *средство выражения* смысла, но наполнить смыслом само движение: «если формула древнего танца-пляски гласит: экстаз рождает движение, то в современной перестановке, применительно к сценическому танцу, эта формула звучит уже так: движение рождает экстаз» [4, с. 10]. Аналогично и А.Л. Вольнский настаивал на том, что движения танца представляют собой «знаки определенных идей, которых необходимо воспринять сквозь оболочку плоти» [цит. по 6, с. 84]. Впрочем, акцент на функционировании собственных структур формы был более характерен для неклассических течений сценического танца, чем для классики.

Поиск собственного смысла в танцевальном жесте созвучен феноменологическим разработкам в вопросе телесности и движения. Возобладавшее во второй половине XX в представление о жесте как самостоятельной смысловой структуре, не нуждающейся для интерпретации в подкреплении

традиционными канонами и системами дешифровки, послужило толчком для развития постмодернистского сценического танца. Благодаря означенной идее, последний приобрел определенную антисистемность, продемонстрировав отказ от традиционной танцевальной техники и законов театральной постановки. Впрочем, несправедливым будет обвинение постмодернистского танца в полной оторванности от какой-либо традиции, поскольку он достаточно отчетливо поддерживает общетеатральные веяния постмодернизма.

**Вывод.** Любой из традиционных танцев, к какой бы эпохе и местности он ни относился, неизбежно относится к одному из трех типов коммуникации. В качестве характеристики, по которой проводится типология, выбрано направление коммуникации. Классификация танцев в зависимости от того, кто является адресатом коммуникации, представляется наиболее перспективной, поскольку в этом случае исключается не оговоренная заранее возможность отнесения какого-либо танца одновременно к нескольким типам. Таким образом, любой традиционный танец обязательно коммуникативен. В том числе, это касается и экзотических традиционных танцев, будь то бытовые, такие как португальская «фолия», или ритуальные, как танцы шаманов. Традиционных танцев «без адресата» не существует.

#### Источники и литература:

1. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
2. Волынский А. В. Проблема русского балета / А. В. Волынский. – М, 1923, переизд. В 1992. – 22 с.
3. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика – XXI, 2001. – 248 с.
4. Ивинг В. П. Викторина Кригер / В. П. Ивинг. – М.: 1928. – 30 с.
5. Кандинский В. В. О сценической композиции + В. В. Кандинский // Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное. – М. : Гилея, 2008. Том 1. 1901–1914. – М. : Гилея, 2008. – 390 с.
6. Кондратенко Ю. А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология : монография / Ю. А. Кондратенко ; науч. ред. Н. И. Воронина. – Саранск : изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 136 с.
7. Королёва Э. А., Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : «Штиинца», 1977. – 215 с.
8. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : «Педагогика-Пресс», 1994. – 608 с.
9. Левинсон А. Старый и новый балет / А. Левинсон. – СПб. : изд-во Планета Музыки, 2008. – 560 с.
10. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; Сост. Р. Г. Григорьева. Пред. С. М. Даниэля. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
11. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII- начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2002. – 768 с.
12. Лукиан Самосатский. О пляске [Электронный ресурс] / Лукиан Самосатский // Сочинения в 2 т. – СПб. : 2001. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/176843/read#t138>.
13. Флоренский П. А. Сочинения в четырех томах / П. А. Флоренский. – М. : Мысль, 1996. Т. 2. – М. : Мысль, – 1996. – 878 с.
14. Шкурко Т. А. Психологические функции танца. Методические указания к спецкурсу «Основы танцевально-экспрессивного тренинга» / Т. А. Шкурко. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГУ, 2003. – 33 с.