

УДК 008:39+793.31

## Танец как конструкт этнической культуры

© Соколычк А. Н.

*Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск*

*В контексте глобальной культуры для носителя хореографической этнотрадиции фольклорный танец служит, в первую очередь, конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун». При визуализации хореографии другого этноса «чужой» (неизвестный) танец имплицитно соотносится со «своим» (известным). Таким образом снимается бинарная оппозиция «свой-чужой». Свой танец становится декодирующим элементом, инструментом коммуникативных отношений. В статье рассматриваются проблемы коммуникации через искусство хореографии. Автор полагает, что объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях. В то время как модерн является римейком и копией значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец, по убеждению исследователя, не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.*

**Ключевые слова:** этнотрадиция, фольклорный танец, модерн-танец, коммуникация в культуре, аутентичность, римейк, примордиальный конструкт, этническая культура.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 66–70)

## Dance as a construct of the ethnic culture

© Sokolchyk A. N.

*Educational establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk*

*In the context of global culture for a carrier of choreography ethnical tradition the folk dance is, first of all, a construct for conceptualization of a different ethnic culture and filling its cultural empty spaces. While visualizing the choreography of a different ethnos the different unknown dance implicitly correlates with the national (known) one. Thus the binary opposition "national vs. foreign" disappears. The national dance becomes a decoding element, instrument of communicative relations. The article considers problems of communication through the art of choreography. The author considers that the uniting factor of communication is authenticity, exceptional and unrepeated character of one's own culture but not the unity of separate elements in different cultural traditions. While the modern is a remake and copy of much more complicated original. Thus the unauthentic dance, according to the researcher, can't be primordial construct of the ethnic culture.*

**Key words:** ethnic tradition, folk dance, modern dance, communication in culture, authenticity, remake, primordial construct, ethnic culture.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 66–70)

Английский искусствовед и физиолог Х. Эллис определял танец как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целому» [5, с. 9]. Он считал, что перечисленные выше черты танца свойственны не только идеальному духов-

ному началу жизни, но в гораздо большей степени самой Вселенной: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» [5, с. 9]. Космогоническая концепция происхождения искусства, представителем которой являлся Эллис, при ряде серьезных претензий, высказанных к ней, во многом предопределила появление

---

Адрес для корреспонденции: Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» — А. Н. Соколычк

---

более современных научных концепций и направлений изучения хореографии в контексте экзистенциализма, теории коммуникации и этносемиотики. Данный текст является попыткой уточнения общих особенностей реконструирования этнических танцев различных народов в контексте хореографии как целостного явления мировой культуры.

Цель статьи — рассмотрение проблемы танца как инструмента межэтнических контактов в контексте культуры. В связи с этим бесспорным является то, что в условиях регулярных межэтнических контактов (характерных для эпохи глобализации) функциональность корневой хореографии (аутентичного народного танца) значительно усложняется по сравнению с условиями этнической «замкнутости», отсутствия межэтнических контактов. Последнее было характерно для традиционных сообществ, в недрах которых корневая хореография и зародилась [4, с. 32], а впоследствии прошла путь от ритуальных и обрядовых до игровых и утилитарно-развлекательных форм.

**Корневой танец.** При современном изучении хореографии исследователь должен постоянно иметь в виду первичную функцию этнического танца как декодирующего элемента, инструмента коммуникативных отношений. Специалисты-практики, в свою очередь, должны также понимать, что при разного рода стилизациях и обработках (часто деформирующих и уничтожающих «свои» этнические особенности) само существование этой функции весьма и весьма проблематично. А именно, когда изначально в коммуникационную систему молодого человека (при начальной хореографической подготовке и хореографическом воспитании) под «своими» вводятся чуждые этнические элементы, при встрече с настоящим «чужим» они часто воспринимаются как «свои», а «свое» видится как «чужое» и т. д.

Видимо, поэтому ряд успешных и эффективных проектов по этнокультурному вос-

питанию в Беларуси, проводимых по инициативе этнохореографа Микола Козенко (последовательного организатора фестивального фольклорного движения [6, с. 58]) были основаны именно на традиционном и бытовом танце — танце корневом, нестилизованном и необработанном. Как отмечают исследователи фольклорного фестивального движения 1999–2008 гг., «на полесской Рудабельщине (г. п. Октябрьский Гомельской обл.) было проведено пять фестивалей, которые совершили переворот в теории и практике этнокультурного воспитания. На Республиканском фестивале фольклорного искусства «Берагіня» в рамках многоэтапных состязаний пар исполнителей бытового танца, конкурсов детских и молодежных фольклорно-этнографических коллективов из всех областей Беларуси было привлечено к перениманию своего местного фольклора около 300000 учащихся и 800 педагогов региональных учебных заведений. Дирекция фестиваля (директор С. Березовская, художественный руководитель и режиссер М. Козенко) смогла повысить статус фестиваля до ранга международного. Среди дипломантов (рис. 1) и участников (рис. 2) фестиваля — коллективы «Берагіня» (Борисовский р-н, руководитель М. Козенко, педагог-лидер А. Абрамович), «Рудабельскія зорачкі» (г. п. Октябрьский, педагог-лидер О. Дульская), «Нежачкі» (Россоны, педагог-лидер В. Литвинова), «Верабейкі» (Любань, педагог-лидер С. Выскварко), «Магдалінка» (Кобрын, педагог-лидер С. Самусевич), «Сунічкі» (Стайки, педагог-лидер В. Хомбак), «Вянок» (Раков, педагог-лидер Л. Петровская), «Калыханка», «Куманёк» и «Кроса» (Михановичи, педагог-лидер Л. Рыжкова), «Верас» и «Этна-суполка» (Минск, педагог-лидер Т. Плодунова), «Ветах» и «Рапе» (Минск, лидер В. Калацей), фолк-клуб «Маладзёвы» (Минск, лидер И. Мазюк), исполнители на дуде А. Журо и В. Калацей. Многие дипломанты «Берагіні» избрали обучение народному искусству своей будущей профессией и сейчас получают



**Рис. 1.** Фольклорный коллектив «Берагія» д. Мётча Борисовского района, 2010 г. (фото Р. Гамзович).

этнохудожественное образование в вузах страны» [7, с. 176].

Мы воспринимаем танец именно как событие, а не как артефакт культуры, иначе разрушается его смысл. В процессе танцевального события иной этнической культуры танец детерминирован зонами идеологического, нормативного и аксиологического санкционирования, которые не всегда могут быть проанализированы и познаны кибернетически (формально-логически). Они приобретают сознательно-воспринимаемый характер, свою конфигурацию через трансляцию (в форме знаковой коммуникации) искусства как особой познавательной формы. Здесь мы имеем в виду искусство как «шифр бытия», попытка раскрытия которого приближает человека к восприятию трансценденции [1, с. 1434]. Танец интегративно моделирует данную этническую культуру, обозначая при ее осознании ряд зон органичного мировосприятия (зоны аксиологического, идеологического, нормативного санкционирования).

Проанализировав значение танца в ключе органичного «вписывания» носителя этнической культуры в систему межкультур-

ной коммуникации, необходимо отметить еще один аспект этнохореографии. Кроме того, что фольклорный танец служит (во-первых) конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун», в ином ракурсе (во-вторых), при четком осознании «своего» в ситуации контакта с «чужим», это «чужое» неизбежно дает материал для более полной самоидентификации, самоосмысления, решения ряда собственных экзистенциальных проблем.

С позиций теории коммуникации для посвященного (носителя традиции или человека, знакомого с ней) «свой» фольклорный танец актуализируется в качестве микромоделей «своей» этнической культуры. При этом, однако, не заполненные культурные лакуны и потерянные культурные смыслы своей традиции могут быть концептуализированы через конструкт, в качестве которого может выступать «чужой» (изученный и «полный» в данном символически-смысловом ключе) фольклорный танец.

Что удерживает хореографию от распада, делает унитарной, что ее конституирует? Что является декодирующим элементом хо-



**Рис. 2.** Фольклорный коллектив «Куманёк» д. Михановичи Минского района, 2004 г. (фото Е. Песецкого).

реографической системы для прочтения мысли (не текста, сообщения) танца?

В процессе коммуникации линия танца условно разделяет воспринимаемую информацию на две части, создавая тем самым складку. Одна ее грань — та, что зрителю знакома до восприятия (та, что как раз таки и фундирует постижение смысла).

**Элементы восприятия танца.** Первый элемент — *движение* — некие *архетипические движения*, доступные любому реципиенту, знакомые движения, так называемые характерные движения, рисунки танца. В данном случае концептуализация может быть осуществлена через раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений одновременно существующих в танце различных этносов. Как пример можно привести вертикальные жесты как сакрально детерминированные, а горизонтальные — как социально детерминированные (в общем смысле обусловленные). Такую общую закономерность вывели исследователи генезиса хореографического искусства, изучая в основном неевропейскую хореографию. Но без их разработок специалисты, например, по молдавской

хореографии не смогли бы выявить «истоки круговых танцев типа «хоры», мужских типа «брыу», «бэтуты», обрядовых танцев «Кэлущарь», «Драгайка» и др.» [5, с. 5]. *Определенный ритм.* Горизонтальное же или социальное соединение невозможно без объединения через единый для всех субъектов коммуникации ритм. Архетипический рисунок танца фундируется и пульсацией единого ритма, одухотворяя и конституируя данный пластический дискурс. В процессе данной коммуникации все ее субъекты гармонично растворяются в бесконечной линии танца и образуют, таким образом, новое трансперсональное поле культурного ландшафта. Приостановить танец для того, чтобы его осмыслить, так, как, например, мы можем отложить книгу или отвернуться от картины, нельзя. Трансляция смысла совпадает в нем с ритмом в коммуникационном канале. В этом ритме растворяются участники общения и постигают смысл телесностью, со-координируются процессы хореографии и прочтения.

Второй элемент — *семантика*. Иероглифическая запись, описывающая человеческое тело в танце, по мнению Антонена Арто,

как «... тело, возвысившееся до величия знака...» [3, с. 102], а выражение лица в виде маски соединяет субъектов коммуникации в определенную диалогическую форму — рисунок танца (круг, ромб, линия). Этот рисунок имеет архетипическое происхождение. Например круг, хоровод — солярный символ, обозначает солнце, символизирует движение планет вокруг него [2, с. 322].

Третий элемент — *музыка*. Необычное музыкальное сопровождение.

Четвертый фундирующий элемент — *костюм*. От одежды в танце мы пока тоже не готовы отказаться. Это одежда, несущая определенную информацию.

Вторая грань складки — то, что зритель непосредственно воспринимает здесь и сейчас, означает чистое восприятие.

Хореография как пластический дискурс детерминируется средствами пространственной динамической экспрессивности, не тождественной вербальному диалогу, и выходит за границы слова, довольно жестко воздействуя на трансцендентное эстетическое в человеке, в том числе и через пластические интонации, визуальный ряд поз, жестов, движений, преобладающих в знаках, а затем в алфавит. Кроме того, жест, при сгущении смысла, усилении динамики, может превзойти в некоторых случаях лиризм слова, выйти за границы речи и даже искусства.

Все вышеизложенное находится в общем контексте работ крупных исследователей теории и истории культуры, изучающих закономерности самоидентификации, соотносительности экзистенции с трансценденцией [1, с. 1434]. В соответствии с разработками немецкого культуролога, философа и психолога Карла Ясперса, раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных

этносов, конституирует процесс культурной коммуникации. А именно: «я» — обнаруживает себя в «другом», и тем самым действительно становится «самим собой». Объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях.

**Заключение.** Изложенное выше касается корневых (фольклорных, аутентичных) хореографических текстов, в то время как танцы типа фолк-модерн — это всего лишь римейк, интерпретация, формальная выхолощенная копия значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Большая Российская энциклопедия. — СПб.: Норинт, 2002. — 1456 с.
2. Акимова, Л. И. Танец жизни (античность и Пуссен): идея жертвы в искусстве XVII–XX веков / Л. И. Акимова // в сб. Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней / науч. ред. Л. И. Акимова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 321–328.
3. Арто, А. Театр и его двойник: театр жестокости / А. Арто; пер. с фр. и коммент. С. Исаева. — М.: Мартис, 1993. — 191 с.
4. Калацей, В. Параўнальная міфалогія / В. Калацей. — Мінск: Зорны верасень: Паркус Плюс, 2009. — 120 с.
5. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. — Кишинев: Штиинца, 1977. — 214 с.
6. Першы міжнародны фестываль фальклору. — Пінск–Мінск: Чатыры чвэрці, 1994. — 115 с.
7. Трамбицкий, К. Популяризация музыкально-инструментального фольклора средствами фестивального движения / К. Трамбицкий // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канферэнцыі (Мінск, 29–30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУКМ, 2009. — С. 175–177.

Поступила в редакцию 27.05.2011 г.