

УДК 792.8-027.21
ББК 85.325.7.01
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-188-198

Т.Г. КРЫСАНКОВ

ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА: ПРИРОДА И СПЕЦИФИКА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Тимофей Георгиевич Крысанков,
Челябинский государственный институт культуры,
хореографический факультет,
кафедра искусства балетмейстера,
доцент
Орджоникидзе ул., д. 36а, Челябинск, 454091, Россия
ORCID 0000-0002-9067-1144; SPIN 6987-6191
tkrysanov@yandex.ru

Реферат. Продуктивный анализ языка хореографического искусства с целью определения специфики танцевальной выразительности требует решения трех основных задач. Первая — объяснение механизма функционирования кинетического языка; вторая — выделение в нем выразительных возможностей танца, пантомимы и пластики; третья — понимание онтологических оснований двигательной активности человека в танце. Решение поставленных задач в рамках только культурологического или семиотического подходов не представляется возможным. При подобном рассмотрении феномен танца оказывается интерпретированным согласно его представленности в художественной культуре, в контексте его функционирования в процессе

семиозиса, а танцевальные движения изначально наделяются коммуникативными свойствами. Решение поставленных задач проводилось на уровне философской рефлексии. Было определено, что человеку в результате ассоциации идей и впечатлений в его сознании свойственно наделять все воспринимаемые им объекты и явления действительности смыслом. Ассоциация идей и впечатлений в сознании человека, таким образом, и является функциональным основанием кинетического языка. Но подобным способом наделяться смысловым значением может абсолютно любое проявление двигательной активности человека. Поэтому в кинетическом языке были выделены танец, пантомима и пластика — три родственных выразительных средства, использующих в качестве материала телодвижения человека. Поскольку понимание природы танцевальных движений невозможно на основе их внешних особенностей, была предложена гипотеза, согласно которой сами эти особенности обусловлены внутренним душевным состоянием танцующего человека. Танец был определен как вид двигательной активности человека, генетически связанный с «аффектом радости» и направленный на поддержание и сохранение его действия. Сделан вывод: специфика танцевальной выразительности заключается в трансляции

уникального душевного состояния человека, которое характеризуется ощущением единства подъема жизненной силы тела и возросшей способности души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте.

Ключевые слова: философия танца, хореографическое искусство, хореографический язык, семиотический анализ, кинетический язык, ассоциация идей и впечатлений, танец как феномен, онтологические основания танцевальных движений, феноменология редукция, аффект радости.

Для цитирования: Крысанков Т.Г. Философский анализ хореографического языка: природа и специфика танцевальной выразительности // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 188–198. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-188-198.

Современное положение дел в хореографическом искусстве требует от исследователей постановки вопроса о специфике его главного выразительного средства — танца. Традиционно танцевальную выразительность принято трактовать как способность движений человека наделяться смысловым значением и выступать в качестве неких «пластических интонаций», при помощи которых создаются хореографические образы [1]. В ряде современных исследований авторы стремятся найти объяснение выразительности танцевальных движений в феномене «телесного мышления» — первичности телесных ощущений в процессе познания человеком окружающей его действительности [2]. Несомненно, и традиционная трактовка выразительности танцевальных движений, и теоретические наработки современных исследователей в отношении этого вопроса предлагают определенное и весьма продуктивное объяснение процессов функционирования хореографического языка, особенностей его воздействия на зрителя. Однако современная ситуация в танцеведении позволяет предположить об объяснительной недостаточности данных трактовок.

Способность телодвижений человека транслировать определенный смысл и приобретать эстетическую ценность не ставится под сомнение. Но, помимо танца, телодвижения человека являются основой для двух других выразительных средств — пантомимы и пластики. Однако вопросу их различия в этом качестве еще не было уделено должного внимания в научной литературе. К тому же танец, как уникальный феномен на основе двигательной активности человека, еще не получил единой и общепринятой характеристики в среде исследователей. В большинстве работ авторы анализируют различные виды и формы танца в их культурном, социальном, этнографическом и историческом кон-

тексте, что свидетельствует о сложности и многогранности самого феномена танца, но не объясняет его природы.

При подобном положении дел вряд ли возможно высказать непротиворечивые суждения о специфике танца как выразительного средства. Продуктивный анализ хореографического языка с целью объяснения особенностей его выразительности требует глубокого и детального исследования на уровне философской рефлексии: выявления онто-гносеологических оснований танцевальной активности человека.

АКТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ВОПРОСА И СТЕПЕНЬ ИЗУЧЕННОСТИ ТЕМЫ

Осмыслению выразительности танца посвящены теоретические работы великих балетмейстеров и хореографов прошлого: Ж.Ж. Новерра [3], А. Дункан [4], М.М. Фокина [5], Ф.В. Лопухова [6], Р.В. Захарова [1], К.Я. Голейзовского [7], М. Бежара [8] и др. Наиболее ранние тексты, в которых встречаются отдельные высказывания о выразительности танцевальных движений, — трактат «О пляске» древнегреческого автора Лукиана, где утверждается идея связи танца с процессом мышления [9], и диалог Платона «Законы», в котором высказывается мысль о происхождении танца из естественного желания человека выразить чувства через движения [10]. Научное исследование данного вопроса берет начало только в XX в. в теоретических работах Э. Жак-Далькроза [11], Ф. Дельсарта [12], Р. Лабана [13], С. Лангер [14], О. Шлеммера [15] и др., и связано со становлением такого направления в хореографическом искусстве, как танец-модерн.

Основная масса исследований отечественных авторов, посвященных изучению выразительности танца, — это искусствоведческие или культурологические работы, преимущественно описательные и рассматривающие данный вопрос в контексте истории хореографического искусства, анализа различных видов танцев, их этнических особенностей (работы С.Н. Худекова [16], Л.Д. Блок [17], Г.Н. Добровольской [18], П.М. Карпа [19], В.В. Ванслова [20] и др.; из современных — В.В. Ромма [21], В.Ю. Никитина [22], А.А. Меланьина [23], Ю.Н. Рязановой [24], И.Е. Сироткиной [25] и др.). Анализ выразительности танца проводится и в контексте его участия в процессе семиозиса, с опорой на работы известных зарубежных и отечественных ученых-семиотиков и лингвистов, причем как в ряде культурологических (работы А.П. Кириллова [26], М.Н. Жиленко [27], Ю.А. Гевленко [28]), так и фи-

лософских исследований (работы Е.К. Луговой [29], Л.К. Вычужановой [30]).

В философских исследованиях танцевальная выразительность анализируется в предельно абстрактных категориях: «континуальное — дискретное» [31], «естественное — искусственное» [32], «пространство — время» [33], «изобразительное — выразительное» [34]. Танец рассматривается и как особый вид невербального нерационального мышления или «письма», возможности которого определяются пластикой человеческого тела как основой танцевальной выразительности и ритмом как одним из главных системообразующих принципов танца (работы И.А. Герасимовой [2], М.Н. Жиленко [27], А.Н. Соколичика [35] и др.).

ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПОЛЕ

Именно активным использованием методов культурологического и семиотического анализа определяется круг основных проблемных вопросов в исследовании выразительности хореографического языка. Феномен танца преимущественно рассматривается через призму другого феномена — общения. Общение при этом понимается предельно широко: как обретение людьми единой духовной общности, при которой каждая отдельная личность сохраняет свою неповторимую уникальность, как одна из базовых основ бытия культуры. Таким образом, танец рассматривается как своеобразный способ взаимодействия между людьми. Функционируя как выразительное средство хореографического искусства, он оказывается представлен в качестве примера невербальной знаковой системы.

Вербальный язык, несмотря на свою «информативность и коммуникативную мощь» [30, с. 54], не является абсолютной и совершенной знаковой системой, способной отразить весь спектр эмоций человека. Неспособность словесного языка точно передавать мысли отмечалась Л. Витгенштейном («Язык передевает мысли» [36, с. 28]), на несоответствие богатства восприятия возможности его словесного выражения указывал Ф.И. Тютчев («Мысль изреченная есть ложь» [37, с. 93]). Художественная культура позволяет человеку объективировать все богатство собственных переживаний и ощущений. С ее помощью человек воспроизводит некое глубинное, невербализуемое содержание, находящееся за пределами словесной выразимости.

Художественная культура включает множество видов искусств, функционирующих на основе различных «языков», представляющих собой невер-

бальные (помимо, разве что, литературы) знаковые системы. Их субстратом являются цвета, звуки, телодвижения, вещество [38, с. 65]. Языковая структура каждого вида искусства своеобразна и уникальна: эстетическое воздействие, получаемое человеком в процессе восприятия произведений одного вида искусства, невозможно воспроизвести при помощи выразительных возможностей другого. Поскольку хореографический язык включает пластику человеческого тела, различные телодвижения — все то, что обозначается термином «кинесика», — он носит соответствующие названия: «кинетический», «ритмопластический», «язык тела» и др.

Кинетический язык считается более древним, чем вербальный. С одной стороны, это объясняется ролью тела как первичного средства взаимодействия человека с окружающей его действительностью. С другой — подтверждается археологическими и этнографическими исследованиями процессов коммуникации людей первобытной эпохи. Первое положение позволяет исследователям рассматривать сам феномен танца как особую форму мышления: «кинетического и кинестезического» [2], «танцевального ритмопластического» [27, с. 16], «эстетического мышления тела» [25, с. 117], «невербального мышления в рамках эстетической рациональности» (М. Alarcón, S. Traub, B. Waldenfels [цит. по: 39, с. 17]). Второе положение позволяет связывать танцевальную активность человека с жестовой коммуникацией и высказывать суждения о коммуникативной природе танца, о жесте как прообразе танцевальных движений [14; 19; 40].

Различные кинетические сигналы и по сей день имеют важное значение в процессе взаимодействия людей в обыденной жизни. Учеными-психологами установлено, что от 60 до 80% коммуникации происходит при помощи невербальных средств выражения [27, с. 41]. Двигательная активность человека, в отличие от речи, связана с функционированием «первичной сигнальной системы», и не поддается строгому контролю со стороны субъекта. Выводом из этого факта является широко распространенное в среде психологов убеждение о «честности» произвольных жестов и телодвижений человека в обыденной жизни, в противоположность словам [41]. Эта телесная реакция, отражающая характер и особенности чувственного восприятия человеком окружающего мира, и является, согласно исследователям, истоком художественной выразительности танца.

Перекладывая данное утверждение на процесс восприятия, исследователи объясняют специфику кинетического языка его прямым воздействием на глубинные структуры человеческой психики — «коллективное бессознательное». Этим же фактом объясняется и отсутствие «языкового барьера» в хореографическом искусстве: информация, передава-

емая при помощи телодвижений, доступна и понятна любому человеку без перевода.

Интерес исследователей (А.П. Кириллов [26], М.Н. Жиленко [27], Л.К. Вычужанова [30] и др.) к семиотическому анализу танца и определению соотношения кинетического языка с другими знаковыми системами требует отдельного упоминания. Но в целях краткости изложения ограничимся диссертационной работой М.Н. Жиленко [27], в которой автором проводится подробный анализ коммуникативных свойств хореографического искусства. Обозначив основные положения и не вступая в дискуссию с автором, заметим, что некоторые формулировки, суждения и выводы порождают вопросы и не разделяются автором статьи.

В данной работе М.Н. Жиленко опирается на классификацию знаковых систем Ж. Пиаже — А. Соломоника, согласно которой выделяют пять типов знаковых систем: «системы, построенные на “естественных знаках”»; образные знаковые системы; языковые системы; знаковые системы записи и математико-формализованные (кодовые) знаковые системы» [27, с. 17].

Определяя место танца среди других знаковых систем, автор относит его к типу образных знаковых систем. Так, в обыденной жизни человека телодвижение может выступать и в качестве «естественного знака», но танцевальное движение — это уже знак-образ. Оно замещает собой некий объект, представляя и напоминая его, но не являясь при этом ни самим этим объектом, ни какой-либо его частью.

Кинетический язык, как и вербальный, способен транслировать определенные, конкретные и артикулируемые смыслы, но он не представляет собой буквальный «перевод» словесных речевых актов. Слова и телодвижения принадлежат к разным видам информационно-коммуникативных знаков и обладают разными возможностями в отражении действительности, свойственными их особой природе.

Для определения выразительных возможностей образной знаковой системы танца автор, ссылаясь на работу Ч.У. Морриса «Основания теории знаков», разделяет танцевальное движение-знак на три компонента: знаковое средство, десигнат и интерпретанту.

Знаковым средством, по мнению М.Н. Жиленко, в хореографическом искусстве выступает зримая форма танцевального движения, а также сами танцовщики. Десигнат различен: это могут быть либо телодвижения (людей, животных и т. д.) в реальной жизни, если речь идет об «изобразительных» танцах; либо же некие невербализуемые смыслы, если речь идет о «чистых» танцах. Таким образом, все танцевальные движения-знаки могут быть классифицированы как денотативные (имеющие явное сходство с реальными движениями) и неденотатив-

ные (указывающие на то, что существуют на нематериальном уровне и не имеют чувственно-воспринимаемой формы). Интерпретанта двойственна: это и определенный навык в истолковании движений, приобретаемый человеком в его жизненном опыте, и сверхрациональное проникновение в суть передаваемой невербальной информации [27, с. 16–17].

Однако вопрос признания за танцевальными движениями определенного и строго закрепленного смыслового значения сегодня является дискуссионным. Взгляды исследователей порой существенно разнятся. Одни признают ясный и строго закрепленный смысл за каждым отдельным танцевальным движением [6]. Другие полагают (и это убеждение сегодня является более популярным), что отдельные танцевальные движения сами по себе не обладают знаковым характером, а возникновение логического смысла происходит только в сочетании движений, поскольку в процессе восприятия хореографического произведения зритель воспринимает художественный образ целиком, оставляя без внимания отдельные движения и их характерные черты [19; 20; 42].

Объединяя все вышеизложенное, можно сделать следующее заключение. В пространстве культуры наличествует множество процессов, связанных с передачей и считыванием информации, функционирующих на основе различных «языков» — систем знаков. Одной из таких систем знаков и является кинетический язык. Основой его выразительности, которая позволяет осуществлять коммуникацию между субъектами, выступают телесные реакции человека на явления окружающего мира. Будучи более древним, чем вербальная речь, кинетический язык напрямую воздействует на «глубинные структуры человеческой психики» и потому является понятным на «бессознательном», «инстинктивно-телесном уровне». Заложенные в кинетическом языке «невербализуемые смыслы» и «неартикулируемые культурные содержания» воспринимаются «сверхрациональным образом», а само хореографическое искусство отличает «метафоричность», «образное отражение жизни», «символизм» и «архетипизм».

КРИТИКА ВЫШЕИЗЛОЖЕННЫХ СУЖДЕНИЙ

Рассматривая танцевальные движения в контексте их функционирования в культурном поле, исследователи невольно представляют их как средства коммуникации: символы, знаки, «культурный текст». Поскольку главным коммуникативным средством человека является вербальная

речь, то параллели с ней неизбежны и очевидны. Это, в частности, находит свое отражение в активном применении методов лингвистического анализа к исследованию хореографического языка. Но выразительные возможности танца, согласно вышеизложенным суждениям, должны начинаться за пределами словесной выразительности; вероятно, они отличаются от нее и требуют иной трактовки. К тому же за пределом словесной выразительности начинаются и выразительные возможности других видов искусств, также функционирующих на основе невербальных образных знаковых систем. И параллели с выразительными возможностями других видов искусств, проводимые исследователями при трактовке танцевального языка, можно подтвердить огромным количеством существующих метафор танца: «зримая музыка», «ожившая картина», «архитектура тела», «немая драма» и др.

Все это не позволяет исследователям добиться определенности в понимании специфики именно танцевальной выразительности. Они стремятся объяснить «невербализуемую» специфику танцевального языка при помощи сравнения и сопоставления последнего с вербальным языком. К тому же исследователям не удается добиться четкого определения специфики именно танцевальной выразительности, поскольку они изначально рассматривают феномен танца в контексте его функционирования в культурном поле, не выявив самой его природы.

Несомненно, авторам удалось провести глубокий и комплексный анализ функциональности хореографического языка относительно «текста» художественного произведения. Но признание коммуникативной природы танца не позволяет исследователям отличить танцевальную выразительность от выразительных возможностей любой другой знаковой системы. Сущностное единство танцевальных движений и жестов устраняет вероятность выйти в трактовке танцевальной выразительности за пределы смысловой значимости телесной пластики. Возможность танцевальных движений быть наделенными воспринимающим субъектом смысловым значением и эстетической ценностью нивелирует различия между танцевальными движениями и любыми другими проявлениями двигательной активности человека вообще.

Недостаточность только методов культурологического и семиотического анализа в исследовании танцевальной выразительности здесь становится очевидна. При подобном рассмотрении в сознании исследователей оказываются неразрывно связаны два самостоятельных феномена: танец и общение (в предельно широком понимании, как одна из фундаментальных основ бытия культуры), из-за чего описание специфики именно танцевальной выразительности не находит должного внимания. Не случайно в исследованиях подобной направленности

танцу имманентно приписывается социокультурная природа, а выразительность танцевальных движений выступает как их сущностная характеристика.

Поэтому для определения специфики именно танцевальной выразительности хореографического языка следует отказаться от трактовки танца как способа невербальной коммуникации и различить два самостоятельных феномена: танец и общение. Это различие позволит провести более глубокое и детальное исследование с позиции философии. Во-первых, выявить функциональное основание кинетического языка: саму причину, по которой телодвижения могут быть наделены смысловым значением и эстетической ценностью. Во-вторых, акцентировать внимание на онтологическом основании танцевальной активности человека.

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ КИНЕТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Движения и положения тела человека могут быть наделены смыслом, а будучи объединены в хореографическую фразу, способны выражать определенное содержание и доносить его до воспринимающего субъекта. Но дело в том, что человек может наделять смысловым значением не только телодвижения, но, например, цвета, звуки, геометрические фигуры и вообще любые внешние объекты. И для понимания способа функционирования кинетического языка необходимо обратиться к анализу глубинных основ сознания человека. Иными словами, разобраться, почему и каким образом человеку свойственно наделять различные внешние объекты смысловым значением и насколько возможно говорить о степени их объективности.

Согласно Д. Юму [43], все перцепции человеческого ума сводятся к двум родам: впечатлениям и идеям. Они представляют собой отражение друг друга: в сознании человека не может возникнуть такой идеи, которая изначально не была бы дана ему в опыте в качестве впечатления, и нет такого впечатления, которое не отражалось бы в сознании в соответствующей идее. Единственное отличие впечатлений от идей состоит в большей живости, с которой первые, в отличие от вторых, возникают в сознании человека. Другими словами, все восприятия человеческого сознания являются двойными: они предстают в качестве и впечатлений, и идей и всегда соответствуют друг другу.

Поскольку все восприятия человеческого сознания двойственны, то идеи и впечатления способны соединяться между собой и переходить друг в друга. Этот процесс осуществим при условии, что между

идеями и впечатлениями есть определенные общие качества, при помощи которых их связь оказывается возможна. Такими общими принципами ассоциации идей и впечатлений в сознании являются сходство, смежность во времени или пространстве, причинно-следственные связи.

Ассоциация идей и впечатлений происходит в сознании человека на основании его субъективного опыта, который позволяет представить различные объекты и явления действительности в соединении друг с другом. Регулярное соединение некоторых из них порождает в человеке привычку, в силу которой он заключает об их постоянной связи.

На основе вышеизложенных суждений возможно представить описание способа функционирования кинетического языка. В сознании человека происходит постоянный и зачастую неощутимый им самим процесс — ассоциация идей и впечатлений. И в акте интенциональности сознание воспринимающего субъекта наделяет все внешние объекты смыслом. Телодвижения человека не являются исключением: они могут быть похожи на движения других живых организмов или неживых объектов; на их основе возможно составить представление о мотивах и целях человека, о его эмоциональном состоянии, душевных переживаниях, характере. Тело человека может привлекать внимание своей витальной красотой: целостным строением, гармоничным соотношением частей, физической силой, жизненной энергией, грацией, гибкостью, ловкостью и пластичностью. Физическое уродство так же способно привлекать внимание, но одновременно с этим вызывать жалость, сочувствие, сострадание, страх и др. Любое необычное явление (например, новое изобретение в области двигательных возможностей человека), будет вызывать удивление. И так далее.

Вышеизложенное позволяет объяснить сам процесс, в результате которого телодвижения человека наделяются для воспринимающего определенным ценностным и смысловым значением, и составить четкие представления об особенностях и предельных возможностях кинетического языка. Но делать выводы о специфике именно танцевальной выразительности на этом основании еще преждевременно.

УНИКАЛЬНОСТЬ ТАНЦА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА

Танцуя, человек может совершать абсолютно любые телодвижения, но говорить о тождественности понятий «кинетический язык» и «язык танца», о равенстве их выразительных возможностей нет оснований. Понятие «кинетический

язык» соответствует любому проявлению человеком двигательной активности, в то время как танец является лишь частным случаем последней. Понятие «кинетический язык» соответствует абсолютно любому движению человека как элементу знаковой системы, в то время как понятие «танцевальное движение» является видовым по отношению к понятию «движение».

Следовательно, определить специфику танцевальной выразительности можно, только выделив ее из всего многообразия выразительных возможностей кинетического языка, что напрямую связано с пониманием природы танцевальных движений. Но главная проблема в том и состоит: в настоящий момент в танцеведении нет однозначного определения понятия «танец», которое было бы принимаемо всем профессиональным сообществом и не вызывало бы споров. Танцевальная культура современного общества крайне многообразна; исторически танец был представлен в культуре в самых разных видах и формах. Таким образом, сегодня исследователями выдвинуто множество определений и концепций происхождения танца, фиксирующих различные стороны этого сложного и многообразного феномена.

Поэтому для выявления природы танцевальных движений целесообразно воспользоваться методом феноменологической редукции: вынести за скобки все те аспекты, с которыми танцевальные движения могут быть связаны, будучи включенными в ту или иную телесную двигательную практику, и акцентировать внимание на их имманентной характеристике, отличающей танцевальные движения от любой другой двигательной активности человека.

Танцуя, человек может совершать абсолютно любые телодвижения, ограничиваясь только возможностями собственного тела. И понимание природы танцевальных движений невозможно из каких-то внешних характеристик и качеств последних, будь то сила, энергичность, грациозность, ритмичность или красота. Для определения онтологических оснований двигательной активности человека в танце следует обратить внимание на то особое состояние, в котором находится сам танцующий человек. Именно это состояние и будет характеризовать танец как уникальный феномен.

Анализ различных видов и форм танца и выявление онтологических оснований танцевальной активности человека проведен в предыдущей статье автора [44]. В результате было определено, что танцевальные движения близки по природе «компенсаторным движениям», но в отличие от последних связаны с переживанием человеком счастливого состояния душевного подъема и испытываемыми в этом состоянии положительными эмоциями.

Понимание «истока» двигательной активности человека в танце позволяет сформулировать общие

черты того самого уникального психического состояния, в котором находится танцующий человек. Специфика феномена танца требует представить это чувственное впечатление в динамике.

1. В результате взаимодействия с какими-либо объектами реальности человек переживает состояние сильного душевного подъема — «аффекта радости» («аффект радости», в понимании Б. Спинозы, есть страсть, посредством которой душа переходит к большему совершенству, т. е. становится более способной к чувствованию и восприятию мира [45]).

2. Душа и тело, с точки зрения Б. Спинозы, нераздельны. «Тело есть объект идеи, составляющей человеческую душу, а душа, в свою очередь, сознает себя посредством испытываемых телом впечатлений» [45, с. 62]. И результат «аффекта радости» двойственен. В душе человека возрастает ее способность к обостренному чувствованию и восприятию мира; в теле человека — его способность к действию.

3. Возросшая внутренняя энергия, возникающая в теле человека в результате переживания «аффекта радости», требует от него активных действий. Это находит свое выражение в подъеме его творческой активности, которая может принимать самые различные виды и формы. Одним из ее наиболее сильных проявлений и является танец.

4. Выработывая эту внутреннюю энергию тела в танце, человек чувствует собственную силу и способность к существованию. И так как душа сознает себя посредством испытываемых телом впечатлений, следовательно, и она ощущает собственную силу чувствовать и воспринимать мир во всей его полноте.

5. Ощущение человеком силы собственного тела и способности своей души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте вновь вызывает у человека новый «аффект радости».

Весь этот круг, повторяясь раз за разом, формирует тот самый «вихрь танца», способный затягивать человека и доводить его до различных состояний: от сдержанной радости до эмоционального «безумия». Повторение танцевальных движений постепенно прекращается из-за влияния иных причин, ослабляющих впечатление от переживания «аффекта радости» или же вызывающих аффекты с противоположным действием (например, усталость, стыд, чувство пресыщения и др.). Когда переживание человеком «аффекта радости» нивелируется переживанием «аффекта печали», он успокаивается. Внутренний мир человека приводится в гармоничное состояние.

Объединяя вышеизложенное, можно определить танец как двигательную активность человека, генетически связанную с «аффектом радости» и направленную (осознанно или же неосознанно) на поддержание и сохранение «аффекта радости».

А сами танцевальные движения, совершаемые человеком с этой целью, зачастую отличаются повышенной быстротой, ловкостью, легкостью, изяществом, грациозностью и красотой.

Это описанное выше чувственное впечатление, которое испытывает танцующий человек в результате переживания «аффекта радости», и является главной характеристикой танца как выразительного средства. Когда зритель смотрит танец, возникает ситуация «со-чувствия»: он испытывает чувственное впечатление, подобное тому, что испытывает сам танцующий. И никакие другие выразительные средства не позволяют автору осуществить фиксацию этого чувственного впечатления столь полно и обеспечить его дальнейшую трансляцию зрителю настолько точно, как это могут сделать именно танцевальные движения.

ВЫВОДЫ

Характерной особенностью подавляющего большинства исследований выразительности языка хореографического искусства является анализ авторами феномена танца в контексте его функционирования в пространстве художественной культуры. При подобном взгляде танцевальные движения неизбежно предстают как коммуникативные средства.

Несомненным положительным моментом данного подхода является глубокий и комплексный анализ функциональности хореографического языка относительно «текста» художественного произведения. Однако подобная трактовка танцевальных движений не позволяет исследователям акцентировать внимание на выявлении уникальности именно танцевальной выразительности. Для определения последней имеет смысл изначально отказаться от трактовки танца как способа невербальной коммуникации и рассмотреть отдельно способ функционирования кинетического языка, исходя из анализа глубинных основ человеческого разума.

Сознание воспринимающего субъекта в акте интенциональности наделяет смыслом любые внешние объекты, в том числе и телодвижения человека. Это является следствием процесса ассоциации идей и впечатлений. В результате его действия воспринимающий субъект может представлять телодвижения человека схожими с движениями других живых организмов или неживых объектов; на основании причинно-следственных связей способен определять мотивы и цели другого человека, его душевное состояние. Тело человека может привлекать внимание своей витальной красотой или физическим уродством и вызывать различные другие чувства. Однако понятие «кинетический язык» не является достаточно точным для понимания специфики

именно танцевальной выразительности хореографического языка, поскольку не позволяет понять природу танцевальных движений. С этой целью необходимо обратить внимание на то особое эмоциональное состояние, в котором находится танцующий человек. Именно оно и будет характеризовать танец как уникальный феномен двигательной активности человека.

Танцующий человек находится в особом состоянии душевного подъема, связанного с испытываемыми в этом состоянии положительными эмоциями. А сам танец как уникальный феномен представляет собой двигательную активность человека, генетически связанную с «аффектом радости» и направленную на его поддержание и сохранение.

Таким образом, зритель, воспринимая движения танцующего человека взглядом со стороны, способен испытывать чувственное впечатление, подобное тому, что испытывает сам танцующий. А специфика уникальных выразительных возможностей танца, являющегося главным выразительным средством в хореографическом искусстве, состоит в том, что танцевальные движения позволяют автору фиксировать и транслировать то уникальное душевное состояние, в котором находится танцующий человек. Это состояние характеризуется ощущением человеком силы собственного тела и способности своей души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте.

Список источников

- Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1989. 235 с.
- Герасимова И.А. Танец: эволюция кинестетического мышления // Эволюция. Язык. Познание. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 84–112.
- Новерр Ж.Ж. Письма о танце. Санкт-Петербург : Лань, 2007. 382 с.
- Дункан А. Танец будущего. Москва : Заря, [1908]. 31 с.
- Фокин М.М. Против течения : воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Ленинград : Искусство. Ленинградское отд-ние. 1981, 510 с.
- Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. Москва : Искусство, 1972. 215 с.
- Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии. Москва : Искусство, 1964. 368 с.
- Бежар М. Мгновение в жизни другого : мемуары. Москва : В/О Союзтеатр, 1989. 237 с.
- Лукиан. Сочинения : [в 2 т.]. Т. 2. Санкт-Петербург : Алетей, 2001. 536 с.
- Платон. Законы. Москва : Мысль, 1999. 830 с.
- Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва : Классика-XXI, 2001. 248 с.
- Gauthier B. François Delsarte et le jeu classique de l'acteur // L'Annuaire théâtral. 2011. № 49. P. 175–187. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/>
- annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009310ar.pdf (дата обращения: 12.02.2024).
- Laban R. The mastery of movement. London : Macdonald & Evans. 1971. 186 с. URL: <https://archive.org/details/masteryofmovement0000laba/mode/2up> (дата обращения: 12.02.2024).
- Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. Москва : Республика, 2000. 286 с.
- Schlemmer O. Briefe und Tagebücher. München, 1958. 217 p.
- Худеков С.Н. Всеобщая история танца. Москва : Эксмо, 2009. 606 с.
- Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
- Добровольская Г.Н. Танец. Пантомима. Балет. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1975. 125 с.
- Карп П.М. О балете. Москва : Искусство. 1967. 228 с.
- Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. [Москва] : [Искусство], 1971. 302 с.
- Ромм В.В. Танец в эволюции человека. Исследование археологических объектов культуры с изображением танца : монография. LAP LAMBERT Academic Publ., 2011. 440 с.
- Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие. Москва : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2011. 469 с.
- Меланьин А.А. Методы анализа танцевального движения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 24 с.
- Рязанова Ю.Н. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2016. 208 с.
- Сироткина И.Е. Танец: опыт понимания : эссе, знаменитые хореографические постановки и перформансы, антология текстов о танце. Москва : Бослен, 2020. 253 с.
- Кириллов А.П. Язык танца: историко-системно-семиотическая разработка и обоснование : монография. Москва : Московский государственный университет культуры и искусства, 2004. 472 с.
- Жиленко М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : дис. ... канд. культурологических наук. Москва, 2000. 191 с.
- Гевленко Ю.А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, 2009. № 320. С. 87–89.
- Луговая Е.К. Философия танца. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
- Вычужанова Л.К. Язык хореографии: философский анализ : дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2009. 173 с.
- Сироткина И.Е. Дискретное и континуальное в танце // Вопросы философии. 2016. № 10. С. 132–142.

32. Сироткина И.Е. Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце // Новые российские гуманитарные исследования. 2009. № 4. С. 8.
33. Тарасова О.И. Художественное время в пространстве танца // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 150–157.
34. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла : дис. ... канд. филос. наук. Саранск, 2000. 163 с.
35. Соколичик А.Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. № 3. С. 291–295.
36. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва : Канон, 2017. 287 с.
37. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Ленинград : Советский писатель, 1987. 446 с.
38. Крылова Н.Б. Культурология образования. Москва : Народное образование, 2000. 269 с.
39. Матушкина М.В. Танец и мышление в немецкой философии искусства конца XX — начала XXI века // Теория и практика общественного развития. 2014. № 7. С. 17–20.
40. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва : Artguide Editions, 2018. 311 с.
41. Пиз А., Пиз Б. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам. Москва : Эксмо-пресс, 2022. 448 с.
42. Джозеф С.Х. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. Москва : Новое слово, 2004. 109 с.
43. Юм Д. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1996. Т. 1. Трактат о человеческой природе, или Попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам. 736 с.
44. Крисанков Т.Г. К проблемным вопросам философии танца: семиотический и онтологический аспекты танцевальных движений // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2021. Вып. 4. С. 604–612. DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612.
45. Спиноза Б. Этика / пер. с лат. В.И. Модестова. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2001. 336 с.

Philosophical Analysis of Choreographic Language: The Nature and Specificity of Dance Expressiveness

Timothy G. Krysankov

Chelyabinsk State Institute of Culture,
36a Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia
ORCID 0000-0002-9067-1144; SPIN 6987-6191;
tkrysankov@yandex.ru

Abstract. Productive analysis of the language of choreographic art in order to determine the specifics of dance expressiveness requires the solution of three main tasks. Firstly, to explain the mechanism of functioning of the kinetic language; secondly, to highlight the expressive possibilities of dance, mime and plasticity; thirdly, to understand the ontological foundations of human motor activity in dance. It is not possible to solve the set tasks within the framework of cultural or semiotic approaches only. In this way, the phenomenon of dance is interpreted according to its representation in artistic culture, in the context of its functioning in the process of semiosis, and dance movements are initially endowed with communicative properties. The solution of the set tasks was carried out at the level of philosophical reflection. It was determined that a human being, as a result of the association of ideas and impressions in his consciousness, is peculiar to endow all objects and phenomena of reality per-

ceived by him with meaning. Thus, the association of ideas and impressions in the human consciousness is the functional basis of kinetic language. But absolutely any manifestation of human motor activity can be endowed with meaning in a similar way. That is why dance, pantomime and plasticity — three related expressive means using human body movements as a material — were singled out in the kinetic language. Since it is impossible to understand the nature of dance movements on the basis of their external features, a hypothesis was proposed according to which these features themselves are conditioned by the inner state of mind of the dancer. Dance was defined as a type of human motor activity genetically connected with the “affect of joy” and aimed at maintaining and preserving its action. The conclusion is made: the specificity of dance expressiveness lies in the translation of a unique human state of mind, which is characterized by the feeling of unity of the rise of the body’s vitality and the increased ability of the soul to feel and perceive life in its fullness.

Key words: philosophy of dance, choreographic art, choreographic language, semiotic analysis, kinetic language, association of ideas and impressions, dance as a phenomenon, ontological foundations of dance movements, phenomenological reduction, affect of joy.

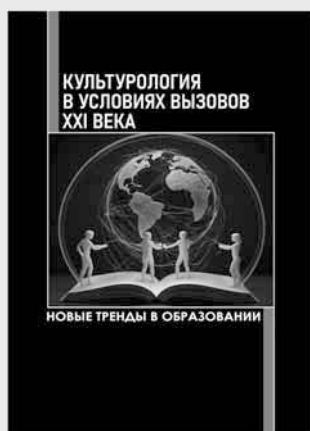
Citation: Krysankov T.G. Philosophical Analysis of Choreographic Language: The Nature and Specificity of Dance Expressiveness, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 188–198. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-188-198.

References

1. Zakharov R.V. *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composition of Dance: Pages of Pedagogical Experience]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 235 p.
2. Gerasimova I.A. Dance: Evolution of Kinesthetic Creativity, *Ehvolutsiya. Yazyk. Poznanie* [Evolution. Language. Cognition]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 84–112 (in Russ.).
3. Noverre J.G. *Letters on Dancing and Ballet*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2007, 382 p. (in Russ.).
4. Duncan A. *Tanets budushchego* [Dance of the Future]. Moscow, Zarya Publ., 1908, 31 p.
5. Fokin M.M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'yu i pis'ma* [Against the Tide: Memoirs of a Choreographer. Scripts and Designs for Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otd-nie, 1981, 510 p.
6. Lopukhov F.V. *Khoreograficheskie otkrovennosti* [Choreographic Revelations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 215 p.
7. Goleizovsky K.Ya. *Obrazy russkoi narodnoi khoreografii* [Samples of Russian Folk Choreography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 368 p.
8. Bejart M. *Mgnovenie v zhizni drugogo: memuary* [Moment in the Life of Another: memoirs]. Moscow, V/O Soyuz-teatr Publ., 1989, 237 p.
9. Lucian. *Sochineniya: v 2 t. T. 2* [Works: in 2 volumes. Vol. 2]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, 536 p.
10. Plato. *The Laws*. Moscow, Mysl' Publ., 1999, 830 p. (in Russ.).
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001, 248 p. (in Russ.).
12. Gauthier B. François Delsarte et le jeu classique de l'acteur, *L'Annuaire théâtral*, 2011, no. 49, pp. 175–187. Available at: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009310ar.pdf> (accessed 12.02.2024).
13. Laban R. *The Mastery of Movement*. London, Macdonald & Evans Publ., 1971, 186 p. Available at: <https://archive.org/details/masteryofmovemen0000laba/mode/2up> (accessed 12.02.2024).
14. Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Moscow, Respublika Publ., 2000, 286 p. (in Russ.).
15. Schlemmer O. *Briefe und Tagebücher*. München, 1958, 217 p.
16. Khudekov S.N. *Vseobshchaya istoriya tantsa* [General History of Dance]. Moscow, Ehksmo Publ., 2009, 606 p.
17. Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 556 p.
18. Dobrovolskaya G.N. *Tanets. Pantomima. Balet* [Dance. Pantomime. Ballet]. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otd-nie, 1975, 125 p.
19. Karp P.M. *O baletе* [About Ballet]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 228 p.
20. Vanslov V.V. *Balety Grigorovicha i problemy khoreografii* [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 302 p.
21. Romm V.V. *Tanets v ehvolutsii cheloveka. Issledovanie arkheologicheskikh ob"ektov kul'tury s izobrazheniem tantsa: monografiya* [Dance in Human Evolution. The Study of Archaeological Cultural Objects Depicting Dance: monograph]. LAP LAMBERT Academic Publ., 2011, 440 p.
22. Nikitin V.Yu. *Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse: uchebnoe posobie* [Choreographer's Skills in Modern Dance: textbook]. Moscow, Rossiiskii Institut Teatral'nogo Iskusstva — GITIS Publ., 2011, 469 p.
23. Melanyin A.A. *Metody analiza tantseval'nogo dvizheniya* [The Methods of Analysing Dance Movement], Cand. art hist. sci. diss. abstr. Moscow, 2010, 24 p.
24. Ryazanova Yu.N. *Novye sredstva vyrazitel'nosti v baletnom iskusstve XX veka (k probleme sootnosheniya traditsii i novatorstva)* [New Means of Expression in the Ballet Art of the 20th Century (On the Correlation Between Tradition and Innovation)], Cand. art hist. sci. diss. Moscow, 2016, 208 p.
25. Sirotkina I.E. *Tanets: opyt ponimaniya: ehsse, znamenitye khoreograficheskie postanovki i performansy, antologiya tekstov o tantse* [Dance: The Experience of Understanding: Essays, Famous Choreographic Productions and Performances, an Anthology of Texts About Dance]. Moscow, Boslen Publ., 2020, 253 p.
26. Kirillov A.P. *Yazyk tantsa: istoriko-sistemno-semioticheskaya razrabotka i obosnovanie: monografiya* [Language of Dance: Historical-System-Semiotic Development and Substantiation: monograph]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstva Publ., 2004, 472 p.
27. Zhilenko M.N. *Tanets kak forma kommunikatsii v sotsio-kul'turnom prostranstve* [Dance as a Form of Communication in Socio-Cultural Space], Cand. cult. sci. diss. Moscow, 2000, 191 p.
28. Gevlenko Yu.A. The Semiotic Analysis of Dance, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2009, no. 320, pp. 87–89 (in Russ.).
29. Lugovaya E.K. *Filosofiya tantsa* [Philosophy of Dance]. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 2008, 128 p.
30. Vychuzhanova L.K. *Yazyk khoreografii: filosofskii analiz* [The Language of Choreography: A Philosophical Analysis], Cand. philos. sci. diss. Ufa, 2009, 173 p.
31. Sirotkina I.E. Discrete and Continuous in Dance, *Voprosy filosofii*, 2016, no. 10, pp. 132–142 (in Russ.).
32. Sirotkina I.E. Dance as a Practical Philosophy: The Categories "Natural" and "Artificial" in Dance, *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanities Research], 2009, no. 4, pp. 8 (in Russ.).
33. Tarasova O.I. Art Time in Space of Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 1, pp. 150–157 (in Russ.).

34. Atitanova N.V. *Tanets kak smyslovaya universalija: Ot vyrazitel'nogo dvizheniya k "dvizheniyu" smysla* [Dance as a Semantic Universal: From Expressive Movement to the "Movement" of Meaning], Cand. philos. sci. diss. Saransk, 2000, 163 p.
35. Sokolchik A.N. Dancing Body as an Ideal Matter for Expression Thoughts, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], 2011, no. 3, pp. 291–295 (in Russ.).
36. Wittgenstein L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Moscow, Kanon Publ., 2017, 287 p. (in Russ.).
37. Tyutchev F.I. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [A Complete Collection of Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1987, 446 p.
38. Krylova N.B. *Kul'turologiya obrazovaniya* [Culturology of Education]. Moscow, Narodnoe Obrazovanie Publ., 2000, 269 p.
39. Matushkina M.V. Dance and Thinking in the German Philosophy of Art of the Late 20th — Early 21st Century, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2014, no. 7, pp. 17–20 (in Russ.).
40. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Moscow, Artguide Editions Publ., 2018, 311 p. (in Russ.).
41. Pease A., Pease B. *Body Language: How to Read Others' Thoughts by Their Gestures*. Moscow, Ehksmo-Press Publ., 2022, 448 p. (in Russ.).
42. Joseph S.H. *The Dancer's Body, a Medical Perspective on Dance and Dance Training*. Moscow, Novoe Slovo Publ., 2004, 109 p. (in Russ.).
43. Hume D. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1996, vol. 1, A Treatise on Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects, 736 p.
44. Krysankov T.G. On Problematic Issues of Dance Philosophy: Semiotic and Ontological Aspects of Dance Movements, *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2021, issue 4, pp. 604–612. DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612 (in Russ.).
45. Spinoza B. *Ethics*. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2001, 336 p. (in Russ.).

НОВИНКА



Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.] ; научный редактор Н.Б. Кириллова ; Министерство науки и образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. 242 с.

В монографии рассматриваются теоретические и прикладные аспекты культурологии как науки и учебной дисциплины в системе общих проблем гуманитарного знания. Актуальность проблемы обусловлена тем, что глобализация и цифровизация как главные вызовы XXI века трансформировали всю систему высшего образования, способствуя появлению в его структуре новых концептов и направлений, которые влияют на его аксиологические, онтологические, мировоззренческие функции. От приоритетов гуманитарных наук, включая культурологию, как и от качества самой системы образования, сегодня во многом зависит то, в каком направлении будут развиваться наше общество и всё человечество.

Книга адресована специалистам гуманитарного профиля: теоретикам и историкам культуры, педагогам-практикам, социологам и философам, а также молодым ученым-гуманитариям.