

БОДУНОВА И.И., магистр культурологии,
старший преподаватель кафедры хореографии Белорусского
государственного университета культуры и искусств

Возможности семиотического исследования старинного танцевального текста

Рецензент **БОЛОТОВА Ю.Г.**, кандидат культурологии,
доцент кафедры культурологии Института
современных знаний имени А.М. Широкова

Одним из наиболее актуальных направлений изучения хореографического произведения является понимание и интерпретация старинного танцевального текста как артефакта. Автором сделаны выводы о возможностях семиотического исследования старинного танцевального текста на современном этапе и даны рекомендации по его проведению. Рассмотрены такие понятия, как «реконструкция танцевального текста», «нотация», «знаковый язык танца», «постановщик-реконструктор».

One of the current tendencies in studying of a choreographic work is elaboration and interpretation of the ancient dance text as an artifact. The author comes to the conclusion about the possibilities of the semiotic research of the ancient dance text nowadays. Such concepts as "reconstruction of the dance text", "notation", "semiotic language of the dance", "director-reconstructor" are being considered. "notation", "semiotic language of the dance", "director-reconstructor" are being considered.

Введение. Развитие танцевального искусства невозможно представить без системы хранения танцевальных текстов (устной или письменной) и передачи данной информации следующим поколениям. Хранение, передача и получение информации составляют основу его дальнейшего развития. Исследование показывает, что почти все или большинство старинных европейских бытовых танцев (танцевальных текстов) были определенным способом зафиксированы. Реконструкция (восстановление) танцевальных текстов имеет большое значение для обеспечения преемственности в культуре, для сохранения и популяризации европейских и региональных традиций.

Увлечение реконструкцией старинных танцевальных текстов возникло в Западной Европе уже давно и к настоящему времени накоплен определенный опыт сценического воплощения. Признанными специалистами в области изучения и интерпретации ранних форм танца являются Ю. Шрапе (Германия), Б. Гертш (Швейцария), Ф. Мол-

лика (Италия), С.-Г. Мура (Франция), Х. Унфрид и А. Штрассберггер (Австрия), Л. Барта (Бельгия), Д. Скривенер (Великобритания), Е. Крошлова (Чехия).

Цель данной публикации – анализ проблем, возникающих при семиотическом исследовании и попытках реконструкции хореографического произведения определенной исторической эпохи.

Анализ истории системного подхода в создании надежной информации о хореографическом произведении показывает, что запись танцевальных текстов (в частности, бытовых бальных танцев) ведется с XV в. Начало было положено Маргаритой Австрийской, которая, фиксируя комплексное движение в танце, дала его во временной длительности (Бургундский манускрипт бассдансов (*basses danses*)). Известные теоретики танца Д. Пьяченца, Ф. Рейна, Г. Эбрео, А. Корнозано, Ф. Карозо и Ч. Негри также провели определенный анализ фиксации танцевальных текстов в историческом разрезе. В XVI в. Т. Арбо дал сло-

весные указания на движения правой и левой ноги, направление движения, более точную временную длительность его исполнения («Орхезография»). Принципы фиксации бытовых танцев Т. Арбо нашли отражение в работах русских ученых исследователей историко-бытовых танцев И. Ивановского [1] и М. Васильевой-Рождественской [2]. В XVII в. П. Бошан и Р. Фейе впервые зафиксировали абстрактными знаками движения классического танца. Они соединили танцевальные движения во временной длительности с движением в пространстве сценической площадки.

Большая значимость искусства танца в мировой культуре вызвала к жизни различные способы и системы фиксации танцевального текста, которые впоследствии стали называться нотацией. С конца XIX в. профессиональные нотаторы за основу своей работы взяли тщательный научный анализ движений человеческого тела. Наиболее значимыми и востребованными в мире считают системы Р. Лабана и Р. и Д. Бенеш [3]. Проблема нотации танцевальных текстов остается актуальной и в XXI в. Еще в 1940 г. известный балетмейстер Р. Захаров отмечал, что отсутствие общепринятых средств фиксации танца отрицательно влияет на историческую, теоретическую, практическую и научно-исследовательскую стороны этого искусства [4].

Основная часть. Записи танцев в настоящее время каждый постановщик-реконструктор расшифровывает по-своему, в меру своего вкуса, создавая вариации на тему старинной хореографии. Профессиональная же расшифровка танцевальной информации требует понимания знака или группы знаков, что является фундаментальным понятием семиотики, которую называют наукой о знаковых системах. Передающий и получающий танцевальную информацию должны в одинаковой степени знать эту систему, понимать значение знаков и основополагающие принципы этой системы. Знак может носить абстрактный и неабстрактный характер. Абстрактный знак не связан с ассоциативной деятельностью человека, а неабстрактный – связан. На практике при ре-

конструкции-расшифровке старинного танца используют такие способы, как ассоциативный и неассоциативный, которые наиболее распространены.

В основе ассоциативного способа лежит знак, определяющий облик человека, его движения, статику и эмоциональное состояние. Данный способ имеет несколько конфигураций: рисунок, барельеф, скульптуру. Они фиксируют достаточно точно статическое положение начала и конца движения, происходящее в кратчайший период времени (доли секунды), то есть практически, по отношению к процессу движения, вне времени, что на языке танца соотносится с понятием позы или одного из многочисленных положений движения. Статическая поза фиксирует эмоциональное состояние танцующего, сохраняет информацию о стиле и характере танца. Например, положение танцующей пары на титульном листе книги Т. Арбо информирует о стиле и манере танца XVI в., выражении чувств и отношений партнеров друг к другу. К ассоциативному способу расшифровки также относятся современные инновационные средства (фотосъемка, киносъемка, видеосъемка, компьютерные программы), которые фиксируют как статическое положение, так и сам процесс движения во времени и трехмерном пространстве. Это особенно важно, так как дает уникальную возможность увидеть исполнительскую манеру старинного лексического материала, передать эмоциональное состояние танцующих.

Так, например, танец «Вольта», из исторической драмы «Елизавета» (режиссер Ш. Капур (Великобритания)), отражает психологический настрой королевы в разные годы правления. В данном случае современный реконструктор Д. Скривенер впечатляюще объединила в танце чувственное и рациональное, интуитивное и логическое, представив человека – Елизавету и ее положение в окружающем мире.

Европейские придворные танцы из фильма «Тюдоры» (режиссеры Ч. МакДугалл и С. Шилл (США)) показывают роль танца в социально-бытовом укладе жизни высшего общества. Фактологическая лексика, скру-

пулезно и профессионально исполненный танцевальный текст, дополненный соответствующими историческими костюмами и инструментальной музыкой в этом фильме – удачный пример реконструкции художественно-стилистических особенностей культуры XVI в.

Бал из фильма «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук (Россия)) воссоздает как бы живую «жизненную среду» пространственно-временного континуума начала XIX в.

Основу неассоциативного способа расшифровки танцевального текста составляет абстрактный знак, не имеющий никаких ассоциаций с человеческой личностью и движениями человека. Неассоциативный способ не способен решить задачу фиксации эмоционального состояния. Однако абстрактными знаками выделяются в старинном парном танце дама и кавалер. Своеобразной разновидностью неассоциативного способа нотации можно назвать графический рисунок танца, который дает информацию реконструктору о движении человека в пространстве сценической площадки. Плавные линии графического рисунка придворного группового танца, выполненного Ф. Карозо в XVI в., говорят об особенностях перехода танцующих из одного положения в другое. Графические рисунки историко-бытовых танцев XVI–XIX вв., собранные в учебниках Н. Ивановского и М. Васильевой-Рождественской, дают возможность понять и раскрыть специфические перестроения танцев, отделенных от нас целыми столетиями.

Разновидностью неассоциативного способа расшифровки является словесный, который в своей основе содержит знак – слово. Это наиболее распространенный и часто используемый способ. Словом можно зафиксировать весь процесс движения во времени и в пространстве, передать эмоциональное состояние, стиль, характер, манеру исполнения. Однако, если танцевальный текст популярного в XVIII в. менуэта зафиксирован, к примеру, на французском языке, то русский человек, незнающий французского языка, не сможет его прочесть. Для него французское слово не является неассоциативным знаком. Словесный спо-

соб фиксации несет в себе свойства ассоциативного способа, так как описывает движения и в то же время является непонятым неассоциативным знаком для многих других людей. Важным дополнением в расшифровке танцевального текста служит понимание использованных терминов. В классическом танце практически все движения имеют свои термины. Эти же термины использовались при записи старинных бытовых танцев. Расшифровать такие танцевальные тексты может только специалист в области классического танца.

Все рассмотренные на теоретическом уровне способы расшифровки танцевального текста заслуживают внимания. На практике также необходимо знание и использование совокупности нескольких способов. Уникальная возможность возвратного прочтения старинного танца имеет потенциал аналитического интеллектуального процесса, как для участников реконструкции, так и для зрителей. Танец учит активно осмысливать, понимать и выражать свое мироощущение специфическим языком хореографии (через телодвижения и перемещения в пространственно-временном соединении). Оставаясь семантически полноценным, при реконструкции он наполняется новым содержанием, становится явлением современной культуры.

Знаковый язык танца (как способ коммуникации) с помощью движений человеческого тела и взаимодействий последнего с другими структурными элементами данного культурного образца осуществляет формализацию процесса человеческого мышления. Как известно, эмоциональный жест в невербальной связи является отражением чувственных порывов человека. Именно он первым достигает партнера прежде, чем тот получит вербальное сообщение. Танцевальное (хореографическое) претворение реальной жизненной пластики, которая может органически соединиться с образностью старинной лексики, подчеркивают эстетический и обыденный аспекты восприятия. «Творческая транспозиция может происходить в рамках одной системы знаков, межсемиотическая – при пе-

реводе в другую систему – например, из речи – в музыку, танец, кино, живопись», – считал Р. Якобсон [5, с. 397].

Нередко воспроизведение старинного танца происходит в рамках театрального перформанса (*англ.* performance – представление, спектакль), то есть зрелища, созданного по театральным законам. Особенность театрального перформанса – создание модели действительности, которая отличается от обычной среды. Зрители подключаются к законам театральной игры, которые предлагает постановщик-реконструктор.

Использование данного приема особенно характерно для проведения заключительного бала современных фестивалей средневековой культуры. Учитывая, что впечатление от танца можно получить только при его исполнении, зрители эмоционально реагируя, выходят на уровень непосредственного контакта с другими участниками перформанса. Если рассматривать данное действие с точки зрения семиотики, дополнив его законами восприятия, символы исполняемого старинного танцевального текста рождаются с символами, которые распознают в танце зрители. В данном случае, танец универсально и полно отражает эмоционально-психологическую сферу как отдельного человека, так и социальной группы. Многоуровневый процесс материализации, эмоционально воздействуя, втягивает всех участников постановки, которая проявляется во всех способах выразительности, присущих данному зрелищу (игра, пение, танец). По мнению американского философа Э. Фромма, сформулировавшего типологию человеческих потребностей, наличие творческих сил в каждом индивиде позволяет разорвать рамки пассивности его существования, почувствовать себя действительно свободным человеком [6].

Исполнение старинного танца на современном этапе обостряет проблему соответствия его историческому оригиналу. Ее суть заключается в том, достаточно ли передать непосредственно зафиксированный танцевальный текст, или следует искать его эмоциональное соответствие в других (дополнительных) нематериальных идеях и образах?

«Танец 1912 года, который производил сильное впечатление и был скандальным, не вызовет тех же эмоций сегодня, справедливо замечает В. Престон-Данлоп. Если при повторной постановке работы вы концентрируетесь на идентичности текста, то таким образом утрачиваете оригинальный импульс. Если ищете новый способ воплощения последнего, возвращается индивидуальность танца. Задача специалистов – воссоздавать все формы и функции танцевального наследия и современных хореографических композиций (переносы, реконструкции, репродукции и т.д.)» [7, с. 127].

Первоосновы танца, зафиксированные в исторических документах, сегодня реконструируются и сценически воплощаются в условиях современного типа культуры, адаптируясь (приспосабливаясь) к требованиям моды и вкусам публики. Синтез старинного танца с современными, техническими и хореографическими возможностями содействует его актуализации. Известный педагог и балетмейстер XIX в. Ф. Лопухов писал: «Я стою за прогресс, за вечное обновление искусства, но без отказа от завоеванных позиций... Долг преемников заключается в том, чтобы беречь образцы наследия как самые большие и невосстановимые драгоценности в сокровищнице нашего искусства» [8, с. 175–228].

Старинный танец как элемент семиотической системы основан на стилевых кодах, одним из которых является исполнительская лексическая практика. Танец, как средство коммуникации, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального искусства, создает визуальные, звуковые и кинетические образы. Поскольку он, по убеждению В. Престон-Данлоп и А. Санчес-Колберг, есть одновременно «и материальный объект и элемент знаковой системы» [7, с. 104].

Проведенный автором анализ реконструкции исторической хореографии позволяет рассматривать ее как процесс постоянного культуротворчества. Реконструкция исторического танца, отражающая семантическое перспективное развитие культуры, дает человеку ощущение движения во вре-

мени, сопричастности к процессу духовного становления человечества. Концепция грамотной реконструкции старинного танцевального текста обуславливает необходимость профессионального хореографического образования. Первоначальным этапом этого сложнейшего творческого процесса является изучение основ танца, его истории, обязательных дисциплин хореографического профиля, а также предметов музыкального, художественного и общеобразовательного циклов. Интеграция изучения блока специальных дисциплин в высших учебных учреждениях культуры – теоретический и практический фундамент специального образования в области хореографического искусства. Без полного знания изложенных взаимодополняющих компонентов, характеризующих культурную жизнь исторической эпохи, появляется вероятность некачественного практического воплощения, слепого следования моде, дилетантизма и безграмотности.

Заключение. По мнению автора, старинный танец уникален и, одновременно, типичен в хореографическом и социокультурном отношении. Этот фактор стимулирует в настоящее время компаративное изучение старинных хореографических произведений, требует более глубокого теоретического подхода к их осмыслению и реконструкции.

На основании проведенного автором исследования можно сделать следующие выводы:

1. Реконструкция исторического танца

невозможна без обращения к архивным записям и тщательной работы с ними, а также консультации со специалистами-хореографами, компетентными в данной области;

2. Для глубокого прочтения (понимания) старинного танца необходимо знание и использование совокупности нескольких методов расшифровки семиотической информации: ассоциативный (рисунок, скульптура, киносъемка т.д.), неассоциативный (графический рисунок, словесное описание, танцевальные термины и т.д.);

3. Обращение к реконструкции старинного хореографического произведения имеет большое значение для личностного и профессионального роста, поскольку требует от человека совокупности таких качеств, как интеллект, эрудиция, художественный вкус, психоэнергетическая и мотивационная деятельность увлеченных одним делом людей;

4. В современных условиях реконструкция старинного танцевального текста должна включать элементы адаптации к культуре XX–XXI вв.;

5. Реконструкция старинного танца может содержать элементы личной точки зрения реконструктора, субъективного подхода;

6. Развитие профессиональной компетентности в области реконструкции старинных хореографических произведений базируется на интеграции специальных и общих дисциплин, которые изучаются в современных учебных заведениях культуры и искусства.

1. Ивановский, Н.П. Бальный танец XVI–XIX веков / Н.П. Ивановский. – Калининград : Янтарный сказ, 2004. – 208 с.

2. Васильева-Рождественская, М.В. Историко-бытовой танец / М.В. Васильева-Рождественская. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.

3. Вихрева, Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки / Н.А. Вихрева. – М. : ГИТИС, 2008. – 269 с.

4. Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера / Р.В. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 226 с.

5. Якобсон, Р. Избранные работы / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 456 с.

6. Гуревич, П.С. Культурология: учебник для студентов вузов / П.С. Гуревич. – 4-е изд., стереотипное. – М. : Гардарики, 2008. – 280 с.

7. Preston-Danlop, V. Dance and the performative. A choreological perspective – Laban and beyond / V. Preston-Danlop, A. Sanchez-Colberg. – Verve publishing: London, 2002. – 200 p.

8. Лопухов, Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – С. 175–228.