

УДК 793.3-047.37:[303.446.2+316.77]

ИСТОРИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПАРАДИГМЫ**И.И. БОДУНОВА***(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)*

С позиций актуальной постмодернистской парадигмы рассматривается танец в качестве многопланового культурологического феномена и активного агента глобальной межкультурной коммуникации. В этой связи предлагается методология его исследования посредством последовательного выделения в этой процедуре взаимосвязанных аспектов, благодаря чему танец трактуется и исследуется в контексте культурного процесса. Раскрывается целесообразность постановки проблемы состояния и тенденций развития европейского исторического танца как самобытного достояния мировой танцевальной культуры.

«Каждый текст представляет собой новую ткань,
сотканную из старых цитат»

Р. Барт

Актуальное понимание природы, места и роли танца, танцевальной культуры ориентирует на изучение его глубинных смыслов, особенностей знаково-символического построения и воздействия на зрителя с учетом всего его культурологического насыщения, самобытности происхождения, специфики интеллектуального и эмоционального воздействия. В рамках этих концепций, танец, устоявшийся за многие поколения, подвергается существенной ревизии, особо с сугубо эстетических, хореографических, искусствоведческих позиций. Естественно, что такая мировоззренческая инверсия (явление) обусловлена достаточно радикальными изменениями в мировоззрении, в понимании бытия человека и культурогенеза в целом. Иными словами, сменой исторического типа мышления при его корреляции с принципиальным содержанием и тенденциями отражения и обобщения.

В историческом контексте такое чередование мышления, теоретической и художественной рефлексии могут быть, например, выстроены в следующей последовательности:

- 1) архаическое мышление – всецело основанное на синкретизме мифологического мышления и соответствующей картине мира;
- 2) классическое – соответствующее интенции примата идеи и доминирующая в «высокой» культуре, начиная от античного типа мышления;
- 3) модерновое – в качестве отклика на понимание мира, как становления и поиска опоры не в вышоте разумного, а в глубине бессознательного [1, с. 13].

Отсюда своеобразный мощный импульс хореографических нововведений-поисков, ознаменованный появлением большого числа танцевальных направлений и стилей, оригинальных и претендующих на свое специфическое выражение. Понятие «модерновое» в танцевальной стилистике, пришло вслед за тем, как в начале XX века в Германии и США сформировалось новое танцевальное направление (модерн), основанное на свободной пластике тела. Осмысление нового феномена связано с именами М. Вигман, М. Грехем, А. Дункан, М. Каннингем, Р. Сен-Дени, Д. Хамфри и др.

Сегодня это понятие не совсем точно характеризует современную гносеологическую картину мира, которую уже принято называть постмодернистской (и даже пост-постмодернистской), а науку – постклассической, поскольку речь идет о науке с явно новаторской парадигмой. Подразумевается принципиальное отрицание, решительный отказ, «переоценка всех ценностей» (Ф. Ницше) модернистской парадигмы с ее догматами рационального позитивизма и неизбежности поступательного прогресса на его уровне. В наше время уже нет сомнений, что само использование термина «постмодернизм» важно и необходимо не столько в литературоведческом или искусствоведческом, сколько во всемирно-историческом плане. Иначе говоря, в нем следует видеть эвристическое понятие, предварительный шифр, проблемно-структурирующий поисковый термин, применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма [2]. Этот шифр сегодня становится актуальным, поскольку постмодернистские парадигматические идеи достаточно прочно укоренились во всех сферах культуры, в том числе и в танцевальной культуре. Они привнесли в нее характерные ценностные доминанты и творческие ориентиры, в частности, утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение ко всем сферам бытия человека, его культуры.

Таким образом, подлинно постмодернистская парадигма требует большего, чем просто плюрализм, релятивизм и историзм – основополагающего, базисного консенсуса в отношении основных человеческих ценностей и прав [3, с. 151]. Хореографические откровения конца XX – начала XXI века спо-

собны эмоционально взбудоражить мысль зрителя и в результате актуализировать глубинный интерес к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенную чувствительность и обостренное восприятие тонких и хрупких межличностных отношений и связей. Простая, логичная, ясная пластика, само-бытный симбиоз классики, модерна, минималистских жестов, включение собственных парафраз на известные танцевальные мотивы – все наполнено мыслью и дает возможность пониматься таким известным мастерам балета (хореографии), как Дж. Баланчин, И. Килиан, Т. МакИнтайр, Дж. Ноймайер, А. Ратманский, М. Эк, У. Форсайт.

Экспликация роли и места танца в общечеловеческой культуре последовательно концентрируется собственно на танце. В результате он как предмет исследования выходит за рамки узкоспециальной (искусствоведческой, эстетической и хореографической) проблематики и включается философско-культурологическое постижение-изучение.

Богатый диапазон подходов к исследованию танца выделил несколько концепций онтологии танца: от биологического эволюционизма и происхождения от «танцев» животных (У. Сорелл), обоснования «физиологической» природы танцевальных движений (Р. Арнхейм) до космологической концепции (Х. Эллис), определения танца как модели «жизненно необходимой коммуникативной связи» (А. Ломакс) и в итоге до философского рассмотрения танца (Ф. Спаршот).

Тем не менее при существенной, казалось бы, разнице все эти подходы имеют единый фундаментальный знаменатель – коммуникацию, передачу информации от человека к человеку, а также взаимодействие в обществе посредством обмена информацией, точнее осмысленной, имеющей значение и значимость информации, т.е. к общению посредством сообщений.

После выхода в свет капитальных научно-прикладных работ, где, в частности, обосновывается тезис: «культура есть коммуникация» и «коммуникация есть культура» (Э. Холл «Беззвучный язык», 1959; «Спрятанные измерения пространства», 1966; Э. Холл и В. Трагер «Культура как коммуникация», 1954), все сферы культуры стали трактоваться в контексте этого глобального процесса. Отсюда закономерно и продуктивно выглядит рассмотрение танца «как формы коммуникации в социокультурном пространстве» и утверждение, что движения тела в танце характеризуются определенной коммуникативной направленностью. «Это обусловлено, помимо прочего, тем, что уже само тело человека – существа, создающего знаки и ими управляющего, – представляет собой сложную информационную систему и является проводником духовного содержания» [4, с. 3].

Поэтому сегодня так актуально и правомерно выглядят обращения к мыслителям прошлого, отмечающим эти коммуникативные, смыслопередающие качества танца. Так, примечательны размышления Лукиана, автора одного из первых трактатов «О пляске», специально посвященных танцу: он неизменно «обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений» [5, с. 483]. Здесь, видимо, не случайно «ум» поставлен на первое место. Ведь и многие другие древнегреческие авторы видели в танце средство развития и тела, и души (Гомер, Эсхил, Софокл). Этим констатировалось, что танец априори содержит в себе нечто принципиально более существенное, нежели просто телодвижения пусть даже и экспрессивные, выразительные, а именно: определенную мысль, сообщение, предьявленное лукиановому «уму». В наше время этот своеобразный постулат не только не устарел, но и находит все более широкое исследовательское освещение.

Основная часть. С современных позиций танец служит как средство и одновременно как содержание культурно значимой информации, субстрата всякой коммуникации, что обуславливает следующие исследовательские аспекты:

1) *семиотический*. Танец как участник коммуникации способен накапливать, хранить и передавать определенный поток информации, а ее функционирование в обществе, возможно, исключительно как системный семиотический и лингвистический процесс, имеющий знаковую природу и предназначение. Субстратом, придающим смысл танцевальным знакам, служит тело человека, которое в результате его культуротворчества оказалось «возвысившимся до величия знака», причем знака, имеющего амбивалентное проявление, потому как структурообразующим принципом является понимание тела как инструмента идеи, средства невербального смысловыражения, способного «на сцене создать четкие и непосредственно доступные символы» [6, с. 4]. Тело в танце, согласно М. Мерло-Понти, одновременно видящее и видимое. Благодаря этому танцевальные телодвижения позволяют рассматривать феномен танца вне сферы антропологии. Так как это двухвекторное видение предполагает особое мышление, спровоцированное телом. Иначе говоря, танцевальные знаковые движения воздействуют на процесс мышления, т.е. танец, по принципу «обратной связи», действует на ум через психосоматическое состояние познающего субъекта. В результате человек способен выйти за пределы своей телесности, материальной ограниченности посредством танцевальных телодвижений, как взглядом или слухом [7];

2) *лингвистический*. Осмысленная коммуникация и понимание передаваемой информации возможны лишь в структуре языка. А воззрение на танцевальную культуру как на предмет и сферу многоуровневой культурной коммуникации согласуется с современными лингвистическими концепциями, где

языку отводится прерогатива в формировании образа мыслей, в написании картины мира. Поэтому современные исследователи и практики танца пытаются найти лексические и стилистические закономерности «родного» для танца языка. В частности, предлагается выделять минимальную дискретную единицу танцевального искусства – пластический мотив (интонацию). По мнению исследователя Н.В. Атитановой, эта единица, «во-первых, отбирается из множества реальных жизненных движений, во-вторых, обобщает и заостряет свою характерность и выразительность, в-третьих, организуется по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого» [8, с. 7 – 10].

Эти рассуждения стали продолжением достаточно активной дискуссии, где одни исследователи понимали под данными единицами характерно-выразительные элементы, другие – определенное по рисунку и ритму движение человеческого тела, третьи – называли пластическую интонацию танцевальным оборотом, состоящим из нескольких движений, имеющих выразительное значение. Априори язык танца основан не на словах. Именно благодаря отсутствию слова, развивается пластическая выразительность движений, выражаются чувства труднодоступные слову «иногда танец может выразить то, что бессильно сказать словом» [9, с. 214]. Осмысленное чувство становится основой для танцевально-пластического языка;

3) *символический*. Человеческий мир – сфера символического, которая обретается в языке, в преисполненном им художественном творчестве, благодаря чему мир человека превосходит границы его реального, «однозначного» существования. Творчество в целом связано с символическим характером языка и речи, культуры в целом, представляющими собой социокультурные интерсубъективные факторы, первичные по отношению к человеческой субъективности [10, с. 108]. Соединяя в человеке субъективно-личное начало, первобытный танец как форма существования и движения символов соответствует его стремлению к целостности. Основу сложного символизма древних танцев составляло сверхъестественное состояние танцоров, обеспечивающее единство с природными стихиями и невидимыми силами космоса. Подобное преобразование, отражающее созидательные и деструктивные качества, присущи индуистскому покровителю танца Шиве и основателю буддизма – Будде;

4) *феноменологический*. Коммуникационное содержание танца, состоящее из многоуровневой семантики телодвижений – феномен, зародившийся в древнейших пластах культуры в качестве проторечевого, невербального способа осмысленного общения. Поэтому в проблематике танцевальной телесности возможно выделение «природного тела», «социального тела» и «культурного тела», что обеспечивает рассмотрение танца не только в хореографическом отношении, но и как реально социального и культурологического феномена. Исходная символичность танца, передающая не формализуемые мысли, чувства, настроения, видения, обязывает относиться к нему как явлению феноменологическому, что в свою очередь требует не только сугубо аналитической процедуры, не только собственно понимание «разумом», но и восприятия «душой», посредством, как выразился Мерло-Понти [7, с. 16 – 21], «вчувствования». В этой связи новые подходы и методы эстетического и художественного воспитания (обучение музыке, пению, хореографии и т.д.), ориентированные на изучение человека, открывает, по мнению Ж. Лакана, лингвизация психоанализа, поскольку внутренний структурирующий механизм объединяет все уровни психики и функционирует подобно языку, точнее, «языку» пульсаций, охватывающему все уровни воображаемого, где психология и физиология еще слиты воедино.

Таким образом, язык танца неминуемо «вписывает реальность в план символического» [11, с. 288] и базируется на прочном «осадке коллективного бессознательного», архетипического и мифопоэтического, доступном разве что «глубинной психологии» (К.Г. Юнг) и феноменологии культуры. Так предметом исследования становятся сфера свободной и непредсказуемой, нередко, необъяснимой интерпретации танцевального телодвижения и рисунка. Именно это контекстуально и объединяет танец со всеми другими компонентами культуры, где также феноменологические явления и смыслы обретают важное гносеологическое значение;

5) *текстологический*. Как и любое культурное явление, танец онтологически зиждется на отборе, сохранении и исторической трансляции своих наиболее принципиальных универсалий и достояний – на традиции. Благодаря этому он собственно и принадлежит общечеловеческой «языковой сети», окутывающей мир коммуникационными связями [11]. В свою очередь всякий коммуникационный акт предполагает понимание не столько языка, сколько смысла, выраженных на нем. Но и смыслы становятся и понимаются как таковые, будучи семантически связанными реалиями, которые сегодня исследуются как тексты. Универсальность и актуальность этого тезиса подтверждают парадигматические положения, согласно которым практически каждый культурный феномен есть и может быть рассмотрен в качестве самобытного текста [12, с. 407 – 420]. Этим своеобразно подводится итог философско-антропологических изысканий нескольких предшествующих поколений и констатируются глубинные основы всех спектров культуротворчества, включая, естественно, и танец.

Примечательно, что текстологическую природу танца отстаивали не только философы академического направления, но и мыслители-мистики. Так, Г. Гурджиев, полагал, что музыка, танец – закодированная система древних знаний, «формы письма», а потому в подлинном искусстве нет ничего случайного-

го, его необходимо «уметь читать». Более того, уже в античности отдавали отчет, что в танце, помимо телесной напряженности заявляет о себе и «ум танцора» [5]. То есть способность понимать то, что необходимо «уметь читать» практически каждому зрителю и участнику танца.

Таким образом, диапазон влияния танца-текста охватывает и индивидуально-личностный, и общий социальный уровень. Ведь за видимостью и буквально очевидностью его предъявления в качестве некоего текста обязательно обнаруживается его панкультурное значение, т.е. проблематика соотношения танца не только с личностными, но и с надындивидуальными духовными структурами: религией, искусством, философией, наукой – со всем богатством контекстуального самоопределения человека в мире.

Здесь, естественно, возникает проблема понимания и интерпретации старинного танцевального текста, что предпосылается понятиями смысла, знака, образа, символа, порядка, выражения, подражания, которые специфически осуществляются танцем [1]. Но в любом случае эта проблематика текстологическая, которая разрешается, например, гадамеровским анализом текста, применением герменевтической процедуры, причем непременно в контексте общего смысла социокультурной динамики. При этом вполне закономерно существование в современном тексте танца так называемого неявного знания, его имплицитного содержания в силу принадлежности реконструктора к другой культуре, культурной эпохе. И это не является обреченно эзотерическим явлением, поскольку этот реконструктор в любом случае ставит этой культуре вопросы, каких она сама себе не ставила, благодаря чему открываются новые семантические горизонты и символические глубины. Более того, в качестве незримого, хотя и постоянного интерпретатора выступает «наадресат» – общечеловеческий культурный контекст, обеспечивающий достаточно полноценное эзотерическое понимание, прочувствование текста в «метафизической дали, либо в далеком историческом времени». То есть можно говорить об текстологических объективах и трансисторических константах, что осознанно или неосознанно закладываются самими авторами и затем по-разному открываются в той или иной культуре. Отсюда и хронотоп, по Бахтину, определяется аксиологическими качествами, которые выражаются в личностной позиции смыслами, причем собственными хронотопами и раскрываемыми ими смыслами обладают и автор, и само произведение (танец), и воспринимающий его читатель (зритель). Таким образом, понимание произведения, в данном случае старинного танцевального текста, его социокультурная объективация есть одно из проявлений диалогичности бытия [13].

В соответствии с диалогичностью бытия танец предстает своеобразным индикатором социокультурной динамики, поскольку всякое изменение в танце за многие поколения – следствие глубинных общекультурных трансформаций в целом.

Сегодня, как никогда ранее, наблюдается активная содержательная и стилевая трансформация танца. Постмодернистская стратегия к ретроспекции, к использованию всего предшествующего танцевального и культурного опыта со своеобразной ностальгией по ушедшему, архаическому, динамичный дух творческих поисков порождает коннотацию – вечный порыв к определению существа творчества человека, его утверждение в мире. Главное не потерять опору-цель, ту теологическую парадигму, понимание того, что нашу самобытность определяет то многое, что осталось в общем человеческом прошлом. Отсюда «мысленная координация-самоопределение человека», актуализация разнообразных перманентно-подвижных творческих исканий.

Так, объяснимо, почему в танцевальную культуру возвращается танец, который мы называем традиционным, фольклорным, имеющим достаточно богатую историю своего развития и становления, дошедший к нам стараниями многих собирателей фольклора и ассоциируемый с конкретным этносом, народом, нацией. Следовательно, и сегодня он заслуживает не только уважения, сохранения, но и своеобразного развития, посредством творческой ассимиляции в сфере насущных запросов танцевальной культуры, достаточно полно отражающей изменения и тенденции социокультурной динамики в целом.

В этой связи закономерно обращение к фольклорному достоянию, открывающее оригинальные возможности для создания современных, инновационных форм танца, синтезирующих фольклорный материал с идеологией и техникой танца модерн. Общим для этого направления стало включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов, хотя каждое ответвление этого направления, основываясь на авторском видении, по-разному относится к интерпретации, включению фольклора в содержание своего текста.

Поскольку хореограф-постмодернист имеет практически неограниченную свободу выбора методов и приемов своего творчества, что определяет разнообразие трансформаций фольклорного материала, хореографический язык в этой ситуации представляется как поле всевозможных творческих операций, а «фолк» оказывается содержательной и уникальной практикой. Таким образом, специфика нового направления заключается, с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи «фолк» в контексте массовой культуры конца XX – начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, с другой – в субъективно-интерпретационных возможностях работы с культурным текстом и фольклорным материалом.

В этой проблематике был выявлен специфический синтез танцевальных этнических, фольклорных и национальных культур в рамках танца модерн, с последующим определением дифференцированных задач уже внутри явления – культурных, политических, образовательных и других. Идут творческие поиски и их теоретическое осмысление в так называемом «фолк-модерне», что свидетельствует об оригинальной интерпретации идеи «фолк» и возможностей ее репрезентации через снятие ряда оппозиционных значений, что собственно и обуславливает их изучение теории и практики фолк-модерн танца (В. Гиглаури, Ю. Кондратенко, С. Устьяхин). Это явление в танцевальной культуре заявило о себе как о танце, художественные принципы которого позволяют современному хореографу более свободно пользоваться достигнутым танцевальным опытом. В результате предпринимается попытка российских исследователей самостоятельного выведения категории «фолк-модерн танец» из соотношения фольклорной традиции и современного танца (contemporary). Для этого потребовалось обращение к обширному теоретическому материалу по исследованию категорий «фольклор» и «традиция» [14].

Это своеобразное переосмысление культурного наследия, заставляет обратить внимание еще на один инновационный проект периода становления танцевального направления модерн, а именно танцевальную культуру, сложившуюся в высшем свете, теоретически и эстетически осмысленную, обретшую в достаточно протяженном историческом развитии идейно-образные и хореографические константы, наконец, в отличие от народной, в определенном смысле стихийной танцевальной культуры, основанную на консервативных светских ценностях и европейских танцевальных бальных традициях.

В этой связи у европейского исторического танца, имеющего глубокие традиционалистские корни, имидж классического, эталонного, образцового танцевального феномена, есть существенные основания для тщательного теоретического и практического исследования-изучения. Время с гарантированной цикличностью заявляет о вполне самодостаточном, семантически привлекательном танцевальном явлении, что выказывает возможности для современного своевременного творческого воплощения, допускающего разве что утонченную стилизацию. Рождающаяся позитивная антитеза исторического танца уступающему позиции народному танцу «стремится на видное Место», уверена в себе, «поэтому и отваживается на эпатажный перформанс. Возрождение Возрождения» [15, с. 309].

Итак, становление сначала идеи модерн в танцевальной культуре, а затем и постмодернистской парадигмы в общекультурном масштабе сказались и на танце, провоцируя и подвигая его идейно-ценностные и сугубо хореографические инновации и трансформации. В результате европейский исторический танец оказался вовлеченным в своеобразную аккультурацию в контексте активной межкультурной коммуникации как в синхронном, так и диахронном срезе. При этом европейский исторический танец выступает в двух ипостасях:

1) донором, который экстравертивно обеспечивает инновацию в танце на собственной доминирующей основе. Примером здесь служит использование исторического танца в балетном и оперном спектаклях: «Раймонда» А. Глазунова (романеска – М. Петипа); «Пламя Парижа» Б. Асафьева (сарбанда –

В. Вайнонена); «Дон Жуан» В.А. Моцарта (менуэт – М. Петипа); «Евгений Онегин» П. Чайковского (экссез – А. Горского); сценическая интерпретация форм исторического танца профессиональными хореографическими коллективами (историческая танцевальная программа «Полоцкая тетрадь» («Хорошки»)) и др.;

2) реципиентом, интровертивно принимающим нововведения в собственную структуру, допуская в разной степени отдельные инновации и аранжировки. Это нашло отражение, в частности, в реконструкции исторического бытового танца, а также танца с оружием («Басданс», «Золотой Двор», «Глория», «Гистрион», «Турдион» и др. любительские ансамбли старинного танца Беларуси), воспроизведении старинного танца в рамках театральных явлений как перформанс, инсталляция, флэш-моб и др.

Таким образом, исторический танец сохраняет не только свою узнаваемость в синкретичном танце, но он придает свойственные ему темы, образы, технику, идейно-художественную и культурную пластическую выразительность. Более того, укрепляется и его исходная стратегия, благодаря которой он выступает как охраняемое культурное достояние, как знаменательный и неподдельный культурный раритет.

Идейно-художественная и культурная стратегия исторического танца такая же реальность, как и непосредственный опыт. Феномен танца, выступая как охраняемое культурное достояние, требует контекстуального рассмотрения-истолкования как «духовность объективизированная в произведении» [15].

Заключение. Современная постмодернистская научно-познавательная парадигма – новый тип мышления – позволяет и обязывает рассматривать танец в качестве многопланового культурологического феномена и активного агента глобальной межкультурной коммуникации.

Коммуникационная природа, предназначение и специфика танца требуют также специфической, адекватной методологии его исследования, в частности, посредством последовательного выделения в этой процедуре взаимосвязанных аспектов: семиотического, текстологического.

Таким образом, результатом такого культурного процесса-подхода становится гносеологическая интерпретация танца в неразрывном контексте социокультурной динамики, в ее синхронном и диахронном срезе, в мегаисторическом тексте, что позволяет проследить и понять принципиальные технические и содержательные трансформации традиционных танцев. На этом фоне правомерно выделение в качестве особого предмета исследования европейского исторического танца, который в согласии с актуальной культурной парадигмой, сменой типа мышления также претерпел самобытные формальные (хореографические) и содержательные (культурологические) изменения и имеет несколько стратегий (тенденций) своего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амашукели, А.В. Эстетика в итерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века / А.В. Амашукели // Материалы научной конференции 10 октября 2001 года. Серия «Symposium», вып. 16. – СПб.: С.-Петербург. филос. о-во. – 2001. – С. 10 – 13.
2. Кюнг, Х. Религия на переломе эпох / Х. Кюнг // Иностранная литература. – 1990. – № 11. – С. 227.
3. Эстетика на переломе культурных традиций / под ред. Н.Б. Маньковской. – М.: ИФ РАН, 2002. – 239 с.
4. Жиленко, М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: автореф. дис. ... канд. культурологии / М.Н. Жиленко; Гос. акад. слав. культурологии. – М., 2000. – 22 с.
5. Лукиан. Собрание сочинений: в 2-х т. Т. 2. – Москва – Ленинград: АCADEMIA. – 1935. – 483 с.
6. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. – М.: Мартис. – 1993. – 192 с.
7. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство. – 1992. – 63 с.
8. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Саранск.: Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – 2000. – 20 с.
9. Фокин, М. Против течения / М. Фокин // Л.: Искусство. – 1989. – 236 с.
10. Кассирер, Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. – М.: СПб.: Университетская книга, 2001. – Т. 1: Язык. – 270 с.
11. Lacan, J. Le seminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les ecrits techniques de Freud / J. Lacan. – P., 1975. – 288 p.
12. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Ж. Деррида. – М.: Прогресс. – 2000. – С. 407 – 427.
13. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.
14. Устьяхин, С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Саранск: Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – 2006. – 17 с.
15. Морозов, И. Герменевтика зодчества / И. Морозов. – Минск: Стринко. – 2009. – 352 с.

Поступила 05.04.2012

HISTORICAL DANCE IN CONTEXT OF THE MODERN PARADIGM

I. BADUNOVA

Dance is considered as a multiplane culturological phenomenon and the active agent of global intercultural communications from position of an actual postmodernist paradigm. The methodology of its research is offered by means of consecutive selection in this procedure of the interconnected aspects thanks to what dance is treated and investigated in a context of cultural process. The suitability of statement of a problem of condition and tendencies of development of the European historical dance as original property of world dancing culture is discovered.