

ЭТНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ КОММУНИКАЦИИ

Бесспорным является то, что в условиях регулярных межэтнических контактов (характерных для эпохи глобализации) функциональность корневой хореографии (аутентичного народного танца) значительно усложняется по сравнению с условиями этнической «замкнутости», отсутствия межэтнических контактов. Последнее было характерно для традиционных сообществ, в недрах которых корневая хореография и зародилась [2, 32], а впоследствии прошла путь от ритуальных и обрядовых до игровых и утилитарно-развлекательных форм.

В условиях глобальной культуры для носителя хореографической этнотрадиции (либо для человека, хорошо знакомого с ней) фольклорный танец служит, в первую очередь, конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун». При визуализации хореографии другого этноса «чужой» (неизвестный) танец имплицитно соотносится со «своим» (известным). Таким образом снимается бинарная оппозиция «свой-чужой». Свой танец становится декодирующим элементом, инструментом коммуникативных отношений.

Искусствовед и физиолог Х. Эллис определял танец как «явление, в котором всё подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и чёткого соподчинения части целому» [3, 9]. Этот английский исследователь считал, что перечисленные выше черты танца свойственны не только идеальному духовному началу жизни, но в гораздо большей степени самой Вселенной: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» [3, 9]. Космогоническая концепция происхождения искусства, представителем которой являлся Эллис, при ряде серьёзных претензий, выказанных к ней, во многом предопределила появление более современных научных концепций и направлений изучения хореографии в контексте экзистенциализма, теории коммуникации и этносемиотики. Данный текст является попыткой уточнения общих особенностей соконструирования этнических танцев различных народов в контексте хореографии как целостного явления мировой культуры.

При современном изучении хореографии исследователь должен постоянно иметь в виду первичную функцию этнического танца как декодирующего элемента, инструмента коммуникативных отношений. Специалисты-практики, в свою очередь, должны понимать, что при разного рода стилизациях и обработках (часто деформирующих и уничтожающих «свои» этнические особенности) само существование этой функции проблематично. А именно, когда изначально в коммуникационную систему молодого человека (при начальной хореографической подготовке и хореографическом воспитании) под «своими» вводятся чуждые этнические

элементы, при встрече с настоящим «чужим» они воспринимаются как «свои», а «своё» видится как «чужое».

Видимо, поэтому ряд успешных и эффективных проектов по этнокультурному воспитанию в Беларуси, проводимых по инициативе этнохореографа Миколы Козенко (последовательного организатора фестивального фольклорного движения [4, 58]) были основаны именно на традиционном и бытовом танце – танце корневом, нестилизованном и необработанном. Как отмечают исследователи фольклорного фестивального движения 1999 – 2008 гг., «на полесской Рудабельщине (г. п. Акцябрский Гомельской области) были проведены пять фестивалей, которые совершили переворот в теории и практике этнокультурного воспитания. На Республиканском фестивале фольклорного искусства «Берагіня» в рамках многоэтапных состязаний пар исполнителей бытового танца, конкурсов детских и молодёжных фольклорно-этнографических коллективов из всех областей Беларуси было привлечено к перениманию своего местного фольклора около 300 000 учащихся и 800 педагогов региональных учебных заведений. Дирекция фестиваля (директор С. Березовская, художественный руководитель и режиссёр М. Козенко) смогла повысить статус фестиваля от регионального до международного... Среди участников (рис. 2) и дипломантов (рис. 1) фестиваля – коллективы «Берагіня» (Борисовский район, руководитель М. Козенко, педагог-лидер А. Абрамович), «Рудабельскія зорачкі» (г. П. Акцябрский, педагог-лидер О. Дульская), «Нежачкі» (Рассоны, педагог-лидер В. Литвинова), «Верабейкі» (Любань, педагог-лидер С. Выскварко), «Магдалінка» (Кобрин, педагог-лидер С. Самусевич), «Сунічкі» (Стайки, педагог-лидер В. Хомбак), «Вянок» (Раков, педагог-лидер Л. Петровская), «Калыханка», «Куманёк» и «Кроса» (Михановичи, педагог-лидер Л. Рыжкова), «Верас» и «Этнасуполка» (Минск, педагог-лидер Т. Плодунова), «Ветах» и «Раме» (Минск, лидер В. Калацей), фолк-клуб «Маладзёвы» (Минск, лидер И. Мазюк), исполнители на дуде А. Журо и В. Калацей. Многие дипломанты «Берагіні» избрали обучение народному искусству своей будущей профессией и сейчас получают этнохудожественное образование в вузах страны» [5, 176].

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

мировосприятия (зоны аксиологического, идеологического, нормативного санкционирования).



Рисунок 1 – Фольклорный коллектив «Берагіня» д. Метча Борисовского района, 2010 год. (фото Р. Гамзович)



Рисунок 2 – Фольклорный коллектив «Куманёк» д. Михановичи Минского района, 2004 год. (фото Е. Песецкого)

Проанализировав значение танца в ключе органичного «вписывания» носителя этнической культуры в систему межкультурной коммуникации, необходимо отметить ещё один аспект этнохореографии. Кроме того, что фольклорный танец служит (во-первых) конструктом для концептуализации иной этнической культуры и заполнения ее «культурных лакун», в ином ракурсе (во-вторых), при чётком осознании «своего» в ситуации контакта с

«чужим», это «чужое» неизбежно даёт материал для более полной самоидентификации, самоосмысления, решения ряда собственных экзистенциальных проблем.

С позиций теории коммуникации, для посвящённого (носителя традиции или человека, знакомого с ней) «свой» фольклорный танец актуализируется в качестве микромодели «своей» этнической культуры. При этом, однако, не заполненные культурные лакуны и потерянные культурные смыслы своей традиции могут быть концептуализированы через конструкт, в качестве которого может выступать «чужой» (изученный и «полный» в данном символически-смысловом ключе) фольклорный танец. Эта концептуализация может быть осуществлена через раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных этносов. Как пример можно привести вертикальные жесты как сакрально детерминированные, а горизонтальные – как социально детерминированные (в общем смысле обусловленные). Такую общую закономерность вывели исследователи генезиса хореографического искусства, изучая в основном неевропейскую хореографию. Но без их разработок специалисты, например, по молдавской хореографии не смогли бы выявить «истоки круговых танцев типа «хоры», мужских типа «брыгу», «бэтуты», обрядовых танцев «Кэлушарь», «Драгайка» и др.» [3, 5].

Всё вышеизложенное находится в общем контексте работ крупных исследователей теории и истории культуры, изучающих закономерности самоидентификации, соотнесённости экзистенции с трансценденцией [1, 1434]. В соответствии с разработками немецкого культуролога, философа и психолога Карла Ясперса, раскрытие (по аналогии) смысла и символики архетипических движений, одновременно существующих в танце различных этносов, конституирует процесс культурной коммуникации. А именно: «я» – обнаруживает себя в «другом» и тем самым действительно становится «самим собой». Объединяющим фактором коммуникации служит аутентичность, исключительность и неповторимость своей культуры, а не общность отдельных элементов в разных культурных традициях.

То, что было изложено выше, касается корневых (фольклорных, аутентичных) хореографических текстов. А что касается танцев типа фолк-модерн, то, по нашему мнению, это – всего лишь римейк, интерпретация, формальная выхолощенная копия значительно более содержательного оригинала. Поэтому неаутентичный танец не может являться примордиальным конструктом этнической культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб.и доп. – М.: СПб., 2002.
2. *Калацэ́й, В.* Параўнальная міфалогія / В. Калацэ́й. – Мінск, 2009.
3. *Королева, Э. А.* Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинёв, 1977.

4. Першы міжнародны фестываль фальклору. – Пінск-Мінск, 1994.

5. *Трамбицкий, К.* Популяризация музыкально-инструментального фольклора средствами фестивального движения / К. Трамбицкий // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання: зб. навук. прац / рэдкал.: Мажэйка М. А. (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2009.