

УДК 792.8; 008

DOI: 10.34670/AR.2023.94.96.032

Хореография балета в контексте культурной динамики

Мельникова Алла Александровна

Доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры социальной психологии,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: 88alla88@mail.ru

Соломонова Наталья Алексеевна

Доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент Международной Академии наук Высшей школы,
профессор кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: n.solomonova2011@yandex.ru

Дмитриева Анна Алексеевна

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры искусствоведения,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: annadmi@mail.ru

Югай Инга Игоревна

Доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры режиссуры и мультимедиа,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: yugai@mail.wplus.net

Комиссаренко Светлана Сергеевна

Профессор, доктор культурологи,
профессор кафедры социально-культурных технологий,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: komissarenko07@mail.ru

Аннотация

Авторы рассматривают специфику балета в контексте культурной опредмеченности танцевальной пластики в целом: не оставаясь в рамках одних и тех же канонов, она трансформируется, приобретает каждый раз новую форму. Возникает вопрос: куда направлена эта динамика, не утрачивает ли танец в погоне за новыми формами значимые, сущностные основы? Для ответа на этот вопрос необходимо проследить специфику происходящих трансформаций – для этого авторы рассматривают взаимосвязь изменений хореографии танца с трансформацией культурной парадигмы с Модерна на Постмодерн. Значимым вектором изменений, произошедших в хореографии танца при переходе к постмодерну, является уход от строгой канвы сюжета. Вместо этого акцент делается на отдельных сценах, относительно независимых друг от друга и имеющих собственный заданный контекст, что приводит к отсутствию четкой структуры и к сомнительности формы. В результате пренебрежение принципами композиции зачастую приводит к отсутствию логической связи между сценами, неоднозначности в толковании произведения, и, как логическое завершение данного процесса, происходит утрата значимости содержания: стремясь передавать идеи и эмоции, постановщики постмодерна часто забывают о смысловой направленности театрального спектакля – его главной сути.

Для цитирования в научных исследованиях

Мельникова А.А., Соломонова Н.А., Дмитриева А.А., Югай И.И., Комиссаренко С.С. Хореография балета в контексте культурной динамики // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 1А-2А. С. 307-314. DOI: 10.34670/AR.2023.94.96.032

Ключевые слова

Балет, хореография, культура, танец, пластика, модерн, постмодерн, тело.

Введение

Балет относится к социокультурным феноменам, существование которых несет в себе парадокс – с одной стороны, он не относится к массовому виду искусства, имея определенный, не очень большой круг поклонников. С другой стороны, в нем заложен мощный культурный посыл [Никифорова, 2021], изучение которого особенно актуально в контексте не только все возрастающего интереса к танцевальной активности, но и расширения танцевальной сферы, внедрения танца в разные области современной жизни.

Основная часть

В чем же особенность балета – характерной для него специфики постановки танца (хореографии)? В отличие от других видов танца, это – музыкально-сценические представления, то есть связанный единой сюжетной линией текст, где повествование ведется с помощью отдельных танцев, которые в данном тексте – монологи или диалоги. По сравнению с классическим театральным представлением в балете основной упор приходится на чувства и эмоции человека, на то, как он переживает происходящее. Итак, первая особенность – музыкально-сценическое представление, вторая – акцент на переживаниях, чувствах.

Еще одна особенность связана с тем, какими хореографическими средствами передаются

эти эмоции. В балете не просто отбираются из двигательной активности человека жесты, позы, мимика, движения, а затем утрируются и организуются в соответствии с ритмом, целями и задачами исполнения – нет. Развиваясь, балет разрабатывает свой язык и, улучшая технику движений, он находит пластические решения, не копируя физиологию, а совершенствуя ее, исчерпывая все содержания, которые в ней имманентно присутствуют, но в обычном состоянии не проявлены. В наибольшей степени это обнаруживается в выворотной позиции ног – целью выворотности является достижение максимальной свободы движения ноги: при обычном положении движение ноги ограничено формой ее соединения с тазобедренным суставом, однако за счет изменения ее положения в тазобедренном суставе достигается возможность отведения ноги « в сторону гораздо выше, на 90° и даже на 135°. Таким образом, выворотность обогащает выразительность тела новой плоскостью для свободного движения ноги – плоскостью фронтальной: нормально ее движения свободны лишь в сагиттальной» [Блок, 1987, 17-18]. Использование пуантов также вносит свою лепту в изменение физиологии, трансформируя движения, превращая танец в воздушный полет, создавая ощущение невесомости, легкости балерины.

Балет оттачивает обыденные движения, преображает их, делая совершенными и прекрасными – повороты корпуса, шаг, переборы ног, бег, притопывания, прыжки: все эти элементы движения в балетной хореографии доводятся до совершенства, при котором хаос превращен в гармонию [Брагина, 2018]. В этом балет сродни Культуре в ее высоком смысле – в обоих случаях происходит акцентирование лучшего в человеке. По сути, в этом и состоит смысл искусства – обращение человека от дольного к горнему, активизация духа. Исследование культуры показывает: наиболее значимая информация копируется в ней и затем воспроизводится с помощью различных семантических кодировок [Бе, 2019]. Хореография балета использует одну из таких кодировок: через условный образно-символический язык выражаются чувства и мысли, выстраиваются вербально невыразимые смыслы отвлеченных идей. Хореография балета – это не способ говорить об обыденных вещах и реалиях: «Видимый, физический момент танца (жест, положение тела...) является носителем и проявлением скрытого, невидимого, духовного момента. Эта духовная основа является определяющей, формообразующей для внешнего, физического» [Морина, 2004, 78]. Представляется, что эта духовность вносится за счет той красоты, которая рождается на сцене. Не случайно философы утверждают единство Истины, Добра и Красоты – и не только на уровне идей, именно хореография балетного танца открывает единство этой триады, репрезентированной в балетной постановке. Красота отточенной пластики, размышления о Добре как центральная идея балетного действия, Истина – определяя ее как соответствие реальности, мы можем говорить о том, что балет открывает зрителям именно истинные чувства и движения души героев.

В то же время культурологический подход более информативен, когда феномен рассматривается в контексте социо-культурной динамики, причем изучаются вызванные временем трансформации не только его самого, но и динамические изменения сопредельных, значимых для его существования реалий. В этом смысле балет неразрывно связан с танцем как видом искусства, являясь его частью. С другой стороны, современная балетная хореография должна быть рассмотрена в контексте общей динамики культуры, доминирующих в ней мейнстримов. Такая, в том числе, задача и поставлена авторами статьи.

Обратимся к танцу. В настоящий момент он переживает период активного развития, ибо, начиная с 20 в., танец начинает представлять собой все более значимую часть современного искусства [Жаворонков, 2021]. Включая телевизор, мы становимся свидетелями танцев со

звездами, танцев на льду, разнообразных танцевальных батлов; здесь мы – зрители, и нам все более активно предлагают смотреть танцы. Однако не менее активно нам предлагают и танцевать самим: от хип-хопа, модерна, стрипа для молодежи – до танго, сальсы, хастла и беллиданса, которыми сейчас занимаются люди всех возрастов – от 18 до 50+.

Таким образом, мы наблюдаем следующую социокультурную динамику танцевальной активности человека: исторически танцевальная активность была включена в ритуалы, была центральной или фоновой составляющей праздников, захватывая всю участвующую в празднестве группу. Затем постепенно участники действия разделились на зрителей и танцующих, танец перестал быть массовым умением. Сейчас мы наблюдаем обратный процесс – с одной стороны, существует элитарный вид танца, сложность характера обучения которому не предполагает возможности включения в это действие человека, не прошедшего данную подготовку при отсутствии возможности самостоятельного, без учителя, обучения, (к каким в первую очередь относится балет). Во-вторых, широко распространяются танцы, обучение которым происходит по более простым схемам и которые человек может освоить самостоятельно. В-третьих, существуют танцевальные пространства, где человек проявляет спонтанную танцевально-двигательную активность и которые, в отличие от такого типа активности в более ранние исторические периоды, не ограничены временем праздника или ритуала.

Описанные выше изменения относятся к изменениям формы танцевальной активности. При этом фиксируется и изменение содержательной стороны. Раньше центрирующим стержнем танца была некая идея, которую и выражала пластика человека. Такая содержательная направленность была связана с функциями танца – например, при ритуальном танце охотников движения танцующих имитировали охоту, поведение загонщиков и зверя: танцу придавался мистический смысл и предполагалось, что правильное исполнение его способно принести удачу в охоте. Отголоски ритуального танца мы находим в танцах народных: так, в тех же русских танцах 19 вв. одним из видов танца была имитация поведения животных (медведя, зайца), птиц. В балете это содержательное начало расширяется, поднимаясь до смыслового повествования с моралью.

Истоки балета берут свое начало в Ренессансе, и изначально балеты оформились как торжественные спектакли на мифологическую тему. Последующая история балета фиксирует перенаправленность сакрального – с одной стороны, содержание балетных пьес отходит от мифологии, обращаясь к истории просто человека, с другой стороны, сами артисты балета начинают репрезентировать человека в его идеальном состоянии. Конечно, в первую очередь это касается внешней репрезентации – идеальное тело и движения, в самой же пьесе, как во всех театральных постановках, действуют не только герои, но и злодеи. Такое изменение связано с начавшейся в Ренессансе смещением фокуса культурного акцента с божественного на человеческое, возникает интерес к индивиду как к уникальной личности; эта тенденция поддерживается и последующей акцентировкой разумности в эпоху Просвещения. Балет в этом смысле также может быть рассмотрен как форма репрезентации торжества Разума – выстроившего эту Красоту (сам балет) и чудесно преобразившего тело (Красота Человека). Доминирующая в эпоху Просвещения идея о примате Разума над телом, таким образом, находит свое воплощение и в балетном действии.

Что касается подхода к телу, то взгляд на него в эпоху Просвещения носит явно выраженную двойственность – с одной стороны, Разум выше тела, с другой стороны – физикалистский подход низводит человека с постаamenta Божественного творения на уровень Биологического

организма, при котором именно тело стало видеться как основа способностей человека. Например, Ж. де Ламетри проводит сравнение человеческого тела с заводящей саму себя машиной, при этом овладение способностью к мышлению и символическому познанию (язык, науки, искусство), по утверждению Ламетри, происходит в процессе дрессировки, которую осуществляет другой человек. В целом же все способности человека (мысль, чувство, убеждения) для французского философа базируются на рефлексах живой, хорошо организованной материи [Ламетри, 1976]

Те движущие силы человеческого духа, которые раньше были прерогативой Духа или Души, теперь осмысляются как имеющие физиологическую (то есть телесную) укорененность. Например, Ф. Ницше утверждал, что воля к власти – доминирующее человеческое стремление – именно органически присуща всему физическому миру. В этом смысле естественна фиксация на теле: «Человеческое тело, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и ближайшее прошлое всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, – это тело есть идея более поразительное, чем старая “душа”» [Ницше, 1994, 216].

Таким образом, уже в эпоху Просвещения обнаруживается новая трактовка тела, смещение акцентов с Души и Духа на Тело. Постмодернизм еще более усилил такой акцент, превратив его в один из мейнстримов культуры. Такое усиление акцента было связано с изменением культурологической парадигмы. Так, для просветителей были характерно возвышение Разума, и Науки, а также концептуализация общечеловеческих ценностей (справедливости, разума, прогресса), причем именно разум приводит человека к прогрессу, обеспечит индивидуальное совершенствование, а также даст возможность разрешить все проблемы социального плана: покорит природу, богатства которой станут полностью доступны; откроет законы человеческих отношений, что приведет к построению справедливого общества. Однако цепь потрясений XX века поставила под сомнение эти концептуальные установки: первая мировая и экономический кризис 30-х годов, а затем – вторая мировая и холодная войны, возникновение ядерного оружия и связанных с ним угроз – все это вначале пошатнуло уверенность в Разуме как светочи цивилизационного развития, а потом и вовсе свергло его с пьедестала.

Пришедшее новое осмысление культуры – парадигма Постмодерна – фиксирует потерю веры в разум, гуманизм, прогресс и в целом – ценности эпохи Просвещения, уже не определяя человека как хозяина Природы и, в будущем, – мироздания. Если нет понимания будущего и устремленности в него, а прошлое представляется полным ошибок, то только настоящее остается пристанищем (что особенно остро чувствуется при постоянно возникающей угрозе войны). Отказавшись от прежних идеалов, человек как бы утратил почву под ногами, оказался висющим в пустоте. Укорениться в настоящем помогает тело – и вот на передний план выходит культ физических и чувственных наслаждений.

Что касается танца, то если в ситуации модерна создаваемый движениями тела образ был символическим, отсылавший к иным, внетелесным смыслам и идеям, то при постмодернистском танце соматический, актуально-телесный аспект становится ведущим, он сам задает движения, его язык при этом – индивидуальный язык танцующего тела [Горбацевич, 2019], что создает доминирующую в дискурсе постмодерна многозначность интерпретации. Такая направленность, которая раньше была характерна для индивидуального, внесценического танца, теперь доминирует и в постмодернистском танц-театре: литературная основа, единый сюжет действия отсутствуют, для постановки характерны хаотичность, нелинейность, клиповость, коллажность [Курюмова, 2010]. Ориентация танца на телесность также связана с

направленностью на потребление, которая характеризует современное общество, и при котором желания тела, его потребности становятся центрирующим жизнь стержнем.

Заключение

Анализируя эти тенденции, отмечаем: только балет сохраняет характерную для классического искусства осмысленность, устремленность к Идеалу и Гармонии внутреннего и внешнего в человеке, гармонии отношений, их осмысленности. Видится совсем не случайным, что именно в России балет достиг истинного расцвета – для нашей культуры характерна ориентация на Высокий Смысл, Душу, а ориентации на индивидуальные желания мы противопоставляем стремление к коллективной гармонии, что, с одной стороны, соответствует идее балета, с другой стороны – противостоит направленности западной цивилизации, которая и воплощает ценности Постмодерна.

В качестве задач, стоящих перед хореографами современного танца, видится необходимость осмыслить происходящее и, взяв те находки, которые, безусловно, имеются и в пластике постмодерна, все же соединить их с сущностными основами балетного искусства при доминировании идей последнего. Особенная надежда возлагается на отечественных балетмейстеров и хореографов в силу указанной выше российской специфики.

Библиография

1. Бе Ч. Акциональный код культуры и средства его репрезентации в русском языке // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 10 (143). С. 175-179.
2. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
3. Брагина Н.Н. Классический балет в истории культуры // Временник Зубовского института. 2018. № 1 (20). С. 20-31.
4. Горбачевич Д.А. Автобиографический нарратив хореографии постмодерна // Studia Culturae. 2019. № 42. С. 167-187.
5. Жаворонков Д.В. Современный танец и его код в диалоге культур и традиций // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11. № 6-1. С. 72-80.
6. Курюмова Н.В. Неклассический танец как культурная модель невротической телесности // Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность». 2010. Вып. 5 (91). С. 234-238.
7. Ламетри Ж.О. Человек-машина // Сочинения. М.: Мысль, 1976. 552 с.
8. Морина Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности. СПб., 2004. 151 с.
9. Никифорова Л.В. Классическое искусство в морфологии художественной культуры: случай балета // Общество. Среда. Развитие. 2021. № 3 (60). С. 73-78.
10. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей // Избранные сочинения в 3-х т. М.: REFL-book, 1994. Т. 1. 352 с.

Ballet choreography in the context of cultural dynamics

Alla A. Mel'nikova

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Social Psychology,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 88alla88@mail.ru

Natal'ya A. Solomonova

Doctor of Arts, Professor,
Corresponding Member of the International Academy
of Sciences of the Higher School,
Professor of the Department of Sound Engineering and Musical Art,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: n.solomonova2011@yandex.ru

Anna A. Dmitrieva

Doctor of Arts, Professor,
Professor of the Department of Art History,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: annadmi@mail.ru

Inga I. Yugai

Doctor of Arts, Associate Professor,
Professor of the Department of Directing and Multimedia,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: yugai@mail.wplus.net

Svetlana S. Komissarenko

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Socio-Cultural Technologies,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: komissarenko07@mail.ru

Abstract

The authors of the paper consider specifics of the ballet in the context of cultural existence of dancing plasticity in general: without remaining within the same canons, dance is transformed, gets every time a new form. There is a question: where these dynamics are directed? Whether dance loses significant, essential bases, looking for new forms? For the answer to this question it is necessary to track specifics of the happening transformations – for this purpose authors consider interrelation of changes of choreography of dance with transformation of a cultural paradigm from the Modernist style on the Postmodern. A significant vector of changes that have taken place in dance choreography in the Postmodern period is the departure from the strict outline of the plot. Instead, the emphasis is on separate scenes, relatively independent of each other and having their own given context, which leads to a lack of clear structure and doubtful form. As a result, neglect of the principles of composition often leads to a lack of logical connection between the scenes and

ambiguity in the interpretation of the work. The logical conclusion of this process is the loss of the significance of the content: in an effort to convey ideas and emotions, postmodern directors often forget about the semantic orientation of the theatrical performance, its main essence.

For citation

Mel'nikova A.A., Solomonova N.A., Dmitrieva A.A., Yugai I.I., Komissarenko S.S. (2023) Khoreografiya baleta v kontekste kul'turnoi dinamiki [Ballet choreography in the context of cultural dynamics]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (1A-2A), pp. 307-314. DOI: 10.34670/AR.2023.94.96.032

Keywords

Ballet, choreography, culture, dance, plastic, modern, postmodern body.

References

1. Be Ch. (2019) Aktsional'nyi kod kul'tury i sredstva ego reprezentatsii v russkom yazyke [Actional code of culture and means of its representation in Russian]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of the Volgograd State Pedagogical University], 10 (143), pp. 175-179.
2. Blok L.D. (1987) *Klassicheskii tanets: Istoriya i sovremennost'* [Classical dance: history and modernity]. Moscow: Iskusstvo Publ.
3. Bragina N.N. (2018) Klassicheskii balet v istorii kul'tury [Classical ballet in the history of culture]. *Vremennik Zubovskogo instituta* [Proceedings of the Zubov Institute], 1 (20), pp. 20-31.
4. Gorbatshevich D.A. (2019) Avtobiograficheskii narrativ khoreografii postmoderna [Autobiographical narrative of postmodern choreography]. *Studia Culturae*, 42, pp. 167-187.
5. Kuryumova N.V. (2010) Neklassicheskii tanets kak kul'turnaya model' nevroticheskoi telesnosti [Non-classical dance as a cultural model of neurotic corporality]. *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'»* [Omsk Scientific Bulletin. Series: Society. History. Modernity], 5 (91), pp. 234-238.
6. Lametrie J.O. (1976) *Chelovek-mashina* [Man a Machine]. In: *Sochineniya* [Works]. Moscow: Mysl' Publ.
7. Morina L.P. (2004) *Mifologicheskoe prostranstvo tantseval'noi obraznosti* [Mythological space of dance imagery]. St. Petersburg.
8. Nietzsche F. (1994) *Volya k vlasti: opyt pereotsenki vseh tsennostei* [The will to power: the experience of reassessing all values]. In: *Izbrannye sochineniya v 3-kh t.* [Selected works in 3 volumes]. Moscow: REFL-book Publ. Vol. 1.
9. Nikiforova L.V. (2021) Klassicheskoe iskusstvo v morfologii khudozhestvennoi kul'tury: sluchai baleta [Classical art in the morphology of artistic culture: the case of ballet]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 3 (60), pp. 73-78.
10. Zhavoronkov D.V. (2021) Sovremennyi tanets i ego kod v dialoge kul'tur i traditsii [Modern dance and its code in the dialogue of cultures and traditions]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11, 6-1, pp. 72-80.