

ПРЕДИСЛОВИЕ

1

Танец — один из важнейших составных элементов жизни и социальной культуры человека. Как понятие, которым определяют это явление, он не требует дополнительных разъяснений. Танец естествен, понятен и в качестве искусства доступен всем без исключения как в системе социальной иерархии людей, так и в отношении пола и возраста. Танец сопровождает человека от самого рождения и до последнего мгновения жизни. Однако, несмотря на его востребованность и широкое распространение в любых формах истории человеческого общества, мы почти ничего не знаем о его природе и социальных функциях.

2

Во II в. нашей эры греческий писатель и философ Лукиан в своем трактате «О пляске» писал о танце следующее: «Занятие как божественное, так и таинственное». К настоящему времени мало что изменилось в наших представлениях о танце.

Самое большее, что можно извлечь из определения, данного Лукианом, — это утверждение о «божественной» природе танца, т.е. о творчестве, которым руководит божество. Отсюда хореография всегда связывалась с сакральными действиями, представлявшими таинство общения человека и бога. Все остальное, что рассматривал Лукиан в своем трактате, имело отношение к истории возникновения различных танцев, к их описательным характеристикам и к классификации искусствоведческого типа (*Лукиан. О пляске / Пер. А.И. Малеина. Ежегодник петроградских гос. академ. театров. Сезон 1918/19. Пг., 1920. С. 16. Гл. 23*).

Если принять во внимание социальную роль танца («пляски» в античном мире), то прежде всего он выполнял культовую функцию, затем функции подготовки к боевым искусствам; широкое распространение получили обрядовые и бытовые танцы, танцы семейных торжеств, сценические формы танцев в драматических спектаклях.

3

В своем труде «Классический танец: история и современность» (М.: Искусство, 1987) Л.Д. Блок, со ссылкой на работы Л. Сешана, дает следующее перечисление танцев Античности: танцы свободных граждан, общественные танцы, театральные, оргиастические. Все перечисленные танцы имели своим источником ритуальные и культовые танцы и никогда не теряли связи с ними. Танцы были также составной частью «х о р е й и», состоящей из драматического действия, хорового пения и танцев. То есть танец был неотделим от поэзии и музыки и занимал в жизни эллинов одно из важнейших мест в социальной жизни общества.

В этом отношении определение танца как «занятия божественного и таинственного» можно рассматривать и как поэтический «троп» (метафору), содержащий указание на историческую недоступность теоретического определения специфики хореографического искусства. Поэтический троп позволял философу уклониться от научного анализа этого вида искусства и в то же время позволял Лукиану указать на божественный характер производящей способности сознания человека.

Помимо высказанного в метафорической форме утверждения о недоступности танца исследованию античность оставила нам в этимологическом плане понятие «хореография», объединяющее два греческих слова: χορεία — пляска и γραφή — пишу, а в технологическом плане — представление о единстве музыкально-танцевальной и драматической формы античного представления, которое, по Л.Д. Блок, было неотделимо от поэзии и определялось понятием «хорейя». Поскольку «поэзия» есть не что иное, как форма литературной драматургии, имеющей в отличие от «прозы» принцип ритмостроения, то понятие «хореография» должно охватывать все три элемента, присущих античной «хорейи», включая и поэтический элемент.

Таким образом, античная мысль указывала на «божественное» происхождение танца, что в отношении его функций содержало ссылку на источник всего «прекрасного» в природе, т.е. на «е д и н о е», заключенное в божестве. Последнее вело, с одной стороны, к мистификации природы в хореографии, но, с другой стороны, вводило «общее» понятие, которое содержало в себе з а к о н и одновременно указывало на предмет «п о д р а ж а н и я», к которому должна стремиться социальная жизнь общества.

В подтверждение последнего тезиса можно сослаться на работу Л.Д. Блок, в которой указывалось, что «танцевали в Греции все, сверху донизу, от крестьянина до Сократа. И все сколько-нибудь образованные люди танцевали грамотно, так как танцы не только входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди, полноправные граждане» (Блок Л.Д. Классический танец. С. 57).

Согласно Л. Сешану «танцы в Греции подразделялись на танцы в о и н с т в е н н ы е — ритуальные и образовательные; танцы к у л ь т о в ы е у м е р е н н ы е — эммеии, танец покрывал и танец кариатид; танцы о р г и а с т и ч е с к и е ; танцы о б щ е с т в е н н ы х п р а з д н е с т в и т е а т р а л ь н ы е ; танцы в б ы т у» (Там же. С. 58).

В современном мире искусство хореографии остается столь же востребованным и является составной частью социальной культуры.

РАЗДЕЛ I. ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ХОРЕОГРАФИИ

Глава 1. Практика и теория хореографического искусства

Теория классической хореографии XIX–XX вв.

1

За две тысячи лет после Лукиана наши знания о танце почти не изменились. Родовое понятие «хореография» содержит три понятия трех видов искусства: искусство театра драмы, сюжеты которого воспроизводятся посредством движений и положений тела человека, искусство пантомимы и искусство танца. Различие видовых определений хореографии определяется степенью абстрагирования изобразительных форм языка каждого из этих искусств. Все три уровня иерархии изобразительных основ искусства хореографии берут начало в искусстве хореодрамы, а затем через искусство пантомимы восходят к искусству танца. Поскольку высшая ступень искусства хореографии – искусство танца опирается на предшествующие ему ступени, то теорию хореографии можно начать с теоретического исследования танцевальной формы. Последнее дает возможность понять устройство двух других видов искусства. Более того, требование рационального осмысления принципов нашей деятельности в области искусства внесло в современную теорию танца ряд противоречивых утверждений, не способствующих прояснению данного вопроса.

2

Энциклопедия «Балет» дает следующее определение понятия «танец», которое для удобства изложения следует разбить на ряд фрагментов:

1. «Танец (польск. *taniec*, нем. *tanz*) – вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Танец возник из разнообразных движений и жестов, связанных с трудовыми процессами и эмоциональными впечатлениями от окружающего мира».

2. «Движения постепенно изменялись, подвергались художественному обобщению, в результате чего сформировалось искусство танца – одно из древнейших проявлений народного творчества».

3. «Первоначально связанный со словом и песней, танец постепенно приобрел значение самостоятельного искусства. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, хореографический язык и пластическая выразительность, свои приемы соотношения движения с музыкой».

4. «На этой основе стали формироваться б а л ь н ы й т а н е ц и профессиональный с ц е н и ч е с к и й т а н е ц. В профессиональном искусстве танец достиг высокой степени развития и подвергся научной систематизации. Сложились различные танцевальные системы: европейский к л а с с и ч е с к и й т а н е ц, танцевальные системы стран Азии и Африки».

5. «Танец как один из видов искусства служит средством идейно-эмоционального воздействия. Совершенство танцевальных образов определяется их содержанием и формой. Искусство танца раскрывает духовный мир человека» (Энциклопедия «Балет». М., 1981. С. 503).

Разбивка цитируемых отрывков статьи из Энциклопедии «Балет» позволяет показать, что в этих определениях является верным и существенным, а что нуждается в доработке и разъяснениях. Пункт 1 никак не связывает танец с эстетической потребностью человека. Пункты 1–3 указывают на последовательность исторического развития танца. Пункт 4 под «систематизацией» подразумевает грамматические основания танца, но не говорит о них. Пункт 5 суживает понятие воздействия и не определяет характер идеи, лежащей в основе искусства. Кроме того, понятие «совершенство танцевальных образов» не находится в связи с взаимоопределениями формы и содержания, а целиком зависит от ф о р м ы с о д е р ж а н и я.

Особенностью п. 5 является бытующее в искусствоведении определение отношений между ф о р м о й и с о д е р ж а н и е м как относительно самостоятельных явлений. В материальных процессах становления форма есть абсолютное проявление содержания. Но когда мы говорим об идеальной деятельности сознания, то проблема тождества содержания и формы переходит в план психологии восприятия. Восприятие стремится при рассмотрении отношений между формой и содержанием к выявлению «о б щ е г о» в явлениях как основы для дальнейшего оперирования явлением. Эта устойчивость формы, в которой закрепляется самое существенное для восприятия, одновременно связывается с полным объемом содержания, представленного в отдельном, т.е. конкретном явлении, поскольку деятельность сознания, направленная на творческое производство реальности субъектом, может строить новую конкретность исходя из опоры на существенное в настоящем и его развитие через отдельное конкретное содержание. То есть относительная «самостоятельность формы» существует только для представления, которое в ходе производства реальности в ее идеальном виде удерживает статику формы как основание деятельности, т.е. как исходное общее.

При формировании языкового сознания и принципов его производственной деятельности. «Общее» и существенное, выделенное в ряде типологических явлений, составляет морфологическую основу творческой деятельности сознания. «Конкретное», или о т д е л ь н о е, составляет основу формирования н о в о й с у щ н о с т и, в которой на уровнях языковой деятельности оформляется тождество формы и содержания. При этом с т р у к т у р ы с о д е р ж а н и я приводятся в соответствие с производственной и д е е й, в нашем случае с идеей производства « и д е а л а », который определяет сущностную форму продукта художественного производства. То есть произведения искусства, в котором сущность, содержание и его конкретная особенность переходят в художественную форму. В результате художественная форма произведения искусства полностью выражает существенную и конкретную особенность содержания, что становится основой для возникновения понятия « с о в е р ш е н с т в а ».

Таким образом, отношения между формой и содержанием в искусстве оказываются более сложными, чем энциклопедическое определение понятий «форма» и «содержание» в искусстве.

Кроме того, п. 1–5 в основном посвящены изложению представлений об истории хореографии. Но и здесь изложение носит описательный характер, что отсылает нас к феномену искусства хореографии и не содержит теоретических определений, поскольку трактовка всякого феномена, в том числе и искусства, может быть достаточно произвольной. Последнее позволяет свободно обращаться с предметом хореографии, формируя теории и определения, которые достаточно далеки от сути дела. Такие ошибочные положения представлены в п. 6 и 7 энциклопедической статьи.

6. «Основные выразительные средства танца – гармонические движения и позы, пластическая выразительность и мимика, динамика, темп, ритм движения, пространственный рисунок, композиция. Танец обогащается и конкретизируется костюмом, театральным реквизитом. В балете танец обогащается выразительными средствами драматургии, что придает ему особую силу выразительности».

7. «Применительно к европейскому сценическому танцу установлены следующие положения: танец организован в пространстве и во времени. Главный элемент, составляющий основу танца, – телоположение (в классическом танце – позиции, позы). Переход из одного телоположения в другое, их смена образуют движение. Простейшая форма танца – темп; в свою очередь темп складывается в *p a s*, которые образуют различные танцевальные сочетания. Организация танца во времени подчинена законам определенной музыкальной системы. Танец измеряется теми же длительностями, что и музыка» (Энциклопедия «Балет». С. 503).

3

Автор энциклопедической статьи В.А. Варковицкий затрагивает вопрос о «выразительных средствах танца». Однако и здесь определение носит общий описательный характер, поскольку «гармонические движения», «позы», «пластическая выразительность», «мимика», «динамика», «темп», «ритм» и т.д. относятся как явления и к другим видам искусства, что не затрагивает сущностных определений танца.

Основным выразительным средством танца следует считать логически выраженную танцевальную мысль, принявшую форму «па» (*pas*), который включает в себя все перечисленные Варковицким «выразительные средства» и ряд других, которые не упоминаются в тексте статьи.

Явление «па», или во французской транскрипции «танцевального шага», можно рассматривать по аналогии с «выражением музыкальной мысли», представленной м е л о д и е й. «Мелодия представляет основное начало музыки: «самая существенная сторона музыки – мелодия» (С.С. Прокофьев)» (Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 513).

Только явление «па» отличает танцевальную хореографию от хореографии вообще. «Па» есть основное выразительное средство танца, т.е. художественная речь, принявшая законченную форму хореографически-танцевальной мысли, предметом которой является и д е а л.

Ошибочность положений Варковицкого заключается в замене термина «технические средства» танца на термин «выразительные средства». Полностью выразительными они становятся только в системе танцевального «па». Сами по себе перечисленные выразительные средства являются нейтральными по отношению к танцу. И только момент их технологической реорганизации приобретает смысловую значимость, направленную на организацию «па». В рамках «па» технические средства приобретают многофункциональную выразительность, направленную на высказывание танцевальной мысли и форм ее проявления. Этот феномен проявляет себя в понятии «танцевальная техника», каждая из форм которой преобразуется только в системе «па», где она получает осмысленность. Сама по себе «танцевальная техника» в форме прыжков, вращений, заносок и т.п. представляет собой технологические абстракции, приспособленные для формирования «па».

Таким образом, в определении Варковицкого «основные выразительные средства» не выделена речевая основа танцевальной формы, и вся система языковых средств отнесена к морфологическим основаниям хореографического языка. Выразительными средствами любого вида искусства являются композиционные сред-

ства высказывания, все остальное относится к изобразительным средствам и промежуточным формам, которые определяются понятием «техника» или понятием «технические средства».

Второе предложение п. 6 можно считать относительно верным.

Третье предложение содержит следующее ошибочное определение: «В балете танец обогащается выразительными средствами драматургии, что придает ему особую силу выразительности».

Ошибка здесь заключается в том, что танец сам по себе является носителем драматургии — драматургии предметной ситуации, которую призван разрешить танец, драматургия которого заключена в мелодии или ее кратчайшей речевой единице — «па» (*pas*).

Драматургия танцевальной формы отлична от драматургии театра драмы. Если последний указывает только на принцип разрешения противоречий предметной ситуации, то танец, опираясь на принцип разрешения, демонстрирует форму устранения противоречия, т.е. преодолевает его, демонстрируя конечную цель — формирование и д е л а . Это разрешение противоречия предметной ситуации, которая постоянно лежит в основе поведения, составляет основу с п е ц и ф и к и танцевальной хореографии как особенного вида искусства, способного в художественной форме представлять идеал, т.е. конечную цель эстетической потребности человека.

Отсюда следует делать вывод, что не танец «обогащается выразительными средствами драматургии», а, напротив, драматургия танцевальной формы содержит в форме метафоры и ассоциаций все возможные варианты драматургии театра драмы. Сам театр драмы формирует собственную драматурию путем расшифровки содержания физического действия (поведения человека) безотносительно, осуществляется ли эта расшифровка бессознательно или осознанно — через форму противоречий жизненных предметных ситуаций. Поэтому отношение танца и драмы в системе видов искусства может оформляться путем акцентирования той или иной системы художественного образа, поскольку у них единый источник. В случае конкретизации предметной ситуации мы выявляем ее отдельное, частное содержание, которому драматургия стремится придать общий характер. Если мы выделяем в структурах поведения общее, то мы получаем форму танца. В этой системе, если говорить об «обогащении» танца драматургией театра драмы, т.е. сюжетной формой поведения, то мы, действительно, «обогащаем» общее конкретным, теряя при этом объем содержания общественного идеала. Поэтому, например, в комедиях Мольера «не сюжет и его драматургия» обогащают «танец», а, наоборот, т а н е ц служит средством обогащения жанра комедии. Последнее объясняется тем, что пластика гротескового или комедийного танца содержит в себе всю драматурию сюжета. Жест, пластическая выразительность движения- действия способны заменить страницы словесного текста.

Это противоречие между танцем и сценической драмой на протяжении последних 500 лет составляло основное противоречие театра. Именно противоречиям танцевальной формы и драматического спектакля посвящена работа В. Гаевского «Дивертисмент», в которой утверждается художественная ценность «чистого» танца (М., 1981). В другой работе В. Гаевского «Дом Петипа» рассматривается проблема сценарной драматургии балетного спектакля, в которой театр драмы специфицируется в отношении танца. Формам этой спецификации и посвящена эта работа.

В итоге сочетание сюжетной драматургии и танца расширяет содержание драматического действия, выводя его на более высокую ступень эстетической формы сознания. Именно ощущение этого принципа позволило авторам балета «Жизель» (А. Адану, Т. Готье, Ж. Перро) создать двухактный балет, в котором первый акт имеет форму сценарной интермедийной драмы, т.е. драмы с вкраплением танца, а второй – форму танцевальной драматургии. Последнее позволяет поднять частное содержание отношений крестьянки Жизель и графа Альберта на уровень всеобщего метаморфического содержания.

Далее, в п. 7, утверждение о том, что «танец организован в пространстве и времени», по существу ничего не говорит о специфике танцевального «времени и пространства». Противоречие в данном случае заключается в том, что каждый вид искусства существует только в своем (виртуальном) пространстве и времени. Только идеальное перемещение пространства и времени в системе каждого вида искусства позволяет осуществлять его формирование и жизне-способность. В этом смысле определение В. Варковицкого ничего не определяет.

Что касается второго, третьего, четвертого и пятого предложений п. 7, то они содержат либо неточные определения, либо являются ошибочными.

Так, утверждение о том, что «главный элемент, составляющий основу танца, – телоположение (в классическом танце – позиции, позы)», не соответствует языковой специфике искусства в целом. Поза или телоположение есть категория лада и гармонии, а танец – категория мелодии. Поза и танец играют различные роли или выполняют различные функции в системе хореографического произведения.

Языковую специфику хореографии можно подвести под принципы формирования языковых систем вообще, т.е. рассматривать как естественные формы языковой деятельности сознания. В этом отношении язык хореографии по своим функциям не должен отличаться от языка артикулированных звуков («язык понятий»), поскольку и тот, и другой опираются на единую форму деятельности языкового сознания человека. Если описательная лингвистика рассматривает систему понятийного языка с позиции правил его использования, которые закреплены в «грамматике» языка любой нации, то язык хореографии должен содержать те же разделы, затрагивающие основы хореографического языка.

В описательной лингвистике (наука о правилах функционирования языковой деятельности человека) «грамматика» представлена тремя разделами: «Морфология», обеспечивающая коммуникативную функцию языка; «Синтаксис», устанавливающий правила функционирования речи; «Орфография», выполняющая функцию связи между морфологией и синтаксисом. Искусство хореографии как языковая система не может существовать вне системы языка. Отсюда возникает определение – «язык искусства».

Таким образом, если мы говорим о формах классического танца, т.е. о формах языковых абстракций, то «позиции и позы» в классическом танце есть явления орфографии, т.е. не являются «главным элементом, составляющим основу танца»; это технологические формы или технические формы, связывающие язык (изображение) и речь (выражение). Вообще главным элементом являются речевые структуры, которые в свою очередь опираются на морфологическое основание. Сущность и главное в танцевальном искусстве заключено в речевой стороне танца. В хореографии это содержание, составляющее основу информации о художественном образе, заключено в пластической форме действия-движения, в танцевальной форме эта информация заключена в формах *«pas»*. По-

следние содержат в сжатом («снятом») виде все принципы, на основе которых действуют формы хореографии. «Позиции и позы» классического танца, о которых говорит автор статьи, есть продукт взаимодействия анатомии тела и виртуального упорядоченного пространства, в котором реализуется содержание танцевального поведения.

Третье предложение п. 7 — «Переход из одного телоположения в другое, их смена образуют движение» — верно лишь в отношении физических принципов организации движения и только в учебных процессах. В реальном поведении, которое в системе противоречий диалектики носит обратный характер, движение в ходе его восприятия начинает рассматриваться с точки зрения анализа его содержания, и целое, синтезированное в движении-действии, подвергается делению на дискретно-значимые единицы, позволяющие формировать из этих единиц новый состав и форму движения. Поэтому, если в дальнейшем эти единицы не привести к организующему их целому, то мы не получим формы логически организованного целого. Поэтому «переход из одного телоположения в другое...» в системе формирования художественного образа содержит два направления. Первое — анатомическое, т.е. удобство перехода одного телоположения в другое в соответствии с анатомическим строением тела, что обеспечивает пластичность движения только в физическом, или эстетическом плане, а не художественном отношении (на этом строятся учебные комбинации в школах танца). Второе — художественное, в котором сочетаются анатомическое удобство и художественная специфицированность содержания пластики. То есть формулировка В. Варковицкого не предполагает проблему речи в танцевальном процессе.

Четвертое предложение п. 7 представляет попытку определения системы форм содержания, заключенных в танцевальной форме.

Попытка определить содержание речевых форм (танцевальной речи) у В. Варковицкого выглядит следующим образом: «Простейшая форма танца — темп; в свою очередь темп складывается в рас, которые образуют различные танцевальный сочетания». Помимо допущенной грамматической ошибки (понятие «темп» должно принять множественную форму для формирования «па»), но и здесь допущена ошибка теоретического порядка.

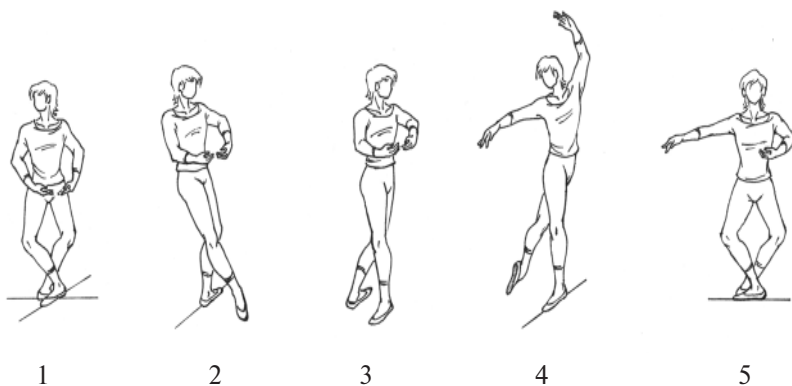


Рис. 1. Первый темп

«*Pas*» во французской этимологии — шаг, подразумевающий форму танцевального шага, в русской транскрипции «па» есть указание на отдельную логически законченную наименьшую единицу танцевальной речи. В свою очередь понятие «темп» (*temps* — темпы) относится к морфологическим структурам танцевального языка, из которых может быть сформирован «па». Но в понятии «темп» заключена одна особенность, поскольку в ходе танцевальной практики понятие «темп» сохранило свою связь с понятием «фигура танца», состоящая из ряда «па», и одновременно в ходе систематизации танцевальных процессов приняло на себя функции диалектически противоположных «мотивов». То есть понятие «темп» в танцевальной практике стало рассматриваться и как явление, выполняющее функцию мотивации, и как явление, выполняющее функцию «ф и г у р ы», т.е. функцию танцевальной фразы. Для этого достаточно сослаться на наличие в танцевальной практике сложносоставного темпа — *temps lié*; темп, представленный единством двух сложных темпов, каждый из которых может функционировать как «па» и как простейший темп, состоящий из одного движения — *temps levé* или из двух — *temps levé tombé*. Естественно, что простейшие темпы ложатся в основу танцевального «па», что невозможно для сложносоставных темпов, которые сами состоят из систематизированных «па». То, что простые и сложные темпы выполняют служебную функцию по отношению к «па», можно определить по наличию двух форм *temps lié*, исполняемого в форме *par terre* (позы и движения этой комбинации, фиксирующие низкое положение) и вида *temps lié*, исполняемого *en l'air*; та же комбинация движений, в которой позы и движения подняты в верхний регистр, т.е. на 90°. Ошибочность постановки вопроса о категории «*temps*» (темпы) происходит из-за отсутствия диалектической трактовки категорий танца. Такая форма *temps*, как «*temps lié*» (связанные темпы), содержит отдельные темы противоположного порядка, из которых формируются две «фигуры» танца, каждая из которых содержит противоположные темпы. Само понятие «темп» в применении к техническим средствам танца интуитивно определяло диалектический вектор движения и не сводилось к определенному техническому элементу, как это представлено в учебниках (например, «*temps levé*», т.е. вектор движения вверх, который должен быть связан с различной техникой движения ног, но получил закрепление с формой прыжка на одной ноге. Аналогичная терминологическая путаница, закрепленная практикой классического танца, существует и в отношении понятия «па» (*pas*).

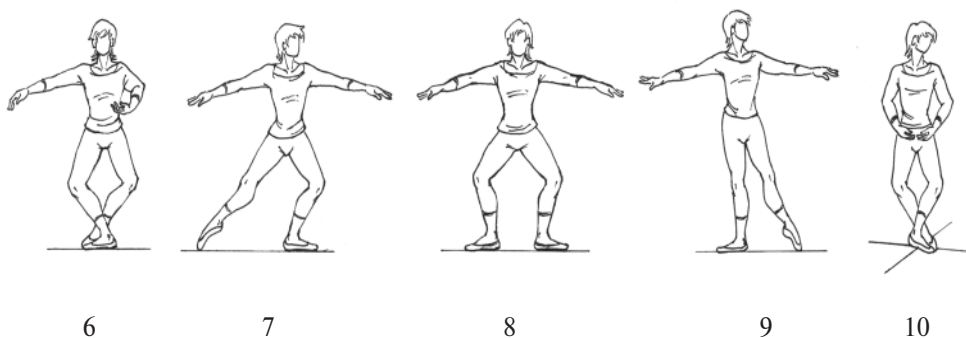


Рис 1а. Второй темп

И наконец, последнее предложение п. 7 выводит танец за границу его самостоятельности, делая его придатком музыкальной системы.

Противоречие этого определения заключается в том, что сама музыкальная система оформилась в связи с движением драматургического порядка и со словом, представляющим ту же драматургию поведения звука. Но поскольку содержание драматического действия, заключенного в материале телесного, физического действия и в звуковой фонетике, не равнозначно в отношении существования в пространстве и времени, то музыка как система, выделившаяся из синкретической формы искусства, сформировала собственную систему интонационного высказывания в теснейшей связи и зависимости от слова, пантомимного действия и танца, сохраняя при этом общие принципы языкового высказывания.

Собственная диалектика музыкальной системы, основанная на отношениях тональных консонансов (согласование, согласное звучание, созвучие, гармония) и диссонансов (нестройное звучание, звучание тонов, не сливающихся друг с другом), по существу имеет своим предметом те же принципы, которые ложатся в основу сценической драмы и танца. Взаимосвязь диалектических принципов, на которых строится высказывание в поэзии, музыке и танце, становится различным только в связи с техническими средствами высказывания. В этом смысле мы различаем музыку и инструментальную, музыку вокальную, музыку танцевальную. Последнее указывает не просто на подчинение танца «законам определенной музыкальной системы», но и на то, что сама музыкальная система становится служебной, обслуживая главный вид художественной деятельности в синтетических видах искусства.

Весь приведенный в предисловии экскурс в энциклопедическое определение категории «танец» предпринят для того, чтобы указать на недостаточность искусствоведческих представлений о танце, существующих к настоящему времени, для теоретического определения (дефиниции) понятия хореографии и ее частного определения – понятия «танец». Последнее препятствует полноценному развитию танцевального искусства, переводя систему художественного производства в план эксперимента и практического опыта. Для первичного ознакомления с предметом танца и хореографического искусства в целом мы начинаем наше издание с принципов и форм обучения, излагаемых в учебниках танца и искусства пантомимы. Границу этого исследования можно определить началом XVI в., когда было положено начало изданию учебников танцевальной хореографии.

Вообще, понятие *temps* пришло к нам из глубин XVII в. и в качестве термина является непонятным в отношении своих функций. В одном случае *temps levé* указывает на одно движение и возможность его связей с другими движениями. А в другом – *temps lié* содержит последовательность ряда связанных движений. Поэтому это понятие и соответствующее ему явление не могут служить исходным моментом построения теории танцевальной формы.

Глава 2. Вопросы теории хореографии

1

«Теория (греч. *teoria* – наблюдение, рассмотрение, исследование, умозрение, буквально «зрелище», «инсценировка») – высшая форма организации научного знания, дающая целостное представление о закономерностях и существенных (структурных, функциональных, казуальных, генетических) связях определенной области описываемой действительности (предметного поля объяснений и интерпретаций)».

Но так обстоит дело только в научной литературе, формулирующей дефиниции. В реальных процессах познания и производства социального продукта хореография не является исключением, теория проявляет себя в двух существующих для нашего сознания формах знания продукта.

В этом определении как в бытовой, практической деятельности человека, так и в процессах искусства сознание располагает двумя формами знания – чувственной и рациональной. В соответствии с этими двумя формами знания теория искусства способна выступать в двух типологических формах – в чувственно-практической форме и в форме рационально-практической. Последняя форма опирается на первую.

Чувственно-практическая форма теории дана нам в ходе практического освоения предмета потребности в виде системы элементов практики, в форме представлений о предмете деятельности и представлений о сущности предмета и его функциональной значимости. Вся система такого знания закрепляется в навыках и методах создания продукта удовлетворения потребности. Искусство не является исключением в этом процессе, и вырабатываемые в ходе производственной деятельности знания могут быть переданы другим субъектам производства в форме обучения, техники и технологии производства. Все, что не соответствует чувственной форме, имеющей собственное диалектическое определение, исчезает и не остается существующим, если оно не соответствует чувственно-теоретическому основанию. То есть чувственность содержит все необходимое логическое знание предмета, которое постигается рационально и становится теорией.

Общий принцип функциональности чувственно-практической формы теоретического знания – классификационно-систематизирующий. Без этой первичной формы теоретического знания формирование второй ступени теории невозможно.

Рационально-практическая форма теоретического знания специфицирует предмет деятельности путем выведения его из узкой области производства в общие основания, формирующие представление о сущности предмета. Здесь ведущей формой содержания теории становится, как указывает энциклопедия, знание структурных, функциональных, казуальных и генетических особенностей данного предмета теории.

2

Таким образом, в области искусствознания мы должны иметь два вида теории: классификационно-систематизирующую и рационально-специфицирующую. Такое явление теоретизирующего знания, как «школа», содержит или должно содержать оба вида теории.

Кроме того, по отношению к предмету хореографического искусства различные ступени теории определяют и различные подходы к предмету исследования, а следовательно, и различное содержание первого и второго типа теорий. Принцип, лежащий в основе классификационно-систематизирующего типа теории, ведет к лингвистическому подходу, поскольку искусство вообще выступает в языковой форме. Последнее определяет описательно-грамматический принцип исследования, затрагивающий определение морфологических, орфографических и синтаксических правил хореографического языка. Второй тип теории, опирающийся на рационально-специфицирующий тип исследования, поднимает знание от формы существования искусства до его сущностных определений. Последнее выводит теорию