

RU

## Философское осмысление современного социального танца

Осинцева Н. В.

**Аннотация.** Цель исследования – раскрытие существенных характеристик социального танца в аспекте философской антропологии. В статье обосновано, что социальный танец заслуживает более пристального изучения, поскольку он обладает сильным потенциалом воздействия на природу человека и общество. Научная новизна заключается в том, что современный социальный танец рассмотрен в философско-антропологическом аспекте. В результате исследования было выявлено, что социальный танец в современном обществе является уникальным танцевальным феноменом, так как он не сводится к предшествовавшим видам танца. В статье были выявлены онтологические характеристики социального танца как антропологического события, которое требует для своего существования пространство, свободу, решительность.

EN

## Philosophical Consideration of Modern Social Dance

Osintseva N. V.

**Abstract.** The study aims to shed light on essential features of social dance in the aspect of philosophical anthropology. The article ascertains that social dance is worth taking a closer look, given that it has a great potential for influencing human nature and the society. Scientific novelty of the study lies in considering modern social dance in the philosophical and anthropological aspect. As a result, it was found that social dance is a unique dance phenomenon in the modern society, as it is not limited to the preceding dance types. The article identified ontological features of social dance as an anthropological act which requires space, freedom and determination in order to exist.

## Введение

Актуальность данной темы связана с тем, что танец обладает огромным потенциалом воздействия на социальные группы в целом и на личность человека в частности. Кроме того, сущность танца, который так многообразно проявлен в человеческой жизни, до сих пор недостаточно изучена современной наукой. Мир стремительно и неизбежно меняется во всех своих аспектах. Информационные технологии вносят свои коррективы, способствуя активному процессу глобализации в социальных и культурных явлениях. Речь идет о быстром распространении новых течений и тенденций искусства по всему миру. Танец, будучи универсальной культурой, чутко реагирует на любые социальные изменения. Достаточно взглянуть на историю развития танца лишь в XX веке, и становится очевидно, что это не только сфера искусства и досуга – танец вплетен в политику, экономику, образование, этику, эстетику, психологию и другие области. Если искусствоведение изучило историю, виды танцев, их этнические особенности достаточно полно, то философское осмысление танца только начинает активно развиваться. Предметом исследования в данной статье выступает не танец вообще, а определенный модус – «социальный танец». При всей своей легкости и «несерьезности» на первый взгляд, социальный танец по своей сущности является очень сложным многогранным феноменом в эстетическом, онтологическом и социальном аспектах.

Достижение поставленной в аннотации цели предполагает решить ряд следующих задач: рассмотреть проблемы определения термина «социальные танцы»; проследить в истории культуры истоки зарождения социального танца; использовать инэстетику А. Бадью для выявления существенных характеристик социального танца. Для решения поставленных задач в исследовании данной темы применяются общенаучные методы анализа и синтеза, абстрагирования и обобщения, контент-анализ, а также метод герменевтического круга.

Теоретической базой исследования послужили труды А. Бадью [1], Е. К. Луговой [4], И. А. Герасимовой [2], И. Е. Сироткиной [6], посвященные философскому осмыслению философии и психологии танца, а также работы В. Ю. Никитина [5], М. А. Ткачук [7], Б. Витмера [10], Б. Коэн-Стратинер [8], рассматривающие социальный танец в социокультурном и философском аспектах.

Разработка данной темы вносит теоретический вклад в осмысление философско-антропологической проблематики, связанной с вопросами осмысления онтологических оснований танца как антропологического и культурного феномена. Инэстетика раскрывает широкий потенциал для исследования искусства в целом и танца в частности. Практическая значимость заключается в том, что результаты данного исследования могут быть использованы при разработке спецкурсов по философии культуры, философской антропологии.

### **Противоречивость интерпретации термина «социальный танец»**

Проблемное поле начинается с отсутствия единого определения термина «социальные танцы». Это понятие настолько широко и многозначно, что для определенного исследования требуется обязательно оговорить, какой именно аспект танцевального феномена рассматривается. Понятие «социальные танцы» в русском языке появилось от англоязычного “social dance”. В отечественной научной литературе социальный танец чаще всего понимается как бытовой танец, который исполняется в быту для удовольствия самих танцующих. «Бытовой танец не имеет задачи создания произведения искусства, он не ставит цель создания некоего результата творчества, несущего какую-либо идею и создаваемого хореографом-творцом либо группой творцов» [5, с. 293], то есть, социальный танец устремлен не на профессиональные цели, а на приятное проведение времени, свободного от работы. Например, В. Ю. Никитин отождествляет термины «социальный», «общественный», «бытовой», «массовый» танец [Там же, с. 296]. Это является следствием перевода термина “social”, который связан с обществом и общением.

Из имеющихся на сегодняшний день определений социального танца получается, что народные пляски тоже являются социальным танцем, так как связаны с общением людей в определенном обществе в свободное время для личного удовольствия. Однако в современном перечне социальных танцев (аргентинское танго, бачата, кизомба, сальса, линди-хоп и др.) народной пляски нет, и даже без дополнительных теоретических пояснений очевидно, что это явления разного порядка.

Одно из ранних концептуальных упоминаний о социальном танце в западной научной литературе присутствует в статье «Социальный танец: контексты и определения» Барбары Коэн-Стратинер. Автор начинает статью со сравнения терминов “popular dance” и “social dance” и отмечает, что в европейской академической традиции “popular dance” (популярный танец) относится к народному танцу, связанному с традиционным поведением. В Соединенных Штатах термин “popular dance” ассоциируется с новыми танцами и молодежью [8, р. 121].

Изучение танца и его места в общественных иерархиях показывает, что «популярный танец» сравним с другими универсалиями культуры – язык, одежда, пища – и связан с социальным положением человека. Осознанно или неосознанно выбор людей зависит от социальной иерархии. Однако люди могут ломать эту иерархию таким образом, что элитный танец может стать «популярным» – отмечает автор вышеупомянутой статьи. Что касается “social dance” (социальный танец), то Барбара Коэн-Стратинер предполагает, что он обслуживает социальные потребности. В этнографической модели социальный танец обычно показан как форма социальной организации, связанная с нормами и ритуалами общественных празднований. Считается, что традиционный европейский танец выполняет «функцию объединения общества». «Одно из многих назначений социального танца заключается в том, что люди могут собраться вместе, чтобы отпраздновать что-то» [Ibidem]. Контекст социального танца меняется со временем. Например, как отметила автор, функции “popular/social dance” менялись от укрепления социальных норм до распространения альтернативных общественных идей [Ibidem].

Таким образом, отождествление терминов (общественный, бытовой, массовый), описывающих социальный танец, неправомерно. Требуется выявление однозначного определения термина «социальный танец», однако этот вопрос стоит за пределами цели данной работы. Противоречивость интерпретации термина «социальный танец» прежде всего видится в сложности определить генезис этого явления; это не просто продолжение существовавшего ранее направления, но по сути новое явление в мире танца, которое сейчас проходит фазу активного становления в культуре.

### **Генезис социального танца**

Традиционно считается, что корни социального танца уходят к придворным балам. Эволюция придворного танца, в свою очередь, показывает примеры заимствований элементов из народных плясок. Но народные пляски и куртуазный танец – принципиально разные феномены (при условии, что мы не будем редуцировать до общеродового понятия «танец»). Средневековые танцы-шестивия можно считать прообразом балльной культуры. Танец в средневековых замках и дворцах был регламентирован со стороны религии, политики. Постепенно он становится более свободным и легким с добавлением подъемов, прыжков, поворотов и перемещением акцента с групповых форм на парный танец. Куртуазный танец впервые в средневековой Европе «становится средством персональной коммуникации посредством обмена взглядами» [3, с. 185]. Этот модус танца существует в определенных условиях закрытого общества. В придворной культуре танцевать – значит замечать и быть замеченным. Зрелищность танца обусловлена исключительно пониманием каждого танцующего, что он находится «под взглядом» [Там же, с. 186]. Это, в свою очередь, способствует формированию сложной танцевальной лексики. Куртуазный танец (менуэт, павана, сарабанда) сливается с придворным этикетом и отражает сословную иерархию посредством танцевальных движений.

К концу XVII века куртуазный танец выходит за рамки своего закрытого пространства в два направления: профессиональный классический балет, который уводит танец в сторону театра, и салонный танец (вальс, полька), который является отчетливым прообразом современного социального танца. Конечно, шаги и фигуры салонного танца упрощаются и более не требуют долгой и специальной подготовки, что позволяет танцевать людям почти всех сословий. Социальный танец, в частности, имеет свою самобытную историю [9, p. 19].

Возникает вопрос, был ли в этот период танцевальный досуг у людей, не входивших в светское общество и высшие сословия? Если проследить культурогенез, то получится, что во все времена у всех сословий была так или иначе форма танцевального досуга. Народный танец всегда служил объединению людей, подчеркивал этническую идентичность, транслировал ментальные особенности. И, как не покажется странным, всегда вдохновлял сценический, салонный, бальный танцы. Например, танец танго зародился в многонациональном Буэнос-Айресе как разновидность протеста коренного населения против мигрантов. Танго, сформировавшись в социальных низах и вобрав в себя разнообразные этнические влияния, в XX веке становится популярнейшим танцем европейских салонов.

Несмотря на этническую уникальность социального танца, в конце XX века появляются общие особенности, универсальные хореографические тенденции, продиктованные глобальной модой. Джонатан Скиннер в своей статье приводит примеры, «как танцевальные тенденции и направления связаны с социальными и экономическими изменениями» [ibidem]. Танцы, исполняемые людьми в разных странах, подчиняются тенденциям универсализации. Современная глобальная культура наполняет социальный танец кросс-культурным значением и стирает условности социальной иерархии. Люди участвуют в социальном танце не для того, чтобы подчеркнуть свой социальный статус или профессионализм техники исполнения, а для собственного удовольствия, для коммуникации.

### **Сущностные характеристики социального танца**

Для выявления сущности социального танца в аспекте антропологической онтологии необходимо обозначить первичное дихотомическое деление в значении термина «танец», которое предшествует всем остальным классификациям. Условно это можно назвать «танец для зрителя» и «танец для себя». Если танец нацелен на внешнее восприятие зрителем, то он создает заранее готовую форму художественного образа, тем самым создавая эстетическое пространство «исполнитель – образ – зритель». Этот вид танца, предполагающий зрителя, охватывает все виды сценических танцев (профессиональных, полупрофессиональных, любительских). Если существование танца не предполагает зрителя, то он нацелен на создание совершенно иного пространства, где есть пластика танцующего человека и дух культуры, к которой он принадлежит [3]. Целью «танца для себя» является создание настроения и его объективация, тогда как «танец для зрителя» исполняется исключительно для создания художественного образа.

Этнография иллюстрирует примеры, как танец из одного вида может переходить в другой. Например, народные танцы изначально танцевались не для зрителя, а выступали способом объективации духа этнической культуры. Иначе говоря, народные, массовые, бытовые танцы были способом социальной идентичности, коммуникации, досуга, но позже «перешли» на сцену с профессиональной стилизацией, не теряя при этом характерных этнических черт. Например, хоровод в русской культуре изначально танцевался в лесу, на опушке, и являлся способом коммуникации для молодежи. С середины XX века профессиональные ансамбли народного танца («Березка») превращают народные танцы в сценические произведения искусства. Однако это не отменяет принципиальную границу в танцевальном феномене между сценическим («танец для зрителя») и бытовым («танец для себя») танцем.

Народные пляски исполнялись не для зрителя, а как средство социальной идентичности, коммуникации и исключительно «для себя». В. Ю. Никитин отмечает, что «бытовые танцы передавались из поколения в поколение, их традиции носили отпечаток норм поведения людей при общении, традиционные праздничные каноны и моральные нормы» [5, с. 295]. Процесс урбанизации меняет форму бытового танца, делая ее более изящной, утонченной; бытовой танец вплетается в сложную систему этикета средних и высших слоев общества. Любые изменения форм танца являются результатом коллективного творчества. У социальных танцев нет автора-балетмейстера, они созданы людьми, и изменения в укладе жизни людей приводят к новым движениям и фигурам социального танца.

На вопрос «В контексте этого дихотомического деления, куда отнести социальный танец?» трудно дать однозначный ответ. Если следовать истории происхождения – куртуазный танец создавался, чтобы быть под взглядом, то есть существовал субъект и объект передачи информации. Народный танцевальный досуг, из которого произошли многие социальные танцы, является «танцем для себя». Очевидно, что требуется специфический подход к феномену танца в целом и к социальному в частности.

### **Инэстетика А. Бадью как способ осмысления социального танца**

Французский философ Ален Бадью, предложивший инэстетику как новый способ понимания связи искусства и философии, полагает, что «танец – единственное подчиненное пространству искусство» [1, с. 70].

Только танец обладает потребностью в пространстве, а не во времени. Если сравнить пространство куртуазных балов и современного социального танца, то можно отметить существенную разницу. Пространство придворного бала закрытое, где все одновременно находятся «под взглядом». Танец каждой пары «символизирует опространствливание (espacement)» [Там же] духа куртуазной культуры в целом, то есть танец пар является составной частью общего события, он не состоялся бы отдельно от этого пространства дворцовой культуры. В современном социальном танце пары танцуют на общих площадках, но каждая танцующая пара создает собственное пространство. В танце партнеров происходит диалог, в результате которого они создают свою маленькую историю, событие, и это событие «приостанавливает время и разворачивается в пространстве» [Там же, с. 68]. Говоря словами А. Бадью, для партнеров в социальном танце «необходимо лишь пространство, опространствливание и ничего более» [Там же, с. 70]. Этот тезис французского философа можно интерпретировать и в обратном направлении: если не состоялось опространствливание диалога партнеров, то нет и танца. Диалог танцующей пары создает уникальное событие, всегда новое и неповторимое. Но создается история двух людей не для того, чтобы быть кем-то увиденной, а для того, чтобы самим пережить то, что никогда больше не повторится. Этот диалог, занимающий пространство, создает истинное и свободное антропологическое событие, так как «танцующее тело не играет никакой роли, оно эмблема чистого возникновения, но эмблема противостоит также и выражению» [Там же, с. 71]. Таким образом, у партнеров в социальном танце нет необходимости что-то выражать, их танцующие тела – это и есть истинная мысль. Движение и источник движения слиты в диалоге, который, занимая пространство, превращается в антропологическое событие.

Социальный танец не имеет строгого сценария исполнения, в отличие от сценического или куртуазного танца. Импровизация, как характерная черта любого социального танца, исходит из онтологической сущности танца и направляет к свободе. Во-первых, человек свободен от установленных танцевальных фигур, во-вторых, свободен от профессиональной техники и знаний и, наконец, в-третьих, свободен от социальной иерархии – в современном социальном танце это все не имеет никакого значения. Речь идет о том, что социальный танец как никакой другой выражает это освобождение. А. Бадью в своей «Инэстетике» приводит высказывание Малларме: «Танцовщица не танцует» [Там же, с. 72] для того, чтобы указать на сущность свободы в танце, которая заключается в освобождении от всякого телесного знания и умения и способности быть рождающимся заново в танце. По мнению А. Бадью, «танцовщица отменяет заученный танец, потому что в танце она заново *изобретает* собственное тело» [Там же, с. 73]. В этом смысле партнеры в социальном танце не танцуют, они создают телесно-пространственное событие.

Таким образом, подводя итог обозначенным выше вопросам, отметим, что социальный танец не относится к виду «танец для зрителя», это очевидно, поскольку он не ставит своей целью выразить какую-либо внешнюю идею через создание художественного образа. А. Бадью неоднократно повторяет: «Танец – не зрелище». Казалось бы, при дихотомическом делении социальный танец автоматически попадет в «танец для себя», но и здесь он не уместен в полном смысле. Уникальность природы современного социального танца в том, что он создает пространственно-антропологическое событие, свидетелем которого становится «безличный абсолютный взгляд» [Там же, с. 74].

Современный социальный танец утратил ряд особенностей, характерных придворным балам, – к ним можно отнести жесткую социальную иерархию, общепринятый сценарий танца и высокий уровень танцевальной техники. К сохранившимся особенностям куртуазного танца относятся невербальный диалог танцующих и присутствие в танце двух ролей: ведущего и следующего. Вопрос гендерных ролей в социальных танцах становится деликатным, сложным и требует научного подхода для решения. Работа Бриджит Витмер посвящена поиску новых путей и возможностей в парном танце. Автор отмечает, что исторически социальный танец танцевался в паре мужчины и женщины. В период Средневековья и Ренессанса роль мужчины в обществе лидировала: «...мужчина был единственным и исключительным кормильцем семьи и, будучи обладателем всех знаний, принимал решения за всех» [10, р. 11]. В патриархальной структуре общества женщина была покорна мужчине. «Этот контекст был перенесен на танцплощадку, где мужчине отводилась роль принимать решения, а женщине – следовать за ним» [Ibidem]. При всей видимой эволюции социального танца в XXI веке, отмечает Бриджит Витмер, это гендерное распределение ролей (мужчина – ведет, женщина – следует) сохраняется [Ibidem].

## Заключение

В заключение можно отметить следующие выводы. Социальный танец в современном обществе является уникальным танцевальным феноменом, так как он не подходит для традиционной дихотомической классификации, где есть «танец для зрителя» и «танец для себя». Его нельзя описать как произведение искусства, психотехнику или досуговую деятельность в чистом виде. История рыцарской и куртуазной культуры позволяет увидеть корни социального танца, проследить его эволюцию, но не раскрывает сущность современного социального танца в полной мере. При условиях пространства, свободы, решительности танцем создается конечная в своей бесконечности маленькая история в диалоге танцующей пары.

Использование инэстетического подхода А. Бадью, продемонстрированного в данной статье, открывает широкие перспективы не только в исследовании онтологических характеристик феномена танца, но и в изучении социального танца как антропологического события.

**Список источников**

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
2. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50-63.
3. Костецкий В. В., Осинцева Н. В. ΟΡΧΗΣΙΣ & ΧΑΡΙΣΙΣ: когда танец больше чем танец // Эстетическая антропология: коллективная монография / под ред. М. Н. Щербинина. Тюмень: Вектор Бук, 2007. 248 с.
4. Луговая Е. К. Философия танца. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
5. Никитин В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 292-298.
6. Сироткина И. Е. Дискретное и континуальное в танце // Вопросы философии. 2016. № 10. С. 132-142.
7. Ткачук М. А. Социальный танец в системе межкультурной коммуникации // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. № 2 (21). С. 31-35.
8. Cohen-Stratynner B. Social Dance: Contexts and Definitions // Dance Research Journal. 2001. Vol. 33. Issue 2. P. 121-124.
9. Skinner J. Social Dance for Successful Aging // Anthropology & Aging Quarterly. 2013. Vol. 34. Issue 1. P. 18-29.
10. Wittmer B. Partner dancing: A proposal for a dialogue. Expanding the possibilities. Rio de Janeiro, 2017. 25 p.

**Информация об авторах | Author information****Осинцева Надежда Владимировна<sup>1</sup>**, к. филос. н., доц.<sup>1</sup> Тюменский индустриальный университет**Osintseva Nadezhda Vladimirovna<sup>1</sup>**, PhD<sup>1</sup> Industrial University of Tyumen<sup>1</sup> [ossintseva2002@mail.ru](mailto:ossintseva2002@mail.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 13.03.2021; опубликовано (published): 30.04.2021.

**Ключевые слова (keywords):** социальный танец; хореография; философия; искусство; social dance; choreography; philosophy; art.