

DOI: 10.15643/libartrus-2015.4.3

«Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца

© В. А. Еровенко

Белорусский государственный университет
Беларусь, 220030 г. Минск, пр. Независимости, 4.

Тел.: 8 (017) 209 50 48.

Email: erovenko@bsu.by

Статья посвящена эстетической природе философии танца как активно развивающейся области исследования. Эстетические вопросы хореографии в когнитивном контексте представляют пока мало изученную область. В широком круге мировоззренческих проблем танцевального искусства анализируется математическая составляющая классического балета, которая проявляется через внутренние закономерности выразительности различных видов танцевальных движений в системе художественного мышления. На уровне философского исследования рассматривается содержательная триадная структура танца. В ней, наряду со статической и динамической формами танца, к бинарной структуре танца добавляется третья составляющая, отражающая телесность, связанную с «ощущением движения» или восприятием информации через движения частей тела.

Ключевые слова: хореографическое искусство, математика балета, эстетика балета, философия балета, форма и содержание.

Введение

Известно, что классический балет как социокультурное явление довольно сложное для понимания и философского осмысления искусство в художественном восприятии музыкально-хореографической выразительности движений. Известный поэт Илья Резник, написавший для Аллы Пугачевой песню «Балет, балет, балет», хорошо подметил его специфику: «Балет, балет, как хорошо с тобой парить, // И все понятно, и не надо говорить». Но для понимания «сгустка эмоций танца», он должен рождаться на высоком эстетическом уровне, тогда «Все объяснит круженье рук, // Движенье глаз».

Понятие «классический балет» этимологически означает «образцовое» или проверенное временем гармоничное, красивое и совершенное искусство. Балет – это самое трудное и наиболее эстетически совершенное из многочисленных танцевальных направлений музыкально-сценическое искусство, демонстрирующее пластическое совершенство позы и движения. Уникальность и специфичность классического балетного искусства состоит в том, что балет абсолютно лишен слов, а основа классического танца всегда одна: выворотность, прыжки, фуэте, пируэты, диагонали и прочее. Их можно сравнить с буквами, слогами, словами из которых слагаются миниатюры «балетного текста». Это безмолвный рассказ движений тела и выражений лица в гармоничном соединении основных составляющих балета – хореографии, музыки, драматургии – создают иллюзию «душой исполненного полета».

Балет – искусство сравнительно молодое, так как ему немногим более четырехсот лет, хотя танец сопровождает жизнь человека с древнейших времен. Для понимания феномена балетного искусства важно эстетическое восприятие балета как чрезвычайно сложного условного искусства, которое лишившись слова, нашло универсальные средства выразительности.

Балетное искусство, математика и философия

Реализуя свою эстетическую функцию, хореографическое искусство воздействует на эмоциональную сферу зрительского восприятия, не уступая, с точки зрения ассоциативной интеллектуальной информации, в эффективности физико-математическим наукам. Ассоциативная и метафорическая природа искусства ярко проявляется на балетной сцене, используя такие компоненты восприятия, как обобщение и символика действия, сказочность и фантастика сюжета. Древнегреческий литератор и философ Лукиан из Самосат (около 120–180 гг. до н.э.), изучавший философию в Афинах, который отличался изяществом стиля и остроумием, считал, что танец – это дополнение к различным наукам, включающим философию, геометрию и физику. Говоря о метафоре «математика балета» заметим, что термин «метафора» в буквальном смысле означает «перенос», а по определению, идущему от Аристотеля, – это свернутое сравнение одного объекта с другим. В философском дискурсе метафора изучается в связи с когнитивными процессами сознания при постановке гносеологических вопросов познания и истины. Мы рассматриваем метафору «математика балета», или «геометрия балета», не только как лингвистический феномен, а как творческий акт, в котором соединяются рефлексивное и нерефлексивное, выраженное и невыраженное, где есть необычное, неназванное, еще не устоявшееся языковое употребление. В математическом мышлении метафору, как художественную аналогию на уровне языковой прагматики, можно интерпретировать в духе эстетической составляющей познания. Мысль о способности искусства выражать «эстетические идеи» была развита Иммануилом Кантом в «Критике способности суждения». Но можно ли говорить о математических аспектах танца не только в сугубо метафорическом смысле? Что объединяет эти, на первый взгляд, разные сферы деятельности? И почему балет иногда называют «сплошной математикой»?

Рабочая гипотеза, которой мы будем придерживаться, состоит в том, что балет и математика имеют точки соприкосновения в «танцевальной математике», или в «высшей математике хореографии», проявляемые в эстетической эффективности феномена языка балета. Во-первых, в танце присутствует счет, а при его музыкальном сопровождении необходимо математически правильно рассчитывать свои движения, чтобы попадать в ритм. Во-вторых, при этом нужно очень хорошо чувствовать свое тело и когда надо уметь «собирать» его как телесный «конструктор-трансформер». В-третьих, пространство балетного спектакля – это часть трехмерного пространства, определяемого декартовой системой координат, в котором мы живем, а центр его – это «мы сами». Математику и балет сближает то, что, как в математике наряду с рациональными числами и иррациональными числами есть мнимые числа, так и балетный спектакль живет в реальном, физическом и фантастическом мире, который существует только в воображении нашего мифологического сознания. Ведь изначально термин «балет» означал не спектакль, а танцевальные эпизоды с выходами персонажей, изображавших героев греческих мифов, поэтому танец рожден в мифе, сохраняя с ним связь на протяжении всей своей истории. Затем классический балет стал основой выразительных средств хореографии, синтезируя выразительность танцевальных движений, каждое из которых разработано в классическом танце до «геометрически отчетливой формы». Историк балета Л. Д. Блок считает, что «наследие классического балетного репертуара включает примеры гениальных интуитивных находок, где содержание танцевального спектакля выражено средствами и приемами именно этой отвлеченной „геометрии“ классического танца, без всяких

заниманий у соседа – драматического спектакля» [1, с. 27]. Отбор элементов классического балета осуществлялся путем «абстрагирования», чтобы воплощать различные «состояния, мысли, чувства человека».

Классический танец унаследовал определенность поз, округлость движений, выверенную точность ракурсов, укладываемых в симметрию геометрических фигур, когда мы в восхищении смотрим на геометрический орнамент танца, не понимая причин, хотя ее истоки находятся в божественной симметрии, как частном случае применения математической теории групп. Воспользовавшись математической метафорой можно сказать, что симметрия – это не число и не форма, а специального вида преобразование математического объекта, то есть в определенном смысле некоторый способ «шевеления» объекта, сохраняющий его структуру. Мир прекрасен, так как в его «проектной идее» лежит математика, как совершенная дисциплина, в которой даже беспорядок визуально самоорганизуется с помощью фракталов. Можно даже предположить, что современная хореография настолько математична, насколько экзотична ее математика, в которой метафорический образ кривой Пеано рассыпается в Канторову пыль. В какой-то степени балет это и есть математика, как точная наука, поскольку, когда в воздухе выполняется сложнейший элемент и что-то сделано неправильно, то можно упасть, но если все сделано правильно по позициям, то все получается. Форма рук и ног в балете строго подчиняются геометрическим линиям. Например, руки не должны быть прямыми, только полукруглыми и никакими больше, а ноги наоборот должны быть прямыми, как прямая линия в любой форме «арабесков», хотя бывают и исключения, так позиция «пассе» представляет собой ломаную линию. Если все рассчитано правильно, то балерину можно «разделить» на геометрические фигуры, это просто «чистой воды математика». Когда в балете участвует много людей, то все должно делаться четко по правилам, что требует математических расчетов от хореографов, так как правильный подсчет улучшает понимание танца, в котором присутствует счет. Добавим к этому, что «геометричность» классического танца обусловлена пространством балетной сцены, на которой танец строится по кругу, по диагонали, по квадрату и так далее для соответствующего изящества танца.

Чтобы понять философскую сущность танцевального бытия необходимо обратиться к его истории развития. Танец всегда был тесно связан с жизнью, бытом и духом того народа в среде которого он зародился, снабжая свой концептуальный подход к танцевальному движению долей философии и абсурда. Отдельно взятые концепции происхождения танца не могут дать полного представления о феномене танца, так как каждая из них пытается дать объяснение появления танца следствием одного фактора или обстоятельства, хотя ни одно из условий, без которого не возникало бы следствие, нельзя считать причиной. Причина, как правило, сложна, поскольку в ней взаимодействуют внутренние и внешние условия, находящиеся в единстве и противоположности. Говоря о внутренних условиях возникновения танца, следует отметить одну особенность, согласно которой тело человека способно «говорить», точнее нести определенную информацию в «говорящих без слов» телодвижениях. «Танец начинается тогда, когда физическое тело человека превращается в символическое, когда само движущееся тело становится носителем смыслов и ценностей человеческой культуры» [2, с. 71]. Еще Платон считал танец неотъемлемой частью физиологии человека. Классический балет в подходе к телесности несет отпечаток мировоззренческих взглядов средневековой философии и религии с их «отречением от тела» в скорбном желании возвыситься над «бренной плотью». Это воззрение отразилось и в классическом балете, где, например, балерина большую часть

танцевального времени реально находится на пальцах или полупальцах, как бы «минимизируя» контакт с «бренной землей». А в христианстве телесность рассматривается с точки зрения природного бытия, что, несомненно, повлияло на становление стилистики танца, не изменяя духовным ценностям христианства.

Стиль, выражаемый через пропорции и линии тела, техники и характера его движений, а также трактовке соответствия танцующего тела духовному идеалу, выявляет реальное «бытие танца» и сущность его выразительных средств. Необходимо подчеркнуть, что именно культурная, а не только физическая, ценность тела определяет стиль в танце. Понимание стиля, соответствующего природе, красоте и гармонии, хорошо реализуется в классическом танце, в котором возможности репрезентации духовности через телесность значительно расширяются. Танец можно рассматривать как искусство только тогда, когда в него вложена душа, то есть когда он становится невербальной системой духовного освоения мира. В широком смысле танец реализует духовную потребность определенного рода ритмически организованных движений, а в узком смысле танец – это уже более развитые движения и позы человеческого тела, представляющие рефлексивное восприятие художественного творчества. Уникальность классического танца проявляется в вовлеченности в двигательную активность исполнителя целиком, не только его тела, но и души. В таком контексте танец можно интерпретировать как свободный от ограничений диалог души и тела, направленный на восстановление утраченного единства со своим телом, для чего необходимо принять как данность иррациональные порывы души. Кроме того, хотя тело в танце становится проводником состояния души, в духе христианской традиции определяющим стилем танца был «антиэротизм», но в процессе генезиса танцевальной культуры он смягчается в стиле танца «модерн», идеалом которого стал ничем не ограниченный «свободный дух человека», реализующий максимальные возможности символического проявления человеческого тела.

Когда активизируется мифическое чувство человека, его образы и фантазии облекаются в целостную телесную форму, дающую уверенность в том, что законы красоты, опирающиеся на искусственные построения, не теряют свою смысловую значимость, но при этом с особой силой проявляют веру в обретение новых ценностей. Нечто подобное происходит с математическими теориями, для которых согласно традиции, заложенной Пифагором, характерно мифологическое представление о математике, как появление трансцендентной веры в ее непостижимую объяснительную силу. В искусстве балета мифические интерпретации претерпевают метаморфозы, превращаясь в эстетический компонент произведения искусства. Поэтому неслучайно в прошлом веке классический балет становится наиболее мифологическим и мифотворческим искусством, что позволило балету стать искусством, созвучным духу времени, воспроизводящим эстетическую красоту разных сторон человеческого существования в идеализированном представлении о мире. «Дело не в том, что мифологический балет, с его спящими царевнами, заколдованными принцессами и сильфидами, имел к социальным проблемам своей эпохи весьма отдаленное отношение и мог восприниматься как чистое „искусство для искусства“. Дело в том, что именно ярко выраженная мифологичность позволяла балету становиться актуальным искусством» [3, с. 117]. Косвенным подтверждением последнего является то, что появление на балетной сцене вполне реальных, а не мифологических персонажей превращались в пародию для театральной реальности. Здесь велика ответственность хореографа, так как именно он наделяет атрибутивными свойствами объекты отображаемого

им мира, поскольку смысл балета раскрывается в танцевальном пластическом обозначении наиболее сущностных моментов бытия.

Если охарактеризовать хореографию как танцевальное искусство и постановку балетных танцев, то можно сказать, что она является связующим центром художественного синтеза разных искусств. Средства классического танца формируют эстетические эмоции профессионального балета, становясь его основными отличительными факторами от других хореографических направлений. Балет можно рассматривать как один из видов эстетической деятельности, а хореографическое искусство как новую философскую категорию, представляющую собой одну из важнейших форм эстетической картины мира. При этом эстетические эмоции, реализующиеся через художественное восприятие хореографических произведений, – это также «умные эмоции», возникающие в фантазиях с оценочным отношением к происходящему, а не простые чувственные реакции на внешние раздражители. Поскольку эстетическая деятельность всегда адресована человеку, то в силу этого хореографическое искусство еще и коммуникативное явление. В таком контексте очень важно зафиксировать, что мифологическая природа классического балета не означает допустимость сценической лжи, невразумительного пустого вымысла, неконтролируемого сознанием безудержного сочинительства, а представляет собой такой художественный способ отображения действительности, который в философско-концептуальном осмыслении картины мира не допускает абстрагирования исключительно одной из сторон целостного мира. Можно даже сказать, что мифологическое восприятие мира балета созвучно с первичным осознанием действительности ребенком в немой игре с условной жестикующей, поэтому сложный и даже простой «сюжет» балета может так и остаться для зрителя нераскрытой формой повествования.

В душу человека западают и эмоционально закрепляются не все получаемые им эстетические впечатления, а только те, которые непроизвольно возникают в сознании как положительные эмоции, приносящие какую-то пользу в жизни. На этот аспект эмоционального облегчения жизни человека обращали внимание исследователи психологических оснований танца, которое выросло из древнейшего чувства ритмической организации жизни. Как все существующее она подчинена закономерностям ритма, а один из базовых человеческих ритмов – это дыхание, которое может адаптироваться к меняющимся обстоятельствам, поэтому каждый слышит, как он дышит. Создание абстрагированного художественного образа балетного спектакля на материале чувственного переживания можно рассматривать как осмысленные ритмопластические движения и элементы, которые имеют такой же «модельный статус», как и в рациональном типе научного мышления. В последнем контексте современное хореографическое искусство поддается научному анализу, так как в нем можно выделить закономерности формирования творящих мыслительно-образных схем, соответствующих высокому уровню развития духовного начала, как продуктивной способности разума создавать формы воображения. «Проявленность духовного начала в творце связана со способностями к мыслеволевому осознанию и созиданию: качество мысли в конечном счете определяет и качество пластики ее теловыражения. Ясному, четкому и глубокому пониманию соответствует и ясность и отточенность поворотов, наклонов, прыжков, вращений, изгибов тела и линий рук и ног. В тех ситуациях, когда управление переходит к духовному началу, мастерство актера-исполнителя проявляется в мыслеволевом овладении своим телом, эмоциями и внешними ситуациями» [4, с. 58]. Здесь следует также обратить внимание на роль «понимающего восприятия» зрителем балетного спектакля, что является дополнительным источником вдохновения и радости исполнителя.

Активность зрителя в процессе эстетического восприятия позволяет интерпретировать получаемую информацию согласно личным приоритетам и художественным установкам. Эстетические эмоции, формирующиеся средствами хореографического искусства, наряду с «чувствующим» мышлением воздействуют на активность сознания зрителя. В этом смысле эстетическое восприятие танцевального искусства, воздействуя на людей, передает им самое сильное качество деятельности сознания – обретение смысла. Не случайно выделяют три уровня восприятия танцевального произведения: визуальный, ментальный и эмоциональный, отвечающий за чувственное восприятие художественного образа. Эстетические категории социально-духовной жизни философы балета рассматривают в феноменологическом, онтологическом и гносеологическом аспектах философии танца. Феноменологический анализ танца акцентирует внимание на основном выразительном средстве танца, выделяющем его из других видов искусства, которым является пластика человеческого тела, как целостное качество художественной выразительности, в сочетании с ритмическим строем, подчеркивающим динамические и эмоциональные стороны танца. Онтологический анализ танца рассматривает системные качества субъективного бытия исполнителя через бесконечно превосходящую их реальность, мобилизуя при этом духовные ресурсы человека, испытывающего неизбежные колоссальные душевные и физические нагрузки. Гносеологический анализ танца признает определенный тонус телесности, возникающий в результате длительного возбуждения нервной или мышечной ткани тела и влияющий на смысловую составляющую хореографии, а также осознавая ведущую роль чувственного уровня познания в искусстве и философскую проблему понимания заключенного в танце смысла.

Если с эстетической точки зрения феномен классического балета реализует красоту пластических телодвижений, то в смысловом аспекте каждая из основных составляющих профессионального балета, а именно, хореография, музыка и драматургия, гармонически соединяясь в целостную триаду, отражает культурное многообразие форм человеческого бытия. Качественно новый музыкально-хореографический синтез начался, когда П. И. Чайковский впервые сочинил музыку для балета «Лебединое озеро», характерной чертой которой стало то, что балетная музыка и классический танец были чудесным образом взаимосвязаны, хотя до него музыка в балетном спектакле просто становилась метрономом. Последовательность танцевальных движений: пробежки, повороты корпуса, переборы ног, изначально свойственные танцу, в классическом балете, как «абсолютном виде танца», приведены в порядок. В «Лебедином озере» потрясает грандиозный проект «абсолютных танцевальных структур», поскольку выражение музыки в этом балете заключается в соответствии темпа и ритма танца соответствующим элементам музыки. Напомним, что в античные времена математика и музыка, имеющие дело с абстрактными структурами, рассматривались как единая область, в которой даже не «алгеброй поверяли гармонию», а «гармонией – алгебру». В наше время структурные эксперименты в музыке уже исчерпывают себя. «Звуковая картина современного мира необыкновенно пестрая. Мы с трудом можем избавиться от назойливых шумов и „недостойных нашего внимания“ звучаний, будь то вульгарная песенка на улице или рев автомобилей. Окружающий мир полон как бытовых, так и квазимузыкальных шумов, настолько загромаждающих повседневное звуковое пространство, что порой возникает ощущение, что для тишины в этом мире и вовсе не осталось места» [5, с. 104]. Поэтому сейчас происходит переориентация «звуковой сферы» на поиски художественных средств, адекватных слуховому восприятию.

В подобном контексте новая балетная музыка, оперирующая предельно тихими звучаниями, может стать своего рода ответом на «звуковой хаос повседневности». Реальная «живая» практика развития балетного искусства доказывает потенциальную возможность такого согласия музыки и хореографии в современном синтетическом спектакле, поскольку целостное единство хореографии и музыки уже стало общепризнанным критерием художественной ценности балета, а балетная музыка давно превратилась в серьезное профессиональное искусство наряду с оперной и симфонической музыкой. Уже никого не удивляет, что в музыке есть «математический расчет», опирающийся не только на «умозрительные приемы», но и на математические выкладки. Выдающийся пианист Генрих Нейгауз говорил, что математика и музыка находятся «на крайних полюсах человеческого духа», а между ними размещается все, что человечество создало в области науки и искусства. Абстрактный характер музыкальной и математической реальности представляют «действие в воображении», свободное от случайностей жизни. Хотя музыка сама по себе обладает огромной силой духовного воздействия на человека, оно многократно увеличивается, когда органически соединяется с пластикой человеческого тела, демонстрируя единство духа и тела в музыкальной пластике движений. Прогрессивная роль русского балета в истории развития европейской и мировой хореографии состоит в том, что именно в нем сложилась обобщенность и эстетика, воплотившаяся в новых формах танца, новой музыке и новой сценографии при равноправном участии в эволюционном процессе музыкального балетного творчества балетмейстера, композитора и художника. Но сам процесс развития музыкальной композиции современного балетного спектакля, демонстрируя высокую степень сопряжения музыки и хореографии, может стать настолько самостоятельным, что начинает доминировать над хореографией, не соотносясь с ее стилистическими особенностями.

Еще один аспект проблемы эстетического феномена классического балета связан с тем, что мифологизация периода его расцвета порождает особый драматизм переживания кризиса теми, кто был причастен к развитию балетного искусства, и балетоманами, способными оценить отличие современных идей, а также новой телесной и духовной практики, от предшествующих традиций. Действительность остается в мифе, отражающем стремление к преодолению «экзистенциального вакуума», той же самой, но с точки зрения реалий жизни меняется ее смысл и художественное воплощение идеи. Это естественное изменение взгляда на балетное искусство связано с изменением восприятия реальности, так как танец отражает с помощью особых методов рефлексии часть нашего бытия, в котором тело, как материальное воплощение танца, самобытно пребывает в собственной стихии. «Если балетное искусство все время стремится к выражению прекрасного и через чувственное восприятие движения отражается в художественном творчестве, что уже является эстетикой, то современная хореография отвергает нарочито красивые и академические движения, ей чужды возвышенность, утонченность и совершенство формы классического танца, она приемлет естественное, не красивое, стремится освободиться от правил и канонов, разрушить стереотипы основных законов классического танца» [6, с. 74]. В современных направлениях хореографии зрители смотрят на процесс движений человеческого тела танцора, реализующего свой способ философского понимания хореографии, и танцовщик уже не стремится понравиться зрителю, возможно считая, что такое проявление танцевального искусства гораздо свободнее и глубже. Но, с точки зрения хореографии нельзя забывать о взаимодействии реализма, имеющего объективную связь с реалиями жизни в танцах, с условностью, обладающей художественной и эстетической ценностью.

Возросшие темпы научного прогресса ускорили ритм информационно насыщенной эпохи, что отражается на ритмах современных танцев, в которых смешиваются стили. Не случайно современный танец, чтобы стать более зрелищным и интересным в визуальной репрезентации в основном ориентирован на медиасреду. Ценность танца заключается в возможности выразить «невыразимое» в художественном слове, поскольку природа танца в значительной степени связана с процессами подсознания, непонимание которых обусловило кризис современного балетного искусства. В таком контексте значимым фактором развития балетного искусства становится преемственность традиций, реализуемых в непрерывной связи поколений профессионального сообщества и в сохранении классического репертуара, несмотря на веяния моды, поскольку это искусство передается только при живом визуальном восприятии рук, ног и глаз выдающихся исполнителей. Балет, как метафизически глубокая и противоречивая целостность, – это по существу открытая система, находящаяся в постоянном диалоге с внешним миром, в сохранении и развитии которого играет специальное воспитание и образование артистов балета, которое можно охарактеризовать как сложный социокультурный процесс, осуществляемый в профессионально-культурной среде. В балетном мышлении важно такое качество как ассоциативность, то есть умение соотносить знания из разных наук и искусств, которое хорошо развито у математиков. Так для понимания внутренней красоты абстрактных математических структур, отличающихся семантической насыщенностью, необходимо развитое чувство прекрасного. Но такое понимание в свою очередь способствует развитию разных форм хореографического искусства, в связи с неизбежностью проникновения абстракции во все области искусства.

Выявление структуры танца на уровне эпистемологического исследования позволяет понять особенности его генезиса в функциональном и эстетическом аспекте, а также оперировать компонентами хореографической формы. С философской точки зрения, структурированная техничность в хореографии, или искусстве сочинять танцы, является показателем развитости «телесно-механической» природы артиста балета, а его артистизм, как способность к «чувственно-эмоциональной» жизни, выражает проявленность духовного начала в «мыслевом созидании» балетного спектакля. «В структурном отношении выявлена бинарная природа танца. Его простейший элемент состоит из двух форм: статической, то есть „телоположения“, или „позы“, и динамической – жеста. Последняя форма представляет собой непрерывный процесс телодвижения от одной позы к другой (па как шаг по-французски; кинема как механическая геометрия пути; кинеза как кратчайшее движение человека в семиотической знаковой системе)» [7, с. 247]. Следует подчеркнуть, что в этой классификации важнейшей единицей танца является кинетический элемент, называемый «кинема», на основе которого появляются кинетические группы, а затем из музыкального повтора какого-либо мотива появляются секвенции. Можно даже сказать, что таким образом функционирующая система воспринимается как знаковая система, предназначенная для восприятия, хранения и передачи смыслового хореографического содержания. Анализируя в более широком философском видении концепции танца, можно предложить уход от устоявшегося бинарного мировоззрения, ставшего каркасом стереотипного мышления в философии познания, которое явно перекликалось с традиционной линейной математикой.

Например, убедительность обоснования математической теории зачастую обеспечивается третьим членом «триадной структуры», соединяющим бинарную оппозицию в реально функционирующий комплекс. Целостность этого структурного образования проявляется в

том, что она соединяет в себе противоположные свойства, которые с точки зрения триадической методологии связаны в духе идеи дополнительности. Анализ подмеченных в философской литературе аспектов изучения танцев позволяет добавить новый когнитивный подход к искусству танца в целостном организме гармонизации мира культуры. Речь идет о том, что при философском осмыслении танцевальной культуры и анализе эволюции когнитивных основ классического танца к выявленной бинарной природе танца можно добавить третью форму – телесный, или «кинестетический», интеллект, который связан с «ощущением движения», точнее с восприятием информации через движения частей тела, в смысле физических и телесных ощущений. Телесный тип мышления тесно связан с кинестетическим восприятием, когда информация о чем-то получается не с помощью ее описания, а с помощью накладывания ее на движения и соответствующих ощущений. Кинестетический анализатор по своим интеллектуальным возможностям восприятия танцевального искусства идет по значимости на третьем месте после визуального и слухового. В Интернете даже появилась реклама кинестетического класса «Удивленное тело», рекомендуемого танцовщицам и танцовщикам для совершенствования «техники партера» в современном танце, то есть использования в танце опор на ладони, колени, локти, крестец и спину. Его суть состоит в наборе нужных телесных ощущений и опыта правильного движения для оптимального распределения нагрузки по телу, исключая ненужные усилия и напряжения.

Специфическим способом философской рефлексии хореографии в рамках ритмически и пластически организованных в пространстве и времени движений тела выступает феномен художественного языка танца или языка невербальной речи. Его усложненность поднимает уровень креативности и оригинальности понимания танца при интерпретации сложного текста хореографического произведения. Наиболее разработанной областью чувственно-образной символической целостности знаковой системы языка хореографии является классический танец. Чтобы постичь классическую хореографию необходимо понять ее танцевальный язык, характеризующийся нефиксированной семантикой своих знаков, которые внутренне присущи балету или приданы ему извне. С точки зрения значения и мотивированности системы знаков она отличается от естественного языка. Неопределенность структурных единиц «интонирования» пластического характера языка хореографии породила трактовки, отражающие различные подходы, поскольку язык танца, сохраняя свою эстетическую функцию, меняется и эволюционирует в зависимости от идеалов эпохи и специфики хореографического текста. Используя математическую метафору континуума, можно заключить, что «язык хореографии есть знаково-символическая система ритмически упорядоченных жестов и движений человеческого тела в пространственно-временном континууме, служащая для передачи эмоциональных состояний исполнителя, а также социальной и культурной информации» [8, с. 233]. Балет – пространственно-временное искусство, представляющее собой последовательность движений во времени, исполняемых под музыку в сценическом пространстве для понимания смысла произведения, тематически раскрывающегося в сфере эмоциональности, а также в реакциях телесной воплощенности артистов балета.

При этом следует помнить о том, что в осознанном проявлении мысли и эмоций язык балетного искусства зависит от физического потенциала танцовщика и разнообразия его «физического инструментария». У балетного языка, как и у литературного языка, есть свои великие образцы, но, несмотря на жесткие требования к выполнению балетных па, танец с тече-

нием времени меняется. Если взять за основу рациональное начало хореографического искусства, то можно в обозначенном контексте говорить о понятии «логика танца», как необходимости определения законов, норм и правил танцевального действия, которая должна быть понятна не только исполнителю, но и зрительному залу, представляющему собой «непропорциональную смесь» от профессионалов до людей, впервые пришедших смотреть балет. С точки зрения философской идеи балета, техника классического танца выстроена достаточно логично, поскольку все ее танцевальные линии, преодолевая силу притяжения в попытке отрыва от танцевального пола, устремляются ввысь. Например, прыжок великой балерины Галины Улановой отличался не силой и высотой, а поражал легкостью и непрерывностью, создавая впечатление, будто она висит или парит в воздухе, не опускаясь на землю. Язык балета довольно условен и обобщен, а его отдельные движения сами по себе ничего не означают, но совокупность хореографических па в логичной последовательности динамически красивого сочетания может выразить разнообразные чувства. Например, балетная «выворотность» ног, как способность развернуть бедра, голени, стопы в положение наружу, позволяет «не перекашивая» таза выполнять высокоамплитудные движения ноги и формирует нужные для исполнения прыжков связки и мышцы, а также дает ощущение большей устойчивости балетной осанки и равновесия тела в сценическом пространстве.

В современном танцевальном искусстве можно выделить два противоположных направления в практической философии танца и его телесной выразительности – это отказ от «искусственных» и возврат к «естественным» движениям и отказ от «естественных» и добавление «искусственных» движений. В связи с этим актуализируется вопрос о проникновении математики в искусство хореографии на основе биомеханического анализа внутренних закономерностей различных видов танцевальных движений, а также математического анализа структуры классического танца и формализмов биомеханики профессионально-ориентированных физических упражнений. Классическими примерами «живой геометрии» балетного искусства являются экзерсисы, в которых исполнитель «рисует» ногами, руками и корпусом различные геометрические фигуры. Поэтому можно сказать, что классический танец «пронизан математичностью», так как он не только содержит фигуры, но и дроби, пропорции и простейшие арифметические операции, связывающие математику и балет с помощью использования общей терминологии: линии, углы, диагонали или параллельное, перпендикулярное и симметричное расположение. В духе сказанного можно сослаться на мнение философа балета Н. В. Осинцевой: «Кроме видимых геометрических фигур и алгебраических форм, у танцующего всегда присутствует ощущение равновесия, центра, то есть танцор всегда находится в системе координат. За танцевальной пластикой мы можем видеть не только создание поз, геометрических фигур, рисунка, но и точный математический расчет силы прыжка, количество поворотов в туре, длины и ширины шага, ускорения и замедления движения. Получается, что в танце проявляется математический ум, используются некоторые законы алгебры и геометрии» [9, с. 133]. Поэтому обучение классическому танцу в идеале неизбежно потребует обращения к математике.

Даже если приверженцы чистоты балетной терминологии не считают возможным использовать математику в балете даже в качестве метафоры, то для них, возможно, приятной неожиданностью будет появление в математических текстах обратной метафоры. Так, например, решения для задачи трех тел в небесной механике и задачи трех вихрей равных интенсивностей получили названия «относительных хореографий» и «абсолютных хореографий».

В заключение следует все же отметить принципиальное методологическое различие между направлениями классического и современного балета. Если в классическом балете было сформировано успешное плодотворное сотрудничество композитора и хореографа на основе синтеза музыки и драматургии, пантомимы и танца, то в современном балете звуковое сопровождение часто используется только для ритмического отсчета хореографических движений. Хотя танец нового века свободен от навязчивых форм, перегрузка современной хореографии «акробатическими элементами» отходит от понимания гармонии музыки и танца, ведь чтобы танцевать под такую музыку уже недостаточно слышать ритм. Важнейшей составляющей современного танцевального искусства остается соответствие новой хореографии хорошей музыке и эстетике нового языка танца, способствующего невербальному диалогу между танцором и зрителем. Поэтому дальнейшее совершенствование современного балета на основе синтеза, присущего балетному жанру, возможно, будет связано со способностью хореографов реализовывать свои идеи, избавляясь от «синдрома недопересказанности» новых экспериментальных танцев. Этот прогресс в философском понимании праксеологической направленности хореографии будет зависеть от понимания «логики танца», или «телесном логосе» классического балета, при создании новых изумительных по художественной красоте балетных пьес, отличных от «театральной пустоты».

Заключение

Танец – это «послание зрителю», то есть, используя язык танца, можно послать сообщение, в котором телесно воплощаются эмоции и социальные отношения. Так как классический балет – «сообщение без слов», то для зрителя важно, как артист выглядит, как взаимодействует с партнерами, как он утонченно раскрывает в танце условную эстетику идеальных образов.

Наряду с хореографической подготовкой это еще и «невидимое облако» компонентов, включающих математический расчет и безошибочное чувство координации в протяженности пространства. Когда к одному известному академику-математику родители привели свою маленькую дочку, которая решала сложные математические задачи по программе старших классов, и спросили: как дальше развивать ее способности? Он вполне серьезно посоветовал отдать ее в балетную школу. Математика как наука, отличающаяся строгостью, невероятной эффективностью, красотой и внутренней гармонией, и балет, выделяющийся точностью движений, чистотой классических линий, танцевальной экспрессией, законченностью позы и музыкальностью, в чем-то схожи между собой. В какой-то степени классический балет, лексически выявляющий «пластическую одухотворенность» человека, предполагает структурированную точность на пределе телесных возможностей.

Хотя математический анализ классического танца еще далек от состоявшейся математической теории гармонии музыки, которая вполне успешно «поверяет алгеброй гармонию», в искусстве хореографии делаются первые попытки выявления математических «танцевальных нот», из которых могла бы сложиться «хореографическая гамма». Анатолий Лукьянов в стихотворении «Магия балета» поэтически сказал: «Немая магия балета – // Великий жанр. // Единство музыки и света, // Порыв, пожар». Этот порыв преодолевает внутренне присущую танцу магию «математики балета», которая помогает понять феномены сильных телесных переживаний и выразительных условностей балетного искусства, способных давать познавательную радость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. *Классический танец: История и современность*. М.: Искусство, **1987**. 556 с.
2. Акиндинова Т. А., Амашукели А. В. Эволюция танца в истории христианской культуры // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6*. **2007**. Вып. 3. С. 71–79.
3. Нетужилова Н. А. Язык мифа и ритуала в искусстве балета // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. **2009**. Т. 10. Вып. 1. С. 115–120.
4. Герасимова И. А. Философское понимание танца // *Вопросы философии*. **1998**. №4. С. 50–63.
5. Жукова Г. К., Лаврова С. В. Есть ли жизнь в неевклидовом пространстве «геометрии музыки», или «время имеет значение» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. **2014**. №5. С. 97–107.
6. Верхоляк А. В. Философские аспекты эстетического и разрушающего границы художественного восприятия в хореографическом искусстве // *Science Time*. **2014**. №8. С. 72–76.
7. Фомин А. С., Фомин Д. А. Эволюция исторических типов танца: системный анализ // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. **2012**. №4. С. 245–250.
8. Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // *Вестник Башкирского университета*. **2009**. Т. 14. №1. С. 230–234.
9. Осинцева Н. В. Гносеологическое значение танца // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. **2015**. №1. Ч. 1. С. 132–134.

Поступила в редакцию 22.07.2015 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2015.4.3

“Mathematics of ballet” in the aesthetic component of the philosophical comprehension of dance

© V. A. Erovenko

*Belarusian State University
4 Nezavisimosti Ave., 220030 Minsk, Belarus.*

Phone: +7 (017) 209 50 48.

Email: erovenko@bsu.by

The article is devoted to aesthetic nature of the philosophy of dance as a rapidly developing area of studying. The aesthetic issues of choreographies in the cognitive context have not been properly studied. The mathematical component of the classical ballet, which is shown through the internal patterns of the expressiveness of the different types of dance movements in the system of artistic thinking, is analyzed in a wide range of the philosophical problems of art of dancing. The substantial triad of structure of dance is considered at the level of philosophical research. In it, along with static and dynamic forms of dance, the third component, which reflects physicality, related to the “sense of movement” or the perception of information through body movements is added to the binary structure of dance.

Keywords: *choreographic art, mathematics of ballet, aesthetics of ballet, philosophy of ballet, form and content.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Erovenko V. A. “Mathematics of ballet” in the aesthetic component of the philosophical comprehension of dance // *Liberal Arts in Russia*. 2015. Vol. 4. No. 4. Pp. 269–281.

REFERENCES

1. Blok L. D. *Klassicheskii tanets: Istoriya i sovremennost' [Classical dance: past and present]*. Moscow: Iskusstvo, 1987.
2. Akindinova T. A., Amashukeli A. V. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6*. 2007. No. 3. Pp. 71–79.
3. Netuzhilova N. A. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*. 2009. Vol. 10. No. 1. Pp. 115–120.
4. Gerasimova I. A. *Voprosy filosofii*. 1998. No. 4. Pp. 50–63.
5. Zhukova G. K., Lavrova S. V. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi*. 2014. No. 5. Pp. 97–107.
6. Verkholyak A. V. *Science Time*. 2014. No. 8. Pp. 72–76.
7. Fomin A. S., Fomin D. A. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2012. No. 4. Pp. 245–250.
8. Vychuzhanova L. K. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. 2009. Vol. 14. No. 1. Pp. 230–234.
9. Osintseva N. V. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2015. No. 1. Pt. 1. Pp. 132–134.

Received 22.07.2015.