
ТАНЦЪТ – ИЗКУСТВО И ФИЛОСОФИЯ

АВРОРА АНДРЕЕВА*

КОМУНИКАТИВНАТА ФУНКЦИЯ НА ТАНЦА КАТО ПРЕДМЕТ НА ФИЛОСОФСКАТА ЕСТЕТИКА

Abstract: This study focuses on an essential aspect of dance that is often neglected or rejected in dance research. The *being* of dance is viewed and considered as an aesthetic and social phenomenon. At the same time, the study postulates that dance – as an art form and as a social phenomenon – is a way of communication, of non-verbal expression, and a miscellaneous means for interchange of thoughts, feelings, perceptions and ideas between the participants in dance reality, an invitation to the outside world to enter within. The article holds the view that dance necessarily carries some kind of message and content. The means of expression involved in dance reveal their potential to transcend, transmit, to imply or hint, and sometimes even to hide meaning within the realized dance reality. In addition, the detailed analysis of the ballet-mime scene in *Swan Lake* traces a conversation, a “silent dialogue” between the two main characters, which is probably one of the best illustrations of the direct act of communication through art in general, and dance in particular.

Keywords: aesthetic movement; ballet mime; communication; dance; expression.

В наши дни интересът и на изкуствоведи, и на историци, философи, естетици е привлечен от танца. Техните разработки и изследвания включват проблеми, засягащи историята, теорията, фундаменталните принципи, емоционалната атмосфера на танца, проучвания с по-обща насоченост като езика в изкуствата, хореографския език, анализ на естетическите възприятия, естетическите обекти като цяло. В съвременната естетическа литература също така съществува и определена традиция на социално-историческо и културологическо изследване на танца. Сфера на анализите на тези изследователи е по-скоро проявата на определени направления на философски мисли в различните танцови стилове (става въпрос например за паралели между рационализъм и класически танц, между екзистенциализъм и танц-модерн, или структурализъм и съвременен танц). Настоящият текст е провокиран от необходимостта да се обърне внимание на съхранението на феномена танц като художествена форма, като предмет на естетиката в неговата най-чиста идея и същност чрез един опит да се погледне на хореографското изкуство като на специфичен метод за комуникация, за междучовешко общуване чрез по-фините, индиректни изразни средства и възможности на изкуството.

* Доктор по философия. Балетен педагог и хореограф в The Dance Center Luzern, Switzerland. Email: aurora.andreeva@gmail.com

Какво е танцът? Хореографското изкуство в историята на философията

Ще се запитаме какво е танцът и подобно на Свети Августин, който, поставен пред проблема за времето, признава, че много добре знае какво е то, докато не се наложи да даде отговор, ще се озовем пред сериозно предизвикателство. На пръв поглед, какво по-лесно от това да се даде дефиниция на танц – любимата всесветска метафора по думите на Кристи Нилсън, американска балерина, хореограф и преподавател! „Танц е всяко фигуративно, ритмично движение във времето и пространството“ (Copeland, Cohen 1983: 1). В енциклопедия Британика четем, че танцът е изкуство, включващо ритмични движения на тялото, обикновено под музикален съпровод. Най-популярната свободна интернет-енциклопедия добавя към тези определения и факта, че танцът също може да се разглежда като форма на невербална комуникация не само между хората, но и между животни. В по-философска посока е насочено обяснението на френските съставители на *Речник по естетика и философия на изкуството* Жак Моризо и Роже Пуиве. С корен в старата френска дума *dintjan*, означаваща „движа се насамнатата“, танцът е „структурната съвкупност от съзнателни телесни движения, които обаче са лишени от видима практическа насоченост“ (Моризо, Пуиве 2012: 525). Но до колко тези отговори са задоволителни, пълни и изчерпателни? Обхващат ли цялата същност и на този вид изкуство, идеята и битието на танца?

Като една от най-древните разновидности на художествената форма и творчество танцът възниква със зараждането на самата култура. Той е първата форма на съзнателно междучовешко общуване. Исторически погледнато, първо възниква езикът на тялото, чрез който първобитните хора са се обръщали главно към боговете. Култът с танци и молитви за дъжд, плодородие – изобщо контрол над света, такъв, какъвто са го разбирали, – бил основна част от техния бит. И едва по-късно се появяват и развиват езиците, хората започват да общуват помежду си чрез думи. Но противно на това, което днес наричаме мъртви езици, танцът продължава да съществува във всички времена, сред всички народи, раси и култури. Неговият главен принцип и идея остават тясно свързани с общуването – споделяне, разказ за някаква история, изразяването на мисли, чувства, душевни състояния. Съдържанието на човешкия живот се променя постоянно и това става определящ фактор за мястото на хореографското изкуство във всяка историческа епоха и неизменно оказва влияние и върху развитието на танца в дадения период. Изкуствоведи и естетици не рядко подминават ролята на танца в първобитното общество, тъй като значението му до момента, в който от основен участник в култа се превръща в изкуство, а народът – в публика, е труден за локализиране и обгръщане. В по-късните периоди танцът намира своето място на активен участник в социалния живот, на политически и морален закон, изграждащ човешката цивилизация. Такъв пример са кралските балети от XVI и XVII век, отразяващи йерархията на абсолютната власт.

Танцът се развива и приспособява към всяка епоха не само като развлечение, но и като сериозно, почтено занимание с възпитателна роля. Някои изследователи с право смятат, че по висотата на неговото развитие може да се съди за епохата (Луканов 2009: 9–10).

Удивителен за изследователите на хореографията остава фактът, че във всички основни естетически системи на немската класическа философия танцът е почти изцяло пренебрегнат. Този факт Давид Левин – американски философ и изкуствовед – се опитва да обясни с неприязън от страна на философията към тялото като следствие от влиянието на християнската идеология. Тя, без съмнение, оказва въздействие върху отношението на европейските философи към тялото, а с това неизбежно и към танца, тъй като материал на танца е именно живото тяло. За много видни философи, както отбелязва Левин, техническото усъвършенстване не освобождава тялото, а се явява „ново негово разпятие“. Лидия Нелидова в книгата си *Письма о балете* също посочва появата на принципа „духа срещу тялото“, превръщащ последното в източник на греха като причина за отнемането на почти всичката сила и значение на танца като изкуство.

Търсейки представата и идеята за танца в естетиката на един от най-влиятелните философи за всички времена, както и в цялостната му философия, намираме, че определящ при Хегел е принципът на освобождение на духовното от материалното. На подобен принцип е построена и неговата система на изкуствата. Отсъстващото в нея внимание към танца е достатъчно на естетици и изследователи от последващите епохи да игнорират хореографското изкуство по традиция. Изключение прави Фридрих Ницше, чието разбиране за тялото и танца вдъхновява не малко изследователи, аналитици, теоретици, както и изпълнители на хореографското изкуство през последните 150 години в разработките и проучванията им. Въпреки това пренебрежение именно в Хегеловата *Естетика* руският изследовател на танца Елена Луговая намира основание танцът да се отнесе към романтическите изкуства, в които духовното начало за първи път се явява жив, духовен субект. Средствата за това обособяване за Хегел са движение и жизненост, благодарение на които в изкуството се внасят пълнота на материала и многообразие на възможностите за изобразяване. Франсис Спаршот – английски професор по философия, етика и естетика – също настоява, че трагедията на танца е свързана най-вече с това, че неговото значение не се вписва в мащабите на Хегеловата система на изкуствата. Като основна причина за тази липса на интерес от страна на философията изобщо американският изследовател вижда проблема за дефиницията на танца като независимо изкуство. Но не е ли вярно, че по друг критерий във всички видове изкуства е заложен стремеж към възстановяване на пълното сетивно възприятие, присъщо на художественото познание за света? Способни да съперничат по чувственост на самата реалност се оказват драмата, операта и балетът. Не случайно британският писател и психолог Хавелок Елис в своя труд *The Dance of Life* говори за танца като за изкуството в най-непосредствена

близост до живота. Танцът съществува именно посредством тази сетивна пълнота. И най-важното е, че не му е необходимо да заимства изразни средства от другите изкуства и няма вероятност да претърпи пълна метаморфоза, наподобявайки друг вид изкуство, и да изчезне като танц.

От друга страна, анализите на античните мислители за хореографското изкуство оставят по-ярка следа. Аристотеловата идея за танца е представена още в първата глава на „Поетика“. Според древногръцкия философ целта на танца е да имитира характер, стил, емоция и действие чрез ритмични движения, което определение приписва на танца цел извън самия него. Аристотел обявява, че хореографското изкуство не само имитира, но и интерпретира живота. Това тълкуване остава у френския журналист и изследовател на танца Андре Левинсон впечатлението, че в Аристотеловата представа танцът се оказва обикновен заместник на думите. Лукиан от Самосата, античен гръцки реторик и философ, посвещава на танца самостоятелен диалог, в който донякъде споделя Аристотеловото мнение по отношение на танца, но намира в него освен естетическия фундамент, също така етически нишки и поучителна функция¹. През следващите няколко поколения се споменават почти изцяло само „говорещи ръце“ и „красноречиви пръсти“. Чак по времето на Луи XIV френският йезуит, теолог и философ Клод Франсоа Менестрие прави сериозен опит да очертае естетиката на танца в трактата си „Върху античния и модерния балет според правилата на театъра“ от 1682 г., където отхвърля заключенията на предшествениците си. По примера на античните философи той отличава три вида движение в танца – стъпките в танца, траекторията на танцьора по сцената и жестовете. Менестрие отказва да приеме танца като няма трагедия или изтанцувана комедия. Той разбира, че танцът е сложно и съставно изкуство, което се подчинява единствено на собствени правила.

Откровенията на Менестрие безспорно ни отвеждат до значението на теориите и реформите на Жан-Жорж Новер (1727–1810). Новер е танцьор и в същото време мислител, и като такъв се изправя срещу всичко в традиционния дотогава танц, изобразяващ ограничението, симетрията, абстрактната и декоративна подредба. Чрез Новер танцът се превръща в „жива картина от емоции, в стил на държание на всички хора по света; чрез всяка форма на пантомима танцът се обръща към душата посредством очите“. В този контекст Левинсон напомня, че идеята на една нова традиция, в която емоцията побеждава играта на чистата форма, а психологическите подбуди – динамиката на движението, е вече родена, за да намери своя апогей в романтичния ренесанс. Тогава танцът, вместо да бъде подвластен на жеста като изразно средство, сам се превръща в преводач на емоциите и техен символен еквивалент. Техниката на танцьора като изразно средство достига дълбините на душата. В исторически план това е началото на ерата на романтичния класически балет.

¹ Виж диалога „*The Dance*“ (*De Saltatione*), в *Lucian in Eight Volumes*, vol. 5, Оксфорд: 1905.

Свое философско обяснение и естетическа оценка танцът намира и в литературните произведения на великия френски поет и символист Стефан Маларме. Маларме посвещава живота си на една мечта за окончателен труд, който да даде орфически поглед и обяснение за света и по-ясно значение на нашето съществуване. Един такъв момент той намира в танца. За него „театърът е по-висше духовно начало, а танцът е върховната форма на поезията“. Неговата функция е символична. Всяка танцова стъпка е „метафора, йероглиф на мистично писмо, което трябва да се прочете, ритуал, който формулира и изразява“. Маларме намира основна разлика между жестовете на емоциите в пантомимата и стъпките в танца, изразяващи същите емоции. Последните той нарича „азбука на неизразимото“, а балерината, нейното танцуващо тяло и стъпала, поетът описва като „директни инструменти на една идея“. Според Маларме за зрителя танцът се превръща в мистериозна и свещена интерпретация на живота и на нашето най-съкровено съществуване. Именно в този момент той се явява и особен вид общуване.

Тук заслужава да бъде споменат и още един знаменит френски поет с дълбоко отношение към танца, на когото с несравнимо словесно съвършенство и дълбочина на анализа се удава да опише и дефинира това „съчетание от плът и дух“ в “The Soul and the Dance” (1921 г.), написана във формата на Платонов диалог между Сократ и неговите ученици. Един от учениците настоява, че танцуващият непременно трябва да изобразява нещо, а простият отговор на Сократ разтваря във въздуха това всеобщо заблуждение по отношение на танца, който не е нито просто изразяване, нито случайна имитация, а „чисто предназначение“. Пол Валери, съвсем в духа на Платон, отговаря за Сократ: „Не осъзнавате ли, че танцът е чистият акт на метаморфозата?“ С този прост реторичен въпрос стрелата като че ли попада право в изначалната идея, в основата, в самото основание за танца.

Чистото битие на танца

Когато дефинираме чистото танцово битие, то най-точно следва да го мислим като единството на всички възможни танцови произведения – вече съществуващите, както и тези, които биха могли да се родят в бъдеще. Всяко едно танцово битие е естетическо и се основава на символическата природа на изразяването. Критици и изследователи, както и мнозинството танцьори, поддържат тезата, че танцът е форма на емоционално изразяване на човека. Това до голяма степен е така. Но за да не попадне и най-вече за да не остане танцът в редовете само на психологическите явления, не трябва да се пренебрегват неговите естетически същност и идея – онова съдържание и онази действителност, които го характеризират като изкуство. Алексей Лосев вижда в танца композиция от три ценни момента, присъстващи в други видове изкуства поотделно – изразяването на логическия момент от поезията, картинното изображение от изобразителното изкуство и небитието в музиката. Танцът е видян като зрим образ в живота, като вечен стремеж и движение, като превъплъщение от един в друг облик на битието.

Като образ на жизнения порив не само във философията, а изобщо и в литературата, семиотичното значение на танца се свързва с радостта и свободата. Това, разбира се, не го превръща в повърхностно и безсмислено отражение на живота, тъй като това не са единствените емоции и житейски познания, които изразява. Смислът на възплъщение в танца се осъществява или в образност на живота, или в образност на преживяванията. Тази пределна изразност, забележителна негова характеристика, максимално го приближава към битието на човека и в някои случаи почти напълно стопява границите.

Естетическото танцово движение

За да можем изобщо да мислим и да говорим за осъществена комуникация чрез танца, първо в ползрението ни попадат изразните средства на това изкуство, чието умело съчетаване интригува вродената ни наклонност да търсим херменевтично обяснение на смислите, които намираме във видяното и съпреживяното в танца.

Разбира се, изконното средство, чрез което танцът се проявява и преживява, е движението. И нека веднага поясня какъв вид движение в танца става предмет на анализ тук. За да се осигури възможно най-голяма устойчивост на основното понятие – естетическото танцово движение – и да се избегнат относителността и предразсъдъците, е необходимо изясняване на понятието. Тръгвайки от определението на Сондра Фроли за танца като изкуство, чийто инструмент е човешкото тяло, а „мелодията“ му е съчетание от всяко съзнателно създадено с естетическа цел човешко движение (Фроли 1987: 48–49), можем с увереност да приемем, че движението в танца, или също естетическото движение, е възможно най-спонтанното движение и е красиво именно в тази си спонтанност. Неговата цел е естетическата наслада, а задачата му е да подбуди зрителя към съпричастност; то никога не е автоматично или случайно. С това изключвам всяко движение, на което липсва естетическият елемент, а също и посланието и семиотичното значение от категорията танц. Танцовата лексика е достатъчно богата и наситена, за да се предадат нужните послания без движенията да стават вулгарни, глупави, тривиални и пошли. За съжаление, танцовото изкуство не е претърпяло все още онази реформа, която би го освободила от подобни безравствени и безобразни движения.

Преди да пристъпим по-специфично към движението в танца, нека видим характера на човешките движения изобщо. Необходимо е да обърнем внимание и на разграничението между волево движение (което Пол Рикъор нарича „целенасочено напрежение“, или „моторно намерение“) и неволево движение, основаващо се на „несъзнателното, емоциите, навиците“. Според френския философ и херменевт волята не е неотзивчива към природата, а напротив – чрез спонтанността от усвоеното и изкусно движение природата се преоткрива. Свободата на движението в танца се постига чрез опита и усъвършенстването – онова, което първоначално изисква усилия на

волята и тялото, се превръща във втора природа. Новото и непознатото стават постижими и възможни.

Изключително оригинален и почти единствен по рода си е анализът на движението, водещ началото си от Рудолф фон Лабан, балетен артист и теоретик от унгарски произход. Това е една от най-широко разпространените днес системи, метод и език за описание, характеризиране, онагледяване, интерпретация и документиране на всички видове движения при човека. Понятието „кинемография на Лабан“ представлява система за записване и анализ на човешките движения. Тази система намира приложения в танца, киното, музиката, при атлети, терапевти, антрополози..., в още много други сфери и специалности. Този метод използва абстрактни символи и знаци, за да формулира и да очертае всички аспекти на движението – посоката, нивото, продължителността и динамиката, както и да специфицира коя част от тялото го извършва. Динамиката на движението е тясно свързана с нивата на усилието – пространство (директно или индиректно), тежест (силно или леко), време (внезапно, спонтанно или продължително, незаглъхващо), течение (ограничено или свободно). Динамиката в този метод е посочена и чрез символи, показващи повишаване или понижаване на енергията според емоционалната или физическата необходимост за това. Тази черта е особено важна в хореографското изкуство – на танцьора могат да се дадат точни и ясни насоки как да разпредели силата и енергията си в зависимост от интензитета на движенията, които ще последват.

За всяко разсъждение върху философския смисъл на танца е необходимо да се стъпи на една сигурна, стабилна основа, правдива концепция за човешкото тяло в движение. Подобна основа намираме при Давид Левин. Според американския философ, за да разберем природата на човешкото движение в танца, трябва ясно да виждаме разликата между движението на нещата, целенасочените движения и спонтанните движения на човешкото тяло, възникващи от само себе си. Тези три разновидности характеризират движенията на живото тяло. Строгий и пълен с очакване поглед, който отпраща назад в историята на философията на движението показва, че мислителите до началото на XX век са споделяли изкривена представа за подобен тип движение. Според Левин е време за нов подход към тази проблематика и авторът на *Philosophers and the Dance* се обръща към представителите на феноменологията – Едмунд Хусерл, Мартин Хайдегер и Жан-Пол Сартр. Тази традиция оставя в наследство два особено важни момента по отношение разбирането на телесните движения. Първият момент е уникалното разбиране за човешкото тяло, което феноменологията поставя в центъра на своето ползрение. Вторият е фактът, че феноменологичният поглед оценява сетивното човешко тяло така, както то се изживява. Първият важен отличителен момент е, че трансформацията от движение в танц става едва когато движението се изпълнява с естетическа цел и когато се оценява според собствената си качественост, а не по това, което следва като постижение. Вторият аргумент засяга личността, изобразявана в танца. Ако движе-

нието в танцовото изкуство, пише Фроли, е естетически конституирано, то тогава и личността в танца ще е такава, което автоматично ѝ придава личен характер. Като форма на изкуството танцът предоставя уникален естетически контекст за себепознание и себеизразяване чрез движенията на човешкото тяло.

Защо не можем да се съгласим, че всяко движение е танц? Когато гоним влака, ние не танцуваме, нито когато се разхождаме в парка, когато играем шах или когато извършваме домакинска работа. Танцът е много повече от движение. „Танцът като изкуство е движение на човека, създадено съзнателно с естетическа цел...естетическа експресия, изящно възплъщение на тялото. Поради това той обединява времето и пространството като преднамерено формулирани естетически характеристики на човешкото движение“ (Фроли 1987: XV). В работата и изпълнението на танца човек оценява съвършеното, красивото, интуитивното – изобщо трансцендентното, обикновено оставащо незабелязано и несъзнателно в ежедневните ни движения. Това е най-съществената разлика, отговорът на въпроса защо не всяко човешко (или не) движение влиза в определението за танц. И когато знаменитата руска балерина от края на XIX и началото на XX век Анна Павлова казва, че докато диша и живее човекът танцува, тя има предвид съзнателно движение до последен дъх, висшата проява на живот в човешкото тяло. Сам Хегел описва движението в танца като „не само не случайно или произволно, но само по себе си закономерно, определено, конкретно, премерено, даже и да се отдалечим от смисъла, чието красиво изражение се явява това движение“ (Хегел 1968: 421).

Необикновено точна е дефиницията, която доцент Луговая дава на естетическото движение в танца, където се наблюдава движение на обекта, който се възприема. Налице е една „особена диалектика между движение и покой“. В своята последователност тези моменти са еднакво значими. В движението се крият изразът и магията на танца. Ролята на покоя като противоположност на движението, от една страна, е да разграничи и подчертае ефекта на отделните движения. (Не е ли вярно, че всъщност самият танц се случва именно между две пози или позиции от азбуката на танца, като включва и момента на покой?) От друга страна, необикновеният заряд от неизказан смисъл в тези моменти на покой, които възникват по време на самия танц, т.е. които са предварително подготвени чрез танцовите движения да се случат, няма практическа нужда да бъде изразен, защото се оказва по-явен от всяко буквално или преносно изразяване.

Ролята на жеста в танцовото битие

Основен елемент на изразителността в танца се явява жестът. За дефиницията на понятието ще се обърне към професор Вадим Прозерский, който описва жеста като „средство на дознакова и свръхзнакова комуникация“; той не е просто телесен знак. В различните системи в хореографията (като гореспоменатата техника на Лабан) съществува определен жест за всяко отделно емоционално състояние, чрез който може точно да се схване и да

се изтълкува смисълът, вложен в него. Други изследователи и хореографи смятат точно обратното – че не бива да се предверяваме на жестовете и те да се абсолютизират, тъй като в хореографията тяхното значение може да претърпи промени, оказващи влияние на крайната интерпретация. В своето изследване „Looking at the Dance“ Едуин Денби утвърждава, че колкото по-голямо значение се придава на жестовете, толкова по-ограничена е спонтанността и свободата на движенията. Това в известен смисъл е така, но все пак жестът не бива да се подценява, да се смята за излишен или без място.

Жестът е много силен знак – символ, а комуникативната му мощ е необикновена. Той трябва да бъде достъпен за съзнанието, без да бъде натрапен етикет, ограничаващ съдържанието и идеята, която изразява. Американският философ и естетик Нелсън Гудман определя жеста в танца като образец, шаблон на движение, утвърден след многогодишна употреба сред хората. Гудман утвърждава, че има много различни видове емоции и чувства, които могат да се изразят по най-разнообразни начини, тъй като зад тях няма точно определена норма на изразяване, която да е и всесветски призната – нито за надеждата, нито за вдъхновението, или пък за любовта. Философът обръща внимание на още една важна подробност – каквато и емоция да предизвика у зрителя танцът, тя рядко е онази, която артистът изразява. „Лицето, което изразява агония като ответна реакция, ще получи по-скоро съчувствие, отколкото споделена болка“ (Copeland, Cohen 1983: 74–80). Антропологът Рей Бърдуйстъл в своята лекция „The Artist, the Scientist – and a Smile“ също защитава тезата, че така както няма универсални думи, комплекс от звуци, които да носят еднакво значение за всички по света, така няма и телесни движения и жестове, които да предизвикват един и същи отговор в целия свят. Бърдуйстъл дава пример с прегънатото тяло – за едни то изразява печал и тъга, за други смирение или кротост, докато за трети то е в готовност за нападение. Усмивката в дадено общество портретира приятелско отношение, в друго – свенливост; би могла обаче да се изтълкува и като предупреждение. Професор Нелсън Гудман цитира Бърдуйстъл в своето изследване върху езиците на изкуството и коментира, че разликата между изразяването и буквалното илюстриране на жеста е въпрос на навик, а навиците се различават значително във времето и пространството, хората и културата. В сферата на танца интерпретацията и значението на движението и жеста са оставени до голяма степен на свободното въображение на зрителя. Освен това в танца зад всеки жест, зад всяко отделно движение стои подбуда за нови и нови движения и жестове и всички те са свързани както в танца като фрагмент, така и в танца като по-голяма палитра. По същия начин както когато човек се научи да говори, той говори. Магията на изразителността в тези движения се крие в способността на отделните танцови движения да придобиват определен характер, когато се свържат в цялостна танцова форма според особеностите на съдържанието. Интересно е и разделението на жестовете, което Сергей Волконский прави. В своите театрални мемоари той определя три вида жестове – механичен, описателен и

психологически. При механичния се появява необходимост, например да се вземе нещо. Описателният е изобразяващ, а психологическият жест е външният израз на чувствата. В танца се срещат и трите типа, но като че ли психологическият преобладава в преувеличена форма – по-подчертан, „по-широк“ в изпълнението си (Волконский 1992: 34). Ролята на жеста в танца освен предаване на емоционално, описателно или механическо състояние, е и символична и чрез тази символична природа на танцовия жест Нелсън Гудман обяснява защо не може да се обозначи танцът, а той трябва да се изпълни.

Музикални аспекти на танцовото битие

Една мисъл на Аристотел гласи, че танцът въплъщава уловена невидима мисъл. Танцът, търсещ образа на тази мисъл, включва в себе си логически момент. Алексей Лосев в „Музыка как предмет логики“ пише за изкуството на музиката като за „същност, която се опитва да роди свой образ“. Сам Платон считал ритъма за най-висшия израз на човешкия дух и макар ритъмът на Вселената да не може да бъде чул, той може да бъде усетен чрез тялото. Така той би могъл да бъде изразен първоначално телесно, чрез танца, а чак след това и чрез звука.

И танцът, и музиката имат преди всичко изразителна същност, но докато музиката възниква из интонационната изразителност, танцът се изявява чрез човешките движения. Именно чрез движенията образът на музикалната невидима идея става за нас реалност. Нелсън Гудман също описва взаимодействието между музиката и движението в танца, като заявява, че музиката изразява свойствата на движението, а движението – тези на звука. И музиката, и танцовото движение имат силата да илюстрират ритмични фигури и да изразяват душевно спокойствие, пищност, страст. Изследователите, които приемат танца за олицетворение на музикалния образ, го разглеждат като призив и усилие да се съзре „ликът“ на музиката. В някаква степен художникът също би могъл да даде образ на дадено музикално произведение върху платното си, но този образ остава „запечатан“, статичен завинаги. Кое отличава живото тяло в танца от онова, изобразено на картината в рамка или скулптурата в галерията? В танца тялото живее, диша, лее се в една непрекъснатост, докато не утихне и последният музикален тон. То се променя, развива се, расте, разказва – днес една история, утре друга, днес – по един начин, утре по друг. Именно по този начин изкуството на музиката се явява най-близо до танцовото, а така в някаква степен и до човешкото битие.

Илюстрация на балетна пантомимна сцена из балета „Лебедово езеро“

Трябва да се подчертае, че в танца биват изобразени не усещанията и страстите на изпълнителя, а есенцията и природата на чувствата изобщо. Това осигурява на танца така привлекателната обективност. В изкуството стават видими общите форми на човешките преживявания. Поради организацията и динамичния поток в танца наблюдаваме символично изразените чувства. Задачата на танцора е не да изразява собствените си усещания, а

чрез жизнения си опит и личното познание относно многообразието на определена емоция да изрази всеобщата форма на танца чрез актьорското си майсторство и чрез символично представяне.

В представеното на вниманието ни в социалната мрежа видео на драматичната сцена² Дейвид Пикеринг, администратор на обучението в Кралския лондонски балет, отбелязва, че за разлика от театралната пантомима, танцовата и по-специфично – балетната пантомима, се отличава с чувствителна широта, със съобразена с размерите на театъра преувеличеност на изпълнените движения. Това благоразумно преувеличаване улеснява и позволява на всеки зрител в салона да разбере случващото се на сцената, най-вече седящите далеч от непосредственото действие. Затова всяко движение, което танцьорът изпълнява (а не само бравурните, елегантните или акробатични танцови елементи), трябва да бъде показано с възможно най-прецизна точност и апломб.

Във второ действие на всеизвестния балет „Лебедово езеро“ ставаме преки свидетели и непреки участници в следната сцена: когато принц Зигфрид среща Одета за пръв път на брега на езерото и тя възвръща човешкия си образ, той е впечатлен, заинтригуван и търси първия обмен. Ново-дошлият, странникът в тази заобикаляща ги мистична среда се оказва по-смелият. Той започва диалога. Движенията, които следват, изискват, разбира се, по-скоро символичен, отколкото буквален прочит на танцовата лексика. На зрителя е оставена възможността да перефразира видяното в смислена и логична последователност. Така например когато Зигфрид за пръв път се обръща към принцесата-лебед, усещайки вибрациите на страха ѝ в атмосферата наоколо, той – чрез движения, които ние бихме разпознали буквално по реда на изпълнение като „Ти – отлети – не“ – всъщност изразява молбата: „Моля те, не отлитай!“, или със същата валидност – „Не се страхувай!“. В този случай и двата „превода“ изразяват с различни думи едно и също отношение, за което свидетелства цялостната обстановка. По най-естествения начин в сцената следва представяне от страна на Одета и нейната история. Въпреки своето отчаяние, Одета не разказва своята съдба във формата на монолог, а общува активно с принца, въвличайки го в диалог, разгръщаш се естествено и спонтанно. Одета е кралица на лебедите. Зигфрид отговаря: „Ти си кралица?! Прекланям се пред теб.“ Одета продължава, като отчетливо посочва с широк жест към всяко око поотделно и с щедър жест разгъва цялата ръка, за да покаже скрит път в гората: „Погледни ето там, ще видиш езеро, родено от сълзите на моята майка.“ Пантомимата за езеро е показана от балерината, която почти коленичи, ниско едва над земята, правейки елегантни и спокойни вълнообразни движения с дългите си ръце. Мимиката, която характеризира „майка“, е логически показана като широка прегръдка с кръстосани пред гърдите ръце, намеквайки,

² „Балетната пантомима“ (Swan Lake: A beginner's guide – Ballet Mime.The Royal Ballet), видео, публикувано в социалната мрежа на 12.10.2012. Цялата сцена може да бъде видяна на: <https://www.youtube.com/watch?v=2UtQAoLVu2A>

че това е именно майката на Одета, която е изплакала толкова сълзи, формиращи езерото. Пантомимата за „сълзи“ е прекрасно хореографско решение и носи силна убедителност. Изпълнявайки бравурно, но не нервно, *pas de bourrée suivie*³ по пета позиция на палци (с кръстосани един пред друг стъпала), тя леко прегъва корпуса си напред над пачката⁴, без да крие лицето си, и използвайки двете си ръце, обърнати към себе си, вертикално и паралелно една на друга, движи пръстите си от очите по лицето – живо, но не бързо, за да поддържа динамиката на ронещи се сълзи. Разказът на Одета продължава: един зъл магьосник я е омагьосал, превръщайки я в лебед. Тя е в очакване на онзи, който ще я обича и ще ѝ бъде верен, и който, изпълнявайки обета си да се ожени за нея, ще развали злата магия.

Този разговор между двамата герои продължава не повече от минута, но включва всичко необходимо и в същото време нищо излишно. Семантичните „празнини“, които се получават в разказа, са оставени за зрителя да попълни с логическото съдържание на своя език и своето разбиране, след като грацията и елегантността на изпълнените движения го вдъхновят за поетична и мелодична звучност. По този начин публиката също активно се включва в цялостната танцова реалност.

Избраната сцена демонстрира и вероятно най-близката връзка между класическия балет и жестомимичния език. В нея срещаме варианти на пантомимата за „майка“, за „езеро“, за „сълзи“ и други. Тук хореографът предвидително е обмислил както танцовите стъпки към балетната пантомима, така и самия диалог. Стъпките в случая са отговор на въпроса *как* ще се прояви и покаже действието. Абсолютното съотношение с музиката също е от особена важност, тъй като допринася за достигане на онази хармоничност, която се предвижда да бъде разкрита по отношение на описаното и споделеното в танцовото изкуство.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова, А. 1996. *Биография на танца и балета*. София: Хейзъл.
- Аристотел. 1975. *За поетическото изкуство*. Превод и въстъпителна студия А. Ничев. София: Наука и изкуство.
- Волконский, С. М. 1992. *Мои воспоминания* в 2 т. Москва: Искусство.
- Луговая, Е. К. 2008. *Философия танца*. Санкт Петербург: СПбГУ.
- Луканов, П. 2009. *История на танца и балета – до края на 19 в.* София: Дефекто.
- Моризо, Ж., Пуиве, Р. (състав.) 2015. *Речник по естетика и философия на изкуството*. Превод от френски Желева А. и Н. Венова. София: РИВА.
- Нелидова, Л. М. 1984. *Писма о балете*. Москва.
- Ницше, Ф. 1912. *Воля к власти в Сборник сочинения*. Т. 9. Москва.

³ Много ситни стъпки на място или с придвижване, обикновено изпълнявани в позиция с кръстосани едно пред друго стъпала.

⁴ Типичен костюм на класическата балерина.

- Новер, Ж. Ж. 1965. *Письма о танце*. Ленинград/Москва: Искусство. // *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et Les Arts*. 4 Bde., 1803-04. Petersburg.
- Рикер, П. 1989. *Человек как предмет философии*. // *Вопросы философии*. № 2. Москва. С. 41-50
- Хегел, Г. В. Ф. 1967. *Эстетика*, т. 1. Превод Г. Дончев. София: Издательство на Българската комунистическа партия.
- Birdwhistell, R. 1964. *The Artist, the Scientist - and a Smile*, a lecture
- Collingwood, R. 1942. *The New Leviathan*. Oxford
- Copeland, R., Cohen, M. 1983. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: University Press.
- Denby, E. 1968. *Looking at the Dance*. New York.
- Ellis, H. 1923. *The Dance of Life*. London: Constable and Company Ltd.
- Fraleigh, S.H. 1987. *Dance and The Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburg Press.
- Goodman, N. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, INC.
- Lucian. 1905. *De Saltatione (The Dance)* in Lucian in Eight Volumes, vol. 5. Oxford.
- Ricoeur, P. 1966. *Freedom and Nature, the voluntary and the involuntary*. Translated by Kohak, E. Chicago Northwestern University Press.
- Sheets-Johnston, M. 1966. *The Phenomenology of Dance*. Madison.
- Sheets-Johnston, M. 1981. Thinking in Movement. // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 39, No.4. pp. 399-407
- Wigman, M. 1966. *The Language of Dance*. Macdonald and Evans.
- Wikipedia the free Encyclopedia. „*Labanotation*“;
<http://en.wikipedia.org/wiki/Labanotation> (от 30.10.2019).

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Aleksandrova, A. 1996. *Biografiya na tantsa i baleta*. Sofiya: Heyzul.
- Aristotel. 1975. *Za poeticheskoto izkoustvo*. Prevod i vstupilna stoudiya A. Nichev. Sofiya: Naouka i izkoustvo.
- Volkonskiy, S. M. 1992. *Moi vospominaniya v 2 t*. Moskva: Iskousstvo.
- Lougovaya, E. K. 2008. *Filosofiya tantsa*. Sankt Peterbourg: SPbGOU.
- Loukanov, P. 2009. *Istoriya na tantsa i baleta – do kraja na 19 v*. Sofiya: Defekto.
- Morizo, ZH., Pouive, R. (sustav.) 2015. *Rechnik po estetika i filosofiya na izkoustvoto*. Prevod ot frenski ZHeleva A. i N. Venova. Sofiya: RIVA.
- Nelidova, L. M. 1984. *Pisma o balete*. Moskva.
- Nitsshe, F. 1912. *Volya k vlasti v Sbornik sochineniya*. T. 9. Moskva.
- Nover, ZH. ZH. 1965. *Pisyma o tantse*. Leningrad/Moskva: Iskousstvo. // *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et Les Arts*. 4 Bde., 1803-04. Petersburg.
- Riker, P. 1989. *CHelovek kak predmet filosofii*. // *Вопросы философии*. № 2. Moskva. S. 41-50
- Hegel, G. V. F. 1967. *Estetika*, т. 1. Prevod G. Donchev. Sofiya: Izdatelstvo na Bulgarskata komounisticheska partiya.