

ные конкретные положения, высказанные на ее страницах, где допущены ошибки и просчеты, где недостоверен фактический материал и т. д. Именно по этому пути мы стремились идти в настоящей рецензии.

Эта книга — странная книга, но очень нужная, особенно сейчас. Странность — здесь не упрек; недаром в современной физике слово «странный» употребляется в терминологическом значении. Она рано или поздно должна была появиться. К сожалению, она появилась позднее, чем могла бы. Но так или иначе. Б. Ф. Поршнев взял на себя неблагодарную, но необходимую задачу — взглянуть на генезис истории оком не узкого специалиста, а ученого, для которого та или иная трактовка отдельных вопросов предистории человека и человеческого общества есть лишь часть философской концепции Человека.

Э. А. Королева

ТАНЕЦ ЕГО ПРОИСХОЖДЕНИЕ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

(ПО РАБОТАМ ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ
XX ВЕКА)

Танец до настоящего времени недостаточно изучен. В числе нерешенных вопросов — его определение и установление области исследования. Еще не выявлена система научных понятий, не разработаны и четкие методы анализа. В связи с этим вызывают интерес немногочисленные еще капитальные исследования, посвященные хореографии.

Мы остановимся лишь на некоторых трудах западноевропейских и американских ученых, на наш взгляд, наиболее ярко отразивших особенности зарубежных теорий XX в. При этом проанализируем только, как связаны в этих работах дефиниция танца, теория его происхождения и методы анализа.

Известный английский физиолог и исследователь искусства Х. Эллис определяет танец как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целому»¹. По мнению ученого, «эти черты свойственны не только идеальному духовному началу жизни, но еще в большей степени самой Вселенной». «Мы совершенно правы, — говорит он, — когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец»². Таким образом, согласно определению Х. Эллиса, танец — эта жизнь, Вселенная.

Исследователь строит теорию танца, исходя из приведенной дефиниции. «Значение танца в широком смысле слова — говорится в книге Х. Эллиса, — в том, что это внутреннее и совершенно определенное проявление общего ритма, того самого общего ритма, которому подчиняется не только жизнь, но и вся Вселенная, если, конечно, можно позволить себе так именовать сумму тех космических влияний, которые доходят до нас из Вселенной»³. Совершенно очевидно, что эта теория смыкается с философией мирового духа Гегеля.

¹ H. Ellis, The dance of life, N. Y., 1929, p. XI.

² Там же, стр. XI.

³ Там же, стр. 35.

По мнению Х. Эллиса, танец является древнейшим средством выражения как любовных, так и религиозных чувств, «религиозных, о которых мы знаем с древнейших времен человечества, и любовных, которые возникли задолго до появления человека»⁴. Эта мысль поясняется в сноске, где сказано, что «гнездование могло появиться как неожиданный результат экстатических сексуальных танцев птиц». Таким образом, генезис танца выводится, с одной стороны, из религии, а с другой — из танцев животных.

В подтверждение своей позиции Х. Эллис приводит много ценных сведений о танцах первобытных народов. Однако все явления хореографии, как и человеческой жизни вообще, он трактует с идеалистических позиций и настаивает на теории религиозного и биологического происхождения искусства, уже давно опровергнутой наукой. Тем не менее, теория Х. Эллиса получила достаточно широкое распространение за рубежом. Она, в частности, развивается в трудах современного американского историка и теоретика танца У. Сорелла. «В сущности своей танец есть ритмичное движение»⁵, — пишет он. Мы видим, что, как и в определении Х. Эллиса, танец здесь подводится под безгранично широкое понятие — ритмичное движение. Полностью согласен У. Сорелл и с другими положениями Х. Эллиса. «Танец старше человека», — говорит он. — Первобытный человек подражал различным животным и доподлинно копировал, как животные охотятся и бегают, как они ищут пищу или ухаживают друг за другом»⁶. Действительно, первобытные люди умели воспроизводить повадки животных. Но это еще не означает, что танцы людей произошли от танцев животных. А поэтому и утверждение, что танец старше человека, нельзя признать убедительным.

У. Сорелл приводит богатый эмпирический материал, делает интересные наблюдения и выводы о танцах первобытных народов. И все же ему не удается создать стройную научную теорию. Следуя сложившемуся формально-логическому методу анализа, легко обнаружить, что реальные дефиниции У. Сорелла, так же как и Х. Эллиса, не выполняют своей основной функции. Они не выделяют танец из круга других предметов и явлений, т. е. не определяют его сущность, которая всегда раскрывается через общее путем установления ближайшего рода и видового отличия. Безгранично широкие формулировки не дают возможности найти точные методы анализа и создать сколько-нибудь стройную систему научных понятий. Генезис танца трактуется и Х. Эллисом и У. Сореллом чисто умозрительно, с идеалистических позиций.

В настоящее время в зарубежной научной литературе, в частности, во французских, английских и американских энциклопедиях, наиболее распространено определение танца не просто как некоего универсального движения, а уже только как движения человеческого тела. Для примера приведем определение танца в «Энциклопедии Американа»: «Танец — это ритмические движения тела или частей тела, которые исполняются с целью выражения эмоций или служат средством проявления религиозных настроений, средством развлечения или средством передачи тех или иных общественных идей»⁷.

Автор статьи в этой энциклопедии А. Мэррей, президент национального Института бытового танца, считает, что «в древнейших формах танец был мимическим, он возник в результате желания первобытного человека выразить свои эмоции». Потребность выражать эмоции, по мнению А. Мэррея, появилась задолго до того, как родился разговорный язык. Такое понимание прямо вытекает из определения танца. «По мере того, как язык развивался, и непосредственная необходимость в мимических

⁴ H. Ellis, Указ. раб., стр. 35.

⁵ W. Sorrell, The dance through the ages, N. Y., 1967, p. 9.

⁶ Там же.

⁷ «The Encyclopedia Americana», N. Y.-Chicago, 1944, p. 447.

телодвижениях исчезала, скачки и прыжки (древнейшие танцевальные движения) развились в подчиненные определенным правилам и традициям движения, которые перешли в племенные обряды и послужили затем основой для начальных форм наших фольклорных танцев»⁸, — говорится в этой статье. Эта стройная, на первый взгляд, теория генезиса и ранних форм танца несостоятельна в своих основополагающих моментах. Определяя танец как ритмические движения тела или его частей, А. Мэррей отводит первобытному танцу роль выразителя эмоций, заместителя еще не родившегося языка. Между тем человек отличается даже от самых развитых животных, в частности, сознанием и членораздельной речью, причем, сознание не может существовать вне языковой оболочки. «Язык есть непосредственная действительность мысли»⁹, — писал К. Маркс. Танцы никак не могли заменять речь. Они выполняли совершенно иную функцию и выступали в иных формах, нежели те, о которых сказано выше.

Определение танца, подобное тому, что дано А. Мэрреем, приводит и известный английский исследователь А. Хаскелл: «Танец — это средство выражения эмоций путем постоянной смены движений, подчиненных определенному ритму»¹⁰. Таким образом, в этих двух дефинициях танец рассматривается как средство выражения эмоций посредством движений. Безусловно, движение является более широким понятием, чем танец. Но танец — это далеко не все ритмические движения тела. Например, бег спортсмена — это ритмическое движение, но не танец. Танцем не всегда можно назвать и движения, в которых выражаются различные чувства. При сильном волнении или возбуждении человек иногда движется ритмично и даже в определенном направлении. Таким образом, в приведенных выше определениях также не выявлен родовой признак изучаемого явления.

Трудно согласиться и с теорией генезиса танца, предложенной А. Хаскеллом, который полагает, что животные танцевали задолго до появления человека. «Их танец был подсказан ритмом жизни, пульсировавшим в их телах и во Вселенной. Первые танцы человека, очевидно, начинались подобным же образом. Говорят, что многие танцы племен, сохранившихся до настоящего времени на первобытной стадии развития, очень похожи на танцы птиц и обезьян»¹¹.

Однако наряду с танцами, которые воспроизводят движения и повадки разных животных и птиц, у первобытных народов существуют и танцы, носящие совершенно иной характер. Трудно увязывать танцы и с ритмом Вселенной.

Некоторые зарубежные ученые подходят к изучению танца как явления социального. Так, известный немецкий историк культуры, музыковед и исследователь хореографии К. Закс, признавая происхождение танцев людей от танцев высших животных, вместе с тем замечает, что изучение танца не имело бы большого значения, если бы он представлял собой только «унаследованное от диких предков моторно-ритмическое выражение избыточной энергии, радости жизни». «Но, если установлено, — пишет далее К. Закс, — что унаследованная предрасположенность к танцу развивается разнообразными путями у различных групп людей, а его смысл и значение связаны с иным феноменом цивилизации, история танца приобретает тогда огромное значение для изучения человечества»¹². С такой точкой зрения нельзя не согласиться. Посмотрим однако, как К. Закс представляет себе социальную обусловленность танца.

⁸ Там же.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 448.

¹⁰ A. L. Haskell, The wonderful world of dance, London, 1969, p. 8.

¹¹ Там же.

¹² C. Sachs, World history of the dance, N. Y., 1937, p. 12.

По мнению исследователя, изучение истории танца «необходимо начинать с чисто физиологических факторов, с самих движений». «Но мы не должны распылять свое внимание на отдельные движения танца», — замечает К. Закс и приводит далее такое определение: «Танец составляют не отдельные разрозненные движения, а движения человеческого тела, прежде всего определяемые всей натурой индивидуума, и характером его нервных импульсов»¹³. Из этого определения видно, что К. Закс придает основное значение в конечном счете чисто психологическим особенностям индивидуума, независимо от уровня общественного развития. На основе такого понимания танца строится К. Заксом и его теория. Он дает довольно сложную классификацию танцев народов мира, разделяя их на две большие группы в соответствии с принципами движения: негармоничные и гармоничные. К первой группе относятся экстатические и конвульсивные танцы, исполняемые бессознательно в состоянии пароксизма. При этом полностью или частично утрачивается контроль над движениями тела. По мнению К. Закса, в таких танцах проявляется страдание. «И хотя эти танцы, — пишет он, — свойственны только определенным народам, они, тем менее, широко распространены». Исследователь считает, что танцы этой группы распространены в Азии в пределах треугольника, вершину которого составляет северо-восточная часть Чукотского полуострова, а основание проходит от Цейлона через Малайский архипелаг к Восточной Микронезии¹⁴. Как сказано в книге, конвульсивные танцы исполняются шаманами и членами отдельных тайных союзов. Приведенные примеры подтверждают это положение, однако рамки указанного выше треугольника, ограничивающего сферу распространения «негармоничных» танцев, оказываются прокрустовым ложем. В дополнение к нему К. Закс приводит данные о бытовании таких танцев у племен Восточной и Западной Африки. Отдельные виды «негармоничных» танцев исполняли в свое время древние греки, болгары, славяне, некоторые народы Центральной и Западной Европы в эпоху средневековья, а также американские индейцы. Как видим, этот список достаточно внушителен, а значит, в конечном счете он опровергает сформулированный исследователем тезис об ареале распространения «негармоничных» танцев у определенных народов.

Однако хорошо известно, что конвульсивные танцы даже у тех народов, для которых, по мнению К. Закса, они характерны, т. е. у народов с развитым шаманизмом, исполняются лишь определенными лицами — шаманами, в то время как распространены здесь были и иные танцы. Между тем, это обстоятельство не учтено в классификации К. Закса.

Танцы второй группы — «гармоничные», согласно его теории, несут в себе заряд мышечной энергии. Они жизнерадостны, доставляют большое удовольствие и исполнителям, и зрителям. «Основной способ достижения экстаза в этом виде танца — это четкое ритмическое исполнение каждого движения... Это эффективное проявление человеческой энергии, — заявляет К. Закс. — Ритмические движения становятся поэтому носителями и создателями почти всех видов экстатического настроения, вызванного различными обстоятельствами человеческой жизни»¹⁵. С такой характеристикой большинства танцев нельзя не согласиться. Есть рациональное начало и в делении танцев на «негармоничные» и «гармоничные». Но эти виды в той или иной мере распространены у каждого народа. Поэтому ни один из этих видов никак не может служить постоянным танцевальным признаком. В зависимости от социального, экономического и культурного развития народа может меняться только соотношение в распространении «гармоничных» и «негармоничных» танцев. В классификации

¹³ С. Sachs, Указ. раб., стр. 12.

¹⁴ Там же, стр. 20.

¹⁵ Там же, стр. 25.

К. Закса не учитываются экономические и культурные уровни народов или племен. Говоря о характерных особенностях танцев народов мира, К. Закс поставил в один ряд танцы первобытных охотников, скотоводов, земледельцев и народов различных классовых обществ от рабовладельческого до феодального¹⁶.

Таким образом, односторонний подход к изучению материала, подмена социальных явлений чисто психологическими привели К. Закса к односторонним и в конечном счете субъективным выводам. Однако направление в современной буржуазной науке, выявлявшее характерные особенности танца только через психику индивидуума, получило дальнейшее развитие; более того, оно стало ведущим. Если в работе К. Закса видоые признаки танца определялись через характерные особенности нервной системы индивидуума, то в некоторых других исследованиях таким образом определяются его родовые признаки. В качестве примера можно привести фундаментальную работу М. Шитс «Феноменология танца», где сказано: «Исполнить танец — значит создать уникальную динамическую форму. Ни в одном из танцев нет ничего, что могло бы существовать вне этого уникального создания... Танец оживает лишь тогда, когда танцоры полностью ощущают себя и форму, ибо они являются носителями формы: не создателями ее, а источником движения»¹⁷.

В методике выявления сущности танца через психические особенности индивидуума есть свои положительные стороны. Действительно, один и тот же танец в исполнении разных танцовщиков нередко наполняется различным, а иногда и совершенно противоположным эмоциональным содержанием. Но в данном случае речь идет лишь о художественной интерпретации хореографического текста, который во многих видах, особенно массовых танцев, как правило, остается неизменным и чаще всего не принадлежит исполнителям. К тому же, если танец пользуется популярностью, в нем непременно находят свое выражение особо значимые психопластические интонации общества, в нем непременно отражаются социальные мотивы, и не только в хореографическом тексте, но и в его интерпретации. Это объясняется тем, что сама психика человека общественно обусловлена. «Сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду, — писал К. Маркс. — В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»¹⁸. Психика постоянно трансформируется. Поэтому невозможно проанализировать и такой вид человеческой деятельности, как танец, только посредством психологической методики. Однако в работах К. Закса и М. Шитс он рассматривается во вневременных, внесоциальных рамках, утрированно и однобоко, с позиций философского идеализма, в котором В. И. Ленин отмечал «одностороннее, преувеличенное... развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют...»¹⁹. В работах К. Закса и М. Шитс психологическая сторона танца как явления человеческой культуры оказалась возведенной в абсолюте по отношению к историко-социальной почве ее развития. Это обстоятельство придало анализу танца метафизический характер.

Поскольку существующие теории танца и методы его анализа не удовлетворяли многих ученых, они продолжали поиски в этом направлении. Большую известность получила теория американского ученого, директора Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском уни-

¹⁶ Подобным же методом анализа пользуется и современный американский историк танца Р. Краус. Он полностью присоединяется к классификации, предложенной К. Заксом, и относит к первобытным, например, фольклорные крестьянские танцы, сохранившиеся до недавнего времени в Западной Европе (R. Kraus, History of the dance, New Jersey, 1967).

¹⁷ M. S. Sheets, The phenomenology of dance, Wisconsin, 1966, p. 5—6.

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, стр. 3.

¹⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 322.

верситете, автора фундаментального труда «Стили фольклорных песен и культура» А. Ломакса. В 1971 г. он выступал с научным докладом в Институте этнографии им. Миклухо-Маклая и в Московской консерватории, а еще раньше, в 1964 году, — на VII Международном конгрессе антропологов и этнографов.

«Танец как таковой, — пишет А. Ломакс, — представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности»²⁰.

Определив танец как модель коммуникативной связи, А. Ломакс отнес его к разряду знаковых систем, включающих в себя различные сигнализации, естественные и искусственные языки. Тем самым он свел функции танца в общественной жизни лишь к общению людей.

Известно, однако, что танец всегда был не только средством общения, но и общественного воспитания как физического, так и духовного, средством познания окружающей действительности. Между тем, А. Ломакс вскрыл в своем определении не сущность танца, а лишь одну его черту.

Неточность этого определения заключается еще и в другом. Танец не может быть простым воспроизведением движений человека в труде и в быту. В любом, даже самом «натуралистичном» танце эти движения особым образом изменяются. Создается модель, но модель художественно-образная. В ней фокусируются не наиболее распространенные в жизни движения, а движения, получившие эстетическую оценку. Таким образом, танец — это прежде всего вид искусства. Понятие же «искусство» гораздо шире понятия «танец». Все его виды обладают единым родовым признаком, являются, по определению М. С. Кагана, «образной моделью человеческой жизнедеятельности»²¹. Именно в этом своем качестве танец — один из звеньев коммуникативной системы в общественной жизни людей.

А. Ломакс дает еще одну дефиницию танца, уточняющую первую. «Танец, — по его словам, — является прежде всего показателем и воплощением образца культуры и только потом уже выражает индивидуальные эмоции»²².

В данном случае точка зрения А. Ломакса противоположна позициям тех ученых, которые считали, что танец является выражением эмоционального опыта отдельного индивидуума. Исходя из основных положений второй дефиниции, исследователь пытается на базе изучения соотношения танца и культуры на всех стадиях развития общества проанализировать все имеющиеся на нашей планете культурные стили. Он не ставит перед собой специальной задачи выявить те или иные особенности танца, однако методам их изучения он уделяет особое внимание. Это вызывает интерес у исследователей хореографии к его работам.

Исходя из первого определения, А. Ломакс предлагает разработать метод изучения элементов движения, воплотивших в себе «всеобщие избыточные переживания и напоминающие стилизованные формы танца, которые можно обнаружить в повседневной жизни той или иной культурной общности»²³.

В то же время, опираясь на основные положения второй дефиниции, А. Ломакс ставит цель выделить такие элементы движений танца, которые наиболее часто встречаются в любой культуре и дают возможность проводить межкультурный анализ.

В качестве метода исследования А. Ломакс предлагает хореометрику. Хореометрика рассматривает танец как критерий культуры. «Согласно

²⁰ А. Ломакс, Folk song style and culture, Washington, 1968, p. 223.

²¹ М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1971, стр. 276.

²² А. Ломакс, Указ. раб., стр. 223.

²³ Там же.

методу хореометрики, — пишет А. Ломакс, — танец не анализируется во всех деталях. Не описываются элементы и процесс смены шагов и движений танца, точно так же как не рассматриваются детали ритма и мелодии в кантометрике, поскольку они больше всего свидетельствуют не об особенностях межкультурных элементов, а об особенностях отдельной культуры»²⁴.

Но далее он пишет: «В танце должны быть установлены позы и характер тех движений, которые имеют наибольшее распространение и которым придается особое значение членами данной общины, так что все испытывают удовольствие от наблюдения или повторения движений»²⁵. Хореометрика, указывает он, выявляет только общие динамические особенности танца, благодаря которым осуществляется преемственность культурных традиций.

Нетрудно заметить, что метод анализа, предложенный А. Ломаксом, недостаточно точен и в известной мере противоречив.

Во-первых, так и неясно, каким образом при помощи хореометрики можно выявить элементы движений в повседневной жизни, которые напоминали бы стилизованные движения танца. Этому вопросу А. Ломакс уделяет немало страниц своего труда, но в качестве примера приводит только движения трудовых танцев, сопоставляя их с движениями трудовых процессов. Между тем, хорошо известно, что, помимо трудовых, в каждом обществе существует много иных видов танцев, движения которых совсем не напоминают движения трудовых процессов. Тем не менее они характерны для данной культурной общности.

Во-вторых, обосновывая свой метод анализа танца, А. Ломакс, с одной стороны, утверждает, что следует установить наиболее характерные позы и движения, а с другой — тут же замечает, что хореометрика изучает только динамические особенности танца, не объясняя, однако, что это такое.

Обратимся к фильмам А. Ломакса, служившим основным материалом для его исследования. Методика работы с ними, по словам А. Ломакса, заключалась, в первую очередь, в том, чтобы воспроизвести танцы в «примитивных» обществах, которые позволили бы найти наиболее чистые и стабильные моторно-двигательные стили, не затронутые посторонним влиянием²⁶. На деле же в сценарии одного из фильмов он ставит в один ряд танцы чако, узбеков, таджиков, украинцев, жителей Тибета, Афганистана, Таиланда, США и других народов, находящихся на разных стадиях социально-экономического развития. В комментариях к фильму А. Ломакс говорит о том, что в сольных танцах выражается изолированность, одиночество личности в обществе. Те же чувства, по его мнению, характерны и для ряда групповых танцев, в которых движения индивидуализированы. Исследователь отмечает эту черту даже у первобытных охотников, что ни в коей мере не соответствует исторической действительности.

Повороты, вращения трактуются в сценарии как своеобразный защитный маневр. В афганском балете исследователь усматривает зарождение пируэта, якобы символизирующего радость. Оставим в стороне наивность и ошибочность многих комментариев к танцам. Заметим только, что пируэт, например, может символизировать или, точнее, передавать не только чувства радости, но и отчаяния, горя, а в бессюжетном балете служить лишь одним из элементов кинетического орнамента. Более того, ни одно движение балета, равно, как и любого отдельного танца не может иметь одно какое-либо конкретное значение.

²⁴ А. Л о м а х, Указ. раб., стр. 223.

²⁵ Там же, стр. 224.

²⁶ Там же, стр. 230.

А. Ломакс ничего не говорит о психоанализе. Однако в его объяснениях узбекского танца и танцев Индии, Таиланда и США явно чувствуется влияние «экзистенциалистского психоанализа», предполагающего изучение «природы» человека лишь с точки зрения врожденных либидозных и агрессивных влечений. При таком подходе к изучаемому явлению можно сделать лишь однобокие и искаженные выводы.

Невозможно не заметить, что противоречивы не только методы А. Ломакса, но и ход самого анализа. Он утверждает, что пользуется материалами по «примитивным» обществам (хотя это понятие и слишком общее). В действительности же, сопоставляются танцы самых различных общественных формаций, вплоть до современных. В этом отношении его метод ничем не отличается от методов К. Закса и Р. Крауса, рассматривавших как равнозначные танцы первобытных охотников, земледельцев и представителей развитых классовых обществ.

Этнографические материалы подтверждают ошибочность такого метода анализа. Как показывают исследования Л. Морганом культуры индейцев, значительные изменения танца, происходившие под влиянием экономических и социальных условий, совершались буквально на глазах одного поколения²⁷. Ю. П. Аверкиева справедливо замечает, что «для понимания сущности индейских плясок необходим их анализ как культурного ритуала, связанного с бытовавшими у индейцев формами религиозных представлений. К сожалению, в большинстве этнографических исследований пляски описывались и классифицировались без учета их связи с той или иной формой индейской религии».²⁸ То же замечание можно высказать и по отношению к работе А. Ломакса.

Естественно, что танцы различных племен и народов можно понять только с учетом экономического, социального развития и религии данного общества. Это в свое время отмечал и Г. В. Плеханов: «В настоящее время никто не назовет великим художником молодого человека, который неподражаемо танцует вальс или мазурку. Но в настоящее время танцы вообще не имеют большого значения. Оно ограничивается тем, что танцы облегчают сближение молодых людей обоего пола, сближение, имеющее нередко матримониальные последствия. В танцах выражается теперь главным образом г р а ц и я. Грация приятное свойство, но не принадлежит к числу тех свойств, без к(ото)рых не могло бы существовать общество. Первобытный танцор обнаруживает не только грацию. У австралийцев, например, в танцах выражаются решительно все важные для общества свойства как мужчины, так и женщины»²⁹.

Но К. Закс и Р. Краус, равно как и А. Ломакс, не учли разницы в характере мышления и восприятия первобытных племен и народов, находящихся на других ступенях социально-экономического развития, а также различного значения танцев в их общественной жизни.

Рассматривая танец только как знак культуры и предельно формализуя методику, А. Ломакс разрушил изучение танца как целостности.

В целом хореометрика А. Ломакса представляется нам несостоятельной как научный метод. Малоубедительными оказываются и его выводы, согласно которым выделяется несколько областей распространения танцевальных стилей, такие как Америндия, Австралия, Новая Гвинея, острова Тихого океана, Африка, Европа и др.³⁰

В настоящее время хорошо известно и без специального научного анализа, что в большинстве из выделенных А. Ломаксом областей существует множество различных и прямо противоположных друг другу танце-

²⁷ И. Н. Винников, Неопубликованная рукопись Льюиса Морган о плясках североамериканских индейских племен, «Сов. этнография», 1938, № 1, стр. 176.

²⁸ Ю. П. Аверкиева, Индейское кочевое общество XVIII—XIX вв., М., 1970, стр. 165.

²⁹ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, М., 1958, стр. 396.

³⁰ А. Ломакс. Указ. раб., стр. 231.

вальных стилей; аналогичные им черты можно найти в совершенно иных районах. Следует сказать, что нигде и никогда не существовало вечного и единственно возможного стиля. Танцевальные стили постоянно видоизменяются под влиянием множества различных факторов. Не учитывать их — значит стоять на метафизических позициях.

В результате, несмотря на новые определения понятия танца и вытекающие из них методы анализа, концепция А. Ломакса также оказалась основанной на идеалистической точке зрения.

Общая ориентация буржуазных исследователей танца не дает им возможности конкретно анализировать хореографическое искусство. В выявлении происхождения и характерных особенностей танцев не учитываются социально-экономические условия жизни, религиозные верования как своеобразная форма их духовного отражения. В рассмотренных работах исследователи танца не руководствуются принципом историзма, необходимого для понимания любого общественного явления. Поэтому, несмотря на огромный эмпирический материал, множество интересных наблюдений, теоретическая ценность таких трудов оказывается весьма невысокой.

Успех исследования возможен лишь тогда, когда оно проводится с позиций диалектического и исторического материализма, позволяющего выявить сущность изучаемого явления как сложной динамической системы, когда танец определяется как вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластики, ритмически систематизированных движений человеческого тела, т. е. рассматривается как специфическое общественное явление и анализируется с точки зрения его функции в общественной жизни и художественного содержания.

Рассмотренные работы буржуазных исследователей танца как раз и доказывают, что достигнуть позитивных результатов возможно лишь при материалистическом подходе к явлениям и на основе исторических принципов анализа.