

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ
ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ
К ПРИСУТСТВИЮ /**

**CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE
OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT
TO PRESENCE**

Журнал является проектом
издательства гуманитарной литературы
«Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство «ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства
связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате.
Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research
is a project of the EIDOS publishing house
of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision
of Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.



| Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург

Марина БИРЮКОВА
Россия, Санкт-Петербург

Елена БЛИНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Татьяна БУКИНА
Россия, Санкт-Петербург

Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва

Крыстина ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков

Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин

Андрей ДЕНИСОВ
Россия, Санкт-Петербург

Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет

Владимир КОНЕВ
Россия, Самара

Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва

Виталий КУРЕННОЙ
Россия, Москва

Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург

Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен

Лариса НИКИФОРОВА
Россия, Санкт-Петербург

Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк

Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва

Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург

Ольга САПАНЖА
Россия, Санкт-Петербург

Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака

Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс

Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва

Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй

Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва

| Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAKSIN
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Marina BIRYUKOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena BLINOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Tatiana BUKINA
Russia, St. Petersburg

Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway

Dr. Andrey DENISOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow

Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara

Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow

Dr. Vitaly KURENNOY
Russia, Moscow

Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut

Dr. Larisa NIKIFOROVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius

Dr. John RYDER
USA, New York

Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow

Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg

Dr. Olga SAPANZHA
Russia, St. Petersburg

Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York

Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow

Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida

Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana

Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow

Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Krakow

| Редакционный совет |

Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон

Давид Л. КРЕЙВЕН †
США, 1951-2012

Михаил УВАРОВ †
Россия, 1955-2013

Паоло КЬОЦЦИ †
Италия, 1943-2018

Джон Джозеф МАКДЕРМОТТ †
США, 1932-2018

Вильям АРЕНС †
США, 1940-2019

Марк-Анри ПИЙО †
Франция, 1933-2020

Кирилл РАЗЛОГОВ †
Россия, 1946-2021

| Editorial Board |

Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin

Dr. David L. CRAVEN †
USA, 1951-2012

Dr. Mikhail UVAROV †
Russia, 1955-2013

Dr. Paolo CHIOZZI †
Italy, 1943-2018

Dr. John J. McDERMOTT †
USA, 1932-2018

Dr. William ARENS †
USA, 1940-2019

Dr. Marc-Henri PIAULT †
France, 1933-2020

Dr. Kirill RAZLOGOV †
Russia, 1946-2021

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург

Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург

Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург

Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Елена КАВЕРИНА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа

Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

Андрей ФОМЕНКО
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

| Editorial Team |

Dr. Dimitri SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa

Dr. Andrey N. FOMENKO
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Elena A. KAVERINA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa

Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg



**Выпуск № 3 (48) 2022:
СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ
К ПРИСУТСТВИЮ**

Приглашенный редактор выпуска:
Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ
| **Терминология отечественного
хореоведения в сфере современного
танца, или О том, что делать с его
современностью** |6

Александра Владимировна СМИРНОВА
| **Джазовый танец в системе
хореографического и театрального
образования в России** |16

Вадим Юрьевич НИКИТИН
| **Контемп или Contemporary dance?
К вопросу стилевых определений в
современном танце** |29

Иван Сергеевич САЧКОВ
| **Объектно-ориентированный подход в
партнеринге** |40

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА
| **Виртуозная будничность как ключевой
аспект коммуникации в
танцперформансе** |52

Сергей Сергеевич ГРИБОВ
| **Генеративные стратегии исполнения и
документирования танцевального
перформанса** |63

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ
| **Стратегии киноперформанса и идеи
Майи Дерен о создании кинотанца**
|76

Светлана Витальевна ЛАВРОВА
| **Дирижерский жест как основа
хореографической лексики «Весны
Священной» Ксавье Леруа**
|89

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ
| **Поэтизация повседневных действий:
перформативное пространство
спектакля Димитриса Папаиоанну
«Изнанка»** |100

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА
| **Архитектоника перформативного
пространства** |118

История культуры

Ирина Владимировна ВОЛКОВА
| **Пушкинский юбилей 1937 г. для
молодых комбатантов Великой
Отечественной войны** |130

Case Study

Дмитрий Леонидович СПИВАК, Гюльчохра
Надировна СЕИДОВА
| **Сопоставительное массовое
обследование религиозных ориентаций
современных россиян. Статья 1: Шииты**
|150



**Issue # 3 (48) 2022:
CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT
TO PRESENCE**

Guest Editor:
Leonid A. MENSHIKOV

Managing Editor:
Alina V. VENKOVA

TABLE OF CONTENTS

Topic of the Issue
Leonid A. MENSHIKOV Terminology of Russian choreology in the field of contemporary and modern dance, or What can we do with its modernity 6
Alexandra V. SMIRNOVA Jazz Dance in the System of Choreographic and Theatrical Education in Russia 16
Vadim Yu. NIKITIN Contemp or Contemporary Dance? On the Issue of Style Definitions in Modern Dance 29
Ivan S. SACHKOV Object-oriented Approach in Partnering 40
Tatiana V. GORDEEVA Virtuous Ordinariness as a Key Aspect in a Communication Structure in Dance Performance 52
Sergey S. GRIBOV Generative strategies in the context of performing and documenting dance performance 63

Veronika S. KRIVOSHEYA Strategies of Film Performance and Maya Deren’s Ideas on Creating a Dancefilm 76
Svetlana V. LAVROVA Conductor’s Gesture as the Basis of the Choreographic Thesaurus of the Sacred Spring by Xavier Leroy 89
Nikita E. BELYAKOV Daily Movement’s Poetry: Performance Space of <i>Inside</i> by Dimitris Papaioannou 100
Elena E. DROBYSHEVA Architectonics of the Performative Space 118

History of Culture

Irina V. VOLKOVA Pushkin’s Anniversary 1937 for the Young Combatants of the Great Patriotic War 130
--

Case Study

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites 150



Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова
190000, Россия, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3
Заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук
Доктор искусствоведения, доцент
ORCID: 0000-0001-6978-1325
E-mail: lmensch@mail.ru

Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью

Дискуссия о природе современного танца, развернувшаяся с начала 1990-х годов, не теряет своей актуальности и сегодня. Несмотря на накопление большого творческого и исследовательского опыта, проблемой остается нечеткость и неоднозначность употребляемых в данной сфере дефиниций. Современный танец, сохраняя на всем протяжении своей истории неизменную сущность, которая заключена в поиске самоопределения и актуальных форм, затрагивании злободневной проблематики, тем самым задает неразрешимую задачу для хореоведения – задачу создания более или менее общепринятой дефиниции и классификации. Многообразие художественных практик современного танца как будто сопротивляется определению и ускользает от выделения в его рамках устойчивой системы форм. Более чем вековое развитие феномена на западе дает модель его непрерывного позиционирования в культуре и отражает перипетии трудной истории XX века. Современный танец в России мыслится как линия эволюции от начала XX века, прерванная в советский период и возобновившаяся с его завершением. Сегодня аккумулировалась многообразная череда направлений и форм развития современного танца. Современный танец как художественное высказывание проявляет себя и в традиционных сценических (театральных) формах и в

пространстве перформанса, которому свойственны открытость композиции и интерес к телесности. Современный танец как телесно-ориентированная практика дал начало самоценным танцевально-двигательным исследованиям без видимых художественных результатов. Между этими двумя полюсами возникает целый спектр различных форм современного танца, по-разному позиционирующих себя как по отношению к миру искусства, так и в пространстве современной культуры в целом. Среди них и неуловимое явление танцевального перформанса, и различные зоны соприкосновения перформанса и танца, и возможность создания художественного высказывания различных видов. Продолжением этого является проблема институционализации современного танца, в том числе в системе образования, проблемы его документации, сохранения и архивирования. Целью статьи явилось выявление болевых точек, в которых сосредоточено сопротивление определению и классификации современного танца.

Ключевые слова: современный танец, танец модерн, танец контемпорари, танец постмодерн, современная хореография, перформанс, танцевальный перформанс, танцперформанс, художественные направления, жанр, стиль.

Употребление термина «современный танец» в актуальном отечественном научном дискурсе связано с рядом

сложностей. При обозначении данным термином тех или иных явлений говорящий или пишущий оказывается перед опасностью быть об-



Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

винным в некорректном обозначении предмета описания. И удивительно, что такая опасность его поджидает вне зависимости от того, какое именно явление из области современного танца он так называет. Современный танец оказывается столь разнообразным и столь разнообразно понимаемым, что в любой исследовательской ситуации найдется тот, кто оспорит принадлежность обозначаемого так явления к области содержания термина.

В литературе зачастую повторяется точка зрения, изложенная в определении: «Современный танец (contemporary dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX – начала XXI века, сформировавшееся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн»¹. В подобном понимании присутствует некоторая недосказанность, поскольку четко не перечислены явления, относимые к современному танцу, но он лишь обозначается как «contemporary» (то есть современный), фиксируется хронологически как явление «XX – начала XXI века» (без уточнения, весь ли XX век имеется здесь в виду или только его конец, что, видимо, было бы точнее) и определяется генеалогически как наследующий направлениям танца «Модерн» и «Постмодерн». В такой интерпретации возникает проблема распределения техник и стилей танца XX–XXI веков между тремя хронологически наследующими друг другу направлениями танца – Модерн, Постмодерн и Contemporary, что для отечественного хореографического поля представляет значительное затруднение.

¹ Фомкин, А. В. Проект глоссария хореографического образования // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2008. – № 2 (20). – С. 84.

У подобного положения вещей есть две основные причины. Первая заключается в трудной различимости смыслов этого ряда терминов по причине частичного пересечения их значений. Переводимые на русский язык как современный (modern), постсовременный (postmodern), современный (contemporary) и требующие одновременного сопоставления с параллельно употребляемым русским вариантом названия данных явлений – то есть самим словом «современный», которое претендует на объединение всех трех иноязычных терминов в некое единое явление (или – чаще – обозначает только последнее из них), явление, противопоставляемое классическому танцу, – эти термины оказываются смешиваемыми и не поддающимися четкому отнесению к той или иной группе явлений. На данную сложность накладываются также и коннотации, возникающие в связи с употреблением терминов модерн/модернизм и постмодерн/постмодернизм в более широком искусствоведческом и гуманитарном поле, которые делают оттенки значения терминов еще более неуловимыми. В этом смысле обнаруживается много «современных танцев», причем «каждый танец можно назвать современным, но – современным для своего времени»².

Вторая причина связана с вечной проблемой «нового» или «современного» искусства, с вечно возникающими в истории искусства «абберациями» современности. Явления современного искусства, к которым начинают относиться не с точки зрения хронологической, а с точки зрения художественно-стилевой характеристики, или даже мировоззренческой или аксиологической направленности описания, оказываются лишенными самостоятельного ха-

² Полятков, С. С. Основы современного танца. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – С. 3.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

характерного наименования, фиксирующего их значимые художественные качества. То есть, в большинстве случаев словоупотребление не учитывает того факта, что «слово “современный” относится к определению времени (периода), но, ни в коем случае, это не определение техники, стиля или танцевальной манеры»³.

Такая ситуация в истории искусства имело место много раз. Зачастую новые художественные явления в момент своего возникновения обозначались словами «новое» или «современное». Это название употребляется для того, чтобы противопоставить возникающее явление уже существующему как «новое» «старому». В момент возникновения характеристика нового явления оказывается столь многообразной и разносторонней, новизна выглядит столь радикально и впечатляюще, что сознание современников не решается выделить одну основную характеристическую черту, являющуюся наиважнейшей, с тем, чтобы использовать ее для характерного обозначения вновь возникшего явления. Последнее происходит лишь через некоторое, довольно продолжительное, время, на достаточно отдаленной хронологической дистанции.

Среди известных примеров: первые гуманистические ростки в искусстве Ренессанса сначала получили название «нового» стиля (*dolce stil nuovo* применительно к поэзии), а термин Ренессанс появился гораздо позднее. Барочные явления сначала именовались «новым стилем». Знаменитая дискуссия «старых» и «новых» ознаменовала конец классицистской эпохи. Содержательные термины, касающиеся наименования той или иной эпохи, появлялись

всегда по прошествии значительного времени, исчисляемого, по меньшей мере, веком. И до этих пор «новое» называлось просто «новым» или «современным». Обновление как существенная характеристика искусства XX века сослужило здесь дурную службу.

Это касается и искусства в целом, где термины модерн и модернизм все еще сохраняются и в гораздо более острой степени, и искусства танца. Свободный танец, модерн и джаз танцы, выразительный танец до сих пор не выстраиваются в четкую историко-художественную последовательность, которая могла бы быть обозначена одним словом или несколькими словами, при желании отнести данные явления к разным стилевым группам. Применительно к истории изобразительного искусства данная ситуация не столь остра, поскольку гораздо более употребительными, нежели термины, характеризующие «современность» относимых сюда явлений, стали термины, обозначающие их принадлежность к тем или иным художественным направлениям. В этом смысле более сильными и удобными для понимания специфики явлений танца модерн были бы термины, отражающие самоназвания тех или иных направлений и техник (творческих методов) в его рамках.

С явлениями в танце второй половины XX – начала XXI века ситуация представляется аналогичной, но еще более острой по причине гораздо меньшей исторической дистанции, с которой можно рассмотреть эти явления и за их многообразием выделить то главное и существенное, что могло бы дать основание для их уникального и характерного наименования. Но многочисленные техники и интердисциплинарные явления этого времени, без сомнения, по прошествии определенного времени обнаружат

³ Никитин, В. Ю. Современный танец или Contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 4. – С. 81.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

центральную идею, которая должна дать возможность определить их стилевое единство и найти подходящую терминологию для их обозначения.

Таким образом, употребление термина современный танец является затрудняющим взаимопонимание в рамках исследовательского дискурса о танце XX – начала XXI века и наиболее предпочтительным может быть признано употребление частных терминов, характеризующих конкретные явления в области хореографии, без акцента на их «современности». Это послужило бы снятию вопроса о первоначальном значении термина «современный танец», который должен обозначать явления последних лет, что предписывается ему семантически.

В данном контексте существуют еще два затруднения. Первое касается соотношения русскоязычных терминов «современный танец» и «современная хореография». Являются ли они синонимичными или нет? Возникновение вопроса об их различии связано с потребностью найти отдельные термины для называния явлений, располагающихся в области социального танца, профессиональных и сценических форм современного танца и всевозможных явлений, находящихся в пространстве между ними. Разведение этих двух терминов не решает существующей проблемы той или иной квалификации данных явлений по причине их бесконечного многообразия. Сегодня представляется невозможным в рамках актуальных танцевальных практик четко классифицировать явления, находящиеся между социальным танцем и театральными формами представления хореографии, использующей различные техники XX – начала XXI века. Многообразие этих форм столь велико, что разделение их между двумя

терминологическими областями скорее позволяет не дать им четкое смысловое обозначение, но лишь еще больше усложняет понимание их принадлежности к той или иной группе явлений.

Столь же неоднозначно определимы границы взаимодействия и разделения современного и классического танцев. Здесь также присутствует ряд логических затруднений. С одной стороны, очевидно противопоставление современного и классического танцев как двух принципиально разных технических систем (в отличие от классического танца, являющегося четко выстроенной техникой и обладающего устоявшейся методикой, эти два параметра не могут быть выявлены в рамках многообразных явлений современного танца, что только подчеркивает, что современный танец в сегодняшнем его понимании содержит в себе широкое многообразие различных техник и методик, либо даже явлений, пока не оформившихся как законченные техники и/или не выработавших устоявшихся методик). С другой стороны, классический танец во всей своей систематичности обнаруживает давнюю и неизменную тенденцию к существованию только в сценических и театральных формах – является основным компонентом балетного театра.

Понятие классического танца в его соотношении с балетным театром четко связывается с понятием наследия и его воспроизведением в рамках современной театральной культуры, но, в то же время, нельзя отрицать факт развития классического танца и в связи с этим его современности. Классический танец развивается как в части требований к физическому совершенству, так и в части содержания его методики. Нетрудно выделить новации, происходящие в классическом танце, тем самым обнаружить его



Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

современные формы, которые были невозможны еще двадцать лет назад, и тем самым рассмотреть его как танец вполне живой и современный. Это еще раз подчеркивает некорректность использования термина «современный танец» как обозначения историко-стилевых явлений.

В связи с этим обращает на себя внимание и вероятная ошибочность противопоставления в балетоведческом дискурсе понятий «современный танец» и «балет», продолжающего столь же некорректное сопоставление балета и танца как двух форм хореографического искусства. Более того, встречается обозначение этих двух явлений в качестве «жанров» хореографического искусства. В таких утверждениях присутствует сразу несколько логических противоречий. Первое скрыто в именовании балета жанром хореографического искусства, каковым он не является, поскольку помимо содержания в нем существенного элемента хореографического искусства (классического, дуэтно-классического, характерного, исторического танцев, а зачастую и иных видов танцев), он включает в себя также и элементы иных видов искусства – музыкального, изобразительного, актерского. В этом смысле отнесение балета к хореографическому искусству как виду искусства, используемому в качестве выразительного средства движения и позы человеческого тела, неверно и некорректно. Балет является синтетическим видом (или же родом синтетического театрального искусства, или же подродом музыкального театра). Второе – столь же логически противоречивое противопоставление балета современному танцу, являющемуся как раз родом хореографического искусства (или же синтетической формой, сочетающей хореографию, условно называемую современной и мо-

гущую быть вполне различной, с музыкой и современными изобразительными средствами). Тем самым обостряется и неточность наименования термином «современный танец» новых форм театрализации на основе различных техник и элементов современного танца, которые как раз и опираются на альтернативность балету.

В этом смысле гораздо более корректно противопоставлять современный танец (но не как единство, а как множество, включающее как четко фиксированные, так и не до конца артикулированные техники танца) танцу классическому, а ни в коем случае не балету, собственно исключительно танцем не являющемуся. Столь же очевидно проявлена и некорректность использования термина «жанр» для данных отношений, поскольку этот термин отсылает к содержательным (предметным), а не формальным отношениям в рамках видов искусства. Более того, отличия между современным и классическим танцем в данном контексте должны быть описаны еще и точки зрения историко-стилевых явлений, поскольку могут они определены не только как отдельные родовые формы, но и как родовые формы, принадлежащие к разным историко-стилевым пластам.

Историческое сосуществование современного и классического танцев в этом смысле может быть описано в терминологии О. Вальцеля, через принадлежность к различным историко-культурным слоям, которые не следуют друг за другом в истории, а в определенное время развиваются одновременно, причем пространство, занимаемое одним и другим, исторически меняется – то сужаясь, то расширяясь.

Определение современного танца со стилиевых позиций может дать возможность уста-



Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

новить достаточно четкую демаркацию его форм, группировать их по тем или иным стиливым категориям, определяя сходства и различия в зависимости от имеющихся творческих или исследовательских задач, опираясь на единство происхождения, интуитивно определяемые признаки, всесторонность проявления в художественном тексте. Понятно, что любая из таких стиливых группировок всего многообразия явлений современного танца будет условной и может иметь лишь инструментальный характер, то есть, может строиться исходя из тех или иных определенных контекстом целей, но ни в коем случае не будет претендовать на роль всеобъемлющей классификации.

Выявление специфики современного танца в искусстве рубежа XX–XXI веков усложняется его бытованием в пространстве перформативных практик и появлением в связи с этим понятия «танцевальный перформанс», которое определяется как «форма танцевального искусства, характерная для режима восприятия, фокус которого переключен с предмета восприятия на его процесс... Художественное средство... танцевального перформанса – это тело танцовщика, которое не выражает смысл»⁴. Тем самым перформанс (в данном случае – танцевальный) помещается в поле явлений современного танца, что нивелирует его специфику как формы междисциплинарных художественных практик, развивающихся в пространстве антииллюзионистских тенденций второй половины XX века. В данном определении танцевальный перформанс выглядит как вроде бы обычная перформативная практика – обладающая признаками процессуальности,

присутствия, антихудожественности, бессмыслия. С другой стороны, такая постановка вопроса снимает синтетическую природу перформанса, постулируя его принадлежность к танцу, тем самым фиксируя его мономедийную природу – искусства тела, что отрицает обязательную интермедийность перформативных практик. В то же время, телесность танцевального перформанса может быть трактована как раз с точки зрения его антииллюзионистской направленности, поскольку именно тело как медиа в наибольшей степени приближает искусство к реализации перформативных принципов «искусство – жизнь» и «каждый человек – художник».

Для решения данного противоречия в определении танцевального перформанса можно предложить посмотреть на него как на одно из отражений тенденций к перформатизации, которые заметны во всех видах искусства в середине XX века и которые выражаются в возникновении различных перформативных (синтетических, интермедийных форм) во всех самостоятельных видах искусства и их последующем центростремительном развитии к созданию одной, общей для всех видов искусства, формы – перформанса, суть которой в «действии, в котором заняты несколько человек с различными задачами»⁵. Такое движение началось одновременно во всех видах искусств и выразилось в возникновении хеппенинга в недрах изобразительного искусства (Капроу и живопись действия), инвента в недрах новой музыки (Кейдж и минималисты), перформанса в узком смысле в недрах театрального искусства (авангардный театр и Абрамович), акции в

⁴ Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусств. – СПб., 2022. – С. 165–166.

⁵ Рыжакова, С. И., Сироткина, И. Е. Performance Studies: Концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 13. – № 6. – С. 728.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

недрах словесного творчества (Бойс и политическое искусство). Разумеется, абсолютизация такого определения источников разных перформативных форм будет значительной натяжкой, но общая тенденция взаимосвязи их возникновения и художественных явлений из разных видов искусства четко прослеживается исторически.

Явным пробелом выглядит в этой картине отсутствие отдельной интермедиальной практики, имеющей своим истоком танец. А такая практика была, просто она не получила своевременного определения в русле соответствующей терминологии. Ряд явлений современного танца, постмодерн танца, начиная с практик Джадсоновского театра, развивался безусловно в русле тенденций перформативного поворота в современном искусстве. К ним зачастую применяется термин «перформанс» без каких бы то ни было оговорок. Причины такого словоупотребления опять же коренятся в интуитивно осознаваемой близости танца к перформативным практикам по причине использования в качестве медиа тела, а также и в близости данных форм практике театрального искусства. Граница между танцем и перформансом будет, видимо, проходить, там, где находится граница между подготовленным и неподготовленным танцовщиком. Подготовленность предполагает художественность. Там же, где появляется неподготовленное, но присутствующее тело, начинается его жизнь, то есть перформативная практика. В этом смысле любая перформативная практика – танцевальна, поскольку использует в качестве медиума движущееся тело. А использование специального термина «танцевальный перформанс» может быть объяснено и оправдано только стремлением отразить тенденцию развития современного

искусства в направлении замены выражения присутствием, которое затронуло и сферу танца.

В этом случае можно говорить и о смысловом различительном моменте двух вариантов сокращенного написания термина «танцевальный перформанс»: их можно встретить в форме «танцперформанс» и «танц-перформанс». Вероятно, причина их возникновения – простая орфографическая небрежность. Видимо, верным написанием сокращения от «танцевального перформанса» будет категория «танцперформанс», имеющая большее хождение и подчеркивающая неразрывность перформанса как формы художественной практики и его танцевальной (двигательной, телесной) природы. Второй вариант – «танц-перформанс» – может быть определен, – если не рассматривать его как орфографически ошибочный, – по-видимому, сокращением термина «танц-перформанс»; такой термин-кентавр может описывать танцевальные практики, стремящиеся к тому, чтобы быть перформансом, но не преодолевающие образную природу танца, и тем самым дающие не опыт интермедиального присутствия, но синтез выразительных языков танца и перформанса. Такой термин также имеет право на существование, поскольку отражает широко представленные художественные явления. Ту же тенденцию контаминации разных медиа в одном проекте, не перформативном по сути, но использующем внешние признаки перформативности, отражают и такие курьезные термины как «хореографический перформанс» и «балетный перформанс»⁶, за которыми стоят явления, представляющие еще более внутренне

⁶ Маринцова, А. С. Феномен перформанса в пространстве традиционных видов искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 2. – С. 29.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

| Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью |

противоречивую комбинацию медиа, чем в случае с «танц-перформансом».

Внедрение в сферу терминологии современного танца различных перформативных явлений лишь усиливает необходимость работы над внесением терминологической ясности в выделение различных его форм, поскольку «по причине дискуссионности морфологии современного танца этот материал остается не систематизированным и не прошедшим специального профессионального отбора и классификации»⁷. Аберрация современности в этой области в отечественном хореоведении должна быть преодолена, этому преодолению может служить только системная работа по проведению классификации всего многообразия явлений в танцевальном искусстве XX–XXI веков, сопровождающаяся созданием терминов, отражающих сущностные, в первую очередь, историко-стилевые особенности всех многообразных явлений из данной области. Исследователей могут вдохновлять примеры таких терминов, как «свободный танец», «джазовый танец», которые, отражая содержательные аспекты явлений, вместе с тем, не содержат в себе отсылку к современности или несовременности, актуальности или неактуальности описываемых явлений, и тем самым являются однозначными терминами, явно отсылающими к определенному содержанию без малейших элементов неоднозначности, свойственной термину «современный танец». Чем определеннее каждое из многообразных явлений, составляющих историю танца последних полутора столетий («спектра новых форм, стилей и жанров, объединенных

термином «современный танец»⁸), будет описано, отрефлексовано и поименовано, тем меньше времени и сил будет потрачено на, в сущности, бесконечную дискуссию о современности современного танца.

Список литературы

Антипин, В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 5 (58). – С. 125–134.

Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусств. / Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. – СПб., 2022. – 234 с.

Маринцова, А. С. Феномен перформанса в пространстве традиционных видов искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 2. – С. 24–31.

Никитин, В. Ю. К вопросу о стилевых определениях в современной хореографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 3. – С. 66–82.

Никитин, В. Ю. Современный танец или Contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 4. – С. 77–96.

Полятков, С. С. Основы современного танца. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 80 с.

Рыжакова, С. И., Сироткина, И. Е. Performance Studies: Концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 13. – № 6. – С. 726–735.

Фомкин, А. В. Проект глоссария хореографического образования // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2008. – № 2 (20). – С. 84–91.

⁷ Антипин, В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 5 (58). – С. 127.

⁸ Никитин, В. Ю. К вопросу о стилевых определениях в современной хореографии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 3. – С. 67.



Leonid A. MENSHIKOV

| Terminology of Russian choreology in the field of contemporary and modern dance, or What can we do with its modernity |

Leonid A. MENSHIKOV

Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory,
3, Theater Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation
Head of the Social Studies and Humanities Department
Doctor of Science (Art History), Associate Professor
ORCID: 0000-0001-6978-1325
E-mail: lmesh@mail.ru

TERMINOLOGY OF RUSSIAN CHOREOLOGY IN THE FIELD OF CONTEMPORARY AND MODERN DANCE, OR WHAT CAN WE DO WITH ITS MODERNITY

The discussion about the nature of modern and contemporary dance, which has been unfolding since the early 1990s, does not lose its relevance today. Despite the accumulation of a large creative and research experience, the problem remains the fuzziness and ambiguity of the definitions used in this science area. Modern and contemporary dance is preserving an unchanging essence throughout its history, this essence lies in the search for self-determination and actual forms, in discussing on topical issues, thereby it sets an unsolvable task for choreology – the task of creating a more or less generally accepted definition and classification. The variety of artistic practices of modern and contemporary dance seems to resist definition and eludes to the selection of a stable system of forms within its framework. More than a century of development of the phenomenon in the West provides a model of its continuous positioning in culture and reflects the vicissitudes of the difficult history of the 20th century. Modern and contemporary dance in Russia is conceived as a line of evolution from the beginning of the 20th century, interrupted during the Soviet period and resumed with its completion. Today, a diverse series of directions and forms of development of modern and contemporary dance has accumulated. Modern and contemporary dance as an artistic statement manifests itself both in

traditional stage (theatrical) forms and in the space of performance, which is characterized by open composition and interest in physicality. Modern and contemporary dance as a body-oriented practice gave rise to self-valuable dance-movement research without visible artistic results. Between these two poles, a whole spectrum of different forms of modern and contemporary dance arises, positioning themselves in different ways both in relation to the world of art and in the space of modern and postmodern culture as a whole. Among them are the elusive phenomenon of dance performance, and the various areas of contacts between performance and dance, and the possibility of creating artistic expression of various kinds. A continuation of this thing is a problem of the institutionalization of modern and contemporary dance, including in the education system, the problems of its documentation, preservation and archiving. The purpose of the article was to identify pain points there the resistance to the definition and classification of modern and contemporary dance is concentrated.

Key words: modern dance, Modern dance, contemporary dance, Postmodern dance, modern choreography, performance, dance performance, artistic directions, genre, style.

References

Antipin V. V. (2018). О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике [On the concept of «modern dance» in domestic choreographic



Leonid A. MENSHIKOV

| Terminology of Russian choreology in the field of contemporary and modern dance, or What can we do with its modernity |

pedagogy], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, 5 (58), 125–134. (In Russian).

Gordeeva T. V. (2022). Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vekov: Dis. ... kand. iskusstv. [Artistic communication in the Russian dance performance of the turn of the XX–XXI centuries: Thesis... kand. arts]. Vaganova Ballet Academy. (In Russian).

Marincova A. S. (2022). Fenomen performansa v prostanstve tradicionnyh vidov iskusstva [Performance phenomenon in the space of traditional art forms], *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*, 2, 24–31. (In Russian).

Nikitin V. Yu. (2010). K voprosu o stilevyh opredeleniyah v sovremennoj horeografii [On the question of style definitions in modern choreography], *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 3, 66–82. (In Russian).

Nikitin V. Yu. (2016). Sovremennyy tanec ili Contemporary dance? [Modern dance or Contemporary dance], *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 4, 77–96. (In Russian).

Polyatkov S. S. (2006). Osnovy sovremennogo tanca [Basics of modern dance]. Feniks, 2006. (In Russian).

Ryzhakova S. I., Sirotkina I. E. (2016). Performance Studies: Konceptsiya i issledovatel'skie podhody [Performance Studies: Concept and Research Approaches], *Observatoriya kul'tury*, 13, 6, 726–735. (In Russian).

Fomkin A. V. Proekt glossariya horeograficheskogo obrazovaniya [Choreographic Education Glossary Project], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, 2 (20), 84–91. (In Russian).



Александра Владимировна СМЕРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

Александра Владимировна СМЕРНОВА

Российская Академия театрального искусства – ГИТИС
125009, Россия, Москва, Малый Кисловский пер., 6, стр. 1

Факультет музыкального театра, преподаватель

ORCID: 0000-0001-5862-7453

E-mail: jazz-class@mail.ru

ДЖАЗОВЫЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Статья посвящена формированию джазового танца как сценического направления и его институционализации в США, истории последующего проникновения в Россию и адаптации на почве российской танцевальной и театральной культуры. В ней выявляются специфика развития джазового танца в России, перспективы дальнейшего его развития и проблемы, этому препятствующие.

Определяются роль и перспективы использования техники джазового танца в профессиональном хореографическом образовании и сфере детского творчества, положение джазового танца в российском сценическом пространстве. Кратко освещается деятельность образовательных организаций и персонала, занимающихся пропагандой и развитием джазового танца в России. Обрисовываются перспективы синтеза техники джазового танца с национальным фольклором народов России и создания новых моделей хореографических стилизаций.

На российской театральной сцене джазовый танец активно реализуется в качестве пластического модуля мюзиклов, широко любимого зрителями жанра, что открывает новые для него перспективы в образовательной среде. В статье поднимается вопрос о том, что повышение уровня конкурентоспособности актеров музыкального театра и мюзикла, а также процесс пополнения театральных кадров высококвалифицированными исполнителями универсального жанра, одинаково хорошо владеющими

вокалом, хореографией и актерским мастерством, существенно зависит от уровня их хореографической подготовки, и углубленное изучение техники джазового танца представляется наиболее актуальным вектором в профессиональном обучении хореографии будущих актеров.

Дальнейшему развитию джазового танца в России значительно препятствует проблема, обусловленная низким уровнем разработки теории и методики преподавания этого стиля танца. Причем, отсутствие должного объема учебной литературы на русском языке напрямую связано с недостатками методического содержания зарубежных источников. Для привлечения более пристального внимания к данной проблеме в статье приводятся экскурсы по печатной зарубежной литературе по теме джазового танца, а также обзор существующей литературы по истории, технике и методике преподавания джазового танца на русском языке. Однако, появление новых теоретических работ по теории джазового танца в России в последние годы позволяет надеяться на положительный прогноз в направлении дальнейшего развития этого уникального стиля на почве российской культуры.

Ключевые слова: танец, хореография, джаз, мюзикл, джазовый танец, джаз-модерн, современный танец, институционализация современного танца, история джазового танца в России, театральное образование, профессиональное хореографическое образование, музыкальный театр, учебник по джазовому танцу.

почве российской культуры – явление яркое и неординарное. Удивительно, насколько легко и

Джазовый танец, существующий и плодотворно развивающийся на



Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

естественно этот вид танца, родившийся в США и корнями уходящий в африканский фольклор, сумел прижиться в чужой холодной стране с совершенно иным культурным кодом, историей и фольклором. Продолжая существовать в России как образец американской культуры и сценического искусства, джазовый танец органично впитал в себя русский характер и занял собственные ниши в системе профессионального хореографического образования, досуга и детского творчества, на театральной сцене. Интересно проследить путь его становления в России и очертить перспективы дальнейшего развития в нашей стране.

Современный сценический джазовый танец в России – направление относительно новое. Пик его популярности пришелся на конец XX – начало XXI века и сейчас заметно угас. После распада Советского Союза барьер социокультурной изоляции разрушился, и страну наполнили образцы западного образа жизни, в том числе, и образцы искусства и культуры зарубежных стран. Так в Россию пришел и джазовый танец. По-американски свободный, эмоциональный и непривычно чувственный для жителей постсоветского пространства, он мгновенно вызвал к себе интерес. Академическими авторитетами джазовый танец был принят далеко не сразу и первые годы подвергался неприятию и критике, как танец дикий и не имеющий системы. Несмотря на это, последнее десятилетие XX века принесло джазовому танцу в России огромное количество почитателей и последователей среди профессиональных танцовщиков и хореографов, а последующее углубленное его изучение позволило открыть джазовый танец как уникальную хореографическую систему, не имеющую аналогов.

По программе обмена культурным опытом и при поддержке посольства США, в по-

следнее десятилетие XX века в Москву начали приезжать лучшие преподаватели и хореографы США с мастер-классами, а также гастролирующие труппы современного танца. Безусловно, их визиты в СССР случались и ранее, в качестве примера можно привести знаменитое выступление в Москве труппы «Alvin Ailey American Dance Theatre» («Американский театр танца Алвина Эйли») в 1970 году. Но подобные мероприятия были редки и позволяли зрителям лишь получить впечатление от соприкосновения с экзотической культурой, а по-настоящему жить и развиваться в России джазовый танец начал в 1990-е годы.

Зародился джазовый танец в США в начале XX века, это событие «было отмечено подъемом национального самосознания и желанием широких масс развивать собственную оригинальную культуру. Возникновение джаза оказалось актуальным отзывом на запрос времени и совпало с глобальным желанием людей чувствовать себя частью великого целого, своей страны. Так, благодаря развитию звукозаписи, мелодии саксофонов, кларнетов, тромбонов и фортепиано очень скоро зазвучали по всей Америке, принеся джазу славу и титул “американской национальной музыки”. А за джазовым танцем закрепился статус социального танца средних слоев населения Америки, “американского народного танца”».¹

Первым социальным джазовым танцем стал свинг (Swing), родившийся в результате слияния традиций европейских парных танцев и африканского фольклора. Под этим общим названием впоследствии развился целый стиль, подаривший миру такие танцы как чарльстон (Charleston) и линди-хоп (Lindy hop). Сегодня социальные джазовые танцы продолжают поль-

¹ Смирнова, А. В. Джаз-класс. – М.: Век информации, 2020. – С. 194–195.



Александра Владимировна СМЕРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

зваться популярностью в определенных кругах как в США, так и в России. В 1920-е годы распространению джазового танца способствовал музыкальный стиль классического джаза диксилэнд (Dixieland), исполнявшийся ансамблями белых музыкантов в подражание музыке Нового Орлеана. Но еще более популярной джазовая музыка стала благодаря Полу Уайтману (Paul Whiteman), в творчестве которого приобрела оркестровое звучание и стала более танцевальной и гармоничной, а значит, более понятной для европейцев. Известные исполнители и педагоги Вернон и Ирен Касл (Vernon and Irene Castle) упростили движения, заимствованные из африканского фольклора, вывели их технику исполнения и адаптировали для европейских исполнителей. Самым популярным танцем белых стал фокстрот (Foxtrot), исполнявшийся в близком контакте в парах и напоминавший вальс.

Параллельно с танцевальными площадками, джазовый танец активно существовал и на сцене в форматах менестрель шоу, ревю, водевилей, ранних мюзиклов. Поначалу подобные выступления строились на яркой индивидуальности солистов, выступавших с авторскими оригинальными номерами, но вскоре, на волне возрастающей популярности, вызванной интересом зрителей к экзотическим танцам, начали подвергаться стандартизации, а возросший уровень конкуренции вызвал необходимость повышения исполнительского мастерства.

Так, в 1930–1940-е годы, вместе с открытием в США первых частных студий, предлагавших занятия по подготовке артистов кордебалета для мюзиклов (chorus line), было положено начало профессиональному обучению технике джазового танца. Чтобы получить работу в водевилях, мюзиклах, бродвейских шоу, клубах и кино, необходимым было умение

быстро запоминать показанные хореографами комбинации и выполнять их максимально точно. От артистов кордебалета требовалось: уметь работать в ансамбле, обладать стандартными параметрами фигуры, синхронно передавать в танце не только хореографические элементы, но также жесты и мимику – улыбки, подмигивания, пожимания плечами. Таким образом, возникла потребность в создании единой лексической системы для постановок и разработке специфического тренажа, направленного на подготовку универсальных танцовщиков. Вместе с новой лексической системой начала складываться ее терминология, значительно облегчившая хореографам и преподавателям работу и ставшая впоследствии терминологией джазового танца.

В 1940-е годы на Бродвее начал возникать новый вид джазового танца – театральный джаз (theatrical jazz dance). Хореографы классического танца – Джордж Баланчин (George Balanchine), Джером Роббинс (Jerome Robbins), Агнес де Милль (Agnes de Mille) и другие осуществили первые попытки соединить в своем творчестве джазовый танец и балет. В основу их экспериментальных постановок легла техника классического танца, дополненная ритмическими движениями степа в ногах и отдельными необычными элементами и позировками этнического джаза. Большое внимание уделялось внешней форме танцевальных элементов, четкости линий и точности исполнения движений. Труды хореографов увенчались определенным успехом, и в качестве примера, подтверждающего это, можно привести работу Джорджа Баланчина в бродвейской постановке «На пуантах» («On Your Toes», 1936), экранизированной в 1939 году. А в хореографии Агнес де Милль к фильмам «Оклахома!» («Oklahoma!», 1942) и «Карусель» («Carousel», 1945) видно,



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

что уже не только ноги исполнителей в движении отделены от корпуса, но и используется прием изоляции всех частей тела, а танцевальные комбинации наполняются синкопированными акцентами.

Однако ранние эксперименты в области объединения техник академического и этнического танцев оказались лишь первым шагом на пути к дальнейшей трансформации джазового танца. Творческий поиск хореографов продолжался и привел к открытию того, что танец модерн способен представить джазовому танцу куда большие возможности для творческого диалога, чем балет. Под влиянием техник танца модерн, сформировавшихся к 1950-м годам, лексика и хореографические структуры джазового танца обогатились и усложнились. Так появился новый стиль джазового танца – современный джазовый танец (modern jazz dance). Благодаря академической структуре и техничности классического танца, заложенных в его основу хореографами-экспериментаторами, обновленный джазовый танец приобрел чистоту линий, а значит возможность синхронного исполнения большими группами танцовщиков. Также джазовый танец позаимствовал у балета методическую основу для выполнения многих базовых элементов, например, грамотную технику вращений и больших прыжков. А в сочетании с техническими приемами танца модерн, позволяющими безопасно перемещать тело между пространственными уровнями и представляющими безграничные возможности для поиска новых хореографических форм, джазовый танец стал поистине универсальным танцевальным стилем. Его основу своим творчеством заложили хореографы Джек Коул (Jack Cole), Ханья Хольм (Hanya Holm), Джером Роббинс (Jerome Robbins), Майкл Кидд (Michael Kidd), Боб Фосс (Bob Fosse), Перл Примюс (Pearl

Primus), Кэтрин Данхем (Katherine Dunham), Тэлли Битти (Talley Beatty) и Алвин Эйли (Alvin Ailey).

В 1950-х годах развитие шоу-индустрии в США продолжалось, и требования к подготовке исполнителей вышли на профессиональный уровень. Поэтому несколько педагогов, отзываясь на запрос времени, переработали стандартный урок классического танца и дополнили его совершенно новыми элементами и техникой исполнения, заимствованными из джазового танца. Так джазовый танец стал не только танцевальным стилем, но и хореографической дисциплиной. Огромный труд, проделанный Мэттом Мэттоксом (Matt Mattox), Луиджи (Luigi), Гасом Джордано (Gus Giordano), Фрэнком Хатчетом (Frank Hatchett), Джо Тремейном (Joe Tremaine) и другими педагогами и хореографами, позволил поднять мастерство артистов шоу и музыкальных фильмов на новый технический и артистический уровень.

Вся история джазового танца связана со сферой досуга и развлечений, поэтому долгое время, даже в США, его не воспринимали как сценическое искусство и как академическую дисциплину, достойную изучения в колледжах, академиях и университетах искусств. Как писал Ким Чэндлер Ваккаро в статье «Джазовый танец в системе высшего образования» («Jazz Dance in Higher Education») 1994 года: «Первые учебные программы для подготовки профессиональных танцовщиков начали появляться в США в 1920-е годы. Преимущество в них отдавалось модерну и классическому танцу, в ознакомительном порядке изучались также фольклорные танцы и степ. Вплоть до 1990-х годов в высших учебных заведениях и хореографических колледжах джазовый танец представлен не был. Несколько десятилетий длился процесс его трансформации из объекта поп-культуры в



Александра Владимировна СМЕРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

культурный образец. На сегодняшний день только треть колледжей искусств в США предлагают к изучению джаз в таком же объеме, как классический танец и технику модерн».²

Существенно замедлила процесс признания и институционализации джазового танца и расовая сегрегация, до сих пор оказывающая влияние на жизнь современного общества в США. Долгое время производный от национальной культуры афроамериканцев продукт, пусть даже и пользующийся огромной популярностью, европейцы отказывались признавать равным академическим культурным образцам, таким как классический танец и модерн. К преподаванию и обучению в колледжах и университетах в США не допускались люди неевропейского происхождения. Однако постепенно картина изменилась, и в 2021 году, по данным всемирной информационной сети интернет, джазовый танец в США предлагался к изучению уже более чем в тысяче студий и школ искусств, а также входил в перечень дисциплин хореографических факультетов колледжей сорока штатов из пятидесяти.

Первая крупная студия, где начал преподаваться традиционный джазовый танец, еще не имевший в те годы академической базы, была открыта в Нью-Йорке в 1943 году русской иммигранткой, хореографом и антропологом Мурой Дэн (Mura Dehn) и называлась «Академией свинга» («Academy of Swing»). Также, становлению джазового танца как профессиональной дисциплины способствовала деятельность Долорес Китон Кайю (Dolores Kirton Cayou), вошедшей в историю в качестве одной из первых темнокожих преподавателей колледжа и написавшей одно из первых учебных пособий по джазовому танцу, «Современный джазовый та-

нец» («Modern jazz dance»)³, вышедшее в свет в 1971 году. Далее появились знаменитые книги Гаса Джордано (Gus Giordano) «Класс джазового танца: от начинающих к продолжающим» («Jazz dance class: beginning thru advanced»)⁴ и «Антология американского джазового танца» («Anthology of American Jazz Dance»)⁵. Учебные пособия с описанием своих авторских техник также создали Мэтт Мэттокс (Matt Mattox), Луиджи (Luigi), Фрэнк Хатчетт (Frank Hatchett) и другие педагоги.

В Россию джазовый танец как сценический стиль и как хореографическая дисциплина пришел вместе с «American Dance Festival Russia» («Фестиваль американского танца Россия»), организованным в Москве в 1991 году на базе Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Легендарная фигура в истории становления и развития мирового джазового танца – исполнитель и хореограф Дональд МакКейл (Donald McKayle) – впервые в России дал мастер-классы для профессиональных танцовщиков, а также представил на сцене свою знаменитую постановку «Радуга на моем плече» («Rainbow round my shoulder»). Вошедшая в сокровищницу хореографических номеров американского джазового танца, «Радуга на моем плече» предстала зрителям в уникальном исполнении российских танцовщиков, великолепно справившихся с новым и непривычным для них лексическим материалом.

В 2000 году в Москве состоялся «American Dance Festival Russia II» («Фестиваль американского танца Россия II»). Ключевым собы-

² Person Kriegel, L., Chandler-Vaccaro, K., Jazz dance today. – Belmont : West Publishing Company, 1994. – P. 207–208.

³ Cayou, D. K. Modern jazz dance. – California : Mayfield Publishing Company, 1971. – 148 p.

⁴ Giordano, G. Jazz dance class: beginning thru advanced / G. Giordano. – Pennington : A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1992. – 210 p.

⁵ Giordano, G. Anthology of American Jazz Dance. – Evanston : Orion Publishing House, 1975. – 418 p.



Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

тием этого фестиваля стал приезд в Россию, в числе других американских преподавателей, самого Мэтта Мэттокса – одного из основателей техники и методики джазового танца, уникального педагога, через танцевальный класс которого прошли многие тысячи талантливых танцовщиков и преподавателей по всему миру. Именно его техника стала первой доступной российским преподавателям методической основой, многократно транслированной через поколения российских педагогов и исполнителей и ставшей столь популярной в российском информационном вакууме того периода благодаря учебной видеозаписи урока Мастера.

На постоянной основе обучать джазовому танцу в России начали русские танцоры-энтузиасты, увлекшиеся этим новым экспрессивным стилем. Они бережно передавали своим ученикам движения и комбинации, заимствованные из классов зарубежных педагогов, копировали уроки с редких видеозаписей, иногда робко добавляли что-то свое.

Одним из пропагандистов джазового танца в России оказался Николай Васильевич Огрызков, сумевший открыть в Москве первую школу танца, где джазовый танец начали преподавать профессионально, наравне с академическими хореографическими дисциплинами. Прежде чем открыть школу, Огрызков организовал труппу «Свободный балет», завоевавшую призы международных конкурсов и фестивалей. Участники «Свободного балета» – Александр Шишкин и Фарух Ниязали – преподавали в школе Огрызкова, а впоследствии открыли собственные студии. При создании школы Огрызков ориентировался на западную модель аналогичных учреждений. Он активно продвигал внедрение стилей современного танца в систему российского хореографического образования, преподавал и ставил, стремился увлечь

своей идеей как можно большее количество людей, при этом большое внимание уделял качеству и стилистическим нюансам каждого своего класса или постановки.

Стремясь к идеалу, Огрызков понимал, что лучшими преподавателями джазового танца могут быть только носители аутентичной культуры, американцы, что детище западной современной культуры – модерн – лучше других педагогов объяснят и покажут также зарубежные педагоги. Поэтому, на работу в свою школу Огрызков приглашал преподавателей из других стран, и те приезжали на год или полгода, чтобы полноценно вести учебный процесс с детьми в России. Так, в 1990-е годы, учащиеся школы Огрызкова занимались джазовым танцем с педагогом из Бразилии, изучали модерн по системе Марты Грэм с преподавателем из Голландии, а классический и народно-сценический танец, ритмику и основы художественной гимнастики осваивали под руководством сильнейших отечественных педагогов. В его школу в Старо-конюшенном переулке в Москве с первых дней работы приезжали с мастер-классами лучшие современные хореографы 1990-х: Карин Сапорта (Karine Saporta), Адам Миллер (Adam Miller), Фредерик Лескюр (Frederic Lescure), Паскалин Верье (Pascaline Verger). Поддерживали работу Огрызкова и Французский культурный центр в Москве и организация Asian Federation of Advertising Associations (AFAA, Азиатская федерация рекламных ассоциаций) при Министерстве иностранных дел Франции. Школа современного танца Николая Огрызкова стала первым в России учебным заведением, выпускники которого получали актуальную хореографическую подготовку, уровень которой позволял им поступать в лучшие зарубежные академии и колледжи искусств и продолжать свое обучение за границей.



Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

Значительный вклад в развитие джазового танца в России внесла театр-школа современного танца «ВОРТЭКС» и ее руководители Андрей и Ольга Тимофеевы. Открывшийся в 1998 году, центр «ВОРТЭКС» стал сосредоточением самой актуальной информации в сфере современного танца. Классы для детей и взрослых, любителей и профессионалов, курсы повышения квалификации преподавателей, фестивали, конкурсы и мастер-классы – по инициативе центра в Москве появился большой поток информации по таким танцевальным направлениям как степ, джаз, модерн, контемпорари, хип-хоп, ирландский степ, фламенко и танцы народов мира.

Настоящим событием для исполнителей и педагогов стало мероприятие «Джаз-конгресс», в рамках которого ежегодно проходят мастер-классы крупнейших преподавателей из Франции и США, а также хореографическая лаборатория, результаты которой выносились на сцену в финальном гала-концерте. За двадцать лет работы «ВОРТЭКСа» многим исполнителям и педагогам со всей России удалось углубить и систематизировать свои знания и навыки в области джазового танца и передать этот материал уже нескольким поколениям учеников. Самые успешные из них получили гранты на стажировку и прохождение обучения в «Centre International da Dance Rick Odums» («Международном центре танца Рика Одумса») в Париже, осуществляющем свою деятельность под руководством Рика Одумса, преемника и ученика Мэтта Мэттокса.

Также, в России действует крупный фестиваль джазового и современного танца «Jazz Sensation» («Джазовая сенсация»), которой ежегодно проводится в Екатеринбурге, начиная с 2012 года. Своей целью фестиваль определяет популяризацию джазового танца в России, по-

вышение профессионального уровня хореографических коллективов, образование и повышение квалификации педагогов и руководителей танцевальных коллективов, работающих в этом стиле и других направлениях современного танца. В рамках фестиваля, помимо конкурсной программы, проходят мастер-классы и творческая лаборатория, результаты которой демонстрируются на сцене.

На сегодняшний день в России джазовый танец занимает устойчивую позицию в сфере профессионального и дополнительного образования, а также в области досуга и детского творчества. Открыв для себя универсальность и многогранность джазового танца, российские хореографы нашли ему широкое применение в своей педагогической практике. Многие московские школы танца («ВОРТЭКС», «ТанцБАЗА», «Model 357», школа-студия танцев Людмилы Квасневской, театр-студия современной хореографии Ирины Афонинной и Сергея Шегай, танцевальная студия Дениса Бородинского BDDC Space и др.), предлагают уроки джазового танца разных уровней сложности. Занятия джазовой техникой дают профессиональным танцовщикам универсальную подготовку, позволяющую им с легкостью осваивать другие направления современной хореографии, а любителям дарят возможность самореализации в творчестве. Популяризаторскую деятельность в продвижении техники джазового танца и повышения уровня джазового танца в России ведет директор «Лаборатории мюзикла» и основательница «Школы универсального танцовщика» Эльвира Таха, дающая джазовые мастер-классы по всей стране. Активную позицию в направлении доступности сценического джазового танца занимает московская школа «ТанцБАЗА» и ее педагоги и идейные вдохновители Ольга Гранкина и Анна Браславская. Учеником их студии



Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

может стать любой желающий, даже не имеющий предварительной хореографической подготовки. Пропагандирует эстетику джазового танца и активно воплощает ее на сцене в Москве в формате детского мюзикла школа «Класс-центр». В сфере дополнительного пред-профессионального образования ведущую позицию занимает детская театральная студия «Академия детского мюзикла», творческая группа которой на материале эстрадно-джазового вокала и техники джазового танца создала уже несколько успешных детских мюзиклов («Снежная королева», «Школа лесной магии», «Школьный мюзикл», «Соловей-Разбойник & Со»), идущих на сценических площадках Москвы.

В сфере профессионального хореографического образования джазовый танец преподается в колледжах и университетах культуры и искусств разных городов России (Московский государственный институт культуры в Москве, Санкт-Петербургский государственный институт культуры в Санкт-Петербурге, Владимирский государственный университет во Владимире, Восточно-Сибирский государственный институт культуры в Улан-Удэ, Московский губернский колледж искусств, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки и др). В этом сегменте образования на сегодняшний день существует стабильная проблема, вызванная нехваткой высококвалифицированных педагогов по технике джазового танца. При том, что уровень подготовки выпускников отделений современного танца колледжей и институтов возрастает из года в год, немногие из их числа решаются посвятить себя педагогической деятельности. Одной из веских причин этому является острая нехватка теоретических и методических материалов по педагогике джазового танца на русском языке.

По результатам поиска литературы, посвященной джазовому танцу, необходимо отметить, что проблематика истории, теории и методики данного вида танца недостаточно изучена и раскрыта в трудах не только российских, но и зарубежных авторов. Первые книги по методике и истории джазового танца, как говорилось выше, появились в США в начале 1970-х годов, последующие работы, также авторства американских педагогов, не были переведены на русский язык. В трудах российских авторов вопросы техники и методики преподавания джазового танца освещены крайне скудно, что, вероятно, является следствием недостаточной проработанности темы в первоисточниках. Анализ печатных изданий по изучаемой тематике показал низкую степень разработанности темы, отсутствие должного количества научных трудов и острую необходимость в восполнении образовавшегося информационного пробела, обусловленного актуальным запросом времени и широкими перспективами развития джазового танца на почве российской хореографической и театральной культуры.

Огромный вклад в процесс институционализации и внедрения джазового танца в учебные планы хореографических отделений ВУЗов страны внес профессор Вадим Юрьевич Никитин, создавший несколько учебных пособий по технике, истории и методике современного танца («Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика»⁶, «Стретчинг в профессиональном обучении современному танцу»⁷, «Мастерство хореографа в современном танце»⁸), в их

⁶ Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. – М.: ГИТИС, 2000. – 438 с.

⁷ Никитин, В. Ю. Стретчинг в профессиональном обучении современному танцу. – М.: ГИТИС, 2005. – 75 с.

⁸ Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2020 – 520 с.



Александра Владимировна СМЕРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

числе уникальную и единственную в своем роде книгу «Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника»⁹, без которой не были бы написаны десятки учебных программ для институтов, колледжей и школ искусств. Необходимо также упомянуть книгу «матриарха» джазового танца в России Аллы Георгиевны Богуславской «Основы методики модерн-джаз танца»¹⁰, изданной в 2014 году.

Начинающим исполнителям адресована книга Н. А. Александровой и Н. В. Макаровой «Джаз-танец. Пособие для начинающих»¹¹, также в 2018 году издано краткое пособие А. Юрченко и А. Тарана «Танец без границ»¹², в 2020 году в свет вышел подробный справочник по методике построения урока джазового танца «Джаз-класс»¹³ А. В. Смирновой. Труды российских авторов, в сравнении с зарубежной литературой, демонстрируют более научный подход к проработке темы и отличаются более методичным изложением материала. Существующие педагогические технологии и методические наработки в системах обучения классическому и народно-характерному танцам способны обеспечить крепкую теоретическую базу для дальнейших разработок в области методики джазового танца в России. Появление на свет русскоязычных актуальных изданий, посвященных теории джазового танца, расширяет перспективы его развития на почве российской

хореографии и внушает надежду на совершенствование теоретической и методической базы джазового танца в нашей стране.

На российской сцене сегодня джазовый танец существует лишь в малых формах, и увидеть его представляется возможным скорее на конкурсах и фестивалях детского творчества, чем на крупных концертных мероприятиях для массового зрителя. В индустрии шоу-бизнеса джазовая хореография встречается в концертных программах «звезд» эстрады и музыкальных видео, но в последнее время все чаще уступает место более актуальным стилям хореографии, таким как хип-хоп и контемпорари. В России нет джаз-балетов и других танцевальных коллективов, работающих непосредственно в этом стиле, на джазовой хореографии не создаются крупные сценические постановки. Но огромной популярностью и любовью зрителей пользуются зарубежные мюзиклы по франшизе – «Метро», «Ромео и Джульетта» «Нотр-Дам де Пари», «Чикаго», «42-я улица», «Мамма Миа», «Монте-Кристо», «Кошки», «Русалочка», «Красавица и Чудовище», а также мюзиклы российских авторов «Норд-Ост», «12 стульев», «Расстратчики», «Алые паруса», «Анна Каренина» и другие. Именно джазовый танец является основным лексическим модулем этих красочных спектаклей, что обеспечивает его популярность не только среди танцовщиков, но также среди актеров и любителей.

В отличие от академических дисциплин хореографии, требующих от исполнителей определенных параметров фигуры и физических данных (выворотности, гибкости, шага, прыжка), джазовый танец доступен к освоению людям, не наделенным специальными природными хореографическими данными. Он учитывает естественную моторику человеческого тела и представляет неограниченные возможно-

⁹ Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. – М.: Один из лучших, 2004 – 414 с.

¹⁰ Богуславская, А.Г. Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. – М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. – 256 с.: ил.

¹¹ Александрова, Н. А. Джаз-танец. Пособие для начинающих: Учебное пособие. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. – 192 с.

¹² Юрченко, А. Танец без границ. – М.: Век информации, 2018. – 72 с.

¹³ Смирнова, А. В. Джаз-класс / А. В. Смирнова. – М.: Век информации, 2020. – 228 с.



Александра Владимировна СМИРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

сти для совершенствования хореографического мастерства с учетом индивидуальных физических возможностей исполнителей, в чем идеально подходит для работы с актерами музыкального театра. Возможности техники джазового танца очень широки и углубленное ее применение в процессе обучения актеров-вокалистов способно раскрыть в студентах необходимый кинетический и физический потенциал: развить пластическую выразительность, избавиться от шаблонности и зажимов, усвоить верные паттерны безопасного хореографического движения, выработать в теле мышечную силу и объем дыхания, а также выносливость, координацию, профессиональную память и свободу образного мышления.

Еще на стадии работы в классе урок по технике джазового танца включает в себя такой важный в актерской профессии компонент, как работа над исполнительской подачей, артистизмом, манерой исполнения движений и помогает развить навык самопрезентации, столь необходимый для дальнейшей работы на сцене. Техника джазового танца идеально подходит для занятий с актерами музыкального театра тем, что наполнена уникальными лексическими элементами, перекликающимися с повседневными движениями и жестами, и обладает обширной возможностью их развития и модификации. Такой подход к хореографии позволяет тесно переплести танец с актерской игрой и делать его невероятно живым и выразительным. Физиология системы джазового танца не противодействует вокальному исполнению во время танца: корпус и диафрагма остаются свободными, специфическое дыхание в движении не требуется, что позволяет осуществлять любые заданные хореографом движения на полном смыкании голосовых связок, обеспечивая вокал необходимым объемом дыхания. Владение тех-

никой джазового танца дает возможность актерам музыкального театра танцевать довольно сложные партии, совмещая их исполнение с великолепным вокалом.

Как уникальная многогранная техника и методика хореографической подготовки джазовый танец способен вырастить новое поколение универсальных исполнителей, отвечающих актуальному запросу сценической практики настоящего времени: умеющих на высоком профессиональном уровне одновременно петь, танцевать и играть на сцене. Поэтому возможность дальнейшего развития джазового танца в России в системе профессионального образования актеров музыкального театра представляется очень перспективной.

Благодаря своей жизнеспособности и вариативности, на почве российской культуры джазовый танец проявил себя как техника, способная вступать в диалог с любыми видами танца и сценического движения, рождая новые гармоничные формы и открывая широкие возможности для творческого поиска. В области хореографического творчества джазовый танец оказался способен к синтезу с национальным фольклором России, что открыло перед постановщиками возможности создания новых интересных моделей стилизации национальных танцев народов России. В виде малых форм джазовый танец продолжает активно развиваться в сфере детского и юношеского творчества, став полноценной составляющей танцевальных фестивалей и конкурсов.

Современный сценический джазовый танец родился в результате длительной трансформации и слияния афро-американской и европейской культур. На пути становления он прошел несколько этапов, определивших его облик и характеристики. Способность к ассимиляции стала причиной жизнеспособности джазового тан-



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Александра Владимировна СМЕРНОВА

| Джазовый танец в системе хореографического и театрального образования в России |

ца и открыла ему перспективы для развития не только в США, но и на почве культур других стран мира, в том числе и в России.

Список литературы

- Александрова, Н. А. Джаз-танец. Пособие для начинающих: Учебное пособие / Н. А. Александрова, Н. В. Макарова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. – 192 с.
- Богуславская, А. Г. Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. – М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. – 256 с.
- Васенина, Е. Российский современный танец: диалог. – М.: Emergency Exit, 2005. – 268 с.
- Каюмова, Д. Ф. Современный джазовый танец. / Д. Ф. Каюмова, В. Г. Никитина // Вестник Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 2–1. – С. 125–128
- Мустафина, В. Г. Джаз-танец как вид современного танца / В. Г. Мустафина // Вестник Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2007. – № 1. – С. 84–86.
- Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань ; Планета музыки, 2020 – 520 с.
- Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 2000. – 438 с.
- Никитин, В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. – М.: Один из лучших, 2004 – 414 с.
- Никитин, В. Ю. Стретчинг в профессиональном обучении современному танцу / В. Ю. Никитин. – М.: ГИТИС, 2005. – 75 с.
- Репицына Ю. О. Этапы развития джазового танца и его стилевое разнообразие / Ю. О. Репицына // Искусствознание: теория, история, практика. – 2015. – № 2 (12). – С. 58–63.
- Смирнова, А. В. Джаз-класс / А. В. Смирнова. – М.: Век информации, 2020. – 228 с.
- Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории / Гос. институт искусствознания; Институт танца (Екатеринбург). Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2004. – 392 с.
- Юрченко, А. Танец без границ / А. Юрченко, А. М. Таран. – М.: Век информации, 2018. – 72 с.
- Cayou, D. K. Modern jazz dance. – California: Mayfield Publishing Company, 1971. – 148 p.
- Giordano, G. Anthology of American Jazz Dance. – Evanston: Orion Publishing House, 1975. – 418 p.
- Giordano, G. Jazz dance class: beginning thru advanced / G. Giordano. – Pennington: A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, 1992. – 210 p.
- Goodman, K. Jump into jazz: the basics and beyond for the jazz dance student / M. K. Goodman, E. Pryor. – 5 ed. – N. Y.: The McGraw-Hill Higher Education, 2005. – 188 p.
- Knowles, M. Tap roots: the early history of tap dancing / M. Knowles. – Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. – 270 p.
- La Pointe-Crump, J. Discovering Jazz Dance. America's Energy and Soul / J. La Pointe-Crump and K. Staley. – Madison: Brown & Benchmark, 1992. – 210 p.
- Malone, J. Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance / J. Malone. – Illinois: University of Illinois Press, 1996. – 274 p.
- Person Kriegel, L., Chandler-Vaccaro, K., Jazz dance today / L. Person Kriegel, K. Chandler-Vaccaro. – Belmont: West Publishing Company, 1994. – 156 p.



Alexandra V. SMIRNOVA

| Jazz Dance in the System of Choreographic and Theatrical Education in Russia |

Alexandra V. SMIRNOVA

Russian Institute of Theatre Arts – GITIS
6, Maly Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation
Musical Theatre, Teacher
ORCID: 0000-0001-5862-7453
E-mail: jazz-class@mail.ru

JAZZ DANCE IN THE SYSTEM OF CHOREOGRAPHIC AND THEATRICAL EDUCATION IN RUSSIA

The article is devoted to the formation of jazz dance as a stage movement and its institutionalization in the United States, the history of its subsequent penetration into Russia and adaptation on the basis of Russian dance and theater culture. It identifies the specifics of development of jazz dance in Russia, the prospects of its further development, and the problems that prevent it.

It defines the role and prospects of use of jazz dance technique in professional choreographic education and the sphere of children's creativity, the position of jazz dance in the Russian stage space. It briefly describes the activities of educational organizations and personalities involved in the promotion and development of jazz dance in Russia. It outlines the possibilities of synthesis of jazz dance technique with national folklore of peoples of Russia and creation of new models of choreographic stylizations.

On the Russian theatrical scene, jazz dance is actively realized as the plastic module of musicals, a genre widely loved by the audience, which opens new prospects for it in the educational environment. The article raises the question of how the level of competitiveness among actors of musical theater and musicals and the process of enriching the theatrical staff with highly qualified artists of a universal genre, who have an equally good command of vocals, choreography and acting, depends significantly on the level of their chore-

ographic training, and the profound study of jazz dance technique seems the most relevant vector in the professional training of future actors of choreography.

Further development of jazz dance in Russia is significantly hindered by the problem caused by the low level of development of the theory and methods of teaching this style of dance. Moreover, the lack of proper amount of educational literature in Russian is directly related to the lack of methodological support among foreign sources. In order to attract more attention to this problem, this article provides an excursus of the printed foreign literature on jazz dance, as well as a review of the existing literature on the history, technique and methodology of teaching jazz dance in Russian language. However, the appearance of new theoretical works on the theory of jazz dance in Russia in recent years allows us to hope for a positive forecast in the direction of further fruitful development of this unique style on the soil of Russian culture.

Key words: dance, choreography, jazz, musical, jazz dance, jazz-modern, modern dance, institutionalization of modern dance, history of jazz dance in Russia, theater education, professional choreographic education, musical theater, jazz dance textbook.

References

Aleksandrova, N., Makarova, N. (2012). *Djazovyj tanec: posobie dlia nachinauschikh* [Jazz dance manual for beginners]. Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).

Boguslavskaya, A. (2014). *Osnovy metodiki modern-jazz tanca* [Fundamental of jazz-modern dance methodology]. *Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horografii; Bogorodskij pechatnik*. (In Russian).

Vasenina, E. (2005). *Rossijskij sovremennyj tanec: dialogi* [Russian modern dance: dialogues]. *Emergency Exit*. (In Russian).



Alexandra V. SMIRNOVA

| Jazz Dance in the System of Choreographic and Theatrical Education in Russia |

Kayumova, D., Nikitina, V. (2015). Sovremennyj jazovyj tanec [Modern jazz dance]. *Vestnik Kazanskogo gos. yuniversiteta kyl'turi i iskusstv*, 2–1. 125–128. (In Russian).

Mustafina, V. Jazz-tanec kak vid sovremennogo tantca [Jazz dance as a type of modern dance]. *Vestnik Kazanskogo gos. yuniversiteta kyl'turi i iskusstv*, 1. 84–86. (In Russian).

Nikitin, V. (2020). Masterstvo horeografa v sovremen-nom tance [Choreographer's Mastery of Contemporary Dance]. Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).

Nikitin, V. (2000). Modern-jazz tanec: Istorija. Metodika. Praktika [Modern-jazz dance: History. Methodology. Practice]. GITIS. (In Russian).

Nikitin, V. (2004). Modern-jazz tanec: Etapy razvitija. Method. Tekhnika [Modern-jazz dance: Stages of development. The Method. Technigue]. Odin iz luchshih. (In Russian).

Nikitin, V. (2005). Stretching v professional'nom obuchenii sovremennomu tancu [Stretching in the professional training of contemporary dance]. GITIS. (In Russian).

Repitsyna, U. (2015). Etapy razvitija djazovogo tantca i ego stilevoe raznoobrazije [Stages in the development of jazz dance and its stylistic diversity]. *Iskusstvoznaniye: teorija, istorija, praktika*, 2 (12). 58–63. (In Russian).

Smirnova, A. (2020). Jazz-klass [Jazz class]. *Vek informacii*. (In Russian).

Surits, H. (2004). Balet i tanec v Amerike: Oчерki istorii [Ballet and Dance in America: Historical Sketches]. Izd-vo Ural'skogo un-ta. (In Russian).

Yurchenko, A., Taran, A. (2018). Tanec bez granits [Dance without Borders]. *Vek informacii*. (In Russian).

Cayou, D. K. (1971). *Modern jazz dance*. Mayfield Publishing Company.

Giordano, G. (1975). *Anthology of American Jazz Dance*. Orion Publishing House.

Giordano, G. (1992). *Jazz dance class: beginning thru advanced*. A Dance Horizons Book, Princeton Book Company.

Goodman, K. (2005). *Jump into jazz: the basics and beyond for the jazz dance student*. The McGraw-Hill Higher Education.

Knowles, M. (2002). *Tap roots: the early history of tap dancing*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

La Pointe-Crump, J. (1992). *Discovering Jazz Dance. America's Energy and Soul*. Brown & Benchmark.

Malone, J. (1996). *Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance*. University of Illinois Press.

Person Kriegel, L., Chandler-Vaccaro, K. (1994). *Jazz dance today*. West Publishing Company.



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

Вадим Юрьевич НИКИТИН

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
119071, Россия, Москва, ул. Малая Калужская, д. 1.Профессор кафедры педагогики балета Института славянской культуры
Доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0002-7804-0219

E-mail: dancer-v@mail.ru

КОНТЕМП ИЛИ CONTEMPORARY DANCE? К ВОПРОСУ СТИЛЕВЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В статье обозначаются проблемы развития современного танца, связанные с недостаточным уровнем научной разработки темы. Автор статьи анализирует употребление терминов «современный танец» и «contemporary dance» в российском искусствоведении и делает попытку дать определения и составить классификацию основных стилей contemporary dance, которые существуют в мировой танцевальной практике. В статье затронут вопрос определения эстетической парадигмы contemporary dance и основных художественных принципов. Автор делает вывод, что термины «contemporary dance» и «современный танец» не являются синонимами и употребляются в разных значениях. Автор дает определение танцевальным системам, критериями которых служат: определенная эстетическая парадигма, кодифицированная лексика, конвенциональные штампы в работе хореографа и использование традиционных художественных приемов, и главное – школа и методика профессионального обучения исполнителей и хореографов.

Рассматриваются особенности использования термина «contemporary dance» в России в настоящее время и появление такой его модификации как «контемп», приводятся примеры трактовки этого термина ведущими хореографами и критиками и сделан вывод, что данный термин ничего общего с

Автор неоднократно в своих статьях¹ обращался к проблеме классифика-

¹ Никитин, В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 2 (52). – С. 232–238.

оригинальным направлением хореографического искусства не имеет.

Дан анализ процесса введения в хореографическое образование дисциплин «современный танец» и основных «contemporary techniques» (техник контемпорари), определяются роль и перспективы использования техник современного танца в хореографическом образовании. Рассматривается содержательный аспект преподавания этих дисциплин. Обозначены основные танцевальные и соматические техники, а также методы физической реабилитации танцовщиков. Отдельный раздел в статье посвящен использованию техник пластической импровизации в образовательном процессе. Предлагается терминология, действующая в мировой хореографической практике, рассмотрены терминологические неточности, которые существуют в теоретических работах. Делаются выводы о перспективах развития современного танца в российском хореографическом искусстве.

Ключевые слова: современный танец, танец контемпорари, контемп, классификация танцевальных стилей, техники современного танца, хореографическое образование, техники импровизации.

ции стилей и направлений в современном танце, но внимательно анализируя редкие публикации, посвященные этому вопросу, можно заметить, что ни один из авторов не дает определения понятия «современный танец» именно в



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

российском искусствознании. И в настоящий момент этот термин используется в российской танцевальной практике как минимум в трех значениях: 1) как определение сценического «серьезного» танца, предполагающего наличие хореографа, исполнителей и публики; 2) как определение популярных молодежных стилей социального, бытового танца «развлекательного» характера; 3) название учебной дисциплины, которая с большим трудом «пробивает» себе место в системах профессионального и дополнительного хореографического образования.

По мнению автора статьи, безусловно, субъективному, прямой перевод термина contemporary dance как современный танец является неадекватным. Рассматривая семантику слова contemporary, автор статьи предпочитает выделять значения «нынешний», «актуальный», то есть подчеркивать принадлежность танца к настоящему времени, но никак не определение стиля или авторской манеры хореографа. Тогда возникает закономерный вопрос, – а какие направления танцевального искусства (пока обратимся именно к искусству, оставив за скобками перформанс) можно считать современными? Джазовый танец, который в российском искусствознании и системе хореографического образования относится к современному танцу? Но он зародился в конце XIX и получил свое развитие в начале XX века! Танец модерн, который также относится к современному танцу, но развивается уже столетие? Правомерно ли относить эти танцевальные направления к современному танцу, если использовать термин «contemporary»?

Автор статьи многократно задавал вопрос иностранным педагогам и хореографам: «What is contemporary dance?» («Что такое танец контемпорари?»), они все единодушно отвечали: «This is what is being danced now!»

(«Это то, что танцуется сейчас»), то есть давали исключительно временную характеристику. Необходимо отметить, что в европейской танцевальной практике термин contemporary dance относится исключительно к сценическим произведениям хореографического искусства, однако, как уже упоминалось выше, в России термин «современный танец» используется гораздо шире, включая в себя все стили и направления, которые практикуются в настоящее время не только в искусстве, но и в танцевальной культуре, особенно молодежной.

Интересна одна из версий возникновения термина «contemporary dance», к сожалению, не подтвержденная в научных источниках. По мнению некоторых исследователей танцевального искусства, этот термин возник во Франции в середине 1970-х годов прошлого века, когда европейская публика стала знакомиться с творчеством американских хореографов-постмодернистов. И поскольку отношение ко всему американскому в искусстве было достаточно негативным, европейские теоретики танца предложили свой термин, на их взгляд, более широкий.

Главными эстетическими принципами contemporary dance являются толерантность и синтез. Contemporary dance ни с чем не борется, и не создает никаких манифестов, в нем «дружно» уживаются многие стили и техники, которые существуют в настоящее время. Это скорее определенное мировоззрение хореографа и его индивидуальный подход к движению, нежели кодифицированная танцевальная лексика. Но, если мы проанализируем те стили и техники, которые существуют в настоящее время, то получается странная картина. «Театр танца» (Пина Бауш, Саша Вальц, Ллойд Ньюсон) – это contemporary dance? Хореографы «новой волны» во Франции 1970–1990 годов (А. Прельжо-



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стиливых определений в современном танце |

каж, Ж. Монтальво и Д. Херве, Д. Богуэ, Ф. Декуфле, М. Монье, М. Марен и др.) – это contemporary dance? Тогда к какому направлению относится группа хореографов «non-danse» («не-танца») – Ж. Бель, Б. Шармац, Й. Надж, К. ле Руа? Некоторые критики относят движение «non-danse» к явлениям концептуального искусства из-за отсутствия танца в традиционном понимании, и предлагают определять его в качестве «концептуального танца». А к какому направлению можно отнести перформансы Яна Фабра и Алана Плателя? А эксперименты Мак-Грегора, соединившего современные сценические технологии с танцем? И финальный пример: Акрам Хан, ярчайший представитель contemporary dance, вдруг ставит «Жизель», конечно, изменив сюжет и музыку, но сохранив пуанты и массовые сцены, что совершенно несвойственно манере этого хореографа.

В contemporary dance формируется полистилизм, в котором размываются границы «чистого танца», и становятся приемлемыми и вокал, и текст, и видео, и странный реквизит. Лексика танца изменяется, вбирая в себя некодифицированные движения из любых танцевальных техник. В танце исчезает иллюзия, присутствующая театральным способом презентации. Тело оказывается вовлеченным в игру значений и смыслов, и большую роль играет импровизация исполнителя, а также использование художественных приемов из смежных видов искусств. «Contemporary dance представляет собой конгломерат направлений сценического танца, основанный на разнообразных стилях движения, их смешениях; здесь синтезируются самые разнообразные техники и эксперименты работы с телом и пространством. Ключевым является слово “contemporary” (со-временем), которое акцентирует ситуацию присутствия в настоящем, погруженность в тело, исследование раз-

ных телесных состояний и их изменений, коммуникативных свойств тела в его взаимодействии с пространством, другими телами»².

Культурный контекст contemporary dance – это смешение всех культурных ценностей, которые в своем соединении создают что-то совершенно новое. Современному зрителю приходится самому конструировать контекст танца. Хореограф, в свою очередь, стремится сделать акцент на проблемах, которые затрагивают каждого зрителя.

Contemporary dance – это символ слияния и толерантности. Это термин, определяющий эпоху, в которой соединяются все стили и направления. Он не отменяет предшествующие танцевальные системы, а предлагает пути соединения, синтеза стилей, техник, идей, и главная особенность – он меняет мышление хореографа. Сейчас в Европе, да и во всем мире, нет хореографов, которые работают в строго очерченных стиливых рамках. Безусловно, у каждого творческого человека есть свои пристрастия в лексике, идеях, способах воплощения, сценических или несценических формах презентации, но нет никакого антагонизма между стилями, направлениями и жанрами хореографического искусства. Contemporary dance – это символ выбора, символ свободы в художественных пристрастиях и антипатиях.

Таким образом, можно сделать вывод, что термины «contemporary dance» и «современный танец» не являются синонимами. Как правильно указывает А. Портянникова: «Понятие “современный танец” изначально требует прояснения. В международном танцевальном сообществе для конкретизации вновь возникающих инноваций и развития танцевальных

² Курюмова, Н. В. Современный танец: от хореографического языка к феноменологии тела и обратно // Вестник Гуманитарного университета. – 2015. – № 2 (9). – С. 60.



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

практик прилагательное “современный” приходится регулярно заменять синонимом. Это происходило вследствие того, что предыдущие варианты (modern, postmodern, non-dance, contemporary) начинали ассоциироваться не с временной характеристикой, отражающей актуальность направления (современный), а с закрепившимся стилем или практикой, которые с определенного момента становились конвенциональными, и утрачивают свою острую актуальность»³.

Ситуация с использованием термина «современный танец» напоминает автору статьи ситуацию с термином «эстрадный танец», который широко использовался в искусствоведении в советское время. К этому направлению в различные годы относились и стилизации народных танцев, и спортивные (акробатические) танцы, и неоклассика, и танцы в стилях бытовой хореографии, степ, т. е. произведения «малых форм». «Можно классифицировать жанровые разновидности эстрадного танца по применяемой в них технике: классического танца, танца пластического, ритмического (чечетка, степ), акробатического или бытового. Такое формальное подразделение не дает, однако, верной характеристики жанров эстрадного танца, так как они почти все строятся на сочетании различных технических приемов, тех, что наиболее соответствуют замыслу номера и данных исполнителей»⁴.

По мнению автора, безусловно, субъективному, вышеприведенная цитата доказывает, что определение «современный танец» носит

исключительно временной характер, то есть это направления сценического танца, получившие свое развитие в конце XX – начале XXI веков. За исключением тех направлений, которые автор относит к танцевальным системам, критериями которых служат: определенная эстетическая парадигма, под влиянием которой создавалось это направление, кодифицированная лексика, конвенциональные штампы в работе хореографа и использование художественных приемов, присущих только этому направлению, и наконец, самое главное – школа и методика профессионального обучения исполнителей и хореографов. Данным критериям отвечают следующие танцевальные системы: классический балет, народно-сценический танец, джазовый танец, танец модерн, постмодернистский танец (который очень часто путают с современным танцем, поскольку в нем не существует кодифицированной лексики). Все остальное можно смело относить к современному танцу.

А contemporary dance, опять же по субъективному мнению автора – это все-таки больше метод подхода к движению и его использованию конкретным хореографом, поэтому так сложно дать какие-то стилевые определения, поскольку все хореографы в contemporary dance разные, используют авторскую лексику и индивидуальный способ презентации. Но есть, как уже упоминалось, два основополагающих принципа contemporary dance – это создание авторского танцевального языка, который может включать в себя микст различных техник, и заимствование художественных приемов из смежных видов искусств (драматического театра, живописи, вокала и т.д.).

Ярким подтверждением этого тезиса явился Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, прошедший в Йошкар-Оле 8–14 апреля 2022 года, который был посвящен со-

³ Портянникова, А. Институции современного танца. Философско-критический анализ [Электронный ресурс].

URL: <http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2017/03/portyannikova2013russiandancestudies.pdf> (дата обращения: 26.05.2022).

⁴ Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде. – М.: Искусство, 1985. – С. 80.



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

временному танцу. Да, современный танец, безусловно, присутствовал, но из всей программы, на субъективный взгляд автора статьи, было всего три-четыре номера, которые относились к contemporary dance, остальные номера были решены средствами джазового танца, танца модерн, постмодернистского танца и неоклассики. Было отрадно отметить, что в настоящее время в современный танец приходят обученные исполнители, получившие базовую академическую школу, что позволяет расширить спектр технических возможностей для работы хореографов.

«Современный танец, наконец, искусство не равное само себе. Это не что-то единое, цельное и непреходящее, он многолик, разнообразен и находится в процессе постоянного поиска. Погружаясь в мир современного танца, человек уже не переживает прекрасные, возвышенные и трагические категории бытия, теперь он задействован в современной культуре, в ее потоке сознания. Происходит изменение культурных рамок, когда хореограф вынужден искать новые оригинальные приемы и разного рода ухищрения, чтобы выйти на нетронутый, неотрефлексируемый материал живого опыта»⁵.

Достаточно много проблем с обучением contemporary dance. Во многих хореографических учебных заведениях введена в программу эта дисциплина. А в коммерческих школах эта техника одна из самых «модных». Но что преподается под этим названием?! Как правило, это некий микст различных техник, которые знает (или не знает) педагог.

В одной из статей автор уже обращался к проблеме обучения современному танцу в рос-

сийском хореографическом образовании⁶. Если использовать название дисциплины «современный танец», то вполне возможно изучать и джазовый танец, и танец модерн различных техник, но если в учебном плане фигурирует название «contemporary dance», то необходимо изучать техники, о которых речь пойдет ниже. И тут, конечно, встает проблема квалифицированных педагогов. Необходимо отметить, что некоторые из техник контемпорари (contemporary techniques) лицензированы (в частности, «Гага», «Сознание и движение», «Техника Форсайта») и право преподавания их имеют только сертифицированные педагоги.

Такие дисциплины как «джазовый танец» и «танец модерн» введены в программу обучения по образовательным программам подготовки артистов балета в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Московской государственной академии хореографии, в Академии танца Бориса Эйфмана. Так, например, в Академии танца Бориса Эйфмана «ученики 10–13 лет изучают основы джазового танца. Учитывая, что в этом возрасте у детей формируются навыки сложно координированных движений, вращений, то техника джазового танца дает важную основу для начала изучения современного танца. Ученики 13–16 лет изучают историю, принципы и технику модерн танца, в том числе техники М. Грэм, М. Каннингема, Д. Хамфри. Ученики 16–18 лет завершают свое обучение освоением техник контемпорари (contemporary) танца, импровизации и основ композиции»⁷.

⁶ Никитин, В. Ю. О некоторых проблемах обучения дисциплине «Современный танец» в российской хореографической педагогике // Вестник МГУКИ. – 2021. – № 1. – С. 87–91.

⁷ Академия танца Бориса Эйфмана [Электронный ресурс]. URL: <https://eifmanacademy.ru/ru/about/soderzhanie-obrazovaniya/modern/> (дата доступа 14.06.2022).

⁵ Мигунов, А. С. Маргинальность в эстетике и искусстве // Эстетика на переломе культурных традиций / Российская Академия наук; Институт философии. – М., 2002. – С. 110.



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

В последние десятилетия в европейском танцевальном образовании появилось множество самобытных техник, каждая из которых разработана определенным педагогом и имеет свои основные принципы и методику обучения. В Европе они имеют общее название «contemporary techniques». Среди них хочется отметить: «Countertechnique», разработанную Анука ван Дайка, технику «Axis Syllabus», созданную Фреем Фаустом, технику «Flying Low» Дэвида Замбрано, технику «Гага», разработанную Охадом Нахарином, метод Мак-Грегора «Сознание и движение» и «Технику Уильяма Форсайта». Особое место занимает «Техника контактной импровизации» Стива Пакстона.

Кроме того, существуют методы тренажа исполнителей – это некие комплексы упражнений для коррекции проблем или лечения опорно-двигательного аппарата. Среди популярных методов: Пилатес, техника Александра, техника Фельденкрайза. Достаточно популярны соматические техники. «Соматик» – совокупность дисциплин, изучающих взаимосвязи в человеческом теле, влияние сознания на функционирование и движение тела, и применяющих концепцию взаимосвязи тела, ума и духа. Среди них можно выделить: технику релиза Д. Скinner, метод «Боди-майнд сентеринг», технику «Аутентичного движения» М. С. Уайтхауса, «Bartenieff Fundamentals» и ряд других. По мнению автора статьи, несомненно, что соматические техники полезны, но больше в процессе обучения для развития опорно-двигательного аппарата, а не во время профессиональной работы для поддержания физических кондиций.

Отдельно хотелось бы остановиться на использовании техник пластической импровизации в хореографическом образовании. В настоящий момент эти техники преподаются достаточно спонтанно и вне всякой методики.

Прежде всего, необходимо определить цели обучения и контингент обучающихся. Наиболее необходимы эти техники для обучения хореографов современного танца для поиска индивидуальной лексики и форм презентации хореографического произведения. За многие годы преподавания композиции танца автор статьи не сталкивался с тем, что студенты заранее определяли стиль своей постановки. Никто никогда не декларировал: «Я буду ставить контемпорари!», – или: «Я буду ставить модерн». Хореограф – это линза, которая соединяет тот движущий контент, которым владеет художник, в единое целое, выражая какую-либо идею, и чем насыщеннее и многообразнее этот контент – тем интереснее хореографическое произведение. Поэтому техники импровизации помогут будущим хореографам в овладении профессиональными навыками.

Вопрос обучения исполнителей техникам импровизации, на взгляд автора, достаточно дискуссионный, несмотря на то, что, например, в Академии танца Бориса Эйфмана изучаются техники импровизации У. Форсайта, Гага, контактная импровизация, но приобретенные навыки необходимы исключительно для артистов современного танца, а профессиональных трупп современного танца в настоящий момент в России очень немного. И, наконец, преподавание техник импровизации детям в системе дополнительного образования, безусловно, развивает творческие способности обучающихся, вносит разнообразие в программу обучения, но педагог должен разработать наиболее оптимальную методику преподавания. К сожалению, по наблюдениям автора статьи, в настоящий момент, особенно в любительском хореографическом искусстве, техники импровизации преподаются очень отрывочно и вне всякой методики.



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

Хочется привести высказывание российского теоретика и практика танцтерапии А. Гирсона о сегодняшнем положении с современным танцем в нашей стране: «Многие группы современного танца используют лексику contemporary, модерна, контактного партнеринга, но используют практически в готовом виде. Классы техники являются в этом случае только телесной практикой, но не материалом для произведения. В противном случае мы имеем дело не с танцем и не с искусством, а с тем, что один из российских импровизаторов назвал “сдачей норм танцевального ГТО”. Есть определенный набор штампов и стереотипов в лексике и композиции»⁸.

Вот на таких штампах и хотелось бы остановиться, рассматривая такое исключительно российское явление как контемп. То, что написано об этом популярном стиле в интернете, просто не выдерживает никакой критики, вот несколько примеров: «Помимо Айседоры Дункан в развитии данного направления участвовали и известные танцовщицы Мари Рамбер и Марта Грэм, а также хореографы Рудольф фон Лабан и Мерс Каннингем»⁹; «Контемп – один из подвидов стиля модерн. Этот танец позаимствовал ряд элементов из современного направления»¹⁰; «Контемп танцуют по всему миру. Хореографически танец представляет собой смесь элементов западного танцевального направления (джаз, модерн, классический балет, эстрадные и фольклорные танцы) и

восточных техник – от йоги до техники боевых искусств»¹¹. К основателям контемп причисляют А. Дункан¹², туда же отправляют всех создателей танца модерн, включая Р. Лабана. К создателям контемп относят С. Пакстона и М. Каннингема – в общем, всех хореографов и исполнителей танца XX века.

Автор статьи разделяет точку зрения Екатерины Васениной, ведущего специалиста в области российского современного танца, которая выразила в личной беседе с ним свое мнение о контемп. По ее мнению, контемп – это русская эстрадная интерпретация contemporary dance. Контемп – это набор кодифицированной лексики (в основном трюков), аналогичный «рутинам» в хип-хопе. Концертные номера, построенные на этой лексике, очень часто не имеют ни идеи, ни образов, ни драматургии, а просто набор движений, показывающий техническую виртуозность исполнителя, хотя бывают и исключения. Вот несколько мнений ведущих русских хореографов о том, что такое контемп: «Контемп – термин (и стиль), характерный для телешоу. Этот танец изображает, показывает и передаёт какое-либо сообщение/сюжет. Он близок к эстраднему танцу (Саша Рудик). Разница между контемпом и контемпорари примерно как между театром и “Камеди клубом”. Формально похоже, но прям про разное (Александр Андрияшкин). Контемпорари – “умный танец”, сложносоставной и многослойный, глубокий, исследовательский. Контемп же доступен каждому, создан для развлечения, прост для восприятия, хотя и не исключает сложных элемен-

⁸ Гирсон, А. Современный танец как интеллектуальный вид искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://studfile.net/preview/3827081/page:3/> (дата обращения: 26.05.2022).

⁹ Контемпорари [Электронный ресурс]. URL: <https://контемпорари.рф/contemporary/история-развития/> (дата обращения: 06.06.2022).

¹⁰ Фартов, Н. Танец контемпорари: история, особенности, техники [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vikids.ru/articles/tanets-kontemporari-istoriya-osobennosti-tehniki> (дата обращения: 06.06.2022).

¹¹ Танцы для всех с DanceDB [Электронный ресурс]. URL: <https://dancedb.ru/contemporary/article/istoriya-vozniknovenija-tanca-kontemp/> (дата обращения: 06.06.2022)

¹² FB.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/155829/kontemp---eto-kontemp---sovremennyiy-tanets> (дата обращения: 26.05.2022).



Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

тов (Света Кузнецова)»¹³.

Не так давно автор статьи был членом жюри на любительском международном конкурсе детского и молодежного творчества «Солнечный зайчик» под патронажем Управления культуры города Рязани. Конкурс достаточно высокого уровня, но семь номеров, представленные в номинации «Контемп», ничем не отличались друг от друга, кроме разной музыки и костюмов. Необходимо обратить внимание, что в контемпере очень много травмоопасных трюков, которые должны соответствовать возрасту исполнителей и требуют длительного обучения. А когда подростков просто «натаскивают» на трюки, то это может привести к травмам, и, по мнению автора статьи, совершенно не соответствует задачам художественного воспитания в системе дополнительного образования. Но это модно – танцевать контемп!

Завершая статью, хотелось бы отметить, что современный танец во всех его ипостасях продолжает активно развиваться в России. Мы можем назвать достаточное количество имен молодых хореографов, которые продолжают развивать современный танец различных стилей, и, естественно, теоретические обобщения и классификации, не всегда «успевают» за практикой. Однако для того, чтобы ставить и танцевать современный танец, необходимо, для начала, хотя бы познакомиться с творчеством хореографов, которые признаны во всем мире, чтобы «не изобретать велосипед». Именно в эпоху contemporary наступил тот период, когда очень сложно создать что-то совершенно новое и необычное не только в танцевальной лексике, но и в способах презентации хореографического произведения. Все уже открыто и использова-

но! И задачей хореографа в современном танце, на взгляд автора, является поиск путей синтеза и создание индивидуального языка движений и форм презентации, а насколько удачен этот синтез, насколько он привлечет публику – это уже зависит от степени таланта хореографа.

Список литературы

Антипин, В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 5 (58). – С. 126–134.

Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. – Москва: Garage dance, 2018. – 312 с.

Богданова, Л. А. Современный российский танец в поисках культурной самоидентификации // Вестник Вятского гуманитарного университета. – 2009. – № 3–4. – С. 85–92.

Васенина, Е. Российский современный танец. Диалоги. – Москва: Emergency Exit, 2005. – 262 с.

Гиршон, А. Современный танец как интеллектуальный вид искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://studfile.net/preview/3827081/page:3/> (дата обращения: 26.05.2022).

Гордеева, Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 3 (56). – С. 62–78.

Курюмова, Н. В. Современный танец: от хореографического языка к феноменологии тела и обратно // Вестник Гуманитарного университета. – 2015. – № 2 (9). – С. 60–65.

Мигунов, А. С. Маргинальность в эстетике и искусстве // Эстетика на переломе культурных традиций. – Москва: Российская Академия наук, Институт философии, 2002. – С. 94–118.

Никитин, В. Ю. О некоторых проблемах обучения дисциплине «Современный танец» в российской хореографической педагогике // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 1. – С. 87–91.

Никитин, В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского гос-

¹³ ЦЕХ | Центр современного танца [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-8557858_3509 (дата обращения: 06.06.2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Вадим Юрьевич НИКИТИН

| Контемп или Contemporary dance? К вопросу стилевых определений в современном танце |

ударственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 2 (52). – С. 232–238.

Портянникова, А. Институты современного танца. Философско-критический анализ [Электронный ресурс]. URL: <http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2017/03/portyannikova2013russiandancestudies.pdf> (дата обращения: 26.05.2022).

Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде. – Москва: Искусство, 1985. – 416 с.

FB.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/155829/kontemp---eto-kontemp---sovremennyiy-tanets> (дата обращения: 26.05.2022).



Vadim Yu. NIKITIN

| **Contemp or Contemporary Dance? On the Issue of Style Definitions in Modern Dance** |

Vadim Yu. NIKITIN

A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)
1 str., Malaya Kaluzhskaya, 119071, Moscow, 125009, Russian Federation
Professor of the Pedagogy of Ballet at the Institute of Slavic Culture
ORCID: 0000-0002-7804-0219
E-mail: dancer-v@mail.ru

CONTEMP OR CONTEMPORARY DANCE? ON THE ISSUE OF STYLE DEFINITIONS IN MODERN DANCE

The problems of the development of modern dance associated with the insufficient level of scientific and theoretical development of the topic are outlined. The author of the article analyzes the use of the terms «modern dance» and «contemporary dance» in Russian art criticism and makes an attempt to define and classify the main styles of contemporary dance that exist in world dance practice. The article touches upon the issue of defining the aesthetic paradigm of contemporary dance and the basic artistic principles. The author concludes that the terms «contemporary dance» and «modern dance» are not synonymous and are used in different meanings. The author defines dance systems, the criteria of which are: a certain aesthetic paradigm; codified vocabulary; conventional stamps in the choreographer's work and the use of traditional artistic techniques; and most importantly, the school and methods

of professional training of performers and choreographers.

The features of the use of the term «contemporary dance» in Russia at the present time and the appearance of its modification as «contemp» are considered, examples of the interpretation of this term by leading choreographers and critics are given, and it is concluded that this term has nothing in common with the original direction of choreographic art.

Key words: modern dance, contemporary dance, contemp, classification of dance styles, techniques of contemporary dance, choreographic education, improvisation techniques.

References

Antipin, V. V. (2018). O ponyatii «sovremennyj tanets» v otechestvennoj horeograficheskoj pedagogike [Concerning the modern dance concept in domestic pedagogy]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 5. 125–134. (In Russian).

Banes, S. (2018). Terpsihora v krossovkah. Tanets postmodern. [*Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*]. *Garage dance*. 312. (In Russian).

Bogdanova, L. A., (2009). Sovremennyj rossijskij tanets v poiskah kul'turnoj samoidentifikatsii. [The Russian contemporary dance: in search of cultural self-identification]. *Vestnik Vyatskogo gumanitarnogo universiteta*, 3–4. 85–92. (In Russian).

FB.ru [Elektronnyj recurs].
URL: <http://fb.ru/article/155829/kontemp---eto->

kontemp---sovremennyiy-tanets (Accessed: September 05, 2022). (In Russian).

Girshon, A. Sovremennyj tanets kak intellektual'nyj vid iskusstva [Contemporary dance as an intellectual art form].
<https://studfile.net/preview/3827081/page:3/> (Accessed: September 05, 2022). (In Russian).

Gordeeva, T. V. (2018). Vozniknovenie kul'turnogo mira otechestvennogo sovremennogo tantsa. [Emergence of the cultural word of domestic contemporary dance]. In: *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 3. 60–74. (In Russian).

Kuryumova, N. V. (2015). Sovremennyj tanets: ot horeograficheskogo yazyka k fenomenologii tela i obratno [Contemporary dance: from choreographic language to bodily phenomenology and back]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, 2 (9). 60–65. (In Russian).



Vadim Yu. NIKITIN

| Contemp or Contemporary Dance? On the Issue of Style Definitions in Modern Dance |

Migunov, A. S. (2002). Marginal'nost' v estetike i iskusstve [Marginality in aesthetics and art]. In *Estetika na perelome kul'turnyh traditsij*. [Aesthetics at the turning point of cultural traditions]. Institute of Philosophy. 94–118. (In Russian).

Nikitin, V. Y. (2021). O nekotoryh problemah obucheniya distsipline «Sovremennyj tanets» v rossijskoj horeograficheskoj pedagogike [About some problems of teaching the discipline «Contemporary dance» in Russian choreographic pedagogy] *Vestnik MGUKI*, 1. 87–91. (In Russian).

Nikitin, V. Y. (2013). *Sovremennyj tanets v Rossii: tendentsii i perspektivy* [Contemporary dance in Russia: trends and prospects]. *Vestnik MGUKI*, 2 (52). 232–238. (In Russian).

Portyannikova, A. *Institutsii sovremennogo tantsa. Filosofsko-kriticheskij analiz* [Institutions of contemporary dance. Philosophical and critical analysis]. <http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2017/03/portyannikova2013russiandancestudies.pdf> (Accessed: September 05, 2022). (In Russian).

Sheremet'evskaya, N. E. (1985). *Tanets na estrade* [Dancing on the stage]. Art. (In Russian).

Vasenina, E. V. (2005). *Rossijskij sovremennyj tanets. Dialogi*. [Russian contemporary dance. Dialogues]. Emergency Exit. (In Russian).



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

Иван Сергеевич САЧКОВ

¹Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190000, Россия, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер А
Ассистент кафедры режиссуры балета

²Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Аспирант
ORCID: 0000-0001-9127-7934
E-mail: ivan.sachkov1985@yandex.ru

ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ПАРТНЕРИНГЕ

В статье через призму онтологического поворота в социальной теории рассмотрены история и актуальность применения объектно-ориентированного подхода в современном танце. Основное внимание обращено на контактное взаимодействие субъектов и объектов, релевантность применения к нему понятия партнёрства. Обосновывается актуальность проникновения социологических и философских теорий в практики современного танца, а также влияние на характер зрительского внимания введения предметов в хореографическое произведение. Приводятся основные тезисы объектно-ориентированной онтологии, акторно-сетевой теории и концепции «поворота к материальному». Раскрывается чувствительность к неявному означаемому в современном танце как отражение ассоциативных процессов творческого мышления. На основании теоретических материалов доказывается, что применение объектно-ориентированного подхода обогащает современный танец и способствует его актуализации. В качестве предпосылок к такому подходу в искусстве приводятся тезисы о повсеместном внедрении материальных объектов, их социализации, размытии границы между живым и неживым в рамках перформативного акта, преимуществе узнаваемого, но отличающегося от ожидаемого взаимодействия акторов. В статье рассмотрены пять спектаклей современного

танца, раскрывающие вариативность отношений субъекта и объекта: использование семиотической функции объектов при сохранении их материальности, наделение их активной позицией по отношению к субъекту и, таким образом, их субъективация, и, наоборот, возможность объективации субъектов. Работа А. Хана и С. Л. Шеркауи отражает явления мимикрии и мимесиса с сохранением антропного значения танцовщиков и предметов. В спектакле О. Бори на первый план выходит делегирование субъективной позиции механизму. Б. Шармац, напротив, лишает участников перформанса субъективного значения. В работах Х. Шехтера и У. Форсайта акторы, относящиеся к идентичной материальности, действуют в рамках субъектно-объектной парадигмы. Обращается внимание на потенциал объектно-ориентированного подхода в отражении актуальной социальной и философской проблематики современного искусства. В конце статьи автор делает выводы о способах применения объектно-ориентированного подхода в партнеринге.

Ключевые слова: партнеринг, современный танец, объект, субъект, объектно-ориентированный подход, объектно-ориентированная онтология, поворот к материальному, внимание, коммуникация, предмет, партнёрство.

Среди перцептивных процессов, происходящих у зрителя, наибольшим

возбуждающим эффектом обладают неочевидные, неявные смысловые формы, а не элементы



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

с чётко проявленным значением¹. Ассоциативное мышление как часть творческого процесса позволяет провести смысловую линию произведения от стандартных до принципиально новых вариантов картины мира. При этом процессы восприятия осуществляются посредством перцептивной группировки объектов по признакам подобия и соответствия независимо от их принадлежности к живому или неживому миру². В обоих случаях чаще всего объект в художественном произведении представляет собой знак, указывающий не на себя, а на нечто большее. Ввиду этого, одним из эффективных методов воздействия на зрительское внимание может быть взаимная мимикрия субъектно-объектных отношений в танце.

При взгляде на искусство XX–XXI веков очевидно, что вместе с развитием технологических процессов новые материальные объекты активно внедряются в художественные формы и как элементы сценографии, и как полноценные участники спектаклей. Вариативность таких проникновений простирается от использования реди-мейдов до изобретения уникальных по форме, конструкции и функции вещей³.

В конце концов, развитие техники вызвало волну миметических процессов, направленных в сторону объективации человека («танцы машин», «электрик буги»)⁴ и субъекти-

зации предметов (вершиной её можно считать танцующих антропоморфных роботов)⁵.

Параллельно с искусством повсеместное внедрение технологий и замена труда человека машинами привели к так называемому онтологическому повороту в объектно-ориентированной социологии, рассматривающей проблематику действий объектов неживой материи в социальной среде. В статье исследован опыт пересечения процессов, объединённых объектно-ориентированным подходом в современном танце и социологии, выявляется его художественный потенциал на примере работ современных хореографов.

Обоснование объектно-ориентированного подхода

Искусство XX века одной из характерных черт, формирующих «особенный облик современного абстрактного искусства»⁶, имеет объектность и внимание к новой материальности и ее связи с агентами. Художники обращаются к объективации человека и переводению его в разряд функции⁷. К примеру, Лео Стайнберг описал работу «Стулья» Роберта Раушенберга (1968), в которой «зритель ощущал себя низведённым до функции переключателя», чьи звуки шагов, кашля и т. д. активировали изображение стульев на электрическом экране.

¹ Рамачандран, В. С. Рождение разума. Загадки нашего сознания. – М.: Олимп-Бизнес, 2006. – С. 50–71.

² Примером рассмотрения процессов восприятия хореографического произведения может служить работа: Карпенко, И. А., Артемова, Е. С. Выразительные средства и законы зрительского восприятия хореографического произведения // Культура и время перемен. – 2019. – № 2 (25). – URL: <http://timekguki.esrae.ru/41-438> (дата обращения: 01.06.2022).

³ Menshikov, L. A. Ironic Strategies of Postmodern Art Games // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12. – No 7. – P. 1174–1190.

⁴ «Танцы машин» были распространены в 20-е годы XX века и имитировали работу механизмов. «Электрик буги»

объединил совокупность танцевальных стилей и техник, характеризуемых «иллюзией» неестественных для человека механических движений.

⁵ В декабре 2020 года компания Boston Dynamics на своём YouTube-канале разместила видео, где два человекоподобных робота Atlas, робот-собака Spot и робот на колёсах Handle танцуют под хит 1960-х годов.

⁶ Стайнберг, Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / Л. Стайнберг. – М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 117.

⁷ Стайнберг, Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 121.



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

С другой стороны, теоретики социального эпохи постструктурализма (в частности, авторы акторно-сетевой теории, объектно-ориентированной онтологии) всерьез озадачены изменяющейся позицией объектов в социуме.

Бруно Латур называл *действие* и следующий за этим акт коммуникации ведущими определяющими факторами существования объекта, будь то человек или не-человек (non-human)⁸. Именно отношения детерминируют сущностное значение объектов. Наоборот, Грэм Харман закрепил безусловность бытия объектов, повышая их значение для человека, который уже не мыслится в отрыве от них⁹. Альфонсо Лингис определил важность чувственного опыта для субъектно-объектных взаимоотношений¹⁰. Наконец, сторонники «поворота к материальному» утвердили становление равноправной позиции материальных объектов в социальном мире¹¹.

Несмотря на социологическую ориентацию объектно-ориентированного подхода, именно художники проявляют большую «интуицию» в отношении материальности объектов и проявлении её в произведениях искусства: «Наука, как и искусство, передаёт понимание явлений и фактов»¹².

Хотя в поле социологических исследований в большей степени находятся алгоритмы, а не предметы, посредством анализа проблем социологии техники актуализируются такие вопросы, как пространственное «расщепление»

личности человека в эпоху гаджетов, мимикрия алгоритмов под мышление и реакции человека, мерцающее доверие общества к людям и предметам, соотношение семиотического и вещественного значения объектов (с одной стороны, релевантно говорить о замене материальности знаковостью и разделении образа и символа между искусством и наукой соответственно, с другой, в соответствии с провозглашенным поворотом к материальному, ставится ряд этических вопросов, логично возникающих при субъективации технологий). Перефразируя вопрос Энгельмейера: если художник и механизм «создают из одного и того же набора цветных кубиков две картины, затраты материи и энергии у них одинаковы, но эти картины – разные, так как расположение кубиков неодинаковое, потому что оно – результат двух видов деятельности», то «что их делает произведениями искусства и соответственно результатом творческого процесса?»¹³.

Следующим критерием, говорящим в пользу правомерности фокуса внимания на субъектно-объектных отношениях, служит смещение в сторону перформативного в искусстве и, следовательно, новая концепция «опыта по его восприятию»¹⁴. Так, с позиции перформативного подхода, размывается граница между субъектом и объектом таким образом, что они становятся «лишь <...> различными состояниями воспринимающего и воспринимаемого»¹⁵. А. В. Венкова рассмотрела в большей степени отношения аудитории и перформера, однако, обращение её к идее передачи телесно-аффективного опыта зрителю и применение приведенных в начале статьи данных о теории

⁸ Латур, Б. Об интеробъективности // Социологическое обозрение. – 2007. – Том 6. – № 2. – С. 80.

⁹ Головашина, О. В. Объективная онтология? Метафизика Г. Хармана // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. – 2018. – Т. 34. – Вып. 1. – С. 16.

¹⁰ Там же. С. 10.

¹¹ Писарев, А. Акторно-сетевая теория: незавершенная сборка // Логос. – 2017. – № 1 (116). – С. 7.

¹² Бурас, А. У истоков русского авангарда: общая теория творчества в трудах П. К. Энгельмейера // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 1. – С. 337.

¹³ Там же. С. 338.

¹⁴ Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 157.

¹⁵ Там же. С. 158.



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

восприятия, позволяют говорить о возможности объединения этих концепций и применения их по отношению к танцевальным агентам на сцене.

Наконец, В. С. Рамачандраном раскрыто явление восприятия неявных образов, что характеризуется им в понятиях максимального смещения (предпочтения выделенному и усиленному признаку, провоцирующему больший интерес, нежели реальное его значение)¹⁶, группирования (выявления и объединения по принципу подобия и достраивания образа)¹⁷ и решения проблем восприятия (когда процесс поиска приносит большее удовлетворение, чем результат узнавания)¹⁸. То есть в ситуациях активного взаимодействия акторов внутри предполагаемой сценической ситуации потенциально более привлекательными для зрителя являются те, в которых участники (субъекты или объекты) находятся друг с другом в отличающихся от ожидаемых субъектно-субъектных или субъектно-объектных взаимоотношениях.

Партнеринг с позиции объектно-ориентированной онтологии

Современный танец как часть художественного процесса фокусируется на телесно-

¹⁶ К примеру, автор описал, как, посредством усиления «среднеарифметических женских форм» в ущерб анатомической точности, автор бронзовой статуэтки играет с сексуальностью индийской богини Парвати (См. Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 55).

¹⁷ При этом автор концептуализировала процесс узнавания образа («АГА-эффект») и его возбуждающее действие на лимбическую систему (Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 61).

¹⁸ В длительном процессе происходит накопление большего количества «ага», стимулирующего большую часть мозга (Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 62).

аффективном опыте как танцовщиков, так и зрителей. В этом смысле утверждение о «создании внешней среды как продолжении внутреннего опыта и телесных потребностей»¹⁹, приводящей к возвращению опыта к создателю, позволяет рассматривать любые формы партнёрских отношений в танце как проявление накопленного и отражение актуального социального знания.

Учитывая очевидный факт, что для ситуации партнёрства необходимо «наличие двух и более объектов, находящихся в акте направленной коммуникации», выраженной в «совершении коммуникативных усилий с целью координации, синхронизации, гармонизации с импульсами»²⁰, допустимым является утверждение, что при осознанном решении участников художественного процесса партнерингом может являться не только взаимодействие с одушевлёнными, но и с неодушевлёнными акторами. Хореография в целом является широким понятием: «Движения существуют не только на сцене в исполнении танцоров»²¹.

Физические характеристики материальных объектов живой и неживой природы сильно различаются, однако общие принципы биомеханики не исключают вариантов выстраивания адекватного телесного ответа танцовщиков или же встраивания в темпо-ритмическую структуру движений объектной системы. Упомянутая концепция «материального поворота», оформляющегося в конце XX века, наделяет

¹⁹ Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 35.

²⁰ Сачков, И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнёрства в современном танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 49.

²¹ Когда роботы танцуют балет. – URL: <https://newsrobotics.ru/kogda-roboty-tancuyut-balet/> (дата обращения: 22.05.2022).



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

активной позицией вещи, не просто «расширяющие тело человека вовне», но и действующие самостоятельно²².

Объектно-ориентированный партнеринг и аудитория

Специфическая, подчас бóльшая, чем у тела человека, пластичность и подвижность неживых агентов, или ситуация их взаимодействия, могут вызывать состояние возбудимости зрителя (Эрика Фишер-Лихте назвала это «заражением»²³), такой эффект провоцирует и движущееся тело танцовщика. При этом чистое движение само по себе включает «интуицию тела» и телесное восприятие аудитории вне заложенных извне идей²⁴.

Необходимость создания ситуации партнерства требует активного внимания к происходящему, расширения себя в пространстве, то есть существования в качестве тела-как-территории.

Наконец, помимо физического взаимодействия, имеющего место при встрече субъектов с объектами, существует этический аспект контакта. Тут можно говорить о том, что доверие любому механизму раскрывает, с одной стороны, высокую виртуозность танцовщиков, распределяющих внимание и мышечную активность или реакцию таким образом, чтобы отвечать на действия агентов с тем же качеством и скоростью, как и в ситуации с человеком. С другой стороны, возникает социальный контекст, когда доверие не/техногенному объекту

проявляет проблему технопозитивизма. Предмет в сценическом пространстве хоть и предсказуем, но всё же не способен выстроить своё движение таким образом, чтобы отреагировать на неожиданное действие человека. Однако, ситуация доверия на сцене сама по себе способна подключать зрителя эмоционально и телесно.

Наконец, с третьей стороны, существует философский подтекст контакта с не-человеком. К примеру, как создать ситуацию, когда робот может доверять человеку, выполняя падение, но при этом быть готовым к тому, что поддержки может не случиться²⁵. Абсурдность ситуации состоит в том, что мозг падающего находится одновременно в двух состояниях – доверия, что его поймут, и готовности передумать, если что-то пойдёт не так. Однако выстраивание такого алгоритма пока представляет сложность в робототехнике.

Примеры применения объектно-ориентированного подхода

Рассмотренные ниже ситуации охватывают широкий спектр вариантов взаимоотношений системы субъект-объект. Выбор произведений осуществлён по принципу соответствия целого произведения или его фрагмента тематике контактного взаимодействия, где в той или иной форме присутствуют процессы, непосредственно связанные с проблемой материализации или объективации. Все представленные хореографы – действующие активные участники актуальных художественных процессов.

²² Круткин, В. Л. «Материальный поворот» в социальных исследованиях и «неосязаемое культурное наследие» // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. – 2017. – Т. 1. – Вып. 2. – С. 141.

²³ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – Москва: Play&Play; Канон-плюс, 2015. – С. 148.

²⁴ Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 162.

²⁵ Подробнее этот вопрос рассмотрен в статье: *La Viers, A., Vidrin, I. (2020). Can a Robot Do a Trust Fall? Absurdity as a Component of Human Intelligence and Embodiment. Proceedings of the 11th International Conference on Computational Creativity. Association for Computational Creativity, Coimbra, P. 402–405.*



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

Акт партнёрства подразумевает наличие двух и более участников, включенных в процесс направленной коммуникации²⁶. При этом очевидно, что участниками взаимодействия могут выступать не только люди, но и предметы. Однако, не всякое взаимодействие можно отнести к партнерингу. Для отделения таких практик от более распространённой работы танцовщика с предметом как атрибутом образа или же чем-то, способствующим усилению эффекта виртуозности, можно установить, что партнёрство требует определённой интенции, выстраивания эмоционального и физического ответа на деятельность объекта или наделения его определённым метафорическим значением.

Объект как образ человека

Примером наделения объекта метафорическим смыслом является дуэтный спектакль «Абсолютный ноль» («*Zero degree*») бельгийского хореографа Сиди Ларби Шеркауи и британского хореографа Акрама Хана²⁷.

В пространстве минималистичной серой коробки сцены на протяжении спектакля находятся два танцовщика и два белых манекена. Внешняя антропоморфность объектов подкрепляется постоянным обращением к ним танцовщиков посредством жестов и такесических действий (рукопожатий, объятий, похлопываний по плечу, поглаживаний по голове). Аналогия с человеком возникает и в момент копирования Ханом положения одного из манекенов. При этом танцовщики как бы «расщепляют» пространство, когда Шеркауи начинает совершать манипуляции с манекеном, которые мгновенно

провоцируют реакцию в теле второго танцовщика, как если бы действие было направлено непосредственно на него (толчок в спину вызывает падение, подтяжка за руку – движение всего тела в том же направлении и так далее).

За этим следует дальнейшее размытие субъектно-объектных отношений, когда тела танцовщиков и манекены, сохраняя узнаваемую форму, начинают делегировать друг другу позиции живой/неживой материи, то полностью выключая тела первых так, что они держатся только за счет поддержки кукол, то возвращая людям роль активных участников, меняя положение всех фигур в пространстве.

Спектакль заканчивается полным овеществлением Хана, когда Шеркауи уносит его со сцены как куклу, и остаются лишь две статичные фигуры аватаров. «Манекены выступают как альтер-эго [танцовщиков], иногда они угнетатели, иногда – охранники, иногда – мертвые тела»²⁸.

Данный пример обращается к понятию мимесиса и, скорее, направляет к объективации живого, чем наоборот. Такой приём позволяет авторам говорить о двойственной природе их идентичности и дихотомии человеческих отношений. В «Абсолютном нуле» объекты остаются объектами, они бездействуют и лишь транслируют заложенную в них семиотическую роль, практически не имея возможности стать полноценным актором. Однако, сама форма кукол определяет наше восприятие как однозначное соотношение их с опытом человеческих отношений, лишая зрителя пространства интерпретаций. В этом направлении интересно предположить, что смещение приёмов от мимесиса к минимализму объектов потенциально может быть более привлекательным в том смысле, что «двусмысленная игра на собственных размерах

²⁶ Сачков, И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 49.

²⁷ Eastman | Overview. (2022, May). *Project / Zero degrees*. <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (дата обращения: 25.05.2022).

²⁸ Там же.



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

или расположении по отношению к зрителю»²⁹ провоцирует проявление присутствия этих минималистических объектов.

Объект как активный участник действия

Развитие приёма потери человеческой сущности и делегирования механизмам активной позиции происходит в работах французских хореографов Орельена Бори и Бориса Шармаца.

В спектакле «Без объекта» («*Sans objet*»), компания «La Compagnie 111 – Aurélien Vogu»³⁰ действие полностью выстроено вокруг взаимоотношений двух танцовщиков и промышленного робота, который не только изначально занимает центральное положение в сценическом пространстве, но еще и активно его перестраивает (собирает и разрывает целлофановый занавес, меняет положение панелей, покрывающих платформу под ним и большую часть сцены, непосредственно перемещает танцовщиков и создаёт для них новые пространственные структуры), имитируя действия рабочих или «вспоминая» своё истинное назначение. При этом танцовщикам не остаётся ничего, кроме как подстраиваться под новые условия. В середине спектакля происходит сцена, в которой робот, крепко удерживая голову одного из танцовщиков, управляет его движениями, заставляя человека двигаться безвольно, подчиняясь ведению машины. Эмпатическое значение этого дуэта усиливается пониманием экстремальности такого взаимодействия, уязвимости тела человека в сравнении с механизмом, рассчитанным на более грубую масштабную работу.

²⁹ Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 79.

³⁰ Compagnie 111. (2022, May). *Aurélien Bory Sans objet*. <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (дата обращения: 25.05.2022).

Авторы работы напрямую задали вопросы гуманизации технологических объектов и технологизации жизни человека. «Что они могут сказать друг другу, человек и промышленный робот, кроме тех задач, которые обычно их занимают?»³¹

Помимо социологических проблем, затронутых в работе (к примеру, делает ли работа бесполезным его перемещение из рабочей среды в новое пространство, где он не может выполнять свою прямую функцию?), можно говорить об онтологической стороне произведения. Несмотря на то, что сложно понять, кто на самом деле действует – алгоритм, технический объект или человек, управляющий машиной, – в спектакле видна «неразделимость/запутанность интраактивных “агентностей”»³². То есть в такой постгуманистической перспективе категории объекта и субъекта заменяются «агентом как действующим началом»³³.

Спектакль «Дитя» («*Enfant*»)³⁴ Бориса Шармаца почти полностью выстроен на манипуляции инертными телами танцовщиков, девяти взрослых и двадцати шести детей. В первой сцене подъёмный кран, лебёдки от которого посредством закрепления на стенах и конструкциях (подмости в глубине двора бывшего Пап-

³¹ Compagnie 111. (2022, May). *Aurélien Bory Sans objet*. <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (дата обращения: 25.05.2022).

³² Подробно явление *интраакции* как потока совместного становления действующих агентов рассматривает А. В. Венкова в статье: Венкова, А. В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 44. – С. 10. – DOI: 10.17223/22220836/44/1.

³³ Венкова, А. В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 44. – С. 10.

³⁴ Terrain Boris Charmatz. (2022, May). *Enfant. Choreography: Boris Charmatz*. <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (дата обращения: 25.05.2022).



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

ского дворца в Авиньоне) начинают притягивать безвольные, расслабленные, будто неживые тела танцовщиков и укладывать их на подъемный механизм и вибрирующую платформу в центре сцены. Тела не проявляют активности, лишь поддаются динамике, возникающей от подвешивания их в воздухе, скатывания по движущейся под наклоном конвейерной ленте или подбрасывания плоскостью платформы. В этом роде подъемный механизм выступает как единственный активный субъект действия. Он четко «знает» и выполняет свою «хореографию».

«Оживание» тел сопровождается выносом из глубин пространства детей, сменяющих старшее поколение, выступавшее в роли инертных объектов. Как и в первой сцене, тела юных танцовщиков скорее заполняют пространство своим объемом, чем участвуют в активных действиях. Их носят, подкидывают, передают друг другу и перекладывают с места на место. Наконец, в последней части, после короткого совместного танца всех участников, уже младшие танцовщики, играя, двигают расслабленные тела взрослых: «Дети представлены как податливый, хрупкий и неуправляемый материал. Переносимые, перекладываемые танцовщиками, детские тела вторгаются в пространство, расширяют его, лепят его. Постепенно отношения взрослых и детей меняются на противоположные, граница между большими и маленькими, профессионалами и любителями, живыми и безжизненными телами стирается, оставляя место для единой массы, стремительным облаком уносящей все вдаль»³⁵.

В данном спектакле, несмотря на смену парадигмы субъектно-объектных отношений,

механизмы сохраняют свою объектность. Более важна тут смена роли человека. Кроме преемственности поколений, передачи активной позиции (можно сказать, опыта) молодым, возникает вопрос функциональной ценности человеческого действия в рамках технической парадигмы. Практически происходит стирание человеческой сущности и формирование *объектно-объектной* системы взаимодействия, открывающей путь к проявлению, в конце концов, в высшей степени человеческого в детях³⁶.

Шармац как представитель основанного им направления «не-танец» не впервые обратился к отказу от выстроенной хореографии в пользу обусловленного внешними причинами движения. Например, в работе «Короткая программа с отжимом» он провоцировал отношения человека с мотором, отделённым от стиральной машины. Установленный на нём деревянный диск служил сценической площадкой для танцовщика. Движение человека вынужденно подстраивается под вращение плоскости, инициируемое программой стирки, заложенной в механизме³⁷. Но именно в спектакле «Дитя» этот принцип находит применение в значении своего рода партнёрства.

Взаимодействие равнозначных акторов

Интересны два варианта, когда присутствие агента, отличающегося по своей материальной структуре, не подразумевается, но, однако, можно говорить об объектно-ориентированном подходе.

Так в спектакле «Гранд-финал» («*Grand finale*») британского хореографа Хофеша Шех-

³⁶ Там же.

³⁷ Работа впервые представлена на фестивале танца в Бресте в 1999 году. Terrain Boris Charmatz. (2022, May). *Programme court avec essorage*. <https://borischarmatz.org/?programme-court-avec-essorage-69> (дата обращения: 25.05.2022).

³⁵ Terrain Boris Charmatz. (2022, May). *Enfant. Choreography: Boris Charmatz*. <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (дата обращения: 25.05.2022).



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

тера³⁸, редко обращающегося к партнерингу, есть сцена, в которой танцовщики управляют телами других людей, ведущих себя как неживые, используя исключительно парные взаимодействия. Объектность тут приобретает именно с образом потери жизни.

«Мы начали с идеи мёртвых тел <...> Эти дуэты дали нам шанс иначе взглянуть на “Гранд-финал”, который весь о том, что всё конечно»³⁹. Значение смерти тут может быть рассмотрено с позиции концепции руин Георга Зиммеля: «Максимальной способностью к смерти обладают только индивиды. Если индивидуальностью обладает неорганический объект (например, произведение искусства), то он тоже в некоторой степени оказывается смертен»⁴⁰. Как материальный объект проявляет свои истинные материальные свойства лишь в момент разрушения, так и смерть субъекта проявляет истинное отношение к нему социума.

Другой пример – это полное исключение человека из системы субъектов и замещение его механизмами. В работе Уильяма Форсайта «Чёрные флаги» («*Black flags*»)⁴¹, представленной на выставке в Дрездене в 2014 году, два запрограммированных робота осуществляли строго скоординированные движения, «танец флагов». Хотя в данном случае нет полноценного контактного взаимодействия, однако соотношение ритма движений роботов и их пространственные и движущие взаимоотношения позволяют говорить об определённой форме дуэтного танца.

³⁸ Hofesh Shechter Company. (2017). *Grand Finale*. <https://hofesh.co.uk/productions/grand-finale/> (дата обращения: 25.05.2022).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Невлютов, М. Р. Смерть архитектуры Георга Зиммеля // Современная архитектура мира. – 2019. – № 2. – С. 66.

⁴¹ Gagosian. (2022). *William Forsythe. Choreographic Objects*. October 15-December 22, 2017. *Le Bourget*. <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william-forsythe-choreographic-objects/> (дата обращения: 25.05.2022).

Вывод

Применение объектно-ориентированного подхода при создании хореографических произведений является распространённым явлением и может быть рассмотрено с нескольких позиций: 1) актуализации социологических и технологических процессов; 2) работы со зрительским вниманием на основании эффекта узнавания; 3) расширения художественного инструментария и технических приёмов создания произведения; 4) обращения к новому телесному опыту танцовщиков, а следовательно, усилению кинестетической эмпатии со стороны аудитории.

Кросс-дисциплинарный подход к созданию хореографического произведения с использованием проблематики философии, социологии, механики и др., соответствует общей тенденции постструктуралистского подхода в искусстве XXI века и обогащает как телесную, так и смысловую, и символическую (художественную) составляющие современного танца. С другой стороны, искусство способно привлекать внимание к актуальным социальным вопросам, оставляя пространство для интерпретаций.

Повседневное взаимодействие с техническими объектами практически каждого человека создаёт огромное поле индивидуального опыта у потенциального зрителя. Объект может становиться знаком, выполнять функции, обычно ассоциированные с субъектами, отражать собственную проблематику. При этом физическое взаимодействие человека с предметом на уровне диалога, учитывающего реактивность ответа первого и вариативность движения второго, даёт возможность говорить о партнёрстве в рамках объектно-ориентированного подхода в современном танце.



Иван Сергеевич САЧКОВ

| Объектно-ориентированный подход в партнеринге |

Список литературы

Бурас, А. У истоков русского авангарда: общая теория творчества в трудах П. К. Энгельмейера // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 1. – С. 335–343.

Венкова, А. В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 44. – С. 5–13. – DOI: 10.17223/22220836/44/1.

Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре: Дис. ... д-ра культурол. – Санкт-Петербург, 2021. – 330 с.

Головашина, О. В. Объективная онтология? Метафизика Г. Хармана // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. – 2018. – Т. 34. – Вып. 1. – С. 4–16.

Карпенко, И. А., Артемова, Е. С. Выразительные средства и законы зрительского восприятия хореографического произведения // Культура и время перемен. – 2019. – № 2 (25). – URL: <http://timekguki.esrae.ru/41-438> (дата обращения: 01.06.2022).

Когда роботы танцуют балет. – URL: <https://newsrobotics.ru/kogda-roboty-tancuyut-balet/> (дата обращения: 22.05.2022).

Круткин, В. Л. «Материальный поворот» в социальных исследованиях и «неосозаемое культурное наследие» // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. – 2017. – Т. 1. – Вып. 2. – С. 141–149. – ISSN 2587-9030.

Латур, Б. Об интеробъективности // Социологическое обозрение. – 2007. – Том 6. – № 2. – С. 79–96.

Невлютов, М. П. Смерть архитектуры Георга Зиммеля // Современная архитектура мира. – 2019. – № 2. – С. 58–68.

Писарев, А. Акторно-сетевая теория: незавершенная сборка // Логос. – 2017. – № 1 (116). – С. 1–40. – ISSN 0869-5377.

Рамачандран, В. С. Рождение разума. Загадки нашего сознания. – Москва: Олимп-Бизнес, 2006. – 224 с.

Сачков, И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 46–58.

Стайнберг, Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. – М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 424 с.

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – Москва: Play&Play, Канон-плюс, 2015. – 376 с.

Compagnie 111. (2022, May). *Aurélien Bory Sans objet*. <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/>

Eastman | Overview. (2022, May). *Project / Zero degrees*. <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees>

Gagosian. (2022). *William Forsythe. Choreographic Objects. October 15-December 22, 2017. Le Bourget*. <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william-forsythe-choreographic-objects/>

Hofesh Shechter Company. (2017). *Grand Finale*. <https://hofesh.co.uk/productions/grand-finale/>

La Viers, A., Vidrin, I. (2020). Can a Robot Do a Trust Fall? Absurdity as a Component of Human Intelligence and Embodiment. Proceedings of the 11th International Conference on Computational Creativity. Association for Computation Creativity, Coimbra, P. 402–405.

Menshikov, L. A. Ironic Strategies of Postmodern Art Games / L. A. Menshikov // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2019. – Vol. 12. – No 7. – P. 1174–1190.

Terrain Boris Charmatz. (2022, May). *Enfant. Choreography: Boris Charmatz*. <https://borischarmatz.org/?enfant-47>

Terrain Boris Charmatz. (2022, May). *Programme court avec essorage*. <https://borischarmatz.org/?programme-court-avec-essorage-69>.



Ivan S. SACHKOV

| Object-oriented Approach in Partnering |

Ivan S. SACHKOV

¹Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory,
3, Theater Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation
Assistant of the Department of Ballet Directing

²Vaganova Ballet Academy
2. Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
Postgraduate Student
ORCID: 0000-0001-9127-7934
E-mail: ivan.sachkov1985@yandex.ru

OBJECT-ORIENTED APPROACH IN PARTNERING

The problems of the development of modern dance associated with the insufficient level of scientific and theoretical development of the topic are outlined. The author of the article analyzes the use of the terms «modern dance» and «contemporary dance» in Russian art criticism and makes an attempt to define and classify the main styles of contemporary dance that exist in world dance practice. The article touches upon the issue of defining the aesthetic paradigm of contemporary dance and the basic artistic principles. The author concludes that the terms «contemporary dance» and «modern dance» are not synonymous and are used in different meanings. The author defines dance systems, the criteria of which are: a certain aesthetic paradigm; codified vocabulary; conventional stamps in the choreographer's work and the use of traditional artistic techniques; and most importantly, the school and methods

of professional training of performers and choreographers.

The features of the use of the term «contemporary dance» in Russia at the present time and the appearance of its modification as «contemp» are considered, examples of the interpretation of this term by leading choreographers and critics are given, and it is concluded that this term has nothing in common with the original direction of choreographic art.

Key words: modern dance, contemporary dance, contemp, classification of dance styles, techniques of contemporary dance, choreographic education, improvisation techniques.

50

References

Bouras, A. (2015). U istokov ruskogo avangarda: obshhaya teoriya tvorchestva v trudax P. K. E'ngel'mejera [The origins of Russian avant-garde: The general theory of creativity in the writings of P. K. Engel'meier]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 1, 335–343. (In Russian).

Compagnie 111. (2022). *Aurélien Bory Sans objet*. <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (Accessed: August 21, 2022).

Eastman | Overview. (2022). *Project / Zero degrees*. <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (Accessed: August 20, 2022).

Fisher-Lixte, E. (2015). *E'stetiika performativnosti* [The aesthetics of performativity]. Play&Play; Kanon-plyus.

(In Russian).

Gagosian. *William Forsythe. Choreographic Objects. October* 15-December 22, 2017. *Le Bourget*. <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william-forsythe-choreographic-objects/> (Accessed: August 10, 2022)

Golovashina, O. V. (2018). Ob'ektivnaya ontologiya? Metafizika G. Harmana [Objective ontology? G. Harman's metaphysics]. *Vestnik SPbGU. Filosofiya i konfliktologiya*, 34, 1. 4–16. (In Russian).

Hofesh Shechter Company. *Grand Finale*. <https://hofesh.co.uk/productions/grand-finale/> (Accessed: August 11, 2022).

Karpenko, I. A., Artemova, E. S. (2019). Vy'razitel'ny'e sredstva i zakony' zritel'skogo vospriyatiya xoreograficheskogo proizvedeniya [Media and laws of spectator perception of choreographic work].



Ivan S. SACHKOV

| Object-oriented Approach in Partnering |

Kul'tura i vremya peremen, 2 (25). <http://timekguki.esrae.ru/41-438> (Accessed: July 1, 2022). (In Russian).

Kogda roboty' tancuyut balet (2022) [*When robots dance ballet*]. <https://newsrobotics.ru/kogda-roboty-tancuyut-balet/> (Accessed: June 22, 2022). (In Russian).

Krutkin, V. L. (2017). «Material'ny'j povorot» v social'ny'x issledovaniyax i «neosyazaemoe kul'turnoe nasledie» [«Material turn» in social studies and «Intangible heritage» of Culture]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta Sociologiya. Politologiya. Mezhdunarodnye otnosheniya*, 1, 2. 141–149. (In Russian).

La Viers, A., Vidrin, I. (2020). Can a Robot Do a Trust Fall? Absurdity as a Component of Human Intelligence and Embodiment. In *Proceedings of the 11th International Conference on Computational Creativity*. Association for Computation Creativity. 402–405.

Latur, B. (2007). Ob interob'ektivnosti [On interobjectivity]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 6, 2. 79–96. (In Russian).

Menshikov, L. A. (2019). Ironic Strategies of Postmodern Art Games. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 12, 7. 1174–1190.

Nevlyutov, M. R. (2019). Smert' arxitektury' Georga Zimmelya [George Simmel's death of architecture.]. *Sovremennaya arxitektura mira*, 2. 58–68. (In Russian).

Pisarev, A. (2017). Aktorno-setevaya teoriya: nezavershennaya sborka [Actor-network theory: Incomplete assembly]. *Logos*, 1 (116). 1–40. (In Russian).

Ramachandran, V. S. (2006). *Rozhdenie razuma. Zagadki nashego soznaniya* [The emerging mind. The Reith Lectures]. Olimp-Biznes. (In Russian).

Sachkov, I. S. (2021). E'ticheskie aspekty vzaimodejstviya kak metodicheskaya osnova partneringa v sovremennom tance [Ethical aspects of interaction as a methodological basis for partnering in contemporary dance]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 4 (75). 46–58. (In Russian).

Stajenberg, L. (2021). Drugie kriterii. Liczom k liczu s iskusstvom XX veka. [Other criteria: confrontations with twentieth-century art]. Ad Marginem Press; Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh». (In Russian).

Terrain Boris Charmatz. (2022) *Enfant. Choreography: Boris Charmatz*. <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (Accessed: August 10, 2022).

Terrain Boris Charmatz. (2022) *Programme court avec essorage*. <https://borischarmatz.org/?programme-court-avec-essorage-69> (Accessed: August 10, 2022).

Venkova, A. V. (2021). Fenomen immersivnosti v sovremennoj xudozhestvennoj kul'ture. Dis. ... d-ra kul'turolog [The phenomenon of immersion in contemporary art culture]. (In Russian).

Venkova, A. V. (2021). Teoreticheskoe issledovanie fenomena immersivnosti v ob'ektno-orientirovannoj ontologii i postgumanizme [Theoretical study of immersion in object-oriented ontology and posthumanism]. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, 44. 5–13. (In Russian).



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Старший преподаватель кафедры балетмейстерского образования
Кандидат искусствоведения
ORCID: 0000-0003-0392-9301
E-mail: t-gordeeva@yandex.ru

ВИРТУОЗНАЯ БУДНИЧНОСТЬ КАК КЛЮЧЕВОЙ АСПЕКТ КОММУНИКАЦИИ В ТАНЦПЕРФОРМАНСЕ

В статье рассматривается понятие танцевального перформанса в ракурсе пересечения современного танца и перформативности. Выделена одна их характеристик художественного средства танцевального перформанса, тела, – способность быть тонким проводником-медиумом. Перформативность предполагает наличие дихотомической пары объект и субъект или «быть телом» и «иметь тело». Ставится вопрос о том, каким образом в формировании перформативного события вовлекается зритель, и что является рамками возникновения аффектов восприятия. В танцевальном искусстве способ (я-тело) не совпадает с результатом (я-танцующее). Мерцающая граница рассматривается в рамках когнитивных исследований и понятия агентности, основанного на пререфлексивном опыте осознанности позиции и движения и ее уровней. Аналогия производится из дискурса контактной импровизации: в исследовании Катрин Динс и Сары Пини «Мастерство в контактной импровизации: важность интеркинетического чувства агентности» подчеркнута зависимость мастерства от кинестетических настроек и способности к «негативным» умениям, намеренному отказу от контроля.

Среди разнообразных форм современного танца и движения самая распространенная – танцевальный перформанс – представляет особую сложность для определения. Размытость идентификации, с одной

«Думающее» тело совершенствуется внутри практик, повышающих уровень внимания к телесным процессам, балансу усилия и поиску необходимого напряжения, за счет чего тело двигается максимально эффективно с точки зрения решения двигательных задач. Не только точность в плане усилия, но и возможность отказаться от постоянного контроля за движением, делегирование принятия решений телу в процессе импровизационного танца или зафиксированной схемы формирует «кинестетический интеллект». Колебания между уровнями агентности – контролем и нахождением в потоке движения, т. е. способностью перформера к «еще-не-знанию» – оказывают влияние на возникновение «мультиустойчивого» восприятия у зрителя: с одной стороны, тело танцперформера похоже на тело зрителя, обыкновенное будничное тело, с другой стороны – его развитый кинестетический интеллект, т. е. способность думать телом, – создает оппозицию художественное/реальное.

Ключевые слова: танцевальный перформанс, контактная импровизация, чувство агентности, чувство обладания собой, кинестетический интеллект, соматические практики, импровизация, сенсорная коррекция.

стороны, свидетельствует о признаках времени, характерных для всех видов искусства второй половины XX – начала XXI века, с другой – затрудняет ее художественный анализ. Осмысляя практики российских танцевальных художни-



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ков в книге «Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России» Анна Козонина обозначила границы для определения танцевального перформанса в отечественном художественном поле¹. С точки зрения телесности, она выделила ценность для художников таких качеств как феноменальность и материальность в противовес изобразительности, стремлению к созданию художественного образа, а также высокий уровень телесной осознанности, а не наработку зафиксированных танцевальных техник. Козонина подчеркивает концентрацию художников на практиках обыденности, совместное со зрителем переживание настоящего и отказ от репрезентации, превалирование соло, коллективных работ и коллабораций над авторской хореографией, а также на критической составляющей их художественных позиций, включающей критику идентичности, зрительских практик и институций.

В исследовании о художественной коммуникации в отечественном танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков автор статьи касается таких аспектов, как отказ от иллюстративности и создания образа, который фиксируется в рамках определения самореферентности. Самореферентное действие, движение, жест не несет никакого другого значения кроме как самого действия, движения, жеста, а его исполнитель не играет роль. Исследование коммуникации в танцевальном перформансе в рамках анализа художественной парадигмы обращает внимание на ценностные характеристики восприятия арт-работы как процесса, а не как продукта, как совместного проживания настоящего зрителями и исполнителями. Вместе с тем, важ-

ную роль внутри коммуникационной модели играет качество медиальности исполнителя. Уровень проводимости перформера, то, насколько может стать «ясным» его «телесное» сообщение, его материальное присутствие, напрямую связан с тонкостью восприятия телесных процессов².

В сравнении с конвенциональным представлением о том, что танец – это выражение музыки, т. е. как средство выражения он вторичен, в танцевальном перформансе основным художественным средством является тело. Танцперформанс унаследовал от арт-перформанса медиум тела и трансформативный контекст, связанный «с преодолением границ между художником и зрителем» и понятием перформативности. Перформативы в качестве действенных высказываний, способных менять реальность в рамках социальной действительности, впервые были определены Д. Остином в лингвистической философии. Он разрушил бинарность «констативов» и «перформативов», тем самым определив эстетику перформативности, в которой, по мнению театрального теоретика Э. Фишер-Лихте, разрушается дихотомия объект/субъекта, означаемого/означающего. Именно в разрушении связки материальное/физическое по отношению к телу и случился перформативный переворот в 1960-х годах XX века. В рамках театра – это совмещение феноменального и семиотического тел – «быть телом» и «иметь тело», а также включенное в этот процесс зрительское восприятие, колебания которого Фишер-Лихте определила как «мультиустойчивое» и как «эстетический фе-

¹ Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 18.

² Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: научная специальность 5.10.1. Теория культуры, искусства: дис. ... канд. иск. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2022. – 234 с.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |номен»³.

В рамках танцевальных исследований к восприятию зрителя обращалась Салли Мелроуз. Характеризуя пересечение границ современного танца и перформативности, она писала о целях стратегии создания перформанса как о подготовке триггера определенного действия у зрителя, и о том, что и это действие, и его последствия фундаментальны для того, чтобы событие «сработало»⁴. Перформативность подразумевает вовлечение зрителя в процесс формирования события. Таким образом обеспечиваются «трансформации карнавальности, которые происходят в постмодернистской игре»⁵ как принципе существования междисциплинарных художественных практик. К описанию перформативности уместно привлечь замечание танцтеоретика Бойяны Цвейч о том, что хореографы переходят к хореографированию аффектов, а не эмоций, т. е. создают границы, в которых появление реакций со стороны зрителя противопоставляется организации контроля над достижением конкретных откликов зрительского восприятия⁶.

Тело – основной медиум танцперформанса, поэтому практики тела первичны для создания границ «хореографируемых аффектов». Отмеченное выше противопоставление «быть телом» и «иметь тело» в театральном дискурсе сопоставимо с «я-тело» и «я-танцующее» в тан-

цевальной практике. В других видах искусства средство, которое отвечает за передачу художественного сообщения, является референцией отличного порядка (холст, краски, кисти у художника). В танце это средство «совпадает» с телом перформера: способ (я-тело) и результат (я-танцующее) совпадают и перекрывают друг друга.

Взаимосвязь я-танцовщика и тела-танцовщика можно рассмотреть через призму когнитивных исследований. Рефлекторные и пререфлекторные состояния отражают различные регистры осознанности и включенности «я» в процессы освоения мира и определяются понятиями чувства обладания собой (sense of ownerships, SoO) – ощущения себя («меня») в восприятии частей тела, ощущений и мыслей – и чувства агентности (sense of agency, SoA) – опыта инициации и контроля действия⁷. Еще одно понятие, определяющее степень вовлеченности тела в процессы восприятия и агентности, – это тело-как-субъект. Восприятие мира или вовлеченность в действие не переживаются как опыт собственного тела, если рассматривать его как объект среди других. При этом нельзя полностью отрицать, что субъект не осознает свою позицию и движения. Пререфлективное восприятие предполагает неявную (имплицитную) осознанность собственной позиции, позы и движения, то есть определяется опытом проживания от первого лица⁸.

³ Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London: Routledge. P. 89.

⁴ Melrose, S. (2006) «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of spectatorship, Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. <https://www.sfmelrose.org.uk/>.

⁵ Меньшиков Л. А. Игра в постмодерн // Герменевтика игры. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 297.

⁶ Юрийчук, Д. В. Микрохореографии: динамика виртуальной телесности как способ организации визуальных [социальных] пространств: специальность 51.04.01. Культурология: дис. ... маг. ст. / Высшая школа экономики. – М., 2018. – С. 16.

⁷ Braun, N., Debener, S., Sychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philipson, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Psychology*. Retrieved from [https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.)

⁸ Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. P. 89.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

Непроизвольное движение, например, вас толкнули, не подключает регистр агентности. Этот регистр определяют в качестве опыта контроля действий и событий в окружающем мире. Классический балет в целях достижения мастерства стремится победить природу при помощи высокого уровня контроля. В контактной импровизации исследуются возможности движений вне границ определенной техники и закодированных шагов. Катерин Динс и Сара Пини определили контактную импровизацию в своей статье «Мастерство в Контактной импровизации: важность интеркинастетического чувства агентности»: «Это дуэтная практика, нацеленная на улучшение интеркинастетической осознанности и на работу с привычными паттернами в движении»⁹.

Когда танцовщица бросает ногу в воздух, она переживает опыт агентности, ее волевое действие в результате получает следствие, но если бы она только хотела бросить, но движение бы не получилось, или движение ноги являлось бы результатом постукивания по коленной чашечке (рефлекторные движения), опыта переживания агентности не случилось бы. В рефлексивных движениях пререфлексивное ощущение себя во время движения остается (у нее остается осознанность, это ее нога двигается), но отсутствует сопровождающий опыт генерации движения. Предположительно, три компонента составляют чувство агентности: волевая генерация движения, взаимосвязь между действием и завершением и способность распознать эту связь и сопоставить с собой в противоположность другим событиям и агентам в окружающей действительности.

⁹ Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

В статье Динс и Пини¹⁰ исследован вопрос достижения высокого мастерства в практике контактной импровизации. Авторы выбрали для этого методологию «энактивной этнографии» (одна из них, С. Пини, напрямую принимала участие в практиках контактной импровизации в 2014–2019 годах, общалась с другими участниками разной степени подготовленности, проводила, фиксировала и переводила интервью) в сочетании с интердисциплинарным подходом. Описывая опыт практики контактной импровизации, авторы статьи привели опыт одной из участниц исследования: «Если что-то делается наверху, в воздухе – используется осознанность внутри. Но есть возможность переключиться на внешнее при помощи взгляда, получить больший опыт присутствия через среду, и переключаясь от внутреннего к внешнему, ты не понимаешь, где ты находишься в пространстве. Вначале я подумала: “О, я здесь”, – но потом поняла, что я не там, где думала, и это было немного жутко. Иногда ты обнаруживаешь себя с рукой на полу и думаешь: “Как я здесь оказалась”. Потом понимаешь, ты оказалась здесь, потому что твое тело знает, твое тело всегда знает, даже если у тебя потеряна ориентация. Сознательная дезориентация удивительна, похоже на детский “втелесный” опыт, когда отец подбрасывал тебя в воздух, и было: “О, я лечу”, – немного жутко и удивительно»¹¹.

В связи с этим Динс и Пини привели доводы о том, что подобная дезориентация не предполагает потерю агентности, а, наоборот, подчеркивает адаптивную способность отказа от контроля, которая позволяет возникнуть отклику более гибкого порядка в невозможных без контроля ситуациях. Это может происходить в состоянии, в котором контроль отпуска-

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ется, но при этом остается чувство осознанности и возможности действия. Это совпадает с приведенным описанием состояния нахождения танцовщицы в танце, тонкости настройки, которая в свою очередь повлекла за собой большее чувство выбора.

Исследовательницы сделали предположение о том, что достижение мастерства в контактной импровизации зависит от развития тонкости в осознанности интра- (внутренняя осознанность) и интер- (во взаимодействии с другим) кинестетических настроек и к интеркинетической негативной способности (так они определили втелесное внутриперсональное «еще не знание» – то, что включает в себя легкость, с которой можно находиться вне баланса, и ожидание возникновения смещения или движения, фактически игра с балансом, падением или почти падением, моментумом и гравитацией). Интердисциплинарный взгляд поясняет границы в текущей концептуализации взаимосвязи чувства агентности и чувства контроля.

Само собой разумеющимся является факт наличия тела и его агентности для действий в мире. Чувство агентности и чувство обладания собой естественным способом совпадают и представляют собой виды пререфлексивного опыта. Тем не менее, они не равнозначны и зависимы от рефлексивной интроспекции субъекта. Субъект не включен в эксплицитный (внешний) мониторинг восприятия движений тела, но оба вида формируются на уровне первичных сенсорно-моторных процессов: они включают в себя эфферентные (моторные) и реэфферентные процессы, подобные эфферентным командам и перцепциям, и проявляют первый уровень феноменального сознания¹². В повседневной жизни мы не рефлексии-

руем подобный опыт, тем не менее, оба вида играют фундаментальную роль в нашей жизни, незаменимы в осознании себя¹³.

Таким образом, мерцающую границу между «я-тело» и «я-танцующее» можно сопоставить с пререфлексивным опытом, имплицитный уровень которого связан с осознанностью положения тела и может трансформироваться от практик развития телесной чуткости и внимания в рамках, например, соматических дисциплин. По мнению Матильды Монье, хореограф может стараться сделать явным этот промежуток¹⁴. Перефразируя мысль Ж.-Л. Нанси, можно сказать, что зритель оказывается захваченным на телесном, мышечном уровне «нахлестом» (перекрытием) я-тела и я-танцующего: танцовщик вовлекается в движение мгновенно, его самоотносительность приходит без промедления¹⁵. Более развитая чуткость – более четкий промежуток – более точное сообщение в рамках художественной коммуникации. В терминах Фишер-Лихте этот промежуток свидетельствует о проявлении границы феноменального и семиотических тел.

Развить или повысить способность тела думать – сформировать «думающее тело», ситуацию, когда «тело знает», – как было уже замечено ранее, возможно при помощи практик телесной осознанности, которые, прежде всего, включают рефлексии мышечного усилия. Подход предполагает работу с вниманием, мыслен-

¹² Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. P. 16.

¹³Braun, N., Debener, S., Spychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philippsen, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Psychology*. Retrieved from

[https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.)

¹⁴ Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art*. London: Whitechapel. P. 69.

¹⁵ Ibid. P. 68.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ным образом – формирование представлений о том, как и что делается, а не многократное повторение, выполнение маленьких движений, импровизационное исследование-медитацию. Из-за динамического качества организации всех структурных компонентов телесного напряжения и их непрекращающегося взаимодействия выстраивается саморегуляция баланса напряжения в теле – кинестетический интеллект.

Авторы статьи о контактной импровизации указывают, что развитие мастерства в контактной импровизации связано с кинестетическими аспектами умения позволить себе пребывать в неопределенности без возникновения тревоги из-за отсутствия контроля и коллапса в бесформенность. Подобная «интеркинестетическая негативность» (по определению ее исследовательниц) в контактной импровизации как парной практике подразумевает способность «услышать» открывающиеся возможности для дальнейших взаимодействий и перемещений, возникающие в моменте между танцовщиками, т. е. ситуативное решение может предложить направление неизвестное и незапланированное. Аналогично, саморегулируемый аспект кинестетического интеллекта позволяет также воспользоваться термином «кинестетическая негативность». Доверие телу в режиме «еще-незнания» независимо от того, идет ли речь о потоке импровизации или о зафиксированном порядке движений. Обостренное чувство телесной осознанности при помощи механизмов сенсорной обратной связи «развивает» зоны мозга, ответственные за различные участки в теле. Например, представительство «рук» из-за их способности к выполнению сложных и тонких действий в мозге больше, чем локтей. Схема рук пианиста «больше», чем тех, кому не требуются тонкие ощущения от движения пальцев. Развитие обратной сенсорной связи влияет на

формирование более детализированной схемы различных частей тела, и, как результат, на более точное движение¹⁶. Возникающее вследствие этого переформирование нейронной схемы поддержания позы и локомоции отличается эффективностью принимаемых телом двигательных решений и рациональностью затраченных усилий.

О важности сенсорной обратной связи еще в 1947 году писал физиолог Н. А. Бернштейн в труде «О построении движений»¹⁷. Для описания двигательного акта он выделял понятие кинематических цепей – костных звеньев, обеспечивающих устойчивость системы при помощи мускулатуры, подвижность которых исчисляется большим количеством степеней свободы¹⁸. Необходимость выбора возникает в случае перехода от одной к двум или нескольким степеням. Из каждой степени привносится погрешность, которая в суммарном результате может перекрыть преимущества, «создаваемые богатым разнообразием подвижности сложной цепи»¹⁹. Динамические осложнения возникают в силу массы и инертности, которой обладает каждое звено, и вызываемыми таким образом реактивными силами, передающимися другим звеньям. Динамическая картина движения цепи оказывается практически «непредусмотримой» из-за «крайней механической запутанности» в связи с наслоением реактивных сил на внешние силы²⁰. По мнению Бернштейна, основная задача координации движений лежит в преодолении

¹⁶ См. об этом: Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

¹⁷ Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ; Воронеж: МОД-ЭК, 2008. – 688 с.

¹⁸ Там же. С. 32.

¹⁹ Там же. С. 38.

²⁰ Там же. С. 39.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

избыточных степеней свободы движущегося органа, для чего необходимо располагать реальными средствами для их связывания²¹. Центральная нервная система справляется с вмешательством внешних реактивных и инерционных сил и фактом неоднозначности связи между мышечным возбуждением, напряжением и движением при помощи «сензорных сигналов о позе кинематической цепи и о мере растяжения каждой из влияющих на ее движения мышц»²². Для принципа подобного координирования – принципа «сензорных коррекций» – необходимо участие разных видов афферентации: «Каждому виду и качеству чувствительности доводится в очередь с ее основной экстероцептивной (иногда и энтероцептивной) работой выполнять функции наблюдения за движениями собственного тела и сигнализировать о них в центральную нервную систему в порядке выполнения сенсорных коррекций»²³. Чуткость сенсорной обратной связи влияет на решение сложных двигательных задач, без которых невозможны практики импровизационного танца, в том числе и контактной импровизации.

Необходимо отметить, что с момента появления важную роль в современном танце с точки зрения системы организации движения играли природные силы: гравитация, инерция, центробежная сила, в противоположность классическому балету, где, наоборот, для достижения мастерства необходимо преодоление, например, силы притяжения при помощи жесткой фиксации и контроля мышечных паттернов. С точки зрения коммуникации тело зрителя ближе к телу современного танцовщика, чем к

классическому. В рамках танцевального перформанса, с одной стороны, тело перформера воспринимается на равных с телом зрителя, с другой стороны, – заряженное кинестетическим интеллектом, в режиме «еще-не-знания» создает, как было замечено, «мультиустойчивые» колебания зрительского восприятия.

Авторы статьи о контактной импровизации цитируют мнение танцевальных исследовательниц Равн и Хоффдинг о том, что ключевым аспектом импровизационного мастерства является способность к запуску процесса колебаний разных режимов агентности – предположения и отказа. Как описала поток танца феноменолог М. Шитс-Джонстон, «это проходящий момент внутри динамического процесса, процесса, не делимого на начала и окончания», – речь идет о бесконечном производстве выбора, предположений, куда направиться, и отказа от них²⁴. «Думанье в движении» служит примером художественной импровизации, имея в виду тот факт, что именно «думанье», а не просто спонтанные движения подразумевает умение приостановить контроль (отказ) – вызвать колебания агентности. Колебания могут быть между различными уровнями осознанности (рефлексивными, пре-рефлексивными), различными типами процессов (моторными, высшей мыслительной деятельности) и между согласованностью и несоответствием уровней и процессов. Нейрофизиолог С. Галлахер подчеркивал, что чувство агентности лучше всего поддается концептуализации в вопросах уровня или степени, чем в дихотомических переменных²⁵.

Предположение Динс и Пини состояло в том, что мастерство в импровизации включает

²¹ Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2008. С. 42.

²² Там же. С. 59.

²³ Там же. С. 59.

²⁴ Sheets-Johnstone, M. (2009). The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader. *Exeter: Imprint Academic*. P. 34.

²⁵ См. об этом Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.) (2013). *Decomposing the will*. Oxford University Press.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Virtuозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

колебательные процессы режимов агентностей предположений и отказа, и что именно для этого важна гибкость вовлечения в колебания: «В случае, описанном танцовщицей, “я не там, где думала” и “тело всегда знает”, пререклексивное чувство агентности моторики соединяется с высшим порядком мыслительной осознанности в телесного знания»²⁶. Культивация гибкости в отношении переключений между уровнями и процессами режимов агентности является важнейшим аспектом для повышения мастерства, не только в контактной импровизации и импровизационных практиках, но и в исполнении фиксированного материала. Тонкость интра- и интеркинестетической настроек вместе со способностью к «негативным» умениям (пребывать без тревоги, в неуверенности и незнании) свидетельствует о своего рода виртуозности. Принимая во внимание тот факт, что тело перформера не особенно отличается от тела зрителя – оно есть «обычное тело», – ключевым аспектом в коммуникации оказывается будничная виртуозность, которая в силу описанных выше колебательных особенностей формирует перформативные рамки для танцевального пространства. Виртуозная будничность способна запустить триггер с возникновением последующего аффекта вследствие совмещения художественного и реального и создать зону для трансформации восприятия зрителя.

Список литературы

Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ;

²⁶ Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. 2022. V. 200. 139. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

Воронеж: МОДЭК, 2008. – 688 с.

Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Научная специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства: дис. ... канд. иск. / Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. – СПб., 2022. – 234 с.

Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 240 с.

Меньшиков Л. А. Играя в постмодерн // Герменевтика игры. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 293–311.

Юрийчук, Д. В. Микрохореографии: динамика виртуальной телесности как способ организации визуальных [социальных] пространств: Специальность 51.04.01. Культурология: дис. ... маг. ст. / Д. В. Юрийчук; Высшая школа экономики. – М., 2018. – 40 с.

Braun, N., Debener, S., Spsychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philipson, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Psychology*.

[https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012).

Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London: Routledge.

Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. 15–31.

Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.) (2013). *Decomposing the will*. Oxford University Press.

Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

Melrose, S. (2006). «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| **Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе** |

spectatorship, Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. Retrieved from <https://www.sfmelrose.org.uk/>.

Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art* (P. 68–70). London: Whitechapel

Sheets-Johnstone, M. (2009). The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader. *Exterer: Imprint Academic*.



Tatiana V. GORDEEVA

| Virtuous Ordinariness as a Key Aspect in a Communication Structure in Dance Performance |

Tatiana V. GORDEEVA

Vaganova Ballet Academy
2. Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
Senior Teacher of Balletmaster's Education Department
PhD in Arts
ORCID: 0000-0003-0392-9301
E-mail: t-gordeeva@yandex.ru

VIRTUOUS ORDINARINESS AS A KEY ASPECT IN A COMMUNICATION STRUCTURE IN DANCE PERFORMANCE

In exploring the crossing path of contemporary dance and performative practices we focus on dance performance medium – body and its special characteristic – its subtlety. Performative aesthetic is charged with dichotomy such as «object»/»subject» or «being a body»/»having a body». What are the sources of engaging a spectator in the process of forming the performative event and what are the frames for the affects not emptiness to emerge? In dance art «the means» (I'm body) and «the ends» (I'm dancing) overlap. The glimmering border dividing these two positions is regarded in the frames of the neurocognitive theory, the sense of agency, based on pre-reflective levels of awareness. We draw on insight from a contact improvisation discourse where accordingly to Catherine Deans' and Sarah Pini's research «Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency» the expertise is developed by the means of «interkinaesthetic attunement and a capacity for interkinaesthetic negative capability». «Thinking body» or «kin-

aesthetic intellect» relates to the subtlety of sensor-motor attunements, reflection of efforts and tension's balance, which result in the most effective solution for a motor task and capacity to reject to control while in the flow of movement. The oscillation in levels of agency, one of control and the other of «not knowing», evoke «perceptual multistability» in a spectator: from one side, dance performer's body is similar to one of the spectators, it's ordinary, from the other – it has a special capacity, like a virtuosity, to be flexible in navigating oscillations in interkinaesthetic sense of agency.

Key words: dance performance, contact improvisation, sense of agency, sense of ownership, kin-aesthetic intellect, somatic practices, improvisation, sensor correction.

References

Bernshtejn, N. (2008). Biomekhanika i fiziologiya dvizhenij [Biomechanics and the Physiology of Movements]. *Izbrannye psichologicheskie Trudy*. MPSI; MODEK. (In Russian).

Gordeeva, T. (2022). Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vekov [Artistic communication in Dance Performance in Russia on the edge of XX–XXI c.]: dis. ... kand. isk. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. (In Russian).

Kozonina, A. (2021). Strannye tancy. Teorii i istorii

vokrug tanceval'nogo performansa v Rossii [Strange Dance. Theories and Stories Around Dance Performance in Russia]. *Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh»*. (In Russian).

Men'shikov, L. (2014). Igraya v postmodern [Fulling with Post-modern]. *Germenevtika igry*. Skifiya-print. 293–311. (In Russian).

Yurijchuk, D. (2018). Mikrochoreografii: dinamika virtual'noj telesnosti kak sposob organizacii vizual'nyh [social'nyh] prostranstv [Microchoreographies: Virtual Embodiment's dynamic as means of organization of visual (social) spaces]: dis. ... mag. st. Vysshaya shkola ekonomiki. (In Russian).

Braun, N., Debener, S., Spychala, N., Bongartz, E.,



Tatiana V. GORDEEVA

| Virtuous Ordinariness as a Key Aspect in a Communication Structure in Dance Performance |

Sörös, P., Müller, H.H.O., Philipsen, A. *The Senses of Agency and Ownership: A Review*. [https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012/](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012/) (Retrieved June 15, 2022).

Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7/> (Retrieved June 15, 2022).

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: new aesthetics*. Routledge.

Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. 15–31.

Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.). *Decomposing the will*. Oxford University Press.

Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

Melrose, S. (2006). «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of spectatorship. Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. <https://www.sfmelrose.org.uk/> (Accessed: June 15, 2022).

Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art*. Whitechapel.

Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader*. Imprint Academic.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

Сергей Сергеевич ГРИБОВ

Алтайский государственный институт культуры
656055, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Юрина, д. 277
Кафедра хореографии, преподаватель.
ORCID 0000-0002-6240-0419
E-mail: freran92@gmail.com

ГЕНЕРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ИСПОЛНЕНИЯ И ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА*

В статье проводится анализ художественных проектов Д. Хэй в контексте медиа-перформанса. Автор рассматривает хореографические партитуры Хэй как генеративные структуры, позволяющие поддерживать перформативные качества произведения на различных уровнях: исполнения, зрительского восприятия и документации. Методологической базой для анализа перформансов послужила теория генеративного искусства, разработанная в трудах Ф. Галантера, Э. Колабеллы, в рамках которой произведение искусства рассматривается как динамическая система с фиксированными и переменными свойствами исполнения и восприятия.

В качестве институциональной актуализации танцевального медиа-перформанса представлен фестиваль «Девять вечеров» (1966), на котором были показаны проекты, созданные художниками и инженерами-технологами. Перформанс Д. Хэй «Solo» («Соло») был разработан и представлен на фестивале как объектно-ориентированная танцевальная структура.

Также в статье анализируется проект «Using the sky» («Используя небо»), включающий исследование архивных аспектов танцевальной партитуры перформанса Д. Хэй «No time to fly» («Нет времени летать»). Выдвигается предположение, что генеративные качества исходной партитуры дают возможность для расширения «банка движения» в последующих интерпретациях, а также возможность

включения новых методов перевода хореографического текста в различные виды искусства – генеративную графику, музыку. Помимо этого, затрагиваются смежные проекты «Motion bank» («Банк движения»), артикулирующие генеративные стратегии в хореографии, в том числе с использованием практики партитур и применением мультимедийных средств фиксации и интерпретации движений исполнителей: «Seven Duets» («Семь дуэтов») хореографа Джонатана Барроуза и композитора Маттео Фарджиона, «Two» («Два») хореографов Бебе Миллер, Томаса Хауэрта, «Synchronous objects» («Синхронные объекты») хореографа Уильяма Форсайта. В результате обзора документации «Банка движений» были отмечены перформативные свойства цифровых партитур, способствующие нелинейному изучению хореографического текста.

Ключевые слова: генеративное искусство, танцевальный медиа-перформанс, Дебора Хэй, генеративная документация, хореографические партитуры, банк движения, хореографический объект, Уильям Форсайт, Джонатан Барроуз, Маттео Фарджион, Бебе Миллер, Томас Хауэрт.

* Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-312-90022, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

Начало институционального развития танцевального медиа-

перформанса можно датировать зарождением сообщества Е. А. Т. («Experiments in Art and



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

Technology» – «Эксперименты в искусстве и технологии»). Хотя официально запущено оно было в 1967 году – уже годом ранее участники сообщества сотрудничали в работе над фестивалем «Девять вечеров», где было произведено много практического материала: музыкальных и танцевальных перформансов, техно-художественных экспериментов.

Перформансы «Девяти вечеров» (1966) находятся на стыке различных художественных направлений, что затрудняет их анализ традиционными театроведческими или общими искусствovedческими методами. В качестве принципов анализа танцевальных медиа-перформансов была применена генеративная теория, согласно которой объект (произведение искусства) рассматривается как динамическая система с высокой степенью автономии¹. В каждом генеративном произведении существуют как константные установки, стабилизирующие систему, так и переменные значения, зависящие от момента исполнения.

«Девять вечеров» занимают важную историческую нишу в истории искусства, в их рамках были широко проявлены технологические и концептуальные достижения синтеза современного танца и медиа-перформанса. В художественных проектах фестиваля были впервые системно применены генеративные мультимедийные среды, а также определены эстетические и концептуальные свойства жанра танцевального медиа-перформанса. Десять художников, принявших участие в фестивале (Люсинда Чайлдс, Джон Кейдж, Ойвинд Фальстрем, Алекс Хэй, Стив Пакстон, Ивонн Райнер,

Дебора Хэй, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман) разработали, совместно с инженерами и электриками «Bell Labs»², различные стратегии сценического действия. Новый взгляд на категории «танец» и «хореография» привел к тому, что исполнение танца в перформансе могло быть делегировано техническим объектам, как в перформансе «Solo» («Соло») Деборы Хэй. Также порождение партитуры (визуальной, акустической, хореографической) могло зависеть от интерактивных медиа-систем, фиксирующих физическое присутствие, биологические ритмы исполнителей, что имело место в перформансе «Grass Field» («Травяное поле») Алекса Хэя и перформансе «Variations VII» («Вариации VII») Джона Кейджа. Создание уникальных хореографических партитур, придающих генеративный характер исполнению, было главной целью художников и технологов.

Художественная практика современного танца после 1960-х и до настоящего времени сохранила теоретические и практические аспекты, открытые в перформансах «Девяти вечеров».

В рамках данного исследования будет рассмотрена художественная практика Д. Хэй, которая включает эпизоды взаимоотношений танца, хореографии и медиа-перформанса. Танцевальные медиа-перформансы Хэй актуализированы не только в качестве художественных объектов, но также развивают данное направление как научно-исследовательский метод изучения хореографических партитур.

Творческая биография Хэй включает различные проекты, в которых отражены попытки исследования танца и телесного движения в контексте технических медиа-агентов. В

¹ Galanter, P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.04.2022).

² «Bell Telephone Laboratories» («Телефонные лаборатории Белла») – промышленная научно-исследовательская компания-разработчик, принадлежащая транснациональной компании Nokia.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

длительный период творчества (с конца 1960-х до конца 1990-х), после фестиваля «Девять вечеров», Хэй исследовала танцевальные партитуры, которые стали ее основным художественным методом. Один из важных проектов, в котором Хэй актуализировала свою практику танца и хореографии в контексте медиа-искусства – лаборатории исследования движения и создания цифровых партитур «Motion Bank» («Банк движения», 2010–2013). Научный проект посвящен исследованию танцевального движения, его восприятию, фиксации и интерпретации. Полученные результаты исследования партитуры Хэй позволили применить опробованные методы в изучении генеративных принципов других хореографов в рамках проекта «Банк движения» (среди них Д. Барроуз, М. Фарджион, Т. Хауэрт, Б. Миллер, В. Форсайт).

Хореографический метод Хэй направлен на поиск генеративных структур, способных инициировать танец как интуитивное движение. Танцевальные партитуры представляют не стандартизированные последовательности движений в определенном стиле или манере, но аудиовизуальные образы, позволяющие найти индивидуальный путь перемещения по виртуальной карте. В этом аспекте творческого метода проявляется ключевой момент постмодернистского искусства – отказ от разделения танца на два режима: непосредственное исполнение (присутствие) и репрезентацию. «В практике Хэй семантическое, языковое и соматическое движение тесно взаимосвязаны друг с другом, и это взаимодействие открывает пространство для воплощенного экстатического временного горизонта и топологической объемности как хореографической формы в процессе создания»³. В перформансе «Соло» (1966) порождая

ую хореография основана на условных правилах – как структура перемещения объектов в сценическом пространстве, среди которых перформеры и движущиеся платформы. Правила партитуры требовали постоянной включенности исполнителей в процесс, а также корректировки их движений и положений в общей структуре.

Танцевальную стратегию Хэй можно артикулировать как *письмо* в реальном времени. А. Лепеки отмечал, что «встроенные друг в друга, танец и письмо породили качественно неожиданные и нагруженные реляционности между субъектом, который движется, и субъектом, который пишет»⁴. В данном тезисе Лепеки проблематизирована концепция «хореографии», которая реализуется через языковую структуру, созданную на условных конвенциях между телом, пространством и временем. В современном танце трансформируются фигуры – хореографа и исполнителя, которые были концептуализированы еще в теории и практике танца эпохи Возрождения. Фигуры хореографа и исполнителя были маркированы согласно строгой иерархии учителя (хореографа) и ученика (исполнителя). Подобный «механистический подход к пониманию искусства существовал долгое время, пока сохранялась прямая зависимость искусства от производства, он был релевантным в эпоху промышленных революций»⁵. Если в традиционной концепции хореографии танец стремился к ремесленному идеалу, построенному на «бесшовном» соединении движения запи-

Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's // Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present / Ed. S. Foster. – Berlin: Hatje Cantz, 2019. – P. 53.

⁴ Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 18.

⁵ Меньшиков, Л. А. Интермедийные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 118.

³ Monni, K. I am the impermanence I see. Analyzing Deborah



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

санного и исполняемого, то танцевальный перформанс конца XX – начала XXI века прибегает к противоположной стратегии – расширению идентификации танца, подчеркивая невозможность тотальной объективации движений, их завершенности. «Хотя танец не является ни языком, ни политикой, он проясняется и уточняется с помощью этих средств. <...> Попытки определить танец как нечто совершенно отличающееся от любой другой культурной практики осложняются тем, что практики и теоретики сознательно смешивают танец с другими эстетическими формами»⁶.

Танцевальные партитуры Хэй являются генеративными структурами, которые интерпретируются индивидуально каждым исполнителем. Хэй отмечала: «Я узнаю свою хореографию, когда вижу саморегулирующееся преодоление танцовщиком собственного хореографического тела внутри последовательности движений, которая отличает один танец от другого»⁷. В перформансе «Соло», показанном на фестивале «Девять вечеров» (1966), танцевальная партитура была основана на перемещении объектов по условным композиционным правилам. Внимание перформеров было сфокусировано на восприятии сценического пространства (исполнители определяли свою хореографию в зависимости от количества людей, качества их движений, а также перемещения других объектов). Сглаживание иерархии «одушевленных» и «неодушевленных» объектов в композиции перформанса позволило сделать акцент на моменте восприятия – на реальном времени.

⁶ Martin, R. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. – London: Duke University Press Books, 1998. – P. 5.

⁷ Bissell, B. *Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay* // *Questions of practice. The pew center for arts & heritage* [Электронный ресурс]. URL: https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf (дата обращения: 18.05.2022).

Согласно теории П. Фелан, перформанс актуализирует «стремление к реальности через сопротивление метафорическому сведению двух к одному. <...> Жанр перформанса сфокусирован на проведении различия между присутствием и репрезентацией, используя тело в качестве метонимии»⁸. В перформансе «Соло» собственное восприятие – пространства танцовщиком или происходящего на сцене действия зрителем – становилось ключом к присутствию. Таким образом, можно предположить, что партитура определила режим исполнения, но зависела от коммуникации в реальном времени. Генеративные качества партитуры способствовали созданию практических метонимий (в жестах и перемещениях исполнителей), суть которых – фокус на темпоральных аспектах события.

Дальнейшие художественные исследования Хэй также пересекались с генеративным искусством. В 1967 году Леон Хармон и Кен Ноултон – исследователи «Лабораторий Белла», в рамках проекта «Studies in Perception I» («Исследования восприятия I»), создали произведение «Computer Nude» («Компьютерное ню»). «Компьютерное ню» представляет собой сгенерированное из цифровых символов изображение фотографии Хэй. В роли фотографа выступил Макс Мэтьюз – инженер и изобретатель, создатель первой программы для генерирования цифрового звука. Хармон и Ноултон отсканировали (на транзисторном компьютере IBM 7094) фотографию хореографа, переведя изображение в черно-белую картинку из двенадцати цифровых символов. В дальнейшем Р. Раушенберг использовал это изображение в качестве фона на пресс-конференции Е. А. Т. (1967). Помимо этого, Компьютерное ню было показано

⁸ Phelan, P. *The Politics of Performance*. – London and New York: Routledge, 1993. – P. 152.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

на выставках «Machine as Seen at the End of the Mechanical Age» («Машина глазами конца эпохи механики», 1968–1969) и «Cybernetic Serendipity» («Кибернетическая интуиция», 1968). «Компьютер проанализировал изображение по уровням яркости, но вместо того, чтобы использовать случайно разбросанные точки для получения светлых и темных значений, точки были организованы в небольшие узоры, видимые с близкого расстояния, но незаметные издалека»⁹. В этом произведении, так же как в перформансе «Соло», проблематизируется процесс перевода кинетического языка в рамки формальной логики. И хотя эти два проекта имеют различную жанровую основу, в них проявляется новая парадигма телесно-технологической связи. Если до середины XX века активно развивались различные практики фиксации тела – фотография, видео, запись биологических ритмов – то с появлением доступных широкому кругу пользователей компьютеров, ученые и художники стали изучать область интерпретации данных. Постмодернистское искусство и культура второй половины XX века закладывают «основания для новой культуры – культуры техногенной цивилизации, информационного общества, культуры виртуальной реальности, соединения всех возможных культурных традиций и медиа»¹⁰.

Интерпретация движений через технические средства в танцевальном медиа-перформансе позволяет поддерживать нелинейность хореографии. Помимо этого, в танцевальных партитурах Хэй обратная связь с телом во

время исполнения соло также определяет нелинейность танца, его генеративность. Хэй использует различный инструментарий для проявления танца: графические рисунки, речевые образы. Один из ключей партитуры «Нет времени летать» (2010) – «что, если...» – определяет восприятие исполнителем партитуры как потенциальной возможности к движению. «Хэй направляет перцептивную ориентацию исполнителя соло, одновременно препятствуя паттернам, основанным на привычной и имплицитной памяти, а также встраивает паттерны исполнителя в сенсорные и эмоционально заряженные воспоминания о пространствах и песнях»¹¹. Данный метод интерпретирует тело как архив данных, включающий виртуальную карту возможных действий и принятий решений. «В основе этой практики лежит требование непрерывно получать информацию из окружающего пространства и тела, реагировать на нее, отпускать ее до того, как идея обретет форму, переключать фокус внимания, получать новую информацию и т. д. Правила включают в себя требования не повторяться, не планировать, отвергать заученные ответы и линейную последовательность. Хореография генерируется в зависимости от того, как исполнители интерпретируют задания партитуры»¹².

Партитура «Нет времени летать» получила апробацию в рамках медиа-искусства с применением современных вычислительных технологий. В рамках «Банка движения» в 2011 году исполнительницам Ж. Дернинг, Д. Мапп и Р. Уорби было предложено адаптировать пар-

⁹ Hulten, P. K. G. The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age. – Greenwich: Museum of Modern Art, 1968. – P. 207.

¹⁰ Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 209.

¹¹ Hansen, P., Callison, D. Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 134.

¹² Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes // Frontiers in Psychology. – 2020. – Vol. 11. – № 1894. – P. 5.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

титурю «Нет времени летать» в собственные со-
ло, а затем на основе этого создать, под руко-
водством Хэй, трио «As Holy Sites Go» («Как
проходить Святые места», 2012). Каждая соль-
ная интерпретация партитуры была записана
семь раз для последующего изучения паттернов
и поиска пересечений отдельных секвенций ис-
полнения. Формальная запись каждого соло
осуществлялась с помощью пяти видеокамер,
расположенных вокруг исполнителя так, чтобы
максимально детализировать хореографию в
пространстве. В дальнейшем видео исследова-
лось алгоритмами компьютерного зрения для
выявления паттернов и различий между отдель-
ными соло. Помимо этого, осуществлялась ка-
чественная аудио-запись, включавшая все ре-
плики и вокализации исполнителей, а также
пространственный звук. Однако, помимо поис-
ка визуальных феноменов в хореографии, це-
лью исследования было выявление скрытых
«генераторов» партитуры. Для этого была ис-
пользована программа Risesmaker, служащая
для аннотирования видео в режиме реального
времени. Отдельным группам людей предлага-
лось смотреть видео и вносить заметки парал-
лельно видеоряду. В дальнейшем производился
сравнительный анализ заметок с текстом парти-
туры, что позволило отметить зоны с увеличен-
ной интенсивностью внимания с точки зрения
независимого «внешнего» восприятия.

Проект «Банк движения» позволил со-
здать дополнительные ключи для исходной
партитуры в виде цифровой документации дан-
ных перемещения исполнителей. Помимо этого,
можно выявить генерирующий принцип парти-
туры «Нет времени летать», который проявля-
ется в перформативном характере последую-
щих итераций. Каждое прочтение партитуры:
исполнение, видеофиксация, дигитализация,
описание раскрывается как перформанс в пер-

формансе. Партитура инициирует создание во-
круг исполнителя нелинейных связей с про-
странством и населяющими его объектами.
«Нет времени летать» включает в себя тексты и
графические зарисовки. Тексты, как упоминает
Хэй в конце партитуры¹³, вдохновленные твор-
чеством писателя Д. Крейса, содержат образы
«постсоциальных» миров. Инструкции содер-
жат образ восприятия пространства, в большей
степени напоминают предложения к действию,
но не команды. В качестве ограничений Хэй
предложила три тезиса: «Откажитесь от моей
последовательности из последовательности
направлений движения. Избавьтесь от сомне-
ний и пересмотра. Слово или короткая фраза,
выделенная жирным шрифтом красными чер-
нилами, является предупреждением о том, что я
должен избегать автоматической реакции на
творческий подход или впасть в привычное
поведение в отношении слов, которые я исполь-
зую. Вместо этого я сразу же отсоединяюсь от
этих импульсов, замечая все тело как своего
учителя, таким образом, принимая клеточный
разум моего тела»¹⁴. Данные заметки являются
своего рода генераторами прочтения, тогда как
конкретные фразы выступают аттракторами ис-
полнения, содержащими широкий потенциал
интерпретаций.

Исследование соло «Using the sky» («Ис-
пользуя небо») Хэй от «Банка движения» вклю-
чает в себя материалы перформанса в трех кате-
гориях: видеофиксация интерпретаций различ-
ных исполнителей; фиксация цифровой адапта-
ции в визуальных образах (генеративная графика)
и собственные заметки исполнителей парал-
лельно структуре партитуры; основные концеп-
ции, повлиявшие на создание исходной парти-

¹³ Hay, D. No time to fly. 2010 URL: http://www.laboratoiredugeste.com/IMG/pdf/NTTF_booklet_D.Hay.pdf (дата обращения: 23.05.2022).

¹⁴ Ibid.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

туры и интервью с участниками проекта. В результате изучения партитуры, ее возможных интерпретаций, перед зрителем (читателем) возникает не архив данных партитуры, но динамичная сеть, иницирующая поиск новых адаптаций. «В системе [онлайн-партитуры] используется концепция SET (или сетки), состоящая из отдельных ячеек, которые могут взаимодействовать. Каждая ячейка может содержать различный контент, например встроенное видео, некоторый текст или изображение. Ячейки могут быть запрограммированы на взаимодействие друг с другом. В системе используются стандартные веб-технологии и облачное потоковое видео»¹⁵. Данный аспект характеризует перформативность научного исследования хореографического текста. Потенциально каждое обращение к партитуре, в контексте художественного исполнения или документации хореографического кода, может расширять поле существования партитуры.

В данном проекте танцевальный медиа-перформанс Хэй проявлялся в новом качестве – как метод научного исследования хореографии с помощью мультимедийных технологий. Если «Соло» из «Девяти вечеров» имело контекст художественного исполнения, то партитура «Нет времени летать» в проекте «Банк движений» открыла область исследований танцевальной документации – кодирования хореографического текста. Также следует указать, что работа с документацией партитуры вовлекает в действенное соучастие, что уже является перформансом. «В то время как живая ситуация может способствовать феноменологическим отношениям взаимодействия “плоть к плоти”, документальный обмен (зритель/читатель) в

равной степени интерсубъективен»¹⁶. Еще в качестве инструмента исследования партитуры Ф. Джанеттом была разработана программа Trio Generator, которая позволяла накладывать друг на друга видео соло, а также индивидуально регулировать временное расположение отдельных эпизодов.

В рамках интердисциплинарной практики изучения данных партитуры можно отметить создание генеративной графики на основе перемещения исполнителей в пространстве (генеративный художник А. Вебер). Таким образом, можно сделать вывод, что методы документации «Банка движений» являются генеративными, поскольку поддерживают не только область возможных репрезентаций исходной партитуры, но позволяют вовлечься в прочтение как событие. «Документация не просто генерирует образы/утверждения, которые описывают автономное исполнение и констатируют, что оно произошло: она воссоздаёт событие как перформанс»¹⁷.

В рамках «Банка движения» генеративная документация также была применена в исследовании сотворчества хореографа Джонатана Барроуза и композитора Маттео Фарджиона в работе «Seven Duets» («Семь дуэтов»). Исследование серии дуэтов и партитур, созданных за многие годы сотрудничества Барроуза и Фарджиона, было проведено с помощью визуального анализа перемещения исполнителей, что позволило выявить хореографические паттерны действий и жестов исполнителей. «В исследовании реализована многокамерная установка из двух Kinect и пяти 2D/HD видеокамер. Первый

¹⁵ Debora Hay score production session (Ostin) [Электронный ресурс]. URL: <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (дата обращения: 23.05.2022).

¹⁶ Jones, A. «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation // *Art Journal*. – 1997. – Vol. 56. – No. 4. – P. 12.

¹⁷ Auslander, P. The Performativity of Performance Documentation // *PAJ: A Journal of Performance and Art*. – 2006. – Vol. 28. – № 3 (84). – P. 5.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

Kinect использовался для захвата движений Джонатана Берроуза, второй фиксировал движения Маттео Фарджиона»¹⁸. Таким образом, с помощью двух сенсорных консолей Kinect, индивидуально отслеживающих каждого исполнителя, появилась возможность детально записать движения в формате набора данных о положении двадцати точек тела в пространстве. Данная возможность была использована в рамках цифровой визуализации. Отдельные эпизоды стали ключевыми паттернами хореографии, которые были задокументированы в форме генеративной графики. На странице онлайн партитуры представлена возможность интерактивно изучать графические сцены. «Каждая сцена состоит из “генератора” паттерна и “исполнителя” (или двух), которые выражают эти паттерны. Импульсы, посылаемые “генератором”, запускают движения “исполнителя”»¹⁹. Данный способ визуализации инициирует взгляд на хореографию без привязанности к субъекту-исполнителю, что позволяет артикулировать документацию как генеративную систему.

Другое исследование «Банка движения» – «Two» («Два») анализирует подход хореографов Б. Миллер, Т. Хауэрта. Проект также использует генеративные принципы. «Два» документирует импровизационные стратегии, которые хореографы разработали через практику телесного осознания. Хауэрт применил генеративную стратегию создания хореографии – «Careful Scientist» («Внимательный исследова-

тель»). «Внимательный исследователь» является упражнением, в котором используется строгий набор правил, поддерживающий координацию отдельных сегментов и конечностей тела. В упражнении необходимо выполнять движения левой и правой частью тела, избегая одновременно линейной симметрии и противоположности в движениях. «Мы заинтересованы в том, чтобы продолжать поддерживать определенную задачу, даже когда наше внимание занято инициированием другого движения, например жонглирования»²⁰. Сгенерированная хореография с исполнением упражнения четырьмя танцорами была задокументирована через камеру захвата движения. В рамках документации была создана карта вспомогательных соло-касаний, которая показывала возможное количество и частоту импульсов, подаваемых ассистентами.

Еще одно упражнение-генератор, предложенное Хауэртом, – «Assisted Solos» («Соло с ассистентом») – заключается в том, что внешний помощник осуществляет передачу импульсов (через прикосновения и ведение) исполнителю-солисту. Дальнейшая импровизация, уже без непосредственного влияния внешних ассистентов, позволяет сохранить внимание исполнителя во время импровизации.

Б. Миллер также применяет различные упражнения и установки в качестве генераторов движений. В качестве упражнения было предложено выделить три стратегии движения: Story, Drive, Risky Weight (история, управление, рискованный вес), которые направляют внимание исполнителя на игру с гравитацией, поиск противоположных состояний: стабильности и неопределенности. В документационной форме

¹⁸ Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores // 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage). – Marseille, 2013. – P. 276.

¹⁹ Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/jbmf/#/set/a-parallel-world> (дата обращения: 23.05.2022).

²⁰ Hauert, T. Two. [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

фиксирувалась хореография дуэта танцовщиков – Э. Хаузер и Д. Джонса, – которую они генерировали на основе импровизационных установок. Таким образом, цифровая онлайн документация позволила масштабировать движения, изучать хореографию с различных ракурсов.

Помимо этого, подход Миллер артикулировал генеративную стратегию «Redux» («Редукс»). «Редукс» стала практикой работы с хореографической памятью. Танцовщики вспоминали фрагмент хореографии, который они исполняли в прошлом и ссылались на его отдельные аспекты в новом исполнении. Redux генерировался по различным сценариям: «Цитирование и деконструкция последовательности хореографических действий; перемещение действия во времени, пространстве, форме, части тела; смена ролей [в дуэте]; припоминание хореографического времени и последовательности, но не точных действий; предложение начала или окончания действий, слушание и поиск новых решений; повторение качества касаний в дуэте»²¹. Данная генеративная стратегия также была задокументирована с помощью камер захвата, позволяя в дальнейшем настраивать ракурс и масштаб просмотра апробации дуэта Хаузер и Джонса.

В результате исследования хореографических подходов Б. Миллер и Т. Хауэрта в цифровом архиве «Банка движения» было создано четыре набора, подробно фиксирующих четыре генеративных стратегии создания танца. Каждая стратегия развернута в медиадokumentации, которая фиксирует как исполнительские особенности, так и идейно-концептуальные аспекты танцевальной практики.

²¹ Hauert, T. Two [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).

Еще одна цифровая партитура была создана в рамках исследования хореографического подхода У. Форсайта – «Synchronous objects» («Синхронные объекты»). «Синхронные объекты» – это попытка проявить танец в медиа-объектах. «“Синхронные объекты” сфокусированы на хореографических структурах в работах Форсайта и на его интересе к актуализации хореографических идей за пределами тела в бесчисленном множестве других междисциплинарных проявлений, которые он называл “хореографическими объектами”»²². Концепция хореографического объекта позволяет генерировать танец в различные формы информации: художественные, цифровые. При том, что хореографический объект не является трансляцией одного вида искусства в другой, скорее, это метод интеграции хореографического мышления. «Синхронные объекты» исследовали различные принципы исполнения танца «One Flat Thing» («Одна плоская вещь»), включая анализ записанных движений в трехмерном формате, комментарии исполнителей, темы отдельных эпизодов, темпо-ритмические особенности, структуры импровизаций. Некоторые паттерны были визуализированы графически, параллельно записанному видео, что позволяло рассмотреть незаметные в режиме реального исполнения детали движений и логическую структуру хореографии. «“Синхронные объекты” можно понимать как хореографический объект или набор из двадцати хореографических объектов, которые функционируют вместе для передачи идей танца с помощью анимации, интерактивных инструментов и т. д.»²³. Один из хореогра-

²² Shaw, N. Z. Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas // *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* / Ed. by G. Klein, S. Noeth. – Transcript Verlag, 2011. – P. 209.

²³ Ibid. P. 210.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

фических объектов – это Generative Drawing Tool (инструмент генеративного рисования), позволяющий создавать интерактивную графику на основе данных тела исполнителя.

В качестве исследования темпоритмических аспектов разработан инструмент Cue Annotations Object (реплики-аннотации объекты), который показывает реплики, проговариваемые исполнителями во время танца параллельно с записанным видео.

Также в исследовании «Синхронные объекты» были разработаны другие объекты, служащие для документации детализации исходных генераторов танца. Объект Alignment Forms Object (объект выравнивания форм) генерировал анимированные фигуры в трехмерном пространстве между двумя исполнителями, что позволяло рассмотреть скрытые связи и «танцевальные рифмы» в общей хореографической структуре.

В результате изучения цифровой документации танцевальные перформансы представляются как динамические системы. Каждый хореографический подход в проекте «Банк движения» артикулирован как генеративная стратегия. «Наш творческий процесс двигался в постоянном расширении между независимым и коллективным разумом, между известным и неизвестным, хаосом и порядком, фокусом и постоянно меняющимся сетевым вниманием»²⁴.

Таким образом, можно выявить два направления генеративного искусства в танцевальном перформансе. Одно связано с медиаперформансом, как в фестивале «Девять вечеров», в котором технологии выступали генеративными системами в формате художественного исполнения. Другое направление артикулировалось в проекте «Банк движения» в формате генеративной документации, что позволило

анализировать хореографические методы и структуры различных танцевальных художников с помощью мультимедийных инструментов. Цифровая документация позволила уточнить понимание хореографической партитуры как динамической системы, которая может поддерживать и проявлять танцевальные, двигательные паттерны, оставаясь при этом нелинейной структурой, зависящей от конкретного исполнителя.

Помимо этого, в цифровых архивах «Банк движения» проявились дополнительные функции партитуры, позволяющие не только «идентифицировать автора произведения от исполнения к исполнению»²⁵, но и воспринимать сеть накопленных данных как набор идентификаций танца в хореографических объектах.

Список литературы

Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – 208 с.

Меньшиков, Л. А. Интермедиальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 130–140.

Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6. – С. 200–212.

Auslander, P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. – 2006. – Vol. 28. – № 3 (84). – P. 1–10.

Bissell, B. Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay // Questions of practice. The pew center for arts & heritage [Электронный ресурс]. URL:

https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf (дата обращения: 18.05.2022).

²⁵ Goodman, N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968. – P. 128.

²⁴ Ibid. P. 220.



Сергей Сергеевич ГРИБОВ

| Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса |

Debra Hay score production session (Ostin). [Электронный ресурс]. URL: <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (дата обращения: 23.05.2022).

Galanter, P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.04.2022).

Goodman, N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968. – 277 p.

Hansen, P., Callison, D. Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – 219 p.

Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes // *Frontiers in Psychology*. – 2020. – Vol. 11. – № 1894. – P. 1–12. – DOI:10.3389/fpsyg.2020.01894

Hauert, T. Two [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/two/#!/set/habit> (дата обращения: 23.05.2022).

Hay, D. No time to fly. 2010 [Электронный ресурс]. URL: http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF_bookletD.Hay.pdf (дата обращения: 23.05.2022).

Jones, A. «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation // *Art Journal*. – 1997. – Vol. 56. – № 4. – P. 11–18.

Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores // 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage). – Marseille, 2013. – P. 273–280. – DOI: 10.1109/DigitalHeritage.2013.6743750.

Martin, R. Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. – London: Duke University Press Books, 1998. – 280 p.

Monni, K. I am the impermanence I see. Analyzing Deborah Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's // *Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present* / Ed. by S. Foster. – Berlin: Hatje Cantz, 2019. – P. 53–70.

Phelan, P. The Politics of Performance. – London and New York: Routledge, 1993. – 207 p.

Pontus Hulten, K. G. The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age. – Greenwich: Museum of Modern Art, 1968. – 218 p.

Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion [Электронный ресурс]. URL: <http://scores.motionbank.org/jbmf/#!/set/a-parallel-world> (дата обращения: 23.05.2022).

Shaw, N. Z. Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas // *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* / Ed. by G. Klein, S. Noeth. – Transcript Verlag, 2011. – P. 207–222.



Sergey S. GRIBOV

| Generative strategies in the context of performing and documenting dance performance |

Sergey S. GRIBOV

Altai State Institute of Culture
277 Str. Yurina, Barnaul, Altai Region, 656055, Russian Federation
Department of Choreography, Teacher
ORCID 0000-0002-6240-0419
E-mail: freran92@gmail.com

GENERATIVE STRATEGIES IN THE CONTEXT OF PERFORMING AND DOCUMENTING DANCE PERFORMANCE

The article analyzes D. Hay's artistic practice in the context of media performance issues. The author considers Hay's choreographic scores as generative structures, manifested in artistic performance, audience perception and documentation.

The theory of generative art is used as a methodological basis for the analysis of performances. Within the framework of this theory, developed in the works of P. Galanter, E. Colabella, a work of art is considered as a dynamic system with fixed and variable properties. The «Nine Evenings Festival» (1966) is celebrated as the time of the institutional actualization of dance media performance, at which art projects created by artists and process engineers were presented. D. Hay's performance «Solo» shown at the festival, was designed and presented as an object-oriented dance structure.

The article analyzes the project «Using the sky», which is focused on the study of archival aspects of the dance score of the performance «No time to fly». It is noted that the generative qualities of the original score are an opportunity to expand the bank of movements in subsequent interpretations, as well as the possibility of including new methods of translating the cho-

reographic text into other areas of art – generative graphics, music. In addition, other projects of the «Motion bank» are analyzed, where generative strategies were applied in dance practice and choreographic documentation: «Seven Duets» by choreographer Jonathan Burrows and composer Matteo Fargion, «Two» by choreographers Bebe Miller, Thomas Howert, «Synchronous objects» by choreographer William Forsyth. As a result of the review of the documentation of the «Motion bank», the performative properties of digital scores were noted, which contribute to the non-linear study of the choreographic text.

Key words: generative art, dance media performance, Deborah Hay, generative documentation, choreographic scores, motion bank, choreographic object, William Forsyth, Jonathan Burrows, Matteo Fargion, Bebe Miller, Thomas Hauert.

* *The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 20-312-90022, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR)*

References

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 3 (84). 1–10.

Bissell, B. *Communities of Consciousness and the Begetting of Deborah Hay. Questions of practice. The pew center for arts & heritage* https://www.pewcenterarts.org/sites/default/files/deborah_hay_0.pdf (Accessed: May 18, 2022).

Debora Hay score production session (Ostin). <http://motionbank.org/en/event/deborah-hay-score-production-session-austin> (Accessed: May 05, 2022).

Galanter, P. *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan.* <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (Accessed: April 04, 2022).

Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* The Bobbs-Merrill Company.



Sergey S. GRIBOV

| Generative strategies in the context of performing and documenting dance performance |

Hansen, P., Callison, D. (2015). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan.

Hansen, P., Climie, E. A., Oxoby, R. J. (2020). The Demands of Performance Generating Systems on Executive Functions: Effects and Mediating Processes. *Frontiers in Psychology*, 11 (1894). 1–12.

Hauert, T. *Two*. <http://scores.motionbank.org/two/#/set/habit> (Accessed: April 23, 2022)

Hay, D. *No time to fly. 2010*. http://www.laboratoiredegeste.com/IMG/pdf/NTTF_bookletD.Hay.pdf (Accessed: May 23, 2022).

Jones, A. (1997). «Presence» in Absentia. Experiencing performance as documentation, *Art Journal*, 56 (4). 11–18.

Kahn, S., Keil, J., Müller, B., Bockholt, U., Fellner, D. W. (2013) *Capturing of contemporary dance for preservation and presentation of choreographies in online scores. 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage)*. 273–280.

Lepeki, A. (2021). Ischerpy'vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya. [Exhausting dance: performance and the politics of movement]. *Art Gid*. (In Russian).

Martin, R. (1998) *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press Books.

Men'shikov L. A. (2019). Intermedial'ny'e praktiki v teorii akcionistskogo iskusstva. [Intermedial Practices in the Theory of Action Art], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6. 130–140. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2021). Postmodern v iskusstve: istoricheskij i semioticheskij aspekty. [Postmodern in Art: Historical and Semiotic Aspects], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6. 200–212. (In Russian).

Monni, K. (2019). Deborah Hay: RE-Perspective: Works from 1968 to the Present. In S. Foster. (Ed.), *I am the impermanence I see. Analyzing Deborah Hay's performance practice and reflecting its significance for the dance of the 2000–2010's*. Hatje Cantz. 53–70.

Phelan, P. (1993). *The Politics of Performance*. Routledge.

Pontus Hulten, K. G. (1968). *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age*. Museum of Modern Art.

Seven Duets: fragments, movements and insights from the interplay between Jonathan Burrows and Matteo Fargion. <http://scores.motionbank.org/jbmf/#/set/a-parallel-world> (Accessed: May 23, 2022).

Shaw, N. Z. (2011). In Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography. In Klein, G., Noeth, S. (Ed.), *Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas*. 207–222. Transcript Verlag.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

Независимый исследователь

ORCID 0000-0003-2752-2071

E-mail: violnkey@gmail.com

СТРАТЕГИИ КИНОПЕРФОРМАНСА И ИДЕИ МАЙИ ДЕРЕН О СОЗДАНИИ КИНОТАНЦА

Хореографию и кинематограф объединяет интерес к движущимся телам и их связи с пространством и временем. В фильмах, анализируемых в статье, именно движение на различных уровнях является главным «исполнителем» и доминантой смысла, а кинематографический процесс этих кинокартин включает в себя создание движущихся партитур для всех его участников. Это значит, что поккадровый план съёмки являет собой запись движения для актёра (группы актёров) и оператора (группы операторов), включая расстояние до камеры, скорость и характер перемещения, направление и расположение света относительно объектов съёмки, с учётом последующего этапа редактирования движения между кадрами – монтажа.

Движение – ключевой элемент, связывающий танец и кино, который позволяет выявить стратегии в создании кинотанца. Активное развитие практик соединения танца и кино привело к появлению кинематографического подхода к композиции танца. Процесс гибридизации двух видов искусства сформировал интерес со стороны теоретиков и практиков визуального творчества во всём мире и послужил образованию пограничной области исследования, о которой идёт речь в статье.

Статья отражает результаты анализа опыта кинорежиссёра Майи Дерен, который она зафиксировала в своих текстах, а также теоретических

работ, рассматривающих художественные концепции режиссёра в части создания фильмов, основной фокус которых направлен на пластику движения тела как способ выражения мысли. Автор выявила, какие теоретические и практические наработки Дерен обеспечили обширную миграцию её идей в поле современных междисциплинарных художественных практик, в частности – кинотанца.

Раскрытые в статье стратегии создания кинотанца относятся как к процессу съёмки, так и к последующему периоду редактирования. Следы этих стратегий обнаружены в фильмах предшественников Дерен и в более поздних работах, что является свидетельством их универсальности и актуальности для изучения.

Результатом работы является тезис о том, что процесс создания кинотанца необходимо мыслить, как опыт художественного сотрудничества и междисциплинарной коммуникации. Все этапы этого процесса в равной степени важны и требуют определённого подхода, а также анализа для дальнейшей разработки методологии.

Ключевые слова: движение, кино, камера, кинотанец, киноперформанс, кинохореография, Майя Дерен, режиссёр, танец, тело, хореография, фильм.

Место и время, где в сотворчестве рождались новые художественные замыслы, позволили сформировать сообщество художников: музыкантов, литераторов, актёров, танцовщиков и кинематографистов, среди которых было много эмигрантов из Европы. Творчество этих художников проявлялось через интермедийные свя-

Введение

История плодотворного взаимодействия двух медиа, танца и кино, ведёт к процессам синтеза в искусстве, которые происходили в США со второй половины 40-х до середины 70-х годов XX века, по большей части, в среде независимого кинематографа.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

зи, не заикливаясь на их профессиональной деятельности: «происходило свободное и ничем не ограниченное перемешивание искусств»¹. Деятели искусства хотели не только реализовать собственные амбиции, но и выразить реакцию на социальные и политические процессы, объединяясь с другими художниками. Художники стремились «вторгаться во все возможные области между видами искусств, которые могли соединяться»². Авторы независимого кинематографа двигались по пути поиска новых визуальных кодов, экспериментируя с техническими возможностями.

Одной из ключевых фигур независимого кинематографа в США в середине XX столетия была Майя Дерен³, автор семи короткометражных кинолент, которые причисляют к линии фильмов, наследовавших приёмы сюрреалистов. Первый экспериментальный фильм Дерен, над которым она работала совместно с Марселем Дюшаном, исполнявшим одну из ролей, не был закончен и существует в виде монтажной склейки всех полученных кадров⁴. Наиболее яркие эксперименты Дерен с сочетанием движения тела и кинематографического движения запечатлены в кинокартинах «Полуденные сети» («Meshes of the Afternoon», 1943), «На земле» («At Land», 1944), «Хореографический этюд для камеры» («Study in Choreography for Camera», 1945), «Ритуал в преображённом времени» («Ritual in Transfigured Time», 1947), «Медитация на насилии» («Meditation on Violence», 1948). Экспериментальные фильмы

Дерен стали вызовом кинематографу Голливуда, обнаружили тесную связь с историческим, социальным и политическим контекстами и составили основу для художественного воплощения идей, в фокусе которых оказалось движущееся тело. Фильмы Дерен наследуют тенденции, обнаруженные в более ранних авангардных фильмах, и предвосхищают развитие такого явления как кинотанец⁵.

Кинематографический опыт Дерен имеет большое значение в истории взаимодействия танца и кино и указывает на сохраняющуюся актуальность ее стратегий, которые помогают современным исследователям составить карту широкого поля кинотанца, а практикам – обнаружить сходства или различия, преемственность или новаторство в собственных фильмах по отношению к идеям Дерен.

Методология

Концептуальной основой для написания статьи явилась монография Эрин Брэнниган (Erin Brannigan)⁶ «Кинотанец: Хореография и движущееся изображение» («Dancefilm: Choreography and the moving image»)⁷. Теоретическую базу составили тексты Майи Дерен, а также зарубежных исследователей кинематографиче-

¹ Меньшиков, Л. А. Интермедийные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – №6 (65). – С. 120.

² Там же.

³ Майя Дерен (Maya Deren, при рождении Элеонора Соломоновна Деренковская, 1917–1961, Киев) – американский кинорежиссёр, теоретик авангарда.

⁴ Фильм «Ведьмина колыбель» (The Witch's Cradle, 1943/1944)

⁵ Кинотанец – явление кинематографа, основанное на соединении движения тела и кинематографического движения; термин, не имеющий чёткого определения, возникновение которого в русском языке связано с деятельностью американского кинематографиста российского происхождения Аллы Ковган (Alla Kovgan; род. 1973, Москва).

⁶ Эрин Брэнниган (Erin Brannigan) – педагог Института Южного Уэльса, теоретик и куратор, занимается академическими исследованиями в области танца и кино, входит в редакцию «The International Journal of Screen Dance», является членом международной сети Performance Philosophy, входит в исследовательскую группу Espas (Esthétique de la Performance et Arts du Spectacle) в Panthéon Sorbonne (Париж).

⁷ Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image. – New York: Oxford University Press, 2011.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

ских работ режиссёра, среди которых авторы «screendance studies»⁸ («исследования танца на экране»)⁹ Э. Джеймс и С. Келлер. Эти исследования представлены в виде статей, которые были изданы в «Международном журнале о танце на экране»¹⁰. Методологической основой также послужили теоретические работы по семиотике кино и аналитике киноопыта таких авторов как Ж. Делёз, К. Метц, М. Куртов.

Исследования кинопрактики Дерен

Теоретиков и практиков визуального искусства в творчестве Дерен прежде всего заинтересовало то, что она сделала технологии частью своих работ и использовала весь доступный ей технический диапазон кино, осознавая его как пространственно-временное искусство. Соединение технологических новшеств и движущегося тела – новаторская практика, обращение к которой также приписывают Лои Фуллер¹¹, чьи работы можно рассматривать как воплощение единства движения, перформанса и технологий, которые привели к появлению танцевального кино. Но именно наработки Дерен считают одной из значимых вех в формирова-

нии явления, которое можно назвать результатом встречи танца и кино.

Эрин Брэнниган ввела терминологию – ключ для исследования танцевальных фильмов: «Кинематографическое полотно, созданное разными движениями посредством работы с телом, театральным дизайном, мизансценой, объектами, камерой, монтажом и техническими эффектами в рамках кинематографического процесса, можно определить как кинохореографию»¹². Исследовательница выявила кинематографические стратегии практик Дерен, которые можно обнаружить в работах её предшественников и выделить в опыте современных авторов кинотанца.

Концепцию художественных коллабораций Дерен и её подход к междисциплинарности описал Эндрю Джеймс (Andrew James) в статье «О сотрудничестве и междисциплинарности: Полуденные сети» («On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon»)¹³, проанализировав процесс производства наиболее известного фильма Дерен, который был снят в сотрудничестве с Александром Хаммидом (Alexander Hammid), и в котором Дерен исполнила одну из двух ролей. Сара Келлер (Sarah Keller) в статье «Па де-де для Танца и Камеры в фильмах Майи Дерен» («Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films»)¹⁴ построила свои выводы вокруг интереса Дерен к танцу, который руководил амбициями будущего режиссёра кино еще до того, как она стала снимать фильмы: «Дерен задействовала уникальные временные возможности кинематографа и

⁸ Screendance – современная художественная практика, которая фокусируется на изображении тела на экране; ее составляют преимущественно короткометражные фильмы и видео, снятые командой, включающей режиссёра и хореографа, или хореографами, которые одновременно выступают в роли режиссёров.

⁹ Screendance Studies – дисциплина или отдельные исследования танца на экране.

¹⁰ The International Journal of Screendance – международный журнал, посвященный танцу на экране, в том числе кинотанцу, где публикуются исследования и критика танца, перформанса, изобразительного искусства и кино, с опорой на практики, технологии, теорию и философию междисциплинарного искусства.

¹¹ Лои Фуллер (Loie Fuller, при рождении – Marie Louise Fuller, 1862–1928) – американская актриса и танцовщица, чьи работы можно рассматривать как воплощение движения, перформанса и технологий, которые привели к появлению танцевального кино.

¹² Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image. – New York: Oxford University Press, 2011.

¹³ James, A. On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 38.

¹⁴ Keller, S. Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 53.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

его способность вызывать образы как абстрактного, так и вполне реалистичного характера для создания новой кинематографической реальности»¹⁵.

Тело в фильмах Дерен

Человек всегда стремился преодолеть статику, замирание, замышляя движения для объектов, изображая их в движении, выражая это желание в движении тела, исследуя длительности в ритмизированных сменах поз, то есть в танце. Движение первично по отношению к слову. Вместе с тем «существование языка даёт возможность... обрести признание в восприятии другого. Язык позволяет людям считаться друг с другом так же, как с собой»¹⁶, он необходим для примирения. Обращаясь к проблематике освобождения телесности для возвращения к стихийности и природе, практики искусства исследовали пути такого состояния тела, в котором оно говорит само за себя, а также ситуации, в которых тело угнетается вербальными конструкциями языка.

Причина рождения кинематографа – желание преодолеть неподвижность замершей реальности, когда «технический прогресс вплотную приблизился к тому, чтобы наконец оживить картинку»¹⁷. Кино – оживлённое замершее и одновременно форма коллективного восприятия сообщения мельком, основная функция которого – развлекательная. Она находится в конфликте с его эстетикой, социальной ситуацией, в которую помещён зритель, и в которой разворачивается его настоящее во время просмотра. Можно сказать, что тоска по движению у кинозрителя обострена до предела. Таким об-

разом, «telos и ethos кино противонаправлены, они находятся в раздоре»¹⁸. Движение фильма привлекает и вызывает желание наблюдать, «приковывает взгляд». Телесная немота освобождает ход мыслей, открывает возможности для перцепции зрителя. Вместе с этим, тело на экране, обращённое кино в образ времени, образ-аффект, сокрытый в повседневном или возведённый до абстракции, может двигаться вопреки законам природы и являться зрителю как-то новым образом, недоступным вне ситуации просмотра.

«Тело... не является препятствием, отделяющим мысль от неё самой... Наоборот, это то, куда она погружается... чтобы достичь жизни»¹⁹, – писал философ Жиль Делёз, рассуждая об аспектах экспериментального кино, – «категории жизни как раз представляют собой позы тела, его повадки»²⁰. Здесь видится не столько очарование сравнений и метафор, сколько, в некоторой степени, размытое, ускользающее, но всё же определение кинестетического чувства: «кино становится родственным духу и мысли через тело»²¹. Погрузить мысль в тело – значит, понимать телесность без перевода на вербальные языки, то есть напрямую, получать эмоциональный залог через движение, а не слово.

Дерен сделала движущееся тело главным выразительным средством в своих фильмах и поместила его в центр своих исследований. Она предложила новаторские решения для позиций и движения оператора и актёра в процессе киносъёмки. Режиссёр показала тело актёра как пространство для «погружения мысли» (о кото-

¹⁵ Ibid. P. 55.¹⁶ Бёрджер, Д. Зачем смотреть на животных? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 23.¹⁷ Кувшинова, М. Ю. Кино как визуальный код. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – С. 25.¹⁸ Куртов, М. А. Между скукой и грезой. Аналитика киноопыта. – СПб., 2012. – С. 6.¹⁹ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 452.²⁰ Там же.²¹ Там же.

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

ром позднее и рассуждал Делёз), обозначив таким образом уникальную медиальность тела.

Дерен использовала термин «танц-фильм» (далее – кинотанец), описывая его как принципиально новое художественное явление, продукт сотрудничества хореографа и режиссёра, который создаётся, чтобы воплотиться на экране. «Я все больше и больше начинаю думать о работе с танцем, о том, чтобы вывести танцовщика из театра и подарить ему мир как сцену. Это означает не только то, что фиксированный вид спереди и коробка театральной сцены будут преодолены, или место действия будет меняться чаще, чем в театре, но это означает, что можно развить совершенно новые отношения между танцем и пространством... Я искренне надеюсь, что танц-фильм²² будет быстро развиваться и что в интересах такого развития начнется новая эра сотрудничества между танцовщиками и кинематографистами, когда они смогут объединить свои возможности и творческую энергию для комплексного художественного высказывания»²³, – написала режиссёр в статье «Хореография для камеры» («Choreography for the Camera»).

Современные авторы теоретических работ в большинстве своём применяют более широкое понятие – экранный танец, или танец на экране (screendance). Брэнниган определила это

²² Dancefilm («танц-фильм», аналогом в русском языке является термин «кинотанец») – модальность, которая может проявляться в различных типах фильмов, включая музыкальные и экспериментальные короткометражные работы, и характеризуется кинематографическим перформансом, в котором преобладают хореографические стратегии или эффекты; кинематографическая работа, использующая хореографические и кинематографические приемы и стратегии, характерные для раннего кино, периода киноавангарда и голливудской классической эпохи, которые также имеют большое значение для современных инноваций в кино.

²³ Deren, M. *Choreography for the Camera // Essential Deren: collected writings on film* / By M. Deren. – New York: McPherson, 2005. – P. 220.

явление как сферу деятельности, сформированную художниками, кураторами и финансирующими организациями, в которой танец соединяется с традицией технологически опосредованного исполнения, взаимодействующей с современными практиками визуального искусства в новых медиа. Исходя из утверждения, что хореографическое качество танцевального фильма можно рассматривать как в отношении процесса съёмки, так и в отношении кинематографических элементов, а танец, реализованный в танцевальном фильме, не существовал до изобретения кино, и его следует рассматривать исключительно как явление, которое может существовать только на экране, исследовательница выявила необходимость объединить результат и процесс, увидеть их как части целого. «Фундаментальным... является понимание киноперформанса как всеобъемлющего термина, включающего все аспекты кинематографического производства»²⁴, – отметила Брэнниган. Таким образом, процесс получения материала для фильма относится к событиям, происходящим в реальном времени в момент съемок, а фильм – к элементам финальной экранизации. Брэнниган выявила три стратегические концепции, характерные для кинопрактики Дерен: вертикальности, деперсонализации и стилизации жестов. Эти стратегии связаны с тем, что Дерен использует танец как способ киноперформанса, – пояснила Брэнниган.

Стратегия вертикальности

В основе стратегии вертикальности – нелинейная последовательность кадров. Поэтические фильмы Дерен протекают не горизонтально в соответствии с логикой повествования – они исследуют качество моментов, образов,

²⁴ Brannigan, E. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. – New York: Oxford University Press, 2011. – P. 8.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

идей и движений вне всяких императивов. Альтернатива нарративному движению классического художественного фильма, предложенная Дерен, предвосхищает или проявляет близость с подходом Делёза к этой проблеме в его текстах о кино²⁵. Время в кино, по мнению Делёза, воплощается в теле, в повадках и позах которого заключено прошлое и будущее. Модель Делёза «движение-образ» составляет основу линейной последовательности структуры фильма по типу «действие-реакция» (Дерен описала это как «логика действий»). Делёз назвал тип образа, который возникает в промежутке между действием и реакцией, «образом-аффектом» и описал его как совпадение субъекта и объекта, или способ, которым субъект воспринимает себя изнутри.

Концепция вертикальности кинематографических форм и их сегментов в кинопрактике Дерен не означала инерции, а состояла из множества движений на различных уровнях киноперформанса, отвергая «порядок угнетения», связанный с горизонтальной направленностью повествования сюжетного кино. Практически режиссёр стремилась работать с моментом в нетипичном подходе к пространству кадра. Буквальное применение концепции кинематографической вертикали можно увидеть в совместной работе Дерен и танцовщика Талли Битти (Talley Beatty) в фильме «Хореографический этюд для камеры»²⁶, где логика линейной хореографической партитуры существует в разрозненных пространствах. Игра с иллюзией отсутствия гравитации в прыжке танцовщика и

его бесконечного пируэта сочетается с пространственной неоднородностью, следуя стратегии вертикальности внутри фильма о зрелищном танце.

«Акинематическая форма фильма истекает кровью по вертикали, заполняя пространство между двух полюсов: неподвижности и чрезмерного движения»²⁷. В своих фильмах Дерен много работала с киноэффектами, но основным выразительным средством стала именно разнообразная кинетическая включённость тела: фигура, бегущая по пляжу, в воде, движения повседневных социальных ритуалов и виртуозные танцевальные па в саду, крупные планы лиц, рук, движения, наполненные собственными значениями, не следующие какому-либо сюжету. Такие движения создают резонансы, которые расширяют идею как во времени, так и в пространстве, наполняют изображение смыслом, не прибегая к вербальному языку или тексту.

Порядок вертикали предвосхищает основную тенденцию в более поздних короткометражных танцевальных фильмах. Например, режиссёр Дэвид Хинтон (David Hinton) и хореограф Венди Хьюстон (Wendy Houston) в фильме «Тронутые»²⁸ приблизили зрителя к тому, что он может почувствовать в ситуации, изображённой в картине. В работе преобладают крупные планы повседневных жестов, которые используют люди во время общения в баре. Кинестетические паттерны, созданные авторами, приводят аудиторию в поле движения фильма²⁹,

²⁵ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020.

²⁶ «Study in Choreography for Camera» (1945) – экспериментальный немой черно-белый короткометражный фильм Майи Дерен, третий проект режиссёра, в котором она полностью реализовала свое видение освобождения человеческого тела от границ театрального и реального пространства.

²⁷ Brannigan, E. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. – New York: Oxford University Press, 2011. – P. 105.

²⁸ «Touched» (1994) – звуковой цветной игровой фильм режиссёра Дэвида Хинтона и хореографа Венди Хьюстона.

²⁹ Здесь под «движением фильма» буквально понимается движение кадров и – одновременно – движение в кадре, которое является суммой движений объектов (актёров) и камеры. В описываемом фильме авторы создали такую



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

которое воспроизводит плавающие или раскачивающиеся, нечеткие ощущения опьянения. Здесь нет слышимого диалога – отношения между персонажами изображаются через взгляд камеры на физические действия. Эти отношения не развиваются каким-либо определённым образом и ни к чему не приводят: действия становятся более интимными или безудержными и страстными по ходу фильма, что предполагает возрастающую степень опьянения, но между отдельными кадрами нет «преемственности»³⁰. Близость камеры к действию и ее «постоянная мобильность»³¹ на кинестетическом уровне помещают зрителя в пространство фильма.

Стратегия деперсонализации

Другая концепция, которая также подразумевает, что автор разрушает линейность повествования и делает камеру действующим лицом – это стратегия деперсонализации. Она заключается в том, что актёр становится частью изображения, утрачивая личность, его тело трансформируется при помощи оптики, угла и манеры съёмки, а также технических эффектов, а само движение передаётся как событие. Это близко к рассуждениям Вальтера Беньямина о том, что в кино отчуждение актёра от собствен-

партитуру для камеры и актёров, которая позволяет ментально привести зрителя в бар, если он там уже бывал. Либо озадачить его, если он не представляет себе этого, не имеет телесной памяти о том, что происходит в баре.

³⁰ Здесь имеется в виду, что каждый следующий кадр не продолжает повествование, а является зрителю без связи с предыдущим. Это Метц называл «сгущением», а Брэнниган отнесла к вертикальности как к нелинейной форме повествования. Не связанные между собой сюжеты показываются вразнобой, перебивая друг друга.

³¹ Мобильность – лёгкость в перемещении, подвижность: камера словно является участником событий в фильме. Этот участник фокусируется на различных деталях сюжетов, происходящих в едином пространстве, но не связанных между собой. Иногда может употребляться также термин «субъективная камера».

ного изображения – сродни взгляду в зеркало, которое заменяет экран, а само изображение является «переносным к публике»³²: «Публика вживается в актёра, вживаясь в кинокамеру»³³.

Деперсонализация исполнителей через непрерывность движения тел и объектов, так что они становятся взаимозаменяемыми переменными в рамках более крупного хореографического движения или события, – это кинореографическая стратегия, распространенная в танцевальном кино. Основное внимание уделяется кинематографическому «телу-в-целом» при постоянном движении, которое сохраняется посредством составляющих его подвижных элементов. Сами элементы в большей или меньшей степени утрачивают свою сингулярность. Танец идеален для такой стратегии, предоставляя инструменты и методологию для разработки, артикуляции и повторения жестов и комбинаций движений на протяжении конкретной сцены.

³² Беньямин сформулировал это так: «Отражение может быть отделено от человека, оно стало переносным. И куда же его переносить? К публике». Отражение в зеркале как узнавание и отделение себя, определяющее отношение между Я и телом, между воображаемым и реальным, от Лакана кочевало в тексты других теоретиков как факт отделения человека от своего изображения, которое является в кино «переносным к публике» посредством экрана и проектора. Акт деперсонализации, как будто, заложен в самом механизме кино, в этом отчуждении изображения, словно в этом «зеркале» всегда кто-то другой. Факт, что кино – «переносное к публике» отражение в зеркале, говорит в пользу утверждения о том, что кино – это особого рода вуайеризм зрителя. Стратегия деперсонализации позволяет растворить интерес зрителя к подробностям личности конкретного героя по сюжету и направить его внимание на действие или образ, создаваемый в фильме. (Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин, В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 94).

³³ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 88.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

В кинокартинах Дерен групповой перформанс является одним из центральных элементов. Он может быть основан на различных телесных практиках и распространяться на людей и вещи, но не зависит от какого-либо конкретного исполнителя. Этот приём способствует построению вертикальной киноформы, освобождая фигуры от требований повествования, позволяя им стать частью общего значения. Так, в основе фильма «Ритуал в преображённом времени»³⁴ лежит идея ритуала как действия, которое реализуется посредством включения индивидуума в коллектив и его текучей субъективности. Во всех частях кинокартины Дерен осуществляла кинематографические манипуляции с пространством и временем, а непрерывность обеспечивалась использованием повторяющихся жестов. В фильме главные героини (роли исполнили Майя Дерен и Рита Кристиани) появляются как отдельные лица в первых кадрах, но по ходу фильма происходят совпадения в их действиях, которые говорят о связи и взаимозаменяемости персонажей.

Использование деперсонализации в кино стало обычным элементом множества танцевальных фильмов. В короткометражной киноленте «Транспорт»³⁵ режиссёра Эми Гринфилд, снятой по мотивам войны во Вьетнаме, хореография основана на простых бытовых движениях³⁶. Тела в работе Гринфилд не обладают лич-

ностными качествами – они специфичны и узнаваемы как тела эпохи, тела в кризисе: «Невосприимчивые, обмякшие, в некотором смысле исполняющие смерть, – буквально переносятся по пересеченной местности... а “ручная камера” обеспечивает смещение точки зрения, колеблясь между первым и третьим лицом... Поднявшись над группой, тела летят по воздуху... это образ, говорящий о необходимости спасения или сохранения достоинства пострадавшего»³⁷.

Стратегия стилизации жеста

Делёз в «Кино» рассуждал о переходе от будничной повадки к церемониальному жесту, отсылая к Брехту: «То, что мы обобщённо называем жестом (gestus), представляет собой связь между позами или их узел, их взаимную координацию, – но именно в той мере, в какой она не зависит от какой-либо предзаданной истории, интриги или от любого образа действия»³⁸. Вместо цитирования знакомых означающих действий, движения в фильмах Дерен уводятся в зону абстрактного через элементы стратегии стилизации жеста, среди которых повторение, преувеличение, абстракция, ритмическая манипуляция. «Дерен нашла идеальное средство в жестикеляции, заряженной выразительностью танца. Для эстетики Дерен кинематографический танец явился самым подходящим способом передавать идеи, эмоции и ритмы с прямоотой и силой»³⁹.

³⁴ «Ritual in Transfigured Time» (1947) – короткометражный немой экспериментальный фильм режиссёра Майи Дерен, в котором автор представляет посредством соединения танца и кинопрактик метафорический взгляд на социальные нормы.

³⁵ «Transport» (1971) – короткометражный звуковой цветной экспериментальный фильм режиссёра Эми Гринфилд.

³⁶ Повседневное движение было привнесено в танец группой художников, танцовщиков и перформеров, собравшихся в подвале Джадсон Чёрч (Judson Memorial Church) в Нью-Йорке в начале 1960-х годов, чтобы переосмыслить саму природу танца.

³⁷ Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance // Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women [Электронный ресурс]. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (дата обращения: 15.06.2022).

³⁸ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 455.

³⁹ Keller, S. Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 63.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Подобно художникам раннего немого кино, которыми восхищалась Дерен, она искала новый язык жестов, специально разработанный для экрана. Танец и кино имеют общую особенность – они создают контексты, оторванные от реальности, и требуют соответствующих этим контекстам жестов. В съемочных заметках для фильма «Хореографический этюд для камеры» Дерен писала: «Преобразования и манипуляции должны быть скорее расширением нормального движения, чтобы зрители отождествляли своё тело с телом на экране, пребывая в иллюзии, что они тоже способны на это»⁴⁰.

В фильме Дерен «Ритуал в преображённом времени» интенсивное, чрезмерное и тщательно детализированное изображение жестов рук остраивает движения за счет графической изоляции и повторения. Эта формализация естественного движения переводит жесты общения в абстрактные формы, которые особым образом организуют пространство, на мгновение зависают в воздухе, прежде чем раствориться в нескончаемом обмене жестами. Движение является здесь сутью перформанса в переходе от мимесиса к расширению и повторению жестов, размывающих физические пределы тела. Повторение форм и хореографических последовательностей в телах, наряду с повторением определенных кадров, создает нарастающий ритм всей сцены.

Манипулирование жестами в киноперформансе посредством стилизации происходит как во время телодвижений, так и при помощи кинематографических эффектов. Эта концепция часто используется для создания современных фильмов на стыке танца и кино. В фильме Ду-

гласа Розенберга⁴¹ «Мой дедушка танцует» («My Grandfather Dances»)⁴² танцовщица и перформер Анна Халприн рассказывает про своего деда. Одновременно с наличием истории, выраженной в слове, в фильме представлена движущаяся партитура, которая является дополнительными смысловыми значениями. Розенберг использовал мультиэкспозицию и замедленное движение для того, чтобы продлить сам момент перехода между жестами героини, будто пытаешься воссоединить «до» и «после» движения в переходе между телом «будничным» и телом «церемониальным», извлекая «тело благодати и славы, чтобы в конце концов добиться исчезновения тела видимого»⁴³. Кинолента проявила некий ритуал памяти героини, дав воспоминанию стать фильмической реальностью, одновременно протекающей в прошлом, настоящем и будущем.

Выводы

Кинематографическая практика Дерен предвосхитила современный кинотанец и способствовала его развитию. Значение идей Дерен велико как с точки зрения истории взаимодействия кино и танца, так и для определения роли хореографии в этом взаимодействии. Тексты режиссёра и анализ её опыта дают право рассуждать о кинематографическом процессе как о сложной междисциплинарной практике, осуществляемой художниками в сотрудничестве с применением гибридных подходов для работы с движением на разных уровнях. Все стадии это-

⁴⁰ Deren, M. *Choreography for the Camera // Essential Deren: collected writings on film / By M. Deren.* – New York: McPherson, 2005. – P. 223.

⁴¹ Дуглас Розенберг (Douglas Rosenberg) – практик и теоретик кино, редактор сборников статей по кинокритике, главный редактор журнала «*The International Journal of Screendance*».

⁴² *My Grandfather Dances* (1999) – короткометражный звуковой цветной документальный фильм на основе одноимённого перформанса Анны Халприн.

⁴³ Делёз, Ж. *Кино.* – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 453.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

го процесса важны и требуют своего рода хореографирования, то есть написания партитур перемещения внутри каждого кадра и для получения этих кадров, а также движения между кадрами при монтаже.

Раскрытые в статье стратегии киноперформанса могут быть использованы в качестве методологии при анализе фильмов с точки зрения процесса их создания. Исследовательская оптика в данном случае была приближена к оптике режиссёра.

Анализ более поздних примеров кинотанца показал, что они часто характеризуются вертикальной структурой. Как правило, эти фильмы отличаются отсутствием сюжета и логики повествования – исследуют качество момента или эмоции с помощью визуальных и звуковых партитур. Многие содержат элемент фантастического, выходящего за рамки привычного и происходящего вопреки обыденному. Тело в этих фильмах является не просто основным выразительным средством, но претерпевает трансформации. Движения тела, камеры, кинематографические эффекты и монтаж образуют кинохореографию, которая может существовать только в пределах кинематографического полотна. Авторы кинотанца, как правило, стремятся к нелинейному построению образов и воспринимают зазор между видимым и означаемым как художественное пространство.

«Будучи цепочкой из множества зеркал, кино представляет собой механизм одновременно хрупкий и прочный: он подобен человеческому телу, измерительному прибору, социальному институту. И дело в том, что он представляет собой все это одновременно»⁴⁴. Думать о кинотанце как о готовом продукте для

коллективного или частного просмотра – значит исключить весь многослойный процесс его создания. «Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъёмами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного»⁴⁵. Соединяясь с танцем, кино будто обретает свою истинную цель – запечатлеть мысль телом. Путь к этой цели – есть важный этап киноперформанса. Камера в этом процессе не ограничивается функцией записи и выполняет не только роль посредника между движущимся телом и трансформирующим его пространством кадра. Она имеет собственную партитуру и характеристики перемещения в пространстве в процессе съёмки. Можно сказать, она является полноценным – наравне с другими – участником той части киноперформанса, которая происходит до фильма и без которой он невозможен.

Список литературы

- Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 128 с.
- Бёрджер, Д. Зачем смотреть на животных? / Д. Бёрджер. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 159 с.
- Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. – 2-е изд. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 560 с.
- Кувшинова, М. Ю. Кино как визуальный код / М. Ю. Кувшинова. – Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2014. – 304 с.

⁴⁴ Метц, К. Воображаемое означаемое. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 82.

⁴⁵ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин, В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 105.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Куртов, М. А. Между скукой и грезой / М. А. Куртов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. – 158 с.

Меньшиков Л. А. Интермедиаальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 115–129.

Метц, К. Воображаемое означаемое. Психоанализ и кино. – 2-е изд. / К. Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовнина; науч. ред. А. Черноглазов. – Санкт-Петербург: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.

Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image / E. Brannigan. – New York: Oxford University Press, 2011. – 224 p.

Deren, M. Essential Deren: Collected writings on film / M. Deren ; Edited with a preface by R. Bruce. – New York : Mc Pherson, 2005. – 265 p.

James, A. On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon / A. James // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 38–52.

Kappenberg, C. After Deren / C. Kappenberg; D. Rosenberg // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 1–5.

Kappenberg, C. Film as a poetry / C. Kappenberg // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 101–119.

Keller, S. Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren's Films / S. Keller // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 53–60.

Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance // Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women [Электронный ресурс]. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (дата обращения: 15.06.2022).



Veronika S. KRIVOSHEYA

| Strategies of Film Performance and Maya Deren's Ideas on Creating a Dancefilm |

Veronika S. KRIVOSHEYA

Independent Researcher
ORCID 0000-0003-2752-2071
E-mail: violnkey@gmail.com

STRATEGIES OF FILM PERFORMANCE AND MAYA DEREN'S IDEAS ON CREATING A DANCEFILM

Choreography and cinema are similar in interest in moving bodies with its connections to space and time. In the films referred to in the article, the movement at various levels is the main «performer» and exponent of the idea, and the cinematographic process of these films includes the creation of movement scores for all its participants (media). This means that a frame-by-frame shooting plan is a composition of movement for an actor (a group of actors) and a cameraman (a group of cameramen), including the distance to the camera, the speed and character of movement, the direction and location of light relative to the objects of shooting, taking into account subsequent editing of the footage.

Movement is a key element that connects dance and cinema, it allows to identify strategies on creating dancefilm. The practice of combining dance and film has led to the cinematic approach to composition of dance, that is used in contemporary dance theatre. The process of hybridization of the two types of art has generated interest from theorists and practitioners of visual art around the world and served as the formation of a border area of research, which is discussed in the article.

The article reflects the analysis of the experience of film director Maya Deren, which she fixed in her texts, as well as theoretical works that consider the

artistic concepts of the director in terms of creating films, the main focus of which is directed to the plasticity of body movement as a way of expressing thoughts. The author revealed which theoretical and practical developments of Deren ensured the extensive migration of her ideas into the field of modern interdisciplinary artistic practices, in particular, dancefilm.

The strategies for creating a dancefilm, which are described in the article, apply to both the filming process and the editing period. Traces of these strategies are found in the films of Deren's predecessors and in later works, testifying to their versatility and relevance to study.

The result of the work is the thesis that the process of creating a film dance should be thought of as an experience of art cooperation and interdisciplinary communication, all stages of which are equally important and require a certain approach, as well as analysis for further development of the methodology.

Key words: body, choreography, camera, cinema, dance, dancefilm, film, filmic performance, movement, Maya Deren, screendance.

References

Benjamin, V. (2021). *Kratkaya istoriya fotografii* [A Short History of Photography]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Berger, D. (2017). *Zachem smotret' na zhivotny'h?* [Why look at animals?]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Brannigan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the moving image*. Oxford University Press.

Deleuze, J. (2020). *Kino* [Cinema]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Deren, M. (2005). *Essential Deren: Collected writings on film*. Mc Pherson.

James, A. (2013). On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon. *The International Journal of Screendance*, 3. 38–52.



Veronika S. KRIVOSHEYA

| Strategies of Film Performance and Maya Deren's Ideas on Creating a Dancefilm |

Kappenberg, C. (2013). After Deren. *The International Journal of Screendance*, 3. 1–5.

Kappenberg, C. (2013). Film as a poetry. *The International Journal of Screendance*, 3. 101–119.

Keller, S. (2013). Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren's Films. *The International Journal of Screendance*, 3. 53–60.

Kurtov, M. A. (2012). Mejdú skukoj i gr'ozoj [Between boredom and dream]. St. Petersburg Philosophical Society. (In Russian).

Kuvshinova, M. (2014). Kino kak vizual'nyj kod [Cinema as a Visual Code]. Masterskaya Seans. (In Russian).

Menshikov, L. (2019). Intermedial'ny'e praktiki v teorii akcionistskogo iskusstva [Intermedial practices in theory of action art]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6 (65). 115–129. (In Russian).

Metz, K. (2013). Voobrazhaemoe oznachaemoe. Psixanaliz i kino. [The Imaginary Signifier: psychoanalysis and cinema]. Publishing House of Europe. University in St. Petersburg. (In Russian).

Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance. *Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women*.
<https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (Accessed 06.15.2022).



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

Светлана Витальевна ЛАВРОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Проректор по научной работе и развитию
Доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-0887-8075
E-mail: slavrova@inbox.ru

ДИРИЖЕРСКИЙ ЖЕСТ КАК ОСНОВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ» КСАВЬЕ ЛЕРУА

Статья посвящена постановке балета «Весна священная» концептуального хореографа Ксавье Леруа, в которой хореограф – он же танцовщик – создал хореографию на основе дирижерских жестов, обращенных к виртуальному оркестру, который дан в записи Берлинского филармонического оркестра под управлением сэра Саймона Раттла, вдохновившего Леруа на создание этого перформанса. Результатом анализа специфики дирижерского жеста, находящегося в тесной связи с идеями новой музыки XX века, становится вывод о принципиальной идентичности энергии исполнительского жеста музыканта (дирижера) и артиста в танцевальном перформансе. Благодаря существованию концептуальных траекторий, выходящих далеко за пределы трактовки сюжета начала XX века, «Весна священная» остается глубоко современным балетом как генеративный и саморазвивающийся дискурс вокруг формирующихся новых оснований хореографической практики. Партитура балета предлагает исходную точку для всех последующих актуализированных интерпретаций: ее основа – революционная и ультрасовременная музыка композитора, которая подпитывает творческую фантазию хореографа. Дополнительным стимулом становится широкий слой уже существующих хореографических версий. Именно в этом контексте хореография Леруа представляет собой критическую переоценку не только

музыки «Весны священной», но и истории интерпретаций, расширяя ее творческое пространство посредством серии новых творческих жестов в рамках концептуальных практик современного танца. В этой оригинальной балетно-дирижерской трактовке репрезентация тела танцовщика/дирижера носит характер «омузыкаленной пластики», структурированной дирижерскими жестами, вплетенными в музыкальный контекст. Тело танцовщика становится фантастическим существом, обладающим силой гипнотического воздействия на публику, которая понимает, что в данном случае именно он и его тело, генерирующее дирижерские жесты, рождает музыку, которая существует как будто бы сама по себе. Выводом становится утверждение, что дирижерский жест как перформативное пространство у Леруа открывает вопрос о том, что является собой дирижерский жест, и возможно ли представить его в хореографическом контексте. В той мере, в которой дирижерский жест – коммуникативный инструмент между физическим и ментальным, – хореография предоставляет те же возможности, в связи с чем, подобная интерпретация балета Стравинского «Весна священная» оказывается осуществимой.

Ключевые слова: дирижерский жест, хореографические интерпретации «Весны священной», Ксавье Леруа, современный танец, перформанс.

В современной хореографии, как и в новой музыке XXI века, трактовка жеста чрезвычайно многогранна. Жест, репре-

зентируемый танцовщиком, составляет основу хореографической лексики. Музыкальный жест получает более широкое толкование: это не



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

только физический жест музыканта-исполнителя или же дирижера, реализующих то или иное произведение, но и специфика музыкального материала, созданного композитором, который можно понимать именно с жестовых позиций. В рамках статьи анализируется творчество современного хореографа Ксавье Леруа, объединяющего в ряде своих постановок специфику композиторского, дирижерского и хореографического жестов, а также рассматривается жестовая составляющая композиторского творчества Хельмута Лахенмана, к которому обращался Ксавье Леруа, с целью сопоставления принципа редукции, в соответствии с которым хореограф создал свой перформанс на музыку «Весны священной» – известнейшего балета И. Ф. Стравинского, устранив оркестр и балет как таковые, и представив в качестве последнего – дирижера.

В исследованиях театрального, музыкального и хореографического искусства феномен жеста стал связующим звеном для анализа музыкально-хореографических работ. Одним из авторов концепции музыкального жеста является российский музыковед Т. В. Цареградская, по ее словам, «музыкальный жест может быть рассмотрен в роли метафоры, поскольку в музыке жест есть концепт, который осуществляет проекцию физического движения, звучания или иного типа восприятия на культурные реалии»¹.

Музыкальные жесты традиционно понимаются как движения человеческого тела, сопровождаемые звучащей музыкой. Их условно разделяют на две основные категории, а именно: жесты, которые производят определенные звуки (жесты музыкантов), и жесты, принадле-

жащие тем, кто воспринимает эти звуки (жесты слушателей и танцовщиков).

Музыканты также выступают и в роли слушателей, это очевидно, в особенности в тех случаях, когда речь идет об ансамблевой игре. В произведениях с использованием приемов так называемого инструментального театра жест ощутимо преобладает над тем, что звучит, и носит скорее визуальный характер.

Танцовщики в современных хореографических перформансах нередко работают с датчиками, зафиксированными на теле и производящими звуки из движений при помощи компьютерного анализатора. Их также можно представить в роли музыкантов, генерирующих звуки. Тело в таком качестве выступает как инструмент, воспроизводящий жесты, перекодирующиеся в звуковое пространство.

Исследователями А. Дженсениусом, М. Вандерлеем, Р. Годоем и М. Леманом была предложена классификация жестово-музыкальных явлений с позиций звукопроизводящих, коммуникативных, вспомогательных или звукодействующих и звукосопровождающих категорий. При этом, дирижерские жесты, которые являются коммуникативными, предлагается включить в тот же самый ряд². Возможность рассматривать жесты танцовщиков как звукосопровождающие и создающие контрапункт к музыкальному материалу – безусловно, существует, однако, целесообразно представлять их лексику именно в жестовом качестве, а не с позиций традиционных хореографических форм.

«Жест находится на границе между движением и воспроизводством смысла, предпола-

¹ Цареградская, Т. В. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 3 (30). – С. 79.

² Jensenius, A. R., Wanderley M. M., Godøy R. I., Leman M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. P. 32.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

гая физическое перемещение в пространстве, тогда как значение – только ментальная активация опыта»³.

А. Дженсениусом, М. Вандерлеем, Р. Годом и М. Леманом был сделан вывод, что жест – это инструмент, который позволяет пересечь границу между физическим и ментальным миром, осуществив путь «от бестелесной музыки сознания к познанию воплощенной музыки»⁴. Беззвучный или обладающий слабым звучанием, жест, приковывающий визуальное внимание реципиента своей бестелесной с точки зрения звукового результата энергией, в новой музыке применяется достаточно широко, и, начиная с творчества немецкого композитора Хельмута Лахенмана, вышел в пространство музыкальной композиции.

Идеи Лахенмана несут в себе вполне понятную хореографическую коннотацию: в рамках его концепции «немного красноречия» избегание прямых форм выражения приводит к сосредоточению на природе исполнительского жеста или к перемещению в музыке с текстом из вербальной области – в жест, как, например, в опере «Девочка со спичками», где текст редуцируется, остаются лишь слова и слоги. Аналогичный прием находится и в квазивербальной сфере, связанной с цитатами, например в следовании композитора им самим изобретенному принципу параметрической редукции, превращающей в той же опере мелодию «Тихой ночи» в ритмический отзвук. Преобразование текста в «безмолвное красноречие» и соответствующее ему превращение звука в энергетический жест можно представить как трансформацию жеста музыканта в хореографический материал. Эсте-

тические принципы Лахенмана привели к отказу от прямой формы выражения и его «экзистенциальной риторике».

С того момента, как музыка перестала быть речью, появилась необходимость радикального пересмотра средств выражения. Музыкальный материал начал свою новую историю повторно, с основных представлений о звуке с позиции физики, о его собственном времени. На основе этих правил открылась новая «безречевая», или же «надречевая», история музыки. В аналогичном контексте можно представить и идеи постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана, которые повлияли и на хореографическое искусство, где прямые формы выражения утратили свои прежние позиции. Звук не комментирует, он тождественен слову и, в то же время, обладает значительно большей силой воздействия: он универсален. Независимо от языка с его явной национальной принадлежностью, звук способен передавать ощущения при помощи вибраций, которые и становятся проводниками художественного смысла, и которые интернациональны.

Именно эти аспекты творчества Лахенмана вызвали интерес у концептуального хореографа Ксавье Леруа. В постановке 2005 года, ставшей частью проекта «Mouvements für Lachenmann» («Движения для Лахенмана»), на музыку Лахенмана «Салют Кодуэллу» для двух гитаристов (1977), хореограф отделил музыку, играемую за кулисами, от ее интерпретации, имитируемой на сцене. Эта пьеса в духе марксистского памфлета против буржуазности посвящена британскому поэту Кристоферу Кодуэллу, павшему в бою во время гражданской войны в Испании. Отстранение, возникающее между двумя гитаристами, которые находятся за пределами видения зрителя, и двумя другими

³ Ibid. P. 12–35.

⁴ Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Media-
tion Technology*. The MIT Press.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

виртуальными музыкантами, исполняющими оригинальную партитуру без инструментов, деконструирует связи между видимым и слышимым. Ксавье Леруа принял все существующие в партитуре указания Лахенмана («приглушенные» звуки, «возможно наиболее нейтральное произнесение текста Кодуэлла, так, как если бы они были прочитаны вслух»), и переводит их в жесты, заходя столь далеко, что трансформирует звуковое событие и музыкальную игру в пластические объекты.

В своей трактовке музыки Лахенмана Леруа исходил из его творческого кредо «немного красноречия», отдающего первенство в воспроизводстве смысла безмолвным жестам. Представляя в качестве особого творческого концепта энергию исполнительского жеста в музыке, Лахенман использует тончайшие акустические материи. Он определяет потенциал конкретно-звуковых свойств скрипов и скрежета (в пьесах «*Pression*» («Давление»), «*Güero*» («Гуэро»⁵)), а также возможность растворить звук в тишине «*Dal niente*» («В тишине») и обнажить «потусторонний» характер «звука-тени» «*Klang schatten – mein Saitenspiel*» («Звуковые тени – игра на струнах»). В момент исполнения возникает передача энергии музыкальному содержанию, тело исполнителя срастается с инструментом и его движения носят хореографический характер. Этот аспект делает очевидным то, что, извлекаемые из инструмента звуки есть акустические последствия визуально-фиксируемых действий. Визуальный аспект в музыке наиболее наглядно представлен в деятельности дирижера.

Дирижер для новой музыки – это нечто особенное. Сила дирижерского единовластия

множество раз подвергалась сомнению. Карлхайнц Штокхаузен создал «Группы» для трех оркестров (1957), позволив трем дирижерам с тремя оркестрами конкурировать друг с другом в рамках пространственной композиции. Матиас Шпалингер в своей композиции «*Doppelt bejaht*» («Двойное утверждение») для оркестра без дирижера (2009), утверждал, что существующие иерархические связи обманчивы. Эта работа невиданной продолжительности (около четырех часов) организуется средствами открытой/мобильной формы оркестровой партитуры, исполняемой без дирижера. Основной концепцией для композитора стала идея «отчужденного труда».

В пьесе Маурисио Кагеля «Финал» (1981) дирижер должен инсценировать апоплексический удар на сцене, после его театрально разыгранной смерти оркестр продолжал играть, несмотря на отсутствие руководящих жестов.

Особого упоминания заслуживает феномен инструментального театра, получивший развитие в первую очередь в творчестве Кагеля, в произведениях которого важно физическое и действенное присутствие на сцене исполнителей, способных разыгрывать сцены, при этом жестикулировать, подрывая абсолютизм музыки как таковой, уступать позиции визуальным и сценически-действенным факторам. Дирижер во многих случаях становился главным героем, в том числе и в пьесе «Финал», а в каких-то иных композициях отдавал свои полномочия исполнителям, которые сами руководили процессом, позволяя, в том числе, и перенести на них жестовую основу музыки.

Многофункциональность дирижерского жеста, включающего в себя как визуальную – знаковую, так и звуковую составляющие, дела-

⁵ Ударный инструмент, изготовленный из высушенной тыквы.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

ет его комплексным инструментом. Идея беззвучия, создающего напряженное ожидание эффекта от энергии исполнительских дирижерских импульсов, нередко отражается в музыкальной композиции. Эпизод в конце симфонии С. Губайдулиной «*Stimmen... Verftummen...*» («Слышу... Умолкло...», 1986), посвященной дирижеру Геннадию Рождественскому, содержит беззвучное соло дирижерских жестов. Сложная и строго выверенная конструкция симфонии представляет собой воображаемую структуру, связанную со строгим расчетом: продолжительность нечетных частей уменьшается, достигая в девятой части нуля, в то время как четные части – напротив, увеличиваются по продолжительности. При полном молчании оркестра возникает соло дирижера. Эта жестовая каденция создает воображаемую музыку из дирижерских жестов.

Большинство описаний дирижерских жестов относится к функции рук и мануальной технике. Это жесты, указывающие на структурно-временную организацию музыкального произведения (такие его параметры, как темп и ритм). Иные аспекты интерпретации, среди которых динамика, нюансы, музыкальная фразировка, артикуляция, акцентуация, указание на вступления инструментов, и другие, составляют не менее важную часть жестикуляции.

Дирижерская техника – узкоспециализированная, чрезвычайно богатая форма невербальной коммуникации, осуществляемой посредством жестов. Дирижер Герман Шерхен (1891–1966) определил жест как единственный и главный фактор оценки дирижерского искусства⁶. Синтез музыки и движения наступает только в тот момент, когда проводник устано-

вил глубокую и неразрывную физическую связь между жестами и абстрактным представлением музыкального пространства.

Дирижерские жесты должны демонстрировать понимание фундаментальной взаимосвязи движения и музыки. Хореограф и теоретик движения Рудольф фон Лабан описал эту связь, основываясь на том, что движение есть психофизический процесс, внешнее выражение внутреннего намерения. Лабан сопоставлял процесс наблюдения и усвоения человеком характерных движений для запоминания той или иной музыкальной темы. Если человек может запомнить мелодию и способен ее воспроизвести мысленно, позже он сможет различать в ней отдельные звуки и ритмические пропорции и представить буквально каждую деталь. Способность наблюдать и понимать движение – это навыки, которые можно приобрести и развить с помощью движенческой практики⁷.

Руки дирижера – инструмент его власти. «Во время исполнения дирижёр, – писал Элиас Канетти, – вождь всех собравшихся в зале. Он впереди и спиной к ним. За ним они следуют, первый шаг – его. Но шаг этот совершает не нога, а занесённая рука. Течение музыки, побуждаемое рукой дирижёра, – это замена пути, который должны были бы прошагать ноги»⁸. У Канетти сошлись в одной точке жест дирижера и хореографические фигуры, определяющие движение музыки, а не наоборот, как это происходит в танце.

В интерпретации К. Леруа балет И. Стравинского «Весна священная» (2007) предстал как бесконечное соло дирижера. Премьера

⁷ Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans. 27.

⁸ Канетти, Э. Масса и власть. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (дата обращения: 30.06.2022).

⁶ Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press. 14.



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

этого концептуального балета состоялась 27 июня 2007 года на фестивале «Les Intranquilles», затем на фестивале «Les Subsistances» в Лионе партитура Стравинского была озвучена Берлинским филармоническим оркестром под управлением сэра Саймона Рэттла. Леруа утверждал, что, наблюдая за завораживающим энергией жестом выступлением дирижера, он почувствовал, что тот танцует под музыку и одновременно руководит оркестром. «Было что-то невероятное в той титанической борьбе, которая, должно быть, шла за то, чтобы удержать вместе этих неслышимых музыкантов и этих оглушенных танцовщиков, покорных законам их невидимого хореографа»⁹.

В балетно-дирижерской трактовке «Весны священной» Леруа поражала репрезентация тела танцовщика/дирижера. Его омузыкаленная пластика, структурированная дирижерскими жестами, вплетенными в музыкальный контекст, делала из него фантастическое существо, обладающее почти гипнотическим воздействием на публику, которая понимала, что именно он и его тело, генерирующее дирижерские жесты, рождало музыку.

Подобный подход к телесной трансформации стал основной чертой творческого почерка хореографа. Для того чтобы выявить его концептуальные основания, можно обратиться к постановкам, предшествующим «Весне священной» и элементам его творческой биографии. Леруа в хореографических работах представляет свое отношение к телу танцовщика вне определяющих категорий, трактуя его совершенно свободно.

В перформансе под названием «Самостоятельно незавершенное» (1998), название которого само по себе раскрывает процесс создания, хореограф (и он же танцовщик), не щадил свое тело, подвергнув его множественным метаморфозам: он сгибался невозможным образом, пытался себя сломать и трансформировал до такой степени, что делался фактически неузнаваемым. Превращаясь в необыкновенное гибридное существо, подобно персонажу «Превращения» Ф. Кафки, Леруа предстал перед публикой как человек-машина, или квазиинопланетянин. С использованием всевозможных устройств в постановке воссоздан фантазийный иллюзорный мир.

Особенности творческой стратегии хореографа связаны с тем, что до того как заняться профессионально хореографией, Леруа защитил докторскую диссертацию по молекулярной биологии, и в этой области стал признанным ученым. В хореографическом искусстве он примыкает к движению нон-данс. Его научные изыскания повлияли коренным образом на становление концептуальной хореографии. «Я начал брать два урока танцев в неделю в то же самое время, когда начал работать над диссертацией на докторскую степень в области молекулярной и клеточной биологии. Прошло уже восемь лет, как я представил свою диссертацию и остановился в молекулярной биологии. Поскольку я работаю танцовщиком, или хореографом, меня очень часто представляют как нетипичного хореографа или как танцовщика – молекулярного биолога»¹⁰.

В его постановке «Жизели» (2001), осуществленной в сотрудничестве с хореографом

⁹ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

¹⁰ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

Эстер Саломон, тело стало проводником визуальных образов, перевоплощаясь в балерину, или же в «Мыслителя» О. Родена. В этой постановке нашли точки пересечения различные репрезентативные регистры: человеческое / нечеловеческое, одушевленное / неодушевленное, мужское / женское, в этих концептах тело открылось сокрытой в нем самой инаковостью.

Для постановки «Ретроспективы» (2012) Леруа создал новый хореографический прием, реактивировавший его прежние произведения в постоянно обновляемых формах. Фрагменты, заимствованные из нескольких сольных работ, созданных в период с 2006 по 2010 годы, исполнялись одновременно четырьмя исполнителями в соответствии с темпоральностью, характерной для скульптурной пластики, обычно представленной в музейном пространстве: они сочетали в себе музейную неподвижность и квазикинематографическое развитие линейного повествования. Композиция разворачивалась по трем временным осям: продолжительности визита посетителя выставки, ежедневного рабочего времени шестнадцати исполнителей и времени роста общей композиции, формировавшейся в течение всего времени существования выставки. Эти элементы работали как своего рода случайный алгоритм, производя временные сборки постоянно обновляемой деконструкции прежних работ Ксавье Леруа. Творческие архивы оживали, отражая ассоциативную работу памяти их создателя. Компоновка хореографических отрывков больше не регулировалась какими-либо алгоритмическими механизмами, а лишь представляла индивидуальный опыт: историю, данную в совокупности жизненных обстоятельств, которые повлекли за собой появление хореографических работ.

В «Весне священной» Леруа-солист шел через пустую сцену к ее центру, умеренным, спокойным и неторопливым шагом, где останавливался, повернувшись спиной к публике. Он медленно поднимал руки перед собой и, после короткого момента зависания в воздухе, делал жест рукой, столь же сфокусированный, сколь и неожиданный, как будто направлял поток – жест, на который откликалась музыка. Вторя движениям, «Весна священная», «начала звучать». Исполнитель продолжал мягко взмахивать руками в воздухе в плавном, но размеренном темпе и, таким образом, вступал в сверхъестественный диалог с записанной партитурой, дирижируя перед собой, казалось бы, пустым пространством. В качестве решения задачи поставить новую хореографию «Весны священной» была дана совершенно пустая сцена.

Хореография Вацлава Нижинского была кардинально переосмыслена в более чем двухстах различающихся версиях. В тот момент, когда должна была состояться постановка Леруа, в Нью-Йорке параллельно шли как минимум два других исполнения «Весны священной». Первым была скандально известная версия Ивонн Райнер на Гудзоне в Театре Бьянки ван Диллен. Одновременно осуществлялся на музыку «Весны священной» социальный проект Ройстона Малдума с участием подростков из Гарлема, который был представлен на окраине города в United Palace Theater (Дворцовом театре)¹¹.

Благодаря существованию и распространению полярных концептуальных траекторий, выходящих далеко за пределы традиционной

¹¹ Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

трактовки начала XX века, «Весна священная» остается современным балетом как саморазвивающийся дискурс вокруг формирующихся новых оснований хореографической практики.

Балет на музыку Стравинского предлагает общую исходную точку для последующих интерпретаций. Эта исходная точка – революционная и ультрасовременная музыка композитора, которая сама по себе подпитывает творческую фантазию хореографа; дополнительным стимулом становится широкий спектр существующих интерпретаций. В обозначенном контексте хореография Леруа представляет собой критическую переоценку не только музыки «Весны священной», но и истории интерпретаций, расширяет это пространство посредством серии новых творческих жестов в рамках концептуальных практик современного танца.

Дирижерские жесты трансформировались по ходу выступления. Экспрессивные движения и элементы пантомимы – прерывались в значимых точках воображаемого действия: Леруа «дирижировал», не сдвигаясь с места, внимательно вслушиваясь в музыку, которая продолжала звучать из динамиков. В какой-то момент он небрежно подходил к краю сцены, жестикулируя вне привычной дирижерской техники. За пантомимическими паузами следовало возобновление дирижерских движений. В «Великой жертве» дирижерские движения усиливались, а их динамика завершалась серией прыжков. В этот момент дирижерские жесты сочетались с цитатами или аллюзиями из хореографии «Весны священной» В. Нижинского (1913), известной по реконструкции Миллисент Ходсон (1987) и интерпретации «Весны священной» в постановке Пины Бауш (1975).

Леруа исходил из набора хореографических цитат, которые может идентифицировать далеко не каждый зритель, но эти жесты и движения создали новый контекст, открыли постмодернистский дискурс танца. Хореограф решил представить только соло; тем самым подчеркивая роль исполнителя в качестве соавтора, осуществляя модуляцию от индивидуального – к коллективному. Хореография Леруа существует вне конвенциональных рамок искусства: в этом отношении его спектакль – не балет и не танцевальный/балетный спектакль в музыкальном театре, а хореография воображаемого дирижера, ведущего диалог с интерпретациями «Весны священной».

Вопрос о том, является ли то, что Леруа показал на сцене «дирижированием» или же это все-таки танец, – остается вопросом без ответа. «Весну священную» Леруа можно представить как социально критическую, ироническую или пародийную транскрипцию дирижерских жестов в концертной практике, как своеобразную игру с периферией художественной сцены, демонстрируемую в отходе от устоявшейся филармонической практики в сторону демонстрации «закулисного» процесса исполнительского искусства.

Ключевым аспектом концепции «Весны священной» Леруа стала оппозиция «дирижирования» и «танца». Зритель мог по-разному относиться к «монорежиму» этого дирижерского перформанса, который включил в себя отсутствие референтных паттернов. В пространстве затемненной пустой сцены звучала музыка из колонок, и, дирижирующий невидимым оркестром танцовщик, обращенный лицом к публике, выстраивал художественную коммуникацию посредством типичных дирижерских жестов. Повисающие в воздухе паузы, не синхро-



Светлана Витальевна ЛАВРОВА

| Дирижерский жест как основа хореографической лексики «Весны священной» Ксавье Леруа |

низированные с дирижерской партией, делали этот спектакль деконвенционным. Что-то публике казалось знакомым, а что-то оценить с позиций дирижерской техники по известным правилам абсолютно невозможно, равно как и принять то, что это может быть хореографией. Это эстетический опыт «Другого». Леруа представил себе потенциального реципиента, от музыканта или же знатока музыки, диагностирующего «ошибки» в его технике дирижирования, до тех, кто чувствует себя крайне неловко, представляя себя – часть публики – на позиции оркестра, которым дирижирует танцовщик. Рассматривая этот хореографический перформанс как игру, можно считать его весьма забавным. В фигуре дирижера кристаллизовалась двойственная модель виртуоза: одновременное владение телом в хореографическом смысле и власть дирижерской энергии, которая позволяла ему вознестись над публикой, представляя перформанс о себе.

Эта, двояким образом представленная, иерархическая исполнительская модель создает репрезентацию «воображаемого тела» оркестра, которым дирижер управляет малейшим движением пальца или дирижерской палочки.

Звук, передававшийся из динамиков, расположенных под зрительскими креслами, усиливал впечатления различия. Независимо от того, делал ли Леруа какие-либо жесты, направленные на воображаемый оркестр, двигался или же просто стоял на месте, в спектакле ставилась под сомнение иерархическая модель художественного производства и эстетического опыта. Эффект инверсии причины и следствия приводил к тому, что жесты и движения, которые призваны побудить музыкантов к игре, становились следствием музыки, которую они должны воспроизводить. «Дирижирование» у Леруа

расположилось в промежуточном пространстве между подражанием дирижерским движениям и экспрессивным балетно-мимическим перформансом.

Представляя дирижерский жест как перформативное пространство, Леруа открыл спор вокруг того, что же собственно является собой дирижерский жест и можно ли его представить как хореографию. В той мере, в которой дирижерский жест – коммуникативный инструмент между физическим и ментальным миром, хореография является тем же, в связи с чем подобная интерпретация балета Стравинского «Весна священная» оказалась возможной.

Список литературы

Канетти, Э. Масса и власть. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (дата обращения: 30.06.2022).

Цареградская, Т. В. Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 3 (30). – С. 79–92.

Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. (2010). *Musical Gestures: Concepts and Methods in Research*. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. 12–35.

Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans.

Le Roy, X. (2007). *Récit de travail sur Le Sacre du printemps. Repères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press.

Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press.



Svetlana V. LAVROVA

| Conductor's Gesture as the Basis of the Choreographic Thesaurus of *the Sacred Spring* by Xavier Leroy |

Svetlana V. LAVROVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Vice-Rector for Research and Development
 Doctor of Science (Art History), Associate Professor
 ORCID 0000-0002-0887-8075
 E-mail: slavrova@inbox.

CONDUCTOR'S GESTURE AS THE BASIS OF THE CHOREOGRAPHIC THE SAURUS OF *THE SACRED SPRING* BY XAVIER LEROY

The article is devoted to the works of the conceptual choreographer Xavier Leroy. The focus of the study is the production of the ballet *The Rite of Spring*, in which the choreographer, who is also a dancer, creates choreography based on the conductor's gestures addressed to the virtual orchestra, which is given in the recording of the Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Sir Simon Rattle, who inspired Leroy to create this performance. Analyzing the specifics of the conductor's gesture in close connection with the ideas of music of the 20th century, and in particular new music, the conclusion from the study is the fundamental identity of the energy of the performing gesture of a musician (conductor) and an artist in a dance performance. Obviously, thanks to the existence and spread of polar conceptual trajectories that go far beyond the traditional interpretation of the early twentieth century, *The Rite of Spring* remains a deeply modern ballet: as a generative and self-developing discourse around the emerging new foundations of choreographic practice. The ballet score offers a starting point for all subsequent updated interpretations: its basis is the composer's revolutionary and ultra-modern music, which in itself feeds the choreographer's creative imagination, and a wide layer of already existing choreographic versions becomes an additional stimulus. It is in the context indicated above that Leroy's choreography represents a

critical reappraisal not only of the music of *The Rite of Spring*, but also of the history of interpretation, expanding this creative space through a series of new creative gestures within the framework of the conceptual practices of contemporary dance. In this original ballet-conductor's interpretation, the representation of the dancer's/conductor's body has the character of musical plasticity, structured by the conductor's gestures woven into the musical context. The dancer's body becomes a fantastic creature that has the power of hypnotic influence on the audience, which understands that in this case it is he and his body, generating conductor's gestures, that gives rise to music that seems to exist on its own. The conclusion of the study is the assertion that Leroy's conductor's gesture as a performative space opens up a discourse around what exactly a conductor's gesture is and whether we can present it in a choreographic context. To the extent that the conductor's gesture is a communicative tool between the physical and mental worlds, the choreography provides the same functions, and therefore such an interpretation of Stravinsky's *The Rite of Spring* is possible.

Key words: conductor's gesture, choreographic interpretations of *The Rite of Spring*, Xavier Leroy, modern dance, performance.



Svetlana V. LAVROVA

| **Conductor's Gesture as the Basis of the Choreographic Thesaurus of *the Sacred Spring* by Xavier Leroy** |

References

Canetti, E. (1997). *Mass and power*. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5464> (accessed 06/30/2022) (In Russian)

Tsaregradskaya, T. V. (2017). Muzykal'nyj zhest kak sredstvo kompozicii: nekotorye nablyudeniya [Musical gesture as a means of composition: some observations]. In *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 3 (30). 79–92. (In Russian).

Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., Leman, M. (2010). *Musical Gestures: Concepts and Methods in Research*. In *Musical Gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge. 12–35.

Laban, R. (1980). *The Mastery of Movement*. Macdonald and Evans.

Le Roy, X. (2007). *Recit de travail sur Le Sacre du printemps. Répères, cahier de danse*. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0022> (Accessed: June 30, 2022).

Leman, M. (2007). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press.

Scherchen, H. (1966). *Handbook of Conducting*. Oxford University Press.



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

¹Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Аспирант²Московская театральная школа Олега Табакова
105062, Москва, Россия, ул. Чаплыгина, д. 20, стр. 1
Преподаватель сценической пластики
ORCID 0000-0001-5070-4290
E-mail: nikebelyakov@gmail.com

ПОЭТИЗАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНЫХ ДЕЙСТВИЙ: ПЕРФОРМАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО СПЕКТАКЛЯ ДИМИТРИСА ПАПАИОАННУ «ИЗНАНКА»

В статье рассматривается проблема определения границ современного танца в контексте эволюции перформативного искусства на примере спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка». Критерии применимости понятия «перформативность» к локальным видам искусства (в частности, к театру) до сих пор сформулированы достаточно размыто. Это вызывает разночтения и в теоретическом плане (искусствоведение, эстетика), и в практическом (реальный художественный процесс, включающий производство, продвижение арт-продукта и его рецепцию со стороны профессионального сообщества, критики и зрительской аудитории). Так, под влиянием перформативности в практике танца и физического театра возникли две глобальные проблемы: всё, что в своей основе имеет танцевальную или пластическую доминанту, стало получать жанровое определение перформанса, как итог – размылись границы между танцем и физическим театром. Пространство спектакля/видеоинсталляции «Изнанка» трактуется как синтез сценического и зрительского пространств, создающих в совокупности перформативный эффект совместного присутствия и коммуникации, синхронизированного физического и метафизического проживания. Единство времени, места, сюжетных ходов и инструментария, который

применяет хореограф, создает сложный пластический рисунок, что в итоге формирует медитативный эффект со-причастности зрителя к сценическому действию. Сложность идентификации происходящего в «Изнанке» как хореографии обусловила необходимость обращения к анализу использованных специфических художественных приемов и форм (таких как канон, синхронность, дуэты), что в итоге стало основанием для выявления хореографической доминанты в работе режиссера. Особое внимание уделено приему поэтизации повседневных действий, исполняемых на сцене перформерами. На основе анализа постановки выявлены отличительные признаки танца, позволяющие утверждать, что пластическая партитура перформеров является хореографическим рисунком. На основании выявленных художественных особенностей спектакля делается вывод о специфике авторского метода работы Димитриса Папаиоанну, в качестве его основного вектора выделяется перформативность.

Ключевые слова: физический театр, современный танец, перформанс, перформативность, Димитрис Папаиоанну, «Изнанка», видеоинсталляция, хореографический рисунок, присутствие, повседневность.

Отличительная черта современного художественного процесса – смешение стилей, жанров и видов искусства. Со-

единения, коллаборации и творческие пересечения неизбежно вносят коррективы в «чистые» виды искусства. Например, современный танец



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

вследствие его существования и развития в поле перформативных практик претерпевает существенные изменения: становится сложно определить границы танца как такового в контексте актуальных арт-экспериментов.

В XX веке танец освободился от паттернов классического балета, приобрел новые формы, переосмыслил вопросы телесности, проникся тенденциями современного ему искусства, ушел от сюжетного повествования в сторону абстракции. «Представители американского постмодернистского танца¹ предприняли немало для ликвидации границ между танцем и обыденным движением. Для них сценический танец не был самоцелью, а свою деятельность они воспринимали в аспекте процесса исследования»². Многие хореографы, представители свободного танца, танца модерн и постмодерн танца, разрабатывали собственные пластические языки и техники (А. Дункан, Л. Фуллер, М. Грэм, Д. Хамфри, М. Вигман, Ч. Вейдман, Х. Лимон, Л. Хортон, Э. Хоукинс, М. Каннингем, П. Бауш и проч.), соответствующие их художественным задачам, что привело к расширению границ понятия «современный танец». В результате длительного эволюционного процесса развития современного танца, его трансформаций и поиска новых репрезентативных форм произошло изменение функции танцовщика/исполнителя. В настоящее время наблюдается «дистанцирование разрушающегося танца от исполнителя и рождение механизма исполнения, то есть феноменального исполнителя. В современном искусстве исполнитель не индивидуален, потому что не выражает личность (ни свою, ни персонажа). Исполнитель стремится к

идеальному механизму, то есть к трагическому достижению невозможного. Это и есть выход на первый план “идеи”, “мысли” в противовес телесности, образу, роли, собственно хореографии»³.

Одним из танцевальных новаторов в области перформативного искусства является греческий режиссер, художник и хореограф Димитрис Папаиоанну. Постановщик работает на стыке разных видов искусства, чаще всего не дает жанрового определения своим работам: «Я отношусь к людям искусства, которые отказались от односоставности и смешивают все, что угодно, в своих спектаклях. Но я одновременно и довольно консервативен в своих вкусах и взглядах и считаю, что театр должен обращаться к человеку и говорить о человеке. А в любом спектакле должна быть идея. Таким образом я отвергаю псевдомодернистские течения и считаю, что спектакль должен обладать каким-то посылом, мыслью»⁴.

Постановки Папаиоанну имеют перформативный характер, а их лексическим инструментом является тело. При формировании команды для будущего проекта режиссер выбирает танцовщиков или пластичных, хорошо чувствующих свое тело перформеров. Поскольку в центре его творчества находится человек, а предметом изучения является тело человека, в используемом им лабораторном методе преобладают физические эксперименты и поиск нового пластического языка, который призван решать художественные задачи той или иной

¹ М. Каннингем, А. Эйли, П. Тейлор, Т. Браун и пр.

² Чурилова, Е. И. Проблема формирования границ современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 2 (72). – С. 35.

³ Максимов, В. И. Теоретические основы современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 51.

⁴ Димитрис Папаиоанну о спектакле «Великий укротитель» // Театральная Олимпиада 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (дата обращения: 01.04.2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

постановки режиссера, а не реформировать современное хореографическое искусство.

Папаиоанну, имеющего большой опыт в области танца и проходившего обучение в хореографической студии Эрика Хокинса и в классах Морин Флеминг, семнадцать лет руководившего собственной танцевальной компанией «Edafos» («Земля»)⁵, можно назвать продолжателем единой линии развития современного танца. Если большая часть работ Папаиоанну напрямую связана с танцем, пластикой и физическим театром, то видеоинсталляция «Изнанка» («Inside», 2011) ставит серьезный вопрос перед зрителем: является ли танцем то, что происходит на сцене?

Искусствоведческий интерес к работе Папаиоанну «Изнанка» заключается в том, что режиссер, используя цикл бытовых действий и не прибегая к развернутой хореографии, создает хореографический рисунок в пространстве своей работы. Последовательность простых действий и различные комбинации их выполнения создают нечто, что можно охарактеризовать как «перформативную хореографию». Проблема определения «границ перформанса»⁶ в современной хореографии является одной из наиболее острых и актуальных для искусствоведческого дискурса. Среди отечественных исследователей к ней обращались Е. И. Гордиенко⁷, Т. В. Гордеева⁸, Н. В. Курюмова⁹, К. С. Бе-

ленкова¹⁰, А. Ю. Торкай¹¹ и проч. В этом ракурсе спектакль Папаиоанну «Изнанка» анализируется с опорой на труды как российских, так и европейских исследователей перформанса (Р. Шехнера¹², Э. Фишер-Лихте¹³, Х.-Т. Лемана¹⁴).

Проблема заключается в сложности определения происходящего в спектакле «Изнанка» как хореографии. На основе анализа постановки выявляются отличительные признаки танца, позволяющие утверждать, что пластическая партитура перформеров «Изнанки» является хореографическим рисунком, анализируются художественные особенности спектакля, подтверждающие перформативный метод работы Папаиоанну. Пространство спектакля/видеоинсталляции «Изнанка» трактуется как синтез сценического и зрительского пространств, создающих в совокупности перформативный эффект совместного присутствия и коммуникации, синхронизированного физического и метафизического проживания.

2020. – Т. 5. – № 1. – С. 82–99. – DOI: 10.18522/2415-8852-2020-1-82-99.

⁸ Гордеева, Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 87–97.

⁹ Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2011. – 176 с.

¹⁰ Беленкова, К. С. Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 81 с.

¹¹ Торкай, А. Ю. Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 84 с.

¹² Шехнер, Р. Теория перформанса. – М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.

¹³ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – 376 с.

¹⁴ Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

⁵ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссера Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.

⁶ Меньшиков, Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 116.

⁷ Гордиенко, Е. И. Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. –



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

«Изнанка» – шестичасовая видеоинсталляция. В первоначальном виде работа была реализована в формате сценической постановки в театральном пространстве с «живой» аудиторией (преьера состоялась 13 апреля 2011 года в театре Паллас (Pallas Theatre) в Афинах)¹⁵. Зрители покупали билеты с возможностью в любой момент покинуть зал/здание театра и вернуться обратно. На сцене выстраивалась большая современная квартира с кухней, ванной, балконом и панорамным окном. В постановке принимали участие тридцать перформеров, для которых требовался следующий реквизит: «60 больших полотенец обсуждаемого цвета, 1100 простыней, 2000 стаканов с водой, 60 тарелок, хлеб и хлопья – каждый день свежие, 30 наборов ключей, 30 рюкзаков, 3 кресла, 1 специально сделанный стол, 1 маленький холодильник, 1 потолочная и 1 настольная лампа, 1 специальный матрас, через который перформеры исчезают со сцены»¹⁶.

Один из показов перформанса был снят Папаиоанну на камеру, закрепленную в одной точке. Режиссер пытался смонтировать сжатую версию постановки, но принял решение оставить ее в первоначальном виде и использовать в качестве музейной инсталляции. Таким образом «Изнанка» добралась до России. Инсталляция была показана в октябре 2017 года в рамках фестиваля современного искусства «Территория»¹⁷. Папаиоанну позаботился о том,

чтобы инсталляция воздействовала на аудиторию наравне с живой постановкой, поэтому им были предусмотрены определенные экспозиционные условия: «Проекционная поверхность должна быть размером 12,45 м x 4,73 м, чтобы рост “экранных” людей соответствовал реальному человеческому. Кроме того, принимающая сторона должна заказать деревянную рамку со скошенной кромкой по чертежам компании, которая будет обрамлять инсталляцию. Также организаторы должны подготовить вторую, запасную, систему воспроизведения – на случай, если откажет первая»¹⁸.

На первый взгляд, «Изнанка» представляет собой монотонное и однообразное полотно: тридцать перформеров в разной последовательности и скорости входят в пространство квартиры, выполняют ряд бытовых действий (раздеваются, включают свет, принимают душ, едят, пьют воду, ложатся спать и т. д.). Но после шестичасового просмотра зритель понимает, что режиссеру удалось создать визуальную медитацию, а видеоинсталляция представляет собой картину, которую Папаиоанну рекомендует внимательно и отстраненно рассматривать, словно перед глазами находится художественное произведение¹⁹.

Хореографическая партитура спектакля. Прежде чем обратиться к изучению структуры, формы и художественных особенностей спектакля, стоит определить условную хореографическую партитуру одного перфор-

¹⁵ Inside // DimitrisPapaioannou Official Web-site. <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed March 28, 2022).

¹⁶ Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

¹⁷ Изнанка // Фестиваль-школа современного искусства «Территория» [Электронный ресурс]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (дата обращения: 07.04.2022).

¹⁸ Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

¹⁹ Фестиваль «Территория» в ММОМА // Московский музей современного искусства [Электронный ресурс]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (дата обращения: 28.03.2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

мера, представляющую собой последовательность повседневных бытовых действий. Полный цикл действий, описанный ниже, предлагается разбить на «фазы» – этапы в развитии одного цикла, что позволит отслеживать изменения в партитуре исполнителей в процессе анализа перформанса. Одно действие перформера – одна фаза.

Пластическая партитура действий перформера состоит из следующих элементов: открывает дверь, заходит в квартиру, закрывает дверь, включает свет, отходит от входной двери на пять шагов, кладет ключи в карман, смотрит на кровать/панорамное окно, оставляет рюкзак и куртку у входной двери, выключает сигнализацию, подходит к кровати, садится на край кровати, развязывает шнурки, снимает обувь и носки, встает с кровати, включает прикроватный светильник, снимает кофту, идет в ванную, спускает брюки и садится на унитаз, встает с унитаза, спускает воду, снимает майку, бросает ее у кровати, включает воду, снимает брюки и белье, принимает душ, выключает воду, выходит из душа, вытирается полотенцем, берет домашнюю одежду (разную – в зависимости от пола перформера), идет на кухню, вешает одежду на стул, проходит вглубь кухни, достает посуду и ставит ее на стол, забирает одежду со стула, уходит вглубь кухни, надевает одежду, возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни, возвращается к окну на кухне со стаканом воды, смотрит в окно и пьет воду, подходит к панорамному окну, открывает окно настежь, выходит на балкон, стоит на балконе, возвращается к кровати, отбрасывает простыню, садится на кровать, ставит стакан на полку, сдвигая ряд стаканов (так, что стакан с противоположного края падает за пределы декора-

ции, а рука человека, находящегося внизу перед сценой, ловит падающий стакан), встает с кровати, снимает всю одежду, ложится на кровать, переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни, затем накрывается простыней с головой и медленно проваливается внутрь кровати (последовательность действий перформеров восстановлена по видео спектакля²⁰). Каждый входящий одет в куртку, майку, брюки, ботинки, держит ключи в левой руке и рюкзак на правом плече. Полный цикл действий одного перформера занимает около пятнадцати минут.

У перформанса нет начальной и конечной точек. Есть условное начало цикла и его конец. С первой минуты действия в сценическом пространстве появляется перформер и выполняет чистый цикл действий. Далее, перформеры по очереди выходят на сцену, с разной скоростью и ритмом выполняют циклы, так что циклы их действий частично пересекаются друг с другом. Исполнители лишены характеров, обезличены, они не вступают во взаимодействие, не реагируют друг на друга. Точные траектории движений перформеров позволяют говорить о хореографичности происходящего на сцене: герои не сталкиваются друг с другом, не мешают друг другу выполнять свои циклы, периодически исполнители встречаются в одной точке (например, сидя на кровати или за кухонным столом), создавая пластические рисунки посредством приема, сходного с имитационной полифонией²¹. Подобное движение исполнителей можно соотнести со свободным танцем, стремившимся освободиться от конвенцио-

²⁰ INSIDE (2011) / Full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited // Vimeo [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/74864424> (дата обращения: 28.03.2022).

²¹ Имитационная полифония – в музыкальном произведении, вступление разных голосов по очереди с одной и той же темой, канон, конвенция, fuga.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

нальности танцевального искусства и приравнять танцевальные движения к бытовым²².

Не все перформеры выполняют полный цикл действий. К тридцатой минуте в разных точках сценического пространства находятся только мужчины, к тридцать седьмой минуте их сменяют женщины. Сценография инсталляции устроена таким образом, что выйти на площадку можно из нескольких точек: входной двери, кухни и душа. Благодаря этому перформеры могут сменять друг друга во время некоторых фаз партитуры. Так, в глубине кухни может скрыться мужчина, а появиться обратно – женщина.

Идея хореографичности происходящего укрепляется к сороковой минуте инсталляции. Поскольку заданная режиссером партитура действий одного перформера представляет собой цикл, а полный цикл делится на фазы, то в общей композиции «циклы» и «фазы» могут формировать различные комбинации между собой. Уместно применить к анализу происходящего в перформансе музыкальный термин «канон», употребляемый также и для характеристики хореографии – как прием для построения длинных хореографических фраз и предложений, составляющих танцевальную мелодию, при котором несколько исполнителей, повторяющих одинаковую движенческую фразу, вступают в действие с некоторым опозданием по времени друг относительно друга²³. Две группы мужчин-перформеров с небольшим отставанием друг от друга – канон – соединяются в двух фазах. В то время как один подхо-

дит к кровати, садится на край кровати, развязывает шнурки и снимает обувь и носки, встает с кровати, включает прикроватный светильник, снимает кофту, идет в ванную, второй – идет на кухню, вешает шорты на стул, проходит вглубь кухни, достает посуду и ставит ее на стол, забирает шорты со стула, уходит вглубь кухни, надевает шорты, возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни, возвращается к окну на кухне со стаканом воды, смотрит в окно и пьет воду. Действия перформеров выполняются синхронно, накладываются друг на друга или сменяют друг друга с разницей в доли секунды. За счет обезличенности героев, отсутствия их взаимодействия, режиссеру удалось создать иллюзию раздвоения личности, достигнуть эффекта анаглифа²⁴. При синхронном существовании перформеров появляется дополнительный реквизит: так в фазе «возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни» реквизит дополняется вторым стулом, а перформер сидит рядом со столом и держит посуду с едой в руках.

На протяжении всей инсталляции Папаиоанну трансформировал восприятие течения времени через ускорения, замедления, цикличность действий исполнителей. С первой минуты зрителю предоставили возможность увидеть полный цикл – последовательность действий в заданной режиссером длительности. Затем произошло наложение: благодаря увеличению количества перформеров на сцене появилась динамика действия, которая в свою очередь при-

²² Сироткина, И. Е. Свободный танец в России: История и философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 68.

²³ Никитин, В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 73.

²⁴ Анаглиф (от греч. «рельефный») – метод сепарации изображений чёрно-белой стереопары при помощи цветного кодирования. Разные части стереопары, предназначенные для левого и правого глаз, проецируются или печатаются на одну и ту же поверхность, но окрашиваются в разные цвета, дополнительные друг к другу.



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

вела к изменению плотности времени. К сорок второй минуте режиссер резко освободил сценическое пространство, удалив со сцены всех исполнителей, независимо от того, на какой фазе действия они находились. На площадку вновь неторопливо вышла женщина-перформер, вернув течение действия к первоначальному этапу. На пятьдесят седьмой минуте инсталляции Папаиоанну использовал синхронное появление перформеров. Они опережали друг друга, совпадали в действиях или дополняли друг друга (например, один открывал входную дверь, входил в квартиру, другой закрывал ее). В качестве хореографической параллели можно обнаружить сходство происходившего с «па-де-де» – одной из основных музыкально-танцевальных форм в балете, состоящей из выхода двух танцовщиков (антре), адажио, вариаций сольного мужского и женского танцев и совместной виртуозной коды²⁵. Подобный прием визуально способствовал восприятию увиденных действий как хореографии.

С семнадцатой минуты второго часа менялась последовательность действий в цикле и нарушалась их логика. В комнате у входной двери с небольшим отставанием оказывались четверо перформеров. Один из них достигал фазы «отходит от входной двери на пять шагов» и начинал действовать в обратном порядке, оказываясь в начальной точке за входной дверью. Другой, действуя по заданной схеме, нажимая на выключатель, вдруг выключал, а не включал свет. Затем с двадцатой минуты второго часа (со сменой музыки) Папаиоанну вновь создал на площадке хореографический рисунок, заселив входную зону, кровать, ванную и кухню

перфомерами, выполнявшими разные фазы общего цикла. С этого момента исполнители приходили в определённые точки (например, сидя на кровати), но пропускали некоторые фазы, такие как «снимает обувь и носки», и переходили к следующему действию. Это позволило режиссёру создать многоплановый хореографический рисунок.

Музыкальность формы спектакля. В процессе изучения структуры «Изнанки» можно заметить, что спектакль выстроен по музыкальным законам. В пластической партитуре есть цикл – исходная тема повторяется с различными вариантами интерпретации. В музыковедении темой называется индивидуализированный музыкальный материал, выражающий основную музыкальную мысль произведения (или его части). Свойством темы является ее узнаваемость даже в отрыве от контекста. В процессе становления формы тема развивается, проходя разные стадии. В зависимости от типа формы произведение может строиться на одной, двух или нескольких темах²⁶.

В «Изнанке» присутствует одна тема, которая задает вариационную форму. Поскольку при каждом повторе тема видоизменяется (одна наслаивается на другую, циклично повторяется фрагмент темы, воспроизведение ускоряется или замедляется, тема обрывается на определенном моменте и начинается заново и т. д.), то уместно отметить, что Папаиоанну применил в постановке спектакля принцип характерных вариаций. Об этом говорит факт изменения настроения определенных сцен спектакля при сохранении единой темы, что напрямую зависит от ее интерпретации: с изменением харак-

²⁵ Па-де-де // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (дата обращения: 23.05.2022).

²⁶ Бонфельд, М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. – М.: ВЛАДОС, 2003. – С. 3.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

тера темы меняется жанровая направленность. Различные варианты трансформации темы формируют новые обстоятельства драматургии в спектакле (одиночество, ссора, любовь, ожидание, встреча и проч.), создавая динамику действия и помогая смене зрительского восприятия.

Поскольку танец напрямую отражает музыкальную структуру, можно утверждать, что пластическая партитура, созданная Папаиоанну в спектакле «Изнанка», имеет отношение к танцу. Помимо того, что свобода поиска новых танцевальных форм стерла границы определения современного танца, она также привела постановщиков к провокации в виде субъективизации хореографии. Это выражается не только в форме репрезентации актуального танцевального искусства, но и во взаимодействии танцовщиков с музыкой. На протяжении шести часов перформеры «Изнанки» движенчески не совпадают с музыкальной партитурой. Музыка Константинос Микопулоса (греческая группа К.ВНТА) работает на создание атмосферы и наполняет динамикой повторяющиеся циклы действий. Перформеры же используют музыку в качестве контрапункта к хореографическому рисунку. Пластическая концепция Папаиоанну напоминает метод случайных действий, разработанный М. Каннингемом в 1951 году. Вдохновленный идеями Дж. Кейджа, Каннингем создал хореографическую алеаторику, реализованную в спектакле «Шестнадцать танцев для солиста и трио» («Sixteen Dances for Soloist and Company of Three», 1951). «В основе хореографической композиции лежали разработанные хореографом для каждого танцовщика последовательности движений, напоминающие повседневные действия, либо репетиционные упражнения, которые танцовщики самостоятельно

развивали в процессе исполнения»²⁷. В отличие от «Шестнадцати танцев», организующим пластическим приемом в «Изнанке» выступила хореографическая партитура, а не длительность музыкального произведения.

Игра с восприятием. Рождение драматургии. В спектакле режиссер использовал распространенный прием экспозиции, при котором появившийся в пространстве человек замирает в определенной мизансцене. Пауза после входа дает зрителю возможность понять, откуда вернулся человек, что он видит, в каком он состоянии, позволяет почувствовать его отношение к месту, в которое он вернулся, увидеть, где находится его квартира и в какое время суток происходит действие (почти при каждом появлении нового исполнителя меняется фон панорамного окна и освещение). Остановка, несмотря на медитативность действия, фокусирует внимание на важных деталях сцены.

Чередование режиссером исполнителей разного пола в разных фазах (например, на сорок восьмой минуте лежащими на кровати оказываются обнаженные мужчина и женщина, которые не обращают внимание друг на друга, в это же время в квартиру входит другой мужчина-перформер) позволило зрителю наполнить сцену своими ассоциациями (неожиданное появление третьего человека, ломающего интимную сцену, смоделировало обстоятельства измены).

Зрительское восприятие формируется не только за счет динамики действия, но и посредством звуковых и видео эффектов. К тридцать пятой минуте второго часа после череды уже привычных для зрителя действий и смены па-

²⁷ Кисеева, Е. В. Роль композиторов Нью-Йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 114–129.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

норманных пейзажей в окне, на балконе вдруг одновременно оказываются мужчина и женщина. На площадке приглушается свет, а застывшее изображение оживает: на экране появляется небо с движущимися облаками. Создаётся иллюзия полёта исполнителей, отношения между ними становятся понятными зрителю: они влюбленные. Режиссер вводит в спектакль реальных влюбленных, подчеркивая идею любви как готовности людей разделять уединение. Папаиоанну вновь нарушает заданные им правила существования артистов. Мужчина и женщина начинают синхронное движение к кровати. Оказавшись на ней, оборачиваются друг на друга и начинают взаимодействовать: мужчина забирает у женщины стакан и вместе со своим ставит на полку. Затем герои раздеваются и ложатся друг на друга. Следом, с отставанием, в квартиру входит новая пара перформеров (мужчина и женщина), длительность действий которых различается: мужчина застывает в фазе «смотрит на кровать», а женщина продолжает действовать в исходном ритме. Мужчина перешел к следующей фазе лишь после того, как женщина вышла из душа.

За счет игры с ритмом внутри заявленного цикла действий и сочетаниями полов исполнителей Папаиоанну удалось создать динамику и напряжение в сценах. Цикл бытовых действий создан режиссером в определенной логической последовательности. Работа с наложением циклов, ритмом внутри цикла и сочетанием полов (мужчина-женщина, мужчина-мужчина, женщина-женщина или группы мужчин и женщин) позволили режиссеру создать различные драматические обстоятельства: пара влюбленных, поссорившиеся люди, равнодушная пара и проч. Более того, постановщик мог не ставить перед собой таких задач. Это говорит о том, что ин-

сталляция не просто предстает перед публикой, а побуждает зрителя к сотворчеству. Наложение циклов и появление на площадке перформеров разных полов моделируют различные жизненные ситуации в сознании аудитории.

На восемнадцатой минуте третьего часа на кровати сидят двое мужчин в нижнем белье. В квартиру синхронно входят и смотрят на мужчин две женщины. Исполнители ничего не играют и не транслируют зрителю своих эмоций или отношений, подобные комбинации действий рожают индивидуальные ассоциации у зрителей. Папаиоанну убежден, что «как только эмоция начинает выражаться на сцене, она сразу становится фальшивой. Только эмоциональная сдержанность может усилить эмоцию до того, что она уйдет в зал»²⁸. Далее женщины синхронно проходят весь цикл. Их точные синхронные движения неожиданно превращаются в хореографический рисунок.

Спустя еще час, после представления по-разному скомбинированных циклов, Папаиоанну вновь останавливает действие, вводя новую драматургическую линию. На балконе стоит одинокая мужская фигура, панорама медленно двигается влево, создавая иллюзию движения времени, погружения героя в свои мысли, ожидания. Входная дверь плавно открывается, в квартиру медленно входит женщина, обращает внимание на мужчину на балконе. На минуту создается ощущение, что мужчина ждет эту женщину. Но затем в квартиру продолжают входить другие перформеры, останавливаясь на фазе «смотрит в панорамное окно». Их собирается около пятнадцати человек, смотрящих на мужскую фигуру в окне. Папаиоанну разрывает

²⁸ Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed March 25, 2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

интимную сцену тревожным звуком сирены, на экране появляется мрачная картина разрушенного города, а дальнейшие действия перформеров напоминают движения людей, укрывающихся в убежище.

На четвертом с половиной часу Папаиоанну ввел еще одно нарушение правил. Перформеры начинают существовать в новом цикле внутри имеющегося: одни повторяют начальные фазы от «открывает дверь» до «смотрит на кровать» и в обратном порядке, другие от фазы «ложится на кровать» до «переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни» и обратно. Эти микроциклы, своеобразные сбои в системе, продолжаются около десяти минут, создавая метафору маяты, неопределенности действия.

Аллюзии на изобразительное искусство. Помимо сложносочиненной пластической конструкции спектакля, особое внимание уделено визуальной составляющей постановки. Как истинный художник, Папаиоанну вписал в сценографию «Изнанки» реплики мирового изобразительного наследия. Работа художника по свету Алекоса Яннароса в кухонной зоне отсылает к светотени из полотен нидерландского художника Яна Вермеера, экспозиция ванной комнаты выстроена в эстетике работ Дэвида Хокни, спальная часть вдохновлена интерьерными пейзажами американского живописца Эдварда Хоппера. Помимо того, что Вермеер, Хокни и Хоппер – любимые художники режиссера, часть своего творчества все трое посвятили работе над темой одиночества.

Важную художественную функцию в постановке выполняет панорамное окно. Это центр и самый важный сценографический элемент. Окно – своего рода картина в картине, визуальный проводник к происходящему на

сцене. С его помощью меняется настроение сцены, место и время действия. Оно трансформирует пространство комнаты, превращая ее то в воздушный шар, то в автобус, то в самолет, позволяет определить, что это за комната, где она находится и какова функция сценического пространства. Смена пейзажей за окном позволяет определить национальность героев, ощутить их психологическое состояние. В окне возникают статичные и динамичные изображения, что придает дополнительную динамику происходящему. В одной из сцен панорама заполнена голубым небом с движущимися облаками, а в центре на балконе стоит одинокая мужская фигура – возникает аллюзия на излюбленный художественный прием Рене Магритта, который Папаиоанну неоднократно использовал в спектакле «2»²⁹.

В одном из интервью Папаиоанну говорил о том, что отвергает идею оживших полотен – произведения искусства должны оживать посредством воображения. В «Изнанке» режиссер создал малодинамичную картину из повторяющихся циклов бытовых действий человека и рекомендовал аудитории всматриваться в работу и искать в ней свои смыслы. Подчеркнуть принадлежность перформанса к визуальному искусству режиссеру удалось за счет обрамления видеоинсталляции деревянной рамой. Тем самым Папаиоанну возвысил ценность времени и действий, ежедневно совершаемых человеком. Зритель пришел в музей, чтобы шесть часов смотреть на то, чем он автоматически занимается каждый день. «Ceremony of nothing» («торжество пустоты») – вот что, по словам ре-

²⁹ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссёра Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

жиссера, разворачивается на глазах у зрителей³⁰.

Метафоры. За внешней стерильностью действий перформеров, четкой и выверенной структурой постановки скрываются яркие художественные образы, построенные как метафоры. В спальне справа от изголовья кровати сценографы Димитрис Теодоропулос и София Дона расположили полку, на которую вновь прибывшие перформеры ставят пустые стаканы. Каждый последний поставленный в ряд стакан вытесняет первый, который падает за пределы сценического пространства, где его подхватывает рука работника сцены, не давая ему разбиться. Папаиоанну использовал пустой стакан как условную меру прожитого дня, как неизбежное вытеснение из этого мира и движение к саморазрушению.

Сон в «Изнанке» – прямая метафора смерти. Каждый новый перформер, завершая цикл и переходя к фазе «ложится на кровать, переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни», медленно исчезает, проваливаясь вглубь кровати. Режиссер подчеркивает, что сон – «как маленькая смерть, провал, из которого невозможно “вернуться”: можно только прийти заново, каждый раз другим»³¹. Мотив бесконечности подкреплен мгновенным появлением в пространстве нового исполнителя, который выходит сразу, как только кровать поглотила предыдущего. Подобно исчезновениям и появлениям людей, на сцене появляются и исчезают вещи и предметы. В сценографии предусмотрено несколько зон (у входной двери,

в скрытом от глаз зрителя пространстве кухни, в ванной и за кроватью), куда перформеры вешают куртки, бросают рюкзаки, одежду, использованные полотенца и проч. Саморегуляция инсталляции организована открыто: помимо приема с падением стаканов, из-под кровати периодически появляются руки, медленно утягивая оставленные на полу вещи; постель застелена большим количеством простыней, чтобы каждый перформер мог укрыться одной и забрать ее с собой.

Несмотря на максимальную реалистичность происходящего и приближенность к реальной жизни (например, одним из обязательных технических требований было функционирование санитарных узлов на сцене), Папаиоанну все же выдержал театральную меру условности, из-за чего некорректно давать постановке однозначное определение. Как произведение современного искусства, постановка может изменяться в зависимости от обстоятельств репрезентации: «Изнанка» может существовать в виде спектакля, а может – как видеоинсталляция. Режиссеру удалось соответствовать перформативным тенденциям, а именно – создать визуальное произведение на стыке жанров и видов искусства, в пространстве которого реализуется взаимодействие исполнителя (художника/перформера) и зрителя, который может повлиять на развитие и завершение художественного процесса. Папаиоанну привнес в театральную эстетику музейную форму, а музейному пространству подарил условность и театральность.

Идея. Перед показом видеоинсталляции в Москве режиссер рассказал о том, что, как и во всех его работах, в «Изнанке» присутствует основная идея – в спектакле исследуется тема одиночества. «Есть “одиночество” (loneliness) –

³⁰ Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

³¹ Крыгина, Н. Процессуальность в действии // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsessualnost-v-deystvii> (дата обращения: 28.03.2022).



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

что-то вынужденное, обреченное, от чего хочется спастись и бежать (никто не хочет быть одиноким). А есть “уединение” (solitude) – то, что подпитывает человека, служит ему укрытием и спасением, то, к чему каждый стремится³². «Изнанка» предлагает зрителю не подсмотреть за моментами уединения человека в замочную скважину, но увидеть, насколько прекрасен человек в моменты единения с самим собой, когда человек не думает о своем внешнем виде, поведении, когда он не скован наблюдением посторонних глаз, не стыдится своего тела (во всех спектаклях Папаиоанну присутствуют сцены с обнаженными артистами), когда человек прекрасен в своем первоначальном виде. Режиссер предложил увидеть то, что невозможно увидеть со стороны. Именно поэтому спектакль погружает зрителя в медитативное состояние и держит внимание на протяжении шести часов.

Изучив особенности перформанса, хочется поспорить с переводчиками официального русского названия спектакля. Все вышеописанное подтверждает близость перевода «Inside» к «Внутри»: внутри театра (так как режиссер не скрывает условность происходящего на сцене), внутри человеческой жизни (так как Папаиоанну использует повседневность в качестве художественного и пластического решений спектакля; его дом – фактическое убежище), внутри человека (так как доминантна тема одиночества, стремления к единению человека с самим собой, к гармонии). Вместе с тем «Изнанка» – это емкое определение того, что скрыто от человеческих глаз, самого потаенного.

Важна и роль зрителя в перформансе. Помимо того, что любой желающий вправе покинуть действие в любой момент и вернуться обратно, зритель становится непосредственным участником происходящего. После нескольких часов любое действие человека воспринимается им по-другому, более осознанно. Режиссерский замысел заключается в намеренном выведении человека из состояния автоматизма, загнанности и заданности действий. В зависимости от места проведения перформанса (театр или музейное пространство) и от его формы (спектакль или видеоинсталляция) для зрителей созданы комфортные условия: в театре выстроены удобные для просмотра места, а в музее (например, так, как было в Москве) можно было прилечь и выпить воды из кулера.

Анализ спектакля «Изнанка» привел к следующим выводам. Основываясь на теориях современных исследователей театра, посвященных актуальному искусству, можно выделить основные перформативные аспекты спектакля «Изнанка». Инсталляция по ходу длительности действия формирует специфическое пространство постановки – общее энергетическое поле между исполнителями и зрителями, погружая последних в состояние медитации. Публика не сопереживает происходящему, а через действия перформеров смещает акцент восприятия на свое тело³³. Новые правила, противопоставленные обычному поведению аудитории и свойственные спектаклю, дают зрителю свободу выбора: присутствовать на протяжении всего спектакля, уйти на время и вновь вернуться или прервать просмотр в определенный момент. Следовательно, Папаиоанну нарушает традици-

³² Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

³³ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – С. 68.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

онную концепцию театра, смещая акцент в сторону перформативности.

«Изнанка» освобождена от драматургии, в постановке присутствует главенствующая тема одиночества, а концепция спектакля основана на ритуальности процесса и последовательности поведенческих актов³⁴. Спектакль свободен от театральной идеи отражения жизни, режиссер акцентирует внимание на процессуальности повседневных действий человека. При помощи театральных средств Папаиоанну создал самодостаточную инсталляцию посредством действий, совершаемых здесь и сейчас. Приоритет отдан знаковости и визуальности сценического события³⁵.

В центре внимания – тело человека. Исполнители ничего не транслируют зрителю, они обезличены и освобождены от театральной условности. Если во многих своих спектаклях – «2», «Первая материя» («Primal mater»), «Натюрморт» («Still life»), «С тех пор, как она...» («Since She»), «Великий укротитель» («The Great Timer»), «Чернила» («Ink») – Папаиоанну фокусировал внимание на деконструкции тела³⁶, то в «Изнанке» режиссер сделал акцент на гармоничном состоянии тела человека и выделил его из пространственно-временного континуума в качестве предмета искусства. Постмодернистское суждение о том, что перформативное искусство «исключает всякое представление, иллюстрацию или интерпретацию через тело, которое берется просто

как средство. Актер теперь должен представлять (и предоставлять) на сцене самого себя»³⁷, ведет к формированию перформативной роли актера в современном спектакле.

Пластическая доминанта «Изнанки» имеет все основания для причисления ее к танцу. В спектакле выстроена четкая хореографическая партитура исполнителей, простроена очередность и траектория движения перформеров в пространстве, интенсивность и ритмичность их движений. Заметна выверенность действий, точность положения тел в пространстве и амплитуда движений, присущих танцу. Проявлены хореографические приемы, такие как канон, синхронность, дуэты. Папаиоанну сохранил тенденцию освобождения современного танца от классических паттернов, сочинил пластическое решение, пограничное с устоявшейся формой танца. Множественные способы комбинирования движущих циклов помогли избежать нарративности и смоделировали художественную форму, способствующую развитию мысли и личных зрительских ассоциаций. Спектакль выстроен на основе законов музыки, что подтверждает связь «Изнанки» и происходящего внутри инсталляции с хореографией.

Папаиоанну выработал собственный метод постановки спектаклей, в основу которого входят фокус на человеке и его теле, пластические и хореографические эксперименты, художественные аллюзии, отсутствие драматургической основы и бессюжетное повествование, наличие ярких метафор в ткани спектакля. Уникальность режиссера, отдающего предпочтение интуитивным инструментам создания спектакля³⁸, заключается в синтезе богатой, самобыт-

³⁴ Шехнер, Р. Теория перформанса. – М.: V-A-C Press, 2020. – С. 427.

³⁵ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – С. 15.

³⁶ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссера Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 15.

³⁷ Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – С. 268.

³⁸ Беляков, Н. Е. Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя» // Вестник



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

ной фантазии и обширного художественного багажа, в лабораторном методе работы, который способствует появлению уникальных высказываний в пространстве актуального искусства. Выявленные особенности творческого метода, переходящие от постановки к постановке, являются отличительными чертами «физического театра» Димитриса Папаиоанну.

Список литературы

Беленкова, К. С. Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 81 с.

Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссёра Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.

Беляков, Н. Е. Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 157–172.

Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч. 1. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 256 с.

Васильев, Г. Растровая стереофотография // Советское фото. – 1970. – № 4. – С. 36–37.

Гордеева, Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 87–97.

Гордиенко, Е. И. Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2020. – Т. 5. – № 1. – С. 82–99.

Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 157–172.

Димитрис Папаиоанну о спектакле «Великий укротитель» // Театральная Олимпиада 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (дата обращения: 01.04.2022).

Изнанка // Фестиваль-школа современного искусства «Территория» [Электронный ресурс]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (дата обращения: 07.04.2022).

Кисеева, Е. В. Роль композиторов Нью-Йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 114–129.

Крыгина, Н. Процессуальность в действии // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsexualnost-v-deystvii> (дата обращения: 28.03.2022).

Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2011. – 176 с.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с. – ISBN 9978-5-4330-0024-7.

Максимов, В. И. Теоретические основы современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 45–55.

Меньшиков, Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 113–129.

Никитин, В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения / В. Ю. Никитин // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 64–77.

Па-де-де // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (дата обращения: 23.05.2022).

Свистунова, М. М. Композиция постановки танца. – Барнаул: Алтайский краевой колледж культуры, 2010. – 124 с.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

Сироткина, И. Е. Свободный танец в России: История и философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 424 с.

Торкай, А. Ю. Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 84 с.

Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

Фестиваль «Территория» в ММОМА // Московский музей современного искусства [Электронный ресурс]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (дата обращения: 28.03.2022).

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – Москва: Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 375 с.

Чурилова, Е. И. Проблема формирования границ современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 2 (72). – С. 34–42.

Шехнер, Р. Теория перформанса / Р. Шехнер. – М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.

Emigrant I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

INSIDE (2011) / full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited. In *Vimeo*. <https://vimeo.com/74864424> (Accessed: March 28, 2022).

Inside. In *DimitrisPapaioannou Official Web-site*. <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed: March 28, 2022).



Nikita E. BELYAKOV

| **Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou** |

Nikita E. BELYAKOV

¹Vaganova Ballet Academy
2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
Postgraduate Student²Oleg Tabakov Moscow Theater School
20 str. Chaplygina, b. 1, Moscow, 105062, Russian Federation
Stage Movement Teacher
ORCID 0000-0001-5070-4290
E-mail: nikebelyakov@gmail.com.**DAILY MOVEMENT'S POETRY: PERFORMANCE SPACE OF *INSIDE*
BY DIMITRIS PAPAIOANNOU**

The article considers the problem of defining the boundaries of contemporary dance in the context of the evolution of performance art on the example of the play by Dimitris Papaioannou *Inside*. The criteria of applicability of the concept of «performativity» of local art forms (in particular, to the theatre) are still formulated quite vaguely. This is controversial both in theoretical terms (art history, aesthetics) and in practical (a real artistic process involving the production, promotion of the art product and its reception by the professional community, critics and the audience).

So, under the influence of performance in the practice of dance and physical theater two global problems have arisen: everything that basically has a dance or plastic dominant, began to get a genre definition of performance, as a result, the boundaries between dance and physical theater have blurred. The space of the play/video installation «*Inside*» is understood by us as a synthesis of the stage and spectator spaces, which create in the aggregate a performative effect of joint presence and communication, synchronized physical and metaphysical living. The unity of time, place, plot moves and instrumentation, which is used by the choreographer, create a complex plastic pattern,

which ultimately forms the meditative effect of the participant's involvement in the scene. The complexity of identification of what is happening in *Inside* as a choreography has led to the need to turn to the analysis of the specific artistic techniques and forms used (such as canon, synchronicity, duets) which eventually became the basis for the identification of choreographic dominance in the work of the director. Special attention is paid to the adoption of the poetry of everyday actions performed on the stage by punches. Based on the analysis of the production, distinctive features of the dance are revealed, allowing to assert that the plastic score of the performers is a choreographic pattern. On the basis of the revealed artistic features of the play the conclusion is made about the specificity of the author's method of work of Dimitris Papaioannou, as its main vector is distinguished performance.

Key words: physical theatre, modern dance, performance, performativity, Dimitris Papaioannou, *Inside*, videoinstallation, choreographic drawing, presence, everyday life..



Nikita E. BELYAKOV

| Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou |

References

- Belenkova, K. S. (2013). Vliyanie znakovsimvolicheskoy deyatelnosti na zritelya v performanse: Semioticheskij analiz: Dis. ... magist [Influence of symbolic activity on the viewer in performance: Semiotic analysis: Dis. ... master]. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. (In Russian).
- Belyakov, N. E. (2021). Estetika performativnosti v spektakle Dimitrisa Papaioannou «Pervaya materiya» [The aesthetic of performance in the play «Primal Matter» by Dimitris Papaioannou]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoj*, 6 (77). 157–172. (In Russian).
- Belyakov, N. E. (2021). Osobennosti tvorcheskogo metoda grecheskogo rezhissyora D. Papaioannou [Features of the D. Papaioannou's creative method]. In *Hudozhestvennye praktiki sovremennogo tanca. Prostranstvo telesnogo*. Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj. 5–19. (In Russian).
- Bonfel'd, M. S. (2003). Analiz muzykal'nyh proizvedenij: Struktury tonal'noj muzyki: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij: V 2 ch. – Ch. 1 [Analysis of musical compositions: Structures of tonal music: Studies manual for students: In 2 parts. – Part 1]. Gumanit. izd. centr VLADOS. (In Russian).
- Churilova, E. I. (2021). Problema formirovaniya granic sovremennogo tanca [The problem of forming the boundaries of modern dance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*, 2 (72). 34–42. (In Russian).
- Dimitris Papaioannou o spektakle «Velikij ukrotitel'» [Dimitris Papaioannou about “The Great Timer” play]. In *Teatral'naya Olimpiada 2019* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (Accessed: 01.04.2022). (In Russian).
- Emigrant I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: 25.03.2022).
- Festival' «Territoriya» v MMOMA [Territory Festival in MMOMA]. In *Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva* [Elektronnyj resurs]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).
- Fisher-Lihte, E. (2015). Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. *Play&Play: Kanon-plyus*. 375. (In Russian).
- Gordeeva, T. V. (2015). Kinesteziya v ispolnitel'skoj praktike sovremennogo tanca [Kinesthesia in modern dance practice]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj*. 1 (36). 87–97. (In Russian).
- Gordienko, E. I. (2020). Neprofessionalny na professional'noj scene: estetika obydennoho v sovremennom teatre i tanca [Non-professionals on a professional stage: the aesthetics of everyday in modern theater and dance]. In *Praktiki i interpretacii: ZHurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij*. 5, 1. 82–99. (In Russian).
- INSIDE (2011) / full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited. In *Vimeo* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://vimeo.com/74864424> (Accessed: 28.03.2022).
- Inside // *DimitrisPapaioannou Official Web-site* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed: 28.03.2022).
- Iznanka [Inside]. In *Festival'-shkola sovremennogo iskusstva «Territoriya»* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (Accessed: 07.04.2022). (In Russian).
- Kiseeva, E. V. (2018). Rol' kompozitorov N'yu-Jorkskoj shkoly v stanovlenii i razvitii horeograficheskogo performansa [The role of New York School composers in the formation and development of choreographic performance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (59). 114–129. (In Russian).
- Krygina, N. Processual'nost' v deystvii [Procedure in action]. In *Diskurs* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsexualnost-v-deystvii> (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).
- Kuryumova, N. V. (2011). Sovremennyj tanec v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: Dis. ... kand. Kul'turolog. [Contemporary dance in 20th century culture: Change of bodily models: Dis. ... kand. cultur.]. In-t filosofii i prava UrO RAN. (In Russian).
- Leman, H.-T. (2013). Postdramaticheskij teatr [Post-drama theatre]. ABCdesign. (In Russian).



Nikita E. BELYAKOV

| Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou |

Maksimov, V. I. (2021). Teoreticheskie osnovy sovremennogo tanca [The theoretical foundations of modern dance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (77). 45–55. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2018). Performans kak parodiya [Performance as a parody]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 2 (55). 113–129. (In Russian).

Nikitin, V. Y. (2020). Metod poetapnoj kompozicii horeograficheskogo proizvedeniya [Method of step-by-step composition of a choreographic work]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (71). 64–77. (In Russian).

Pa-de-de [Pas de deux]. In *Bol'shaya sovetskaya enciklopediya* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (Accessed: 23.05.2022). (In Russian).

Shekhner, R. (2020). Teoriya performansa [Performance theory]. *V-A-C Press*. (In Russian).

Sirotkina, I. E. (2021). Svobodnyj tanec v Rossii: Istorija i filosofiya [Free Dance in Russia: History and Philosophy]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).

Svistunova, M. M. (2010). Kompoziciya postanovki tanca [Composition of the dance]. *Altajskij kraevoj kolledzh kul'tury*. (In Russian).

Torkaj, A. Y. (2013). Sovremennyj tanec v kontekste konceptual'nogo iskusstva: Dis. ... magist. [Modern dance in the context of conceptual art: Dis. ... master.]. *Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj*. (In Russian).

Trista butylok piva i rahat-lukum [Three hundred bottles of beer and rickets]. In *Esquire* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).

Vasil'ev, G. (1970). Rastrovaya stereofotografiya [Raster stereo photography]. In *Sovetskoe foto*. 4. 36–37. (In Russian).



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Профессор; доктор философских наук, доцент

ORCID 0000-0002-5713-6756

E-mail: pestelena@yandex.ru

АРХИТЕКТОНИКА ПЕРФОРМАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье анализируется специфика пространства перформанса как качественно нового типа социокультурного пространства. Отмечается, что за столетие своего развития в поле преимущественно европейской культуры перформативность как модус художественной жизни постепенно набирала свою силу. В итоге сложился причудливый орнамент из разновидностей ее проявлений: 1) перформативных искусств, 2) собственно искусства перформанса и 3) перформативных элементов в максимально широком поле общественных практик от повседневности до медиа. Исследование разворачивается в концептуальном поле пространственного социогуманитарного дискурса. С помощью структурного и типологического методов разрабатывается типология социокультурных пространств в ракурсе организации процедур репрезентации и коммуникации. Делается промежуточный вывод об архитектурном влиянии пространственно-организационной конфигурации на специфику данных процессов. В качестве основных типов социокультурных пространств предлагается рассматривать проспект, площадь, сцену, залу и алтарь. С помощью метода феноменологической редукции выделяется и анализируется особая разновидность культурного пространства, производящегося в рамках современных синтетических художественных практик – перформативного.

Делается вывод о том, что качественно новый тип пространственной организации художественных перформативных практик предполагает использование различных алгоритмов репрезентации и конфигурации, характерных для основных пяти типов, указанных выше. Микширование горизонтальных и вертикальных приемов репрезентации, а также линейных и циклических форматов разворачивания перформативного действия расширяет потенциальные возможности пространства такого рода. В связи с этим расширяются также и возможности интерпретаций художественного жеста. Помимо собственно сферы искусства, перформанс посягает на смежные сферы общественной жизни – от рекламы и социальных практик повседневности до образования и политики. В силу социально-конструирующего потенциала перформанса влияние данного феномена можно экстраполировать в широком смысле слова на все пространство культуры. Такой исследовательский вывод находит свое концептуальное подтверждение в дискурсе архитектоники, включающей анализ генетико-динамических, структурно-функциональных и ценностно-метафизических аспектов бытования того или иного феномена культуры.

Ключевые слова: архитектоника современной культуры; современное искусство; типология социокультурных пространств; перформативность; перформанс; перформативное пространство.

Проблемы архитектонической специфики того или иного явления в культуре относятся к уровню аналитики его он-

тологических оснований, но при этом выводят исследователя на широкий дискурсивный простор – от аксиологии и психологии до экономи-



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

ки и политики. Будучи априори чрезвычайно сложным – и генетически, и морфологически, и семиотически – феноменом современной культуры, перформанс ускользает от парадигмальных усилий теоретиков, при этом проявляет максимальную лояльность к практикам. За тот век, в ходе которого перформативность как модус художественной жизни набирала свою силу, сложился причудливый орнамент из разновидностей ее *про-явлений*: 1) перформативных искусств, 2) собственно искусства перформанса и 3) перформативных элементов в максимально широком поле общественных практик от повседневности до медиа, от рекламных до политических стратегий. Будучи полифоничным по своей природе (соединяющим театр, танец, музыку и философию), перформанс сегодня является одной из основных стратегий общественного действия в широком смысле слова. Его социально-конструирующая роль проявляется, прежде всего, в потенциале созидания *особого пространства*, включающего агентов действия, их ценности и цели, технологии производства, аудиторию и широкий спектр рецептивных практик.

Основными концептами в данном исследовании являются *перформанс*, *архитектоника* и *пространство*. По поводу терминологической непроясненности / нестабильности первого, а также связанных с этим «трудностей перевода», написано внушительное количество текстов, в силу этого специально на данной задаче останавливаться не будем. Согласимся в этом вопросе с Ю. В. Кривцовой: «Терминологическая неотчетливость провоцируется самим перформансом: обладая нефиксированной, принципиально не воспроизводимой природой», он «не соотносится с понятиями структуры, организа-

ции, иерархии»¹. Прочие термины требуют пояснения.

Под *архитектоникой* любого культурного эпифеномена мы понимаем принцип внутреннего устройства, обеспечивающий в итоге его жизнеспособность и различные аспекты существования – от генезиса и структуры до функционала и потенциала. Архитектоничность присуща всей культуре как сложной самоорганизующейся системе и – по принципу изоморфизма – всем ее компонентам, видам и формам, в данном случае – искусству. «По аналогии с соотношением несущих и несомых частей конструкции в архитектонике сооружений, мы предполагаем несущие качества в структурно-морфологических и функционально-динамических аспектах бытия культуры, а несомые – в уровне смыслополагания, который предшествует всему эмпирическому опыту»². Архитектоника перформативного пространства также проявляется и анализируется через совокупность составляющих ее элементов, которая, в соответствии с принципом эмерджентности, всегда дает прирост новых качественных характеристик, невозможных при механическом их соединении.

Пространство здесь понимается в пределах уже накопленного в социогуманитарной литературе опыта: как совокупность всех силовых полей, действующих в данном регионе человеческой активности, включающая агентов, их навыки, ценностные и смысловые установки, используемые технологии и формы культурного / художественного производства, а также последующей рецепции и интерпретации. Акту-

¹ Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – С. 4.

² Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – С. 4.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

альность пространственного дискурса в современной социогуманитаристике обусловлена доказанной эффективностью концепта «пространство» применительно к различным «нефизическим» средам жизни – социальной, экономической, мировоззренческой, художественной и пр., а также необходимостью поиска нового языка описания протекающих и формирующихся в обществе процессов. Концепт пространства – одна из универсалий нашего мышления. Его осознание «органически присуще нам, во-первых, в единстве с категорией времени, как хронотоп, пространственно-временной континуум, во-вторых, как охватывающая и включающая людей реальность»³.

Феномен пространства культурного события

Основной целью данного исследования является анализ особой разновидности социокультурного пространства, складывающейся в рамках современных синтетических художественных практик – перформативного. *Наша первая посылка*: феноменологически оно может быть редуцировано из общего представления о социальном / культурном пространстве.

Научная традиция оперирования концептами «социальное пространство», «культурное пространство» и «пространство культуры» имеет давнюю и глубокую историю, как в зарубежном, так и в отечественном социогуманитарном поле. Труды Г. Зиммеля, М. Вебера, П. Сорокина, П. Бурдьё, А. Левефра, Т. Парсонса задали основные концептуальные параметры пространственного социогуманитарного дискурса. Сложный комплекс взаимодействия социальных процессов, отношений, трендов, технологий может быть описан как в антропологическом ключе – с точки зрения субъектов соци-

ального действия и их ценностей, целе- и смыслополагания, так и в социологическом – прежде всего, с позиций значимости данного действия для общества как системы. Свои подходы к этой проблеме складываются в психологическом, философском, политологическом дискурсах. Так или иначе, практически все авторы оперируют набором концептов, дополняющих друг друга. У Макса Вебера классификация типов социального действия произведена на основе анализа степени рациональности поведения индивидов. В итоге его типология выглядит так: целерациональное, ценностно-рациональное, традиционное, аффективное действия⁴. Толкотт Парсонс делает упор на такие признаки, как: волеартичность (уровень воли субъекта действия), нормативность (уровень социального принятия), наличие знаковых механизмов регуляции⁵.

Для нас особый интерес в рамках создания модели перформативного пространства представляет типология социального действия, разработанная Юргеном Хабермасом, поскольку в анализе перформативности как социальной / художественной стратегии мы делаем упор на процедуры *репрезентации* и *коммуникации*. Идеальные типы по Хабермасу – это: *стратегическое* действие (направленное на достижение конкретных целей субъекта действия); *нормативное* действие (социально обусловленное и общепринятое); *драматургическое* действие (имиджевое, связанное с самоидентификацией и саморепрезентацией); *коммуникативное* действие (основанное на взаимодействии субъек-

³ Барковская, А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» // Вестник Волгогр. гос. ун-та. 2013. Сер. 7. Филос. – № 1 (19). – С. 49.

⁴ Вебер, М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 602–644.

⁵ Парсонс, Т. О структуре социального действия. – М.: Академический проект, 2000. – 880 с.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

тов)⁶. Два последних максимально проявлены в пространстве перформанса как доминанты его создания, функционирования и рецепции со стороны зрителя.

С точки зрения важности акцента на процесс *производства* пространства необходимо упомянуть концепцию Анри Лефевра⁷. Французский философ отдельно оговаривает необходимость «очень внимательного описания терминов и понятий, входящих в конструкцию “производство пространства”, тем более что ни первая, ни вторая ее составляющая не является особенно ясной»⁸. Поскольку перформанс – это всегда активное, целенаправленное, уникальное по своей сути действие по производству хронотопа события, важна аналитика связи компетенций агентов перформативного действия и применяемых в работе технологий, механизмов, инструментов. Лефевр подчеркивает ведущую роль коммуникации в создании и функционировании социального пространства, оценивая его так: это – «не одна вещь из многих, не продукт среди других продуктов; оно включает в себя вещи-продукты, содержит в себе их *отношения в их сосуществовании и синхронности*: (относительном) порядке и / или (относитель-

ном) беспорядке»⁹ (курсив мой – Е. Д.). Подчеркнем еще раз важность аспекта взаимодействия всех агентов в хронотопологической перспективе: у Лейбница пространство – это «*порядок сосуществования*. Пространство – вообще ничто без тел, но оно есть возможность их *размещения*»¹⁰ (курсив мой – Е. Д.), у Бурдые – «структура рядоположенности социальных позиций»¹¹.

Вторая посылка: типология пространства художественных практик может быть выстроена по различным признакам. Если редуцировать базовые процессы, формирующие пространство в системе художественного высказывания (от театра до изобразительного искусства), к системе координат *горизонтальное / вертикальное*, то различительным маркером будет выступать степень и способы их превалирования в ходе создания и «жизни» арт-объекта. У Вальтера Беньямина горизонтальная плоскость – поле графического, означающего, символического, того, что «содержит знаки», а вертикальная – срез репрезентации, поскольку эта плоскость «содержит предметы»¹². Традиционное художественное производство образов придерживается этих векторов – театральное и танцевальное действия разворачиваются в горизонтальном, а живопись и архитектура – в верти-

⁶ Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2000. – 380 с.

⁷ Специально на концепте «производства» мы не фокусируемся, это выходит за рамки данного дискурса. Но приведем здесь цитату из А. Лефевра, чтобы обозначить возможную дальнейшую научную интуицию: «Быть может, искусство – как особый вид деятельности – разрушило творение, чтобы заменить его, медленно и беспощадно, продуктом, предназначенным для обмена, продажи и бесконечного воспроизводства». Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. 2010. № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

⁸ Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. 2010. № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

⁹ Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 22.08.2022).

¹⁰ Цит. по: Верлен, Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2. – С. 33–34.

¹¹ Бурдые, П. Физическое и социальное пространства // Бурдые, П. Социология социального пространства. – СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 2007. – С. 49–63.

¹² Benjamin, W. Painting and the Graphic Arts. In Jennings M. (ed.) Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. – Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. – P. 82.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

кальном. Перформативные же техники легко нарушают и смешивают эти горизонты.

Другой исходной точкой типологизации социальных / культурных пространств в целом и пространств художественного высказывания, в частности, может быть опора на способ организации процесса репрезентации и сопутствующего ему процесса коммуникации всех причастных. Здесь мы предлагаем выделить четыре основных типа: *проспект*, *площадь*, *сцена*, *зал(а)*. Особняком стоит *алтарь* – тип не столь очевидный, как перечисленные выше, но важный для нашего дискурса. Парадигма социальной коммуникации, характерная для каждого из них, задана его конфигурацией и вытекающими отсюда возможностями.

Так, *проспект* – пространство, в котором организуется *поток*, он укладывается либо в одно генеральное направление движения участников / исполнителей / зрителей, либо в два встречных. Разумеется, возможны частные, точечные субпотoki, но магистрально это, прежде всего, всегда линейный процесс. К этому типу социально-культурных событий относятся все шествия: карнавал, демонстрация, крестный ход. Их смысловая наполненность – художественная, развлекательная, политическая или религиозная – в данном случае не является первостепенным признаком. Способ коммуникации в пределах проспекта будет также носить линейный характер, а репрезентация разворачиваться преимущественно в горизонтальной плоскости. Нарративный месседж в этом случае наименее эффективен, а индекс интерактивности, напротив, высок.

Площадь, соответственно, задаст другой способ организации процессов (опять же в целевом отношении различных: политического, экономического или рекреационного характера) – циклический, более вариативный по выбору

траекторий перемещения, менее предсказуемый по итогам в силу открытости системы «площадь» как таковой. Надо отметить, что данный формат легче всего «монтируется» с проспектом и сценой, прямо предполагая их взаимодействие. Репрезентация здесь по преимуществу вертикальная, но в принципе реализуемы практически все варианты.

Сцена – наиболее очевидный формат для художественных событий, хотя используемый и в других сферах общественной активности. Представление здесь максимально эффективно и эффектно в силу физических характеристик данного типа пространства и специфики человеческого взгляда как однонаправленного, а человеческого восприятия – как преимущественно линейного и последовательного. Театр вырос из шествия, но сформировался именно как сценический тип искусства, с соответствующими приемами репрезентации (разворачивающейся вертикально) и коммуникации (традиционно без использования интерактивных форм, а значит однонаправленной).

Зала¹³ (прибегнем к устаревшей форме слова, чтобы разграничить данный тип с залом театральным) – в нашем случае преимущественно экспозиционные залы музеев, галерей и салонов. Это всегда более о-пределенное, априори жестко ограниченное пространство, в котором вертикальный способ репрезентации превалирует в силу наличия физических вертикальных поверхностей, наиболее эффективный для контролируемого интерактива. Одна из разновидностей организации современных худо-

¹³ Зала – пространственный покой, обычно первая комната жилого дома, для приема, собраний, плясок; нарочно устроенная обширная комната для общественных сходбищ или съездов; первая приемная; сборная. Даль В. И. Толковый словарь Даля. 1863–1866
<https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/238374> (дата обращения: 22.08.2022).



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

жественных пространств – белый куб¹⁴ – предполагает экспонирование именно на фоне белых стен, которые становятся концептуально важной составляющей процесса и выполняют помимо собственно служебной еще и содержательно важную контекстуальную функцию.

Алтарь в этой типологии стоит особняком, поскольку эстетические аспекты разворачивающихся там мистерий всегда подчинены сакральной, ритуальной составляющей. Как пространство, принципиально потенциально скрытое от взгляда стороннего наблюдателя, приоткрываемое лишь частично, алтарь обеспечивает максимальный контроль над процедурами репрезентации и коммуникации, наиболее эффективную нарративность при нулевой интерактивности и импровизации.

Данная типология требуется для определения специфики перформативного пространства, поскольку наша гипотеза заключается в том, что оно синтезирует возможности всех обозначенных нами основных типов социально-культурных пространств с соответствующими режимами репрезентации и коммуникации, а его архитектурная целостность обеспечивается максимальной гибкостью связок «вертикальное / горизонтальное», «движение / неподвижность».

Специфика перформативного пространства / пространства перформанса

Как мы уже отмечали, «строго говоря, любая культурно-историческая эпоха с позиции архитектурности культуры может быть оценена в качестве переходной. Тем не менее, некоторые периоды отличаются наибольшей аксиологической амбивалентностью, неустойчи-

востью, конфликтностью»¹⁵. Искусство, как наиболее репрезентативная сфера общественной активности, *вы-являет* и *про-являет* как наиболее явные триггерные точки хронотопов, так и максимально эффективные и эффективные способы их образного осмысления. По степени креативности и притязаниям на онтологические основы искусства перформанс сегодня – это новое прочтение театра античности, новая версия киноискусства эпохи модерна.

Необходимость постоянного пересматривания границ исследования вслед за возникающими полями художественной активности связана с пластичностью и проницаемостью границ жанров, стилей и направлений современного искусства, «вечным возвращением стиля»¹⁶. Это касается не только перформативных практик, но их – прежде всего. Такой акцент необходим для выделения перформативности как тотальности, создающей не просто метажанровые арт-объекты и арт-события на границах художественных сред, «стремящихся соединить и отождествить искусство и жизнь»,¹⁷ а качественно новый тип пространства. От теоретиков и практиков перформанса требуется «охват других видов искусства» помимо танца как базовой инструментальной формы с целью «создания новых возможностей для осмысления отношений между телами, субъективностями, политикой и движением»¹⁸.

Как отмечал один из апологетов современного танца Мерс Каннингем, «многие ху-

¹⁵ Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – С. 215.

¹⁶ Меньшиков, Л. А. История культуры как «вечное возвращение» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 2. – С. 116.

¹⁷ Меньшиков, Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 169.

¹⁸ Лепеки, А. Исчерпывающий танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 15.

¹⁴ Термин «белый куб» впервые употребил в 1976 году художник и критик Брайан О’Догерти в серии статей в журнале «Артфорум».



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

дожники обладают чутьем, которое позволяет им создавать пространство, – в этом пространстве возможно всё; подобным чутьем могут обладать и танцовщики»¹⁹. Пространственное измерение перформанса предполагает междисциплинарный анализ созданных в этой стилистике художественных объектов (больше или меньше связанных с танцем, традиционно понимаемым преимущественно как движение). Поскольку под социальным пространством понимается сложный ансамбль агентов, идеологий, технологий и форм, можно выстроить исследование в антропологическом, аксиологическом, феноменологическом, культурологическом или искусствоведческом дискурсах. Главное – избежать «пространственной слепоты», «пустоты» (восприятия пространства как пустого), примером которой является, например, «колониальный проект»²⁰, разоблачаемый в перформансах «ползаниях» Уильяма Поупа Эла, подробно анализируемых Андре Лепеки²¹.

Архитектонику перформативного пространства мы трактуем, согласно вышеприведенной формуле Лейбница, как «порядок сосуществования и размещения тел» участников и со-участников действия – зрителей. Все процессы взаимодействия – прежде всего, коммуникативного и репрезентативного толка – «нанизаны» на хронотопологические координаты и метафизически / ценностно окрашены. Структурные, динамические и смысловые горизонты синергично создают архитектурное уникальное единство происходящего. Подвижность и текучесть формальных характеристик данного вида социокультурного пространства не дают

ни теоретикам, ни практикам зафиксировать некую каноничность. В этом заключается одна из причин отсутствия хрестоматийного определения перформанса.

Сложный, «живой» пространственно-временной характер перформанса в одном из интервью описывает одна из «икон» данного региона художественной жизни Марина Абрамович: «Перформанс – это момент, когда исполнитель вступает в ментально-физическое взаимодействие с публикой в определенное время. Это не театр. Театр повторится. Перформанс же настоящий. В театре нож не настоящий, кровь не настоящая. В перформансе настоящие кровь, нож и тело исполнителя. Перформанс – это своего рода уникальная форма искусства, которая носит временный характер, приходит и уходит»²². *Подлинность*, являющаяся важнейшим ценностным индикатором²³ в сфере художественного, достигается здесь за счет синергии времени и пространства, рождающей, в свою очередь, качественно новое состояние «вещества» и структуры творческого процесса.

В качестве важнейшего модуса существования пространства перформанса следует отметить неустойчивость, антиканоничность, *мерцание* его структурных оснований. Именно поэтому перформанс – не танец и не театр, а разворачивание художественного высказывания в зазоре «между». Одним из примеров может стать «хрестоматийный» (здесь включается по-

¹⁹ Cunningham, M. Space, Time and Dance // Harris M. (ed.) Merce Cunningham: Fifty Years. – New York: Aperture, 1997. – P. 66.

²⁰ Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 28.

²¹ Там же. С. 142–168.

²² Марина Абрамович: Что такое перформанс? <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/performanceart/v/moma-abramovic-what-is-performance-art> (дата обращения: 18.08.2022).

²³ См. об этом: Дробышева, Е. Э. Аксиология повседневности: подлинность как ценность // Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: монография / Отв. ред. Л. К. Круглова. – СПб.: Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. – С. 20–26.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

стирония) перформанс Марины Абрамович и Улая «Великая стена» (1988). Ивент должен был завершиться заключением брака между танцхудожниками. Однако, поскольку участники ждали разрешения от китайских властей восемь лет, исходная концепция претерпела существенные изменения. Согласно «сценарию», Марина и Улай вышли навстречу друг другу, прошли по Великой Китайской стене запланированное расстояние, но в итоге, попрощавшись, расстались.

Эксперименты с *вертикалью* и *горизонталью* можно рассматривать как основные процедуры производства пространства перформанса. Андре Лепеки подробно анализирует несколько знаковых перформативных ивентов именно в этом ключе – с точки зрения художественных экспериментов с вертикальной и горизонтальной доминантами: «Рисунок / Прямая трансляция» Триши Браун (2003), «Панорамикс» испанского хореографа Марии Ла Рибо (2003) и «ползания» «самого дружелюбного чернокожего художника Америки» по версии «The Friendliest Black Artist in America»²⁴ Уильяма Поупа Эла. Первые два перформанса разворачивались в «пространстве изобразительного искусства и в диалоге с ним»²⁵ – в музее и галерее, последний же представляет собой серию ивентов, организованных танцхудожником и его последователями с 1978 по 2009 годы в разных локациях. Все авторы «по-разному подошли к одной проблематике, имеющей место в изобразительном искусстве XX века, – горизонтали», «щекотливой с точки зрения контекста» гендерной или расовой политики²⁶. Лепеки отмечает, что впервые вертикальную доминанту перевел в горизонталь Джексон Поллок, пере-

местив в 1947 году холст на пол и тем самым сотворив из него «земную поверхность – пустую территорию»²⁷.

Наклоняясь, падая и опускаясь в партерные позиции, буквально танцуя на полу / ползая по неровной ранящей тело земле, танцхудожники символически борются с фаллоцентризмом и логоцентризмом европейской колониаторской культуры. Португальский хореограф Вера Монтеро в перформансе «загадочная Штучка, – сказал Э. Э. Камиингс» (1996) борется с другой доминантой – стратегией *танца-как-движения*: находясь бездвижно в крайне неудобной позиции (стоя на козких копытах), танцовщица репрезентирует «призрачное присутствие» (см. выше о *мерцании* как модусе перформативности) умершей афроамериканской танцовщицы Жозефины Бейкер. Пафос ее постановки – разоблачение колониалистского взгляда «белого Запада», его стремления «одновременно и к чувственному обладанию, и к систематической жестокости по отношению к колониальному и расовому Другому»²⁸.

Для описания специфики функционирования пространства перформанса обратимся к концепту «*производства присутствия*», предложенному Х. У. Гумбрехтом. У него это «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие присутствующих объектов на человеческие тела»²⁹. Если мы наделяем значением некую присутствующую вещь, мы образуем представление о том, «чем эта вещь может быть по отношению к нам», в итоге «мы ослабляем то воздействие, которое эта вещь может оказывать на наше тело и чув-

²⁷ Там же. С. 109.²⁸ Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 169.²⁹ Один из перформансов Марины Абрамович назывался – «В присутствии художника» (2010 год).²⁴ Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 142.²⁵ Там же. С. 107.²⁶ Там же. С. 108.

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

ственность»³⁰. Процедуры *при*-своения и означивания объектов являются базовыми для пространства перформанса. Вещи / объекты являются не интерьерными, создающими контекст дополнениями к тексту, а полноправной частью текста.

Заявление Гумбрехта об основной цели написания его книги может стать определенным манифестом культуры перформанса: «Твердо выступить против склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на *присутствии*»³¹. Осцилляция между *культурой присутствия* и *культурой значения*, о которой говорит Гумбрехт, соотносится с нашим выводом о «мерцающей» природе перформанса, специфике его существования *между*: между танцем и театром, между моделями социокультурных пространств, выделенными нами выше, между доминантами репрезентации и означивания (вертикальным и горизонтальным горизонтом, по В. Беньямину), между линейным и циклическим форматами разворачивания действия / текста.

Таким образом, можно резюмировать: мы имеем дело с особой разновидностью культурного пространства, складывающегося в рамках современных синтетических художественных практик – перформативным. Вариативное использование различных алгоритмов репрезентации / коммуникации и конфигураций, характерных для основных пяти типов социокультурных пространств, выделенных нами выше, создает качественно новый тип пространственной организации художественных практик. Микширование приемов и форматов, принципиальная антиканоничность также расширяют

потенциальные возможности данного типа организации межличностного взаимодействия. В связи с этим расширяются также и возможности интерпретаций художественного жеста такого рода, способы их изучения, критики, продвижения и рецепции. Все это позволяет говорить о складывающихся мощном пласте культурных практик и особом регионе исследований в рамках социогуманитарного дискурса. У Андре Лепеки мы находим прямую переключку с нашей типологией социокультурных пространств: «Театральный танец Запада – по мере того, как он в своем стремлении к художественной автономии постепенно выбирал все более и более отвлеченные залы (двор, салон, студия) – следует на уровне теории изучать не просто как кинетический, но и как аффективный проект»³².

В рамках концепции архитектоники современного искусства также открываются перспективы новых теоретических векторов, связанных с проблемами антропологии, феноменологии, аксиологии, этики перформанса. Но учитывая, что «интерес к перформансу проявляют представители не только современного искусства, но и политики, рекламы, социальных институций»³³, в том числе в связи с его потенциалом конструирования социальных пространств с заданными параметрами, можно надеяться на создание междисциплинарных рабочих групп из теоретиков и практиков данного яркого феномена современной социокультурной архитектоники.

³⁰ Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. – С. 10–11.

³¹ Там же. С. 11.

³² Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – С. 194.

³³ Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – С. 3.



Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА

| Архитектоника перформативного пространства |

Список литературы

Барковская, А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» // Вестник Волгогр. гос. ун-та. – 2013. – Сер. 7. Философия. – № 1 (19). – С. 49–55.

Бурдые, П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение // Бурдые П. Социология социального пространства. – СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 2007. – С. 49–63.

Вебер, М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 602–644.

Верлен, Б. Общество, действие и пространство. Альтернативная социальная география // Социологическое обозрение. – 2001. – Т. 1. – № 2. – С. 26–47.

Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. – 184 с.

Дробышева, Е. Э. Аксиология повседневности: подлинность как ценность // Жизнь культуры и культура жизни: история и современность: монография / Отв. ред. Л. К. Круглова. – СПб.: Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. – С. 20–26.

Дробышева, Е. Э. Архитектоника культуры: опыт культурфилософской рефлексии. – СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2010. – 223 с.

Кривцова, Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ярославль, 2006. – 22 с.

Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. – М.: Арт Гид, 2021. – 208 с.

Лефевр, А. Социальное пространство // Неприкосновенный запас. – 2010. – № 2 (70). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html> (дата обращения: 18.08.2022).

Меньшиков, Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42). – С. 169–178.

Меньшиков, Л. А. История культуры как «вечное возвращение» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 2. – С. 115–126.

Парсонс Т. О структуре социального действия. – М.: Академический проект, 2000. – 880 с.

Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2000. – 380 с.

Benjamin, W. Painting and the Graphic Arts. In M. Jennings (ed.). Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. – Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. – 519 p.

Cunningham, M. Space, Time and Dance. In M. Harris (ed.). Merce Cunningham: Fifty Years. – New York: Aperture, 1997. – 315 p.



Elena E. DROBYSHEVA

| Architectonics of the Performative Space |

Elena E. DROBYSHEVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Professor; Doctor of Science (Philosophy), Associate Professor
 ORCID 0000-0002-5713-6756
 E-mail: pestelena@yandex.ru.

ARCHITECTONICS OF THE PERFORMATIVE SPACE

The article analyzes the specifics of the performance space as a leading-edge type of socio-cultural space. It is noted that over a century of its development in the field of predominantly European culture, performativity as a mode of artistic life has gradually gained its strength. As a result, a bizarre ornament was formed from the varieties of its manifestations: 1) performing arts, 2) performance art itself, and 3) performative elements in the widest possible field of social practices from everyday life to the media. The study unfolds in the conceptual field of spatial socio-humanitarian discourse. With the help of structural and typological methods, a typology of sociocultural spaces is developed from the perspective of organizing representation and communication procedures. An intermediate conclusion is made about the architectonic influence of the spatial-organizational configuration on the specifics of these processes. As the main types of socio-cultural spaces, it is proposed to consider the avenue, the square, the stage, the hall and the altar. With the help of the method of phenomenological reduction, a special kind of cultural space is singled out and analyzed – performative – which is produced within the framework of modern synthetic artistic practices. It is concluded that a qualitatively new type of spatial organization of artistic performance practices involves the use of

various representation and configuration algorithms that are characteristic of the five main types mentioned above. The mixing of horizontal and vertical methods of representation, as well as linear and cyclic formats for unfolding a performative action, expands the potential possibilities of this kind of space. In this regard, the possibilities of interpreting the artistic gesture are also expanding. In addition to the actual sphere of art, performance intertwines on related areas of public life – from advertising and social practices of everyday life to education and politics. Due to the socially-constructive potential of performance, the influence of this phenomenon can be extrapolated in the broad sense of the word to the entire cultural space. Such a research conclusion finds its conceptual confirmation in the discourse of architectonics, which includes an analysis of the genetic-dynamic, structural-functional and value-metaphysical aspects of the existence of a particular cultural phenomenon.

Key words: architectonics of contemporary culture; contemporary art; typology of sociocultural spaces; performativity; performance; performative space.

References

Belenkova, K. S. (2013). Vliyaniye znakovogo- Bar-kovskaya, A. Yu. (2013). Sociologicheskaya interpretaciya kategorii «social'noe prostranstvo» [Sociological interpretation of the category «social space»]. *Vestnik*



Elena E. DROBYSHEVA

| Architectonics of the Performative Space |

Volgogr. gos. un-ta. Ser. 7. Filosofiya, 1 (19). 49–55. (In Russian).

Burd'e, P. (2007). Fizicheskoe i social'noe prostranstva: proniknovenie i prisvoenie [Physical and social spaces: penetration and appropriation]. *Aletejya*; Publ. house of institute of Experimental Sociology. (In Russian).

Veber, M. (1990). Osnovnye sociologicheskie ponyatiya [Basic sociological concepts]. *Progress*. (In Russian).

Verlen, B. (2001). Obshhestvo, dejstvie i prostranstvo. Al'ternativnaya social'naya geografiya [Society, action and space. Alternative social geography]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 1, 2. 33–34. (In Russian).

Gumbrecht, X. U. (2006). Proizvodstvo prisutstviya: chego ne mozhetsya peredat' znachenie. [Presence Production: What a Value Cannot Convey]. *New literary review*. (In Russian).

Droby'sheva, E. E'. (2015). Aksiologiya povsednevnosti: podlinnost' kak cennost' [Axiology of everyday life: authenticity as value] In *Zhizn' kul'tury i kul'tura zhizni: istoriya i sovremennost'*. Publ. house of GUMRF. 20–26. (In Russian).

Droby'sheva, E. E'. (2010). Arhitektonika kul'tury: opyt kul'turfilosofskoj refleksii [Architectonics of culture: the experience of cultural philosophical reflection]. Publ. house of SPbGUSE. (In Russian).

Krivcova, Yu. V. (2006). Performans v prostranstve sovremennoj kul'tury'. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvedeniya [Performance in the space of modern culture. PhD Thesis in art history]. Yaroslavl. (In Russian).

Lepeki, A. (2021). Ischerpy'vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya [Exhausting the dance. Performance and Movement politics]. *Art Gid*. (In Russian).

Lefevr, A. (2010). Social'noe prostranstvo [An inviolable reserve]. *Neprikosnovennyj zapas*, 2 (70). <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1-pr.html/> (Retrieved September 7, 2021).

Men'shikov, L. A. (2016). Iskusstvo, sozdayushhee real'nost' [Art that creates reality]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, 1 (42). 169–178. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2006). Istoriya kul'tury' kak «vechnoe vozvrashhenie» stilya [Cultural history as an «eternal return» of style]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya*, 2. 115–126. (In Russian).

Parsons, T. (2000). O strukture social'nogo dejstviya [About the structure of social action]. *Academic Project*. (In Russian).

Habermas, Yu. (2000). Moral'noe soznanie i kommunikativnoe dejstvie [Moral consciousness and communicative action]. *Publ. house Science*. (In Russian).

Benjamin, W. (1996). Painting and the Graphic Arts. In Jennings M. (ed.) *Walter Benjamin: Selected Writings, 1913–1926. The Belknap Press of Harvard University Press*.

Cunningham, M. (1997). Space, Time and Dance. In Harris M. (ed.) *Merce Cunningham: Fifty Years. Aperture*.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

Ирина Владимировна ВОЛКОВА

Национальный Исследовательский Университет Высшая школа экономики
105066 Россия, Москва, Старая Басманная улица, 21/4

Школа исторических наук

Доктор исторических наук, профессор

ORCID: 0000-0002-4835-8082

E-mail: wolkowa-irina@yandex.ru

ПУШКИНСКИЙ ЮБИЛЕЙ 1937 г. ДЛЯ МОЛОДЫХ КОМБАТАНТОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Статья освещает роль пушкинского юбилей 1937 г. в становлении молодого фронтового поколения СССР. Представленное в 1937 г. по большей части школьниками, оно заняло привилегированное положение в коммеморативных мероприятиях и стало их главным бенефициаром. Сокращение иерархической и идейной дистанции между «юбиларом» и его молодыми почитателями, их инициатическое посвящение в пушкинский культ во многом предопределило самоопределение молодого поколения. В частности, повлияло на его идентичность, строившуюся на ощущении личного и поколенческого избранничества. Подобно Пушкину, увенчанному лаврами победителя над своими врагами и временем, представители этого поколения видели себя в триумфальном ореоле еще до того, как прогремели первые залпы войны. В надежде на бытие пост-мортем, которую вселял прецедент

Пушкина, многие еще до возникновения обосновывающих это обстоятельств стремились к мифологизации своей жизни и превращению ее в «место памяти». Важное значение для этого поколения имели превращение пушкинского наследия в сакральный символ отечественной культуры и обожествление самого поэта. Необъявленное, но от этого не менее явственное, оно проливалось и на его почитателей из «младого племени». Максимально приблизив их поэту, юбилей сделал каждого немного «Пушкиным», а, значит, отчасти сверхчеловеком.

Ключевые слова: архитектура современной культуры; современное искусство; типология социокультурных пространств; перформативность; перформанс; перформативное пространство.

Пушкинский юбилей 1937 г. давно привлекал внимание исследователей. Он изучался и в узких аспектах (символики, словесных клише – характеристик Пушкина, изменений в преподавании школьной литературы), и в контексте поворотных моментов культурной политики государства¹. Некоторые ис-

следователи рассматривают его как важный этап становления устойчивого пушкинского канона и освоения дореволюционного культурного наследия. И даже больше – как акт присвое-

«Полтораки», 2021. – С. 125–132; Карпенко, Т.Ю. Карпенко, Л.Б. Юбилейные «языковые клише» о Пушкине, или поэт на службе государства // Вестник Самарского государственного университета. Сер. История, педагогика, литературоведение, языковедение. – 2016. – № 4. – С. 72–79; Malinovskaya, O. (2015). Teaching Russian Classics in Secondary School Under Stalin (1936–1941). Doctor Diss. Trinity Term, Lincoln College. – P.156–158.

¹ Гуркина, Н.К. Символика пушкинского юбилей 1937 года // Общественная атмосфера накануне войн XIX-XX вв.: историко-психологические аспекты: материалы XLIX международной научной конференции – СПб: ООО



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ния символического капитала старой России сталинской культурой, соответствующий ее повороту в сторону неоклассицизма и консерватизма². К. Шлегель – автор книги о Москве 1937 г. – полагает, что после долгих революционных шатаний юбилей решал задачу восстановления культурных норм и универсальных ценностей, а кроме того, приобщения широких масс к классической литературе³. Ю. Дружников считает, что он был направлен на закрепление русско-центричной культурной политики, проводившейся в расчете на укрепление поддержки среди русскоязычного населения в преддверии войны⁴. По мнению Д.Л. Бранденбергера, пушкинские дни, превратившие поэта в икону русской литературы и первого национального поэта, были первой масштабной обкаткой идеологии национал-большевизма, которую советское руководство начало продвигать с середины 1930-х в противовес прежней идеологии пролетарского интернационализма и культа исключительно советских героев⁵. В одной из недавних публикаций указывается на «богостроительный» подтекст юбилейных практик и их устремленность к созданию образа русского сверхчеловека⁶.

² Slater, W. (1999) “The Patriots' Pushkin”, *Slavic Review*. No №2. – P. 414-415; Николаев, Р.М. Попов, Е.А. Литературные юбилеи в СССР и практики коммеморации в сталинской культуре // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2021– № 4. – С. 107–109.

³ Шлегель, К. Террор и мечта. Москва 1937. – М.: РОС-СПЭН, 2011. – С.185, 190, 201.

⁴ Дружников, Ю. Пушкин, Сталин и другие поэты: 1993. URL <https://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/9.html> (дата обращения 15.08.2022)

⁵ Бранденбергер, Д.Л. Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального сознания – СПб.: Академический проект, 2009. – С. 58–59.

⁶ Можегов, В.И. Идеология богостроительства как основание культа А. С. Пушкина в СССР // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 4. – С. 288–292

Из двух монографий, посвященных юбилею, одна, написанная Ю. Молоком, освещает представления мастеров культуры о том, как должен был выглядеть советский скульптурный памятник Пушкина в контексте тех значений, которые юбилей придал его наследию и личности⁷. Другая, принадлежащая американскому культурологу Дж.Б. Платту, раскрывает столкновение и гибридное соединение в юбилейных торжествах двух кругозоров – монументального, воплощавшего хронотопическую удаленность от пушкинских дней, и эсхатологического, построенного на сближении Пушкина с современностью и интенции интегрировать его во внетемпоральную коммунистическую будущность⁸. Не оспаривая правомерности этого подхода, отметим, что, он вряд ли продуктивен для изучения многомерного воздействия юбилейных событий на умонастроения и поведение его наиболее активных и заинтересованных групп участников. Это замечание относится к юным советским гражданам, для которых юбилей стал важным этапом взросления, а с учетом того, что большинству из них в ближайшем будущем предстояло стать защитниками страны, еще и этапом подготовки к этой миссии. По словам фронтовика и историка А.Ф. Смирнова, «светлой памяти юбилей 1937 г.» сформировал поколение будущих победителей⁹. Ученые и ветераны войны И.М. Дьяконов и М.М. Кирпичников заявляли, что ход войны повернула образован-

⁷ Молок, Ю. Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 26–54.

⁸ Платт, Дж. Б. «Здравствуй, Пушкин!» Сталинская культурная политика и русский национальный поэт – СПб.: Издательство Европейского Университета, 2017. – С.20, 25–26

⁹ Смирнов, А.Ф. Воин духа. Памяти выдающегося историка Анатолия Филипповича Смирнова .2009: URL: <https://pravoslavie.ru/37781.html> (дата обращения: 17.08.2022)



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ная молодежь, читавшая Пушкина и Толстого¹⁰. Однако каким образом и в каком направлении осуществлялось влияние Пушкина, эти признания не раскрывают. Именно эта проблема стоит в центре внимания данной статьи. В свою очередь, ее решение требует ответа на более частные вопросы: о гранях пушкинского мифа, актуализированных в молодежном дискурсе, о культурной матрице, определявшей восприятие поэта молодым поколением; о позиционировании последнего относительно национального кумира.

«Пушкин наш!»

Победоносное возвращение Пушкина в культурное пространство страны середины и второй половины 1930-х гг. было мотивировано не только заинтересованностью властей в возвращении русских культурных символов, способных идеологически укрепить советскую имперскость, как это подчеркивается в литературе, но и выходом СССР на новые рубежи стратегического планирования со второй половины 1930-х. В частности, ожидаемым достижением экономического превосходства над США в ближней исторической перспективе и переходом к фазе развернутого строительства коммунизма¹¹. Установка на превращение СССР в абсолютного мирового лидера и зачинателя коммунистической эры кардинально меняла угол зрения на историю: важнейшие события советского периода отныне рассматривались как переломные грани мировой истории XX в.¹², а царская Россия в своих наивысших достижениях переставала изображаться эпигоном передо-

вых европейских государств¹³. Если еще недавно раздавались призывы сбросить с «парохода современности» бывшие авторитеты, то теперь, наоборот, предстояло нагрузить тот же «пароход» великими именами, которые могли бы обосновать учительскую роль по отношению Западу Советского Союза как страны с богатыми культурными традициями.

Логика вещей – широчайший горизонт интересов и познаний Пушкина, с отмеченной еще Ф.М. Достоевским «всемирной отзывчивостью» пушкинского творчества, ставили его фигуру в центр нового геополитического и культурного курса. Один из главных юбилейных авторов и ораторов профессор Б.В. Томашевский возглашал: «Благодаря ему русская литература с лихвой вернула Европе свой долг за длительную выучку»¹⁴. Однако интеграция творчества Пушкина в мировой историко-культурный контекст вовсе не означала его позиционирования как гражданина мира. «Пушкин наш!» – возглашал председатель Пушкинского комитета нарком просвещения РСФСР А.С. Бубнов: «Пушкин принадлежит... народам СССР, которые под великим знаменем Ленина-Сталина идут к коммунизму»¹⁵. Мощный запал юбилейной риторики был затрачен на обоснование генетической связи поэта с советскими идеалами, в частности, его идейной близости к «первенцам свободы» в русском революционном движении, его враждебного отношения к крепостному праву и самодержавию, церкви и клерикализму, капиталу и национальному угнетению. С не меньшей экспрессивностью под-

¹⁰ Дьяконов, И.М. Книга воспоминаний. – СПб.: Европейский дом, 1995. – С. 620.

¹¹ Сталин, И.В. Соч. Т.14. Изд.2. – М.: Информационно-издательский центр «Союз», 2007. – С. 403, 419–420.

¹² Историю – в школу: создание первых советских учебников / Сост. С. Кудряшов. – М.: Архив Президента РФ, 2008. – С.122

¹³ Сивков, К. В помощь преподавателю истории. Культурная реформа Петра I // Учительская газета. – 1938. – 3 января. – С. 3.

¹⁴ Томашевский, Б.В. Проза // Смена. – 1936. – № 9. – С. 34.

¹⁵ Пушкинское празднество // Рабочая Москва. – 1937. – 11 февраля – С. 11.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

черкивалась встречная враждебность к поэту властей и косного дворянства, которые отравляли его дни, а после смерти замалчивали или искажали его облик и творчество, препятствовали проникновению последнего в народные массы¹⁶. В этой связи заостренный юбилеем вопрос о коллективном субъекте – наследнике поэта, однозначно решался в пользу его советских почитателей, а не разметанных по свету обломков старой России¹⁷. Юбилей был ознаменован символическим утверждением Пушкина в советском гражданстве: 10 февраля 1937 г. 25-тысячная толпа собралась у опекушинского памятника, украшенного белыми маргаритками, в окружении установленных над его головой портретов Ленина, Сталина, Ежова. Под звуки Интернационала, исполняемого оркестром, с пьедестала был снят чехол, открыв очищенное от прежнего искажения подлинное четверостишие:

И долго буду тем любезен я народу,
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
 Что в мой жестокий век восславил я свободу
 И милость к падшим призывал¹⁸.

Собственно, вся череда коммеморативных мероприятий была выстроена таким образом, чтобы продемонстрировать, как говорил филолог и чиновник от литературы В.Я. Кирп-

тин, «всенародный поход для овладения художественным наследием гения»¹⁹. По отчетам с мест, которые ежедневно публиковала пресса, Пушкин добирался до самых глухих углов страны и людей, не затронутых культурным влиянием. Столь же регулярно печать и радио предоставляли слово неискушенным ценителям поэта. Как считают Е. Добренко и К. Шлегель, эта открытость к суждениям «простого человека» возрождала свойственный культурной политике 1920-х подход к народным художественным вкусам как к камертону для профессионалов²⁰. Соглашаясь с этим мнением, следует добавить, что все же в приоритете у организаторов юбилея были две группы «народных пушкинистов». В первую входили знатные люди страны Советов: орденосцы – представители физического и умственного труда, производственники-стахановцы, которые, если и не уравнивались, то сближались с Пушкиным по ценности своих достижений. СМИ с энтузиазмом рассказывали о том, как «знатнейший человек русской литературы» Пушкин приходил в гости к «знатым людям полей и заводов», и приводили высказывания последних о поэте²¹.

Вторая фаворитная группа охватывала все подрастающее поколение. О его особой роли говорил тот факт, что председателем Всесоюзного Пушкинского комитета бы назначен главный начальник учащихся – нарком просвещения А.С. Бубнов. На юных граждан в первую очередь была рассчитана кинопродукция, произведенная к юбилею: «Путешествие в Арз-

¹⁶ Грушкин, А. Пушкин и проблема народности // Литературный современник. – 1937. – № 1. – С. 114–124; Мейлах, Б. Наследие Пушкина и социалистическая культура // Красная новь. – 1937. – № 1. – С. 111–125.

¹⁷ «Наследниками поэта являемся мы, рабочий класс и трудящиеся СССР», – заявляла пресса: Ленинградская правда. – 1937. – 14 февраля. – С. 2.

¹⁸ Митинг на Пушкинской площади // Известия. 1937. – 11 февраля – С. 1; Шлегель, К. –Террор и мечта. Москва 1937. – М.: РОССПЭН, 2011. – С. 189.

¹⁹ Кирпотин, В.Я. Пушкинское наследство // За коммунистическое просвещение. – 1937. – 10 января. – С. 3.

²⁰ Добренко, Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – М.: Академический Проект, 1997. – С. 96–98; Шлегель, К. Террор и мечта. Москва 1937. – М.: РОССПЭН, 2011. – С. 188.

²¹ Николаев, С. Народная тропа // Огонек. – 1937. – № 2–3. – С. 20.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

рум», «Юность поэта» – в последней ленте главную роль исполнил школьник В. Литовский. Центральный дом художественного воспитания в Москве объявил конкурс на лучший детский рисунок по пушкинской тематике и вскоре получил более 5 тыс. произведений из разных уголков страны²². Печать регулярно знакомила страну со стихами, рисунками, изваяниями, сочинениями школьников на пушкинские темы. Детскому творчеству отводился отдельный 15-й зал Всесоюзной Пушкинской выставки, открывшейся 16 февраля 1937 г. в Историческом музее в Москве²³. Календарь юбилейных мероприятий был также плотно занят школьниками. 10 февраля они участвовали в митинге на Пушкинской площади, открывавшем пушкинские дни. Одному из старшеклассников, наравне с маститыми и титулованными ораторами, доверялось произнесение речи. В тот же день вечером учащиеся присутствовали и в зрительном зале, и на сцене Колонного зала Дома Союзов, где проходил большой концерт, а в фойе выставлялись детские работы. Аналогичные мероприятия проводились и в других городах. Школьники принимали участие в читках пушкинских произведений, концертах, инсценировках, конференциях, предусмотренных для взрослой аудитории во всех населенных пунктах страны. Часто они становились главным передаточным звеном в ознакомлении своих земляков с наследием поэта и посвященной ему художественной продукции.

²² Газетные информации о проведении мероприятий, посвященных Пушкинским дням на территории Советского Союза // Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). – Ф. 305 (Пушкинский комитет), оп.1. – Д.17. – Л. 46.

²³ Попов, П. Всесоюзная Пушкинская выставка//Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М.-Л.: Издательство АН СССР, 1937. – Вып. 3. – С. 517–524

Помимо слов «Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья!», девизом чествования поэта стала строка из его стихотворения «И вновь я посетил» – «Здравствуй, племя младое, незнакомое!». Переадресованное устроителями юному поколению и поднимавшее его над остальными участниками торжеств, это обращение поэта получило живой отклик советских детей. «Сто лет назад жил и писал Пушкин. Но писал он для нас... «Здравствуй племя младое, незнакомое!» – утверждала шестиклассница из Пятигорска Майя Вайнштейн²⁴. Ей вторил десятиклассник из Москвы Евгений Таратута: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» Мы чувствуем и знаем, что великий поэт в этом стихотворении обращался к нам. Мы – то племя жизнерадостных, свободных, счастливых людей, о котором страстно всю жизнь мечтал Александр Сергеевич»²⁵. Упоминая слова Н.В. Гоголя о Пушкине как о «русском человеке в его конечном развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет», литературовед В. Шкловский возвещал, что такой человек уже явился в наши дни²⁶. Помимо героев труда и обороны, выдающихся деятелей искусства и науки, это заключение относилось и к продукции новой системы воспитания – юным гражданам страны Советов. С напутствием покорить такие же вершины в учебе и своем будущем профессиональном деле, каких достиг Пушкин в литературе, к ним обращался поэт Л. Безыменский, лично вышедший из комсомольского возраста, но, по словам М. Туров-

²⁴ Вайнштейн, М. Ты, видишь, Пушкин, вот где он расцвет пленительного счастья... // Колхозные ребята. – 1937. – № 3. – С. 3.

²⁵ Таратута, Е. Любимый из любимых // Пионерская правда. – 1937. – 28 января. – С. 3.

²⁶ Шкловский, В. Мятая жизнь (биографический очерк) // Смена. – 1936. – № 9. – С. 13.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ской, обладавший острым «чутьем комсомольского поэта»²⁷:

А в нашей стране мы хотим,
чтоб любой,
Чтоб все боевые друзья и под-
дружки
Росли, соревнуясь в работе с
тобой,
С тобой, Александр Сергее-
вич Пушкин!²⁸

Получая авансом, в счет предстоящих свершений, особые преференции, представители молодого поколения клялись перед священной памятью поэта оправдать эти ожидания. В частности, молодой рабочий поэт Альтшуллер писал:

Здравствуй, Александр Сер-
геич!
Наше сталинское племя
Наше племя молодое,
И твое большое имя
Высоко на щит поднимет
Понесет в боях грядущих
До невиданной победы,
До победы коммунизма!²⁹

Выдвижение детей и юношества на передний край юбилейных событий обуславливалось довольно значительной ролью, которая вообще отводилась этой возрастной категории в правительственной политике. Как пишет Л. Киршенбаум, сталинскую революцию «сверху» сопровождала пропагандистская кампания, отождествлявшая интересы государства и юных граждан страны. Они объявлялись союзниками

в борьбе против всего старого и косного. Этот сигнал «сверху», воспринятый «внизу», в детском сообществе, обострил меж-поколенческий конфликт, влившийся в «наступление социализма по всему фронту», а заодно принес Сталину поддержку молодых в битве со старой партийной «гвардией»³⁰. Можно думать, что, запуская новую культурную политику с акцентом на русских национальных символах, главный политический заказчик также видел в молодом поколении и ее основной адресат, и опору в продвижении.

«Наше всё» и «всё не наше»

Простор для инициатив, открытый школьникам, вместе с сокращением иерархической и идейной дистанции, отделявшей их от объекта чествования, стимулировал детскую биографику поэта. Если в публикациях официальных литературоведов и публицистов еще встречались глухие упоминания о прижизненном признании Пушкина, попытке Николая I предотвратить его дуэль и последних милостях царя умирающему поэту, то в детско-юношеской версии они априори исключались. Под пером юных пушкинистов жизненный путь поэта выстраивался как неравный бой, который тот до самого конца вел с силами реакции во главе с царем. И хотя последним удалось свести с ним счеты, эта победа оказалась пирровой. Как и кинематографический Чапаев – артист Б.А. Бабочкин, юное поколение было убеждено, что Пушкин – абсолютный победитель, и в этом качестве навсегда утверждён в СССР³¹.

²⁷ Туровская, М. Зубы дракона. Мои 30-е годы. – М.: АСТ, 2015. – С. 112.

²⁸ Речь поэта Безыменского // Правда. – 1937. – 11 февраля. – С. 4.

²⁹ Кондратьева, Т. Здравствуй, Александр Сергеевич! // Смена. – 1936. – № 9. – С. 43.

³⁰ Kirschenbaum, L.A. (2001) *Small Comrades. Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932*. Routledge, New York. – P. 152, 164.

³¹ Молок, Ю. Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 54.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

Стихами, прозой восставал
Против царя и против строя
Сраженный пулей он упал
Погиб поэт, погиб героем...
Годы бегут в стране Советов
Тебя мы чтим и будем чтить!

– писал, выражая практически единодушное мнение своих сверстников, ученик школы ФЗУ с Украины³². К. Чуковский, который из всех литераторов наиболее полно окунулся в поток детского юбилейного творчества, подтверждал, что все его образцы воспроизводили «представление о Пушкине как о борце и герое»³³. Нетрудно догадаться, что подобная переосмысленная отражала обратную связь с воспитанием на героических примерах, которое в 1930-е пронизывало как школьное образование, так и внешкольное детско-юношеское просвещение. Больше того – жизнеописание поэта в детских сочинениях явственно сдвигалось к агиографии пламенных революционеров. В этой модификации оно играло на руку властям за счет того, что, во-первых, отбрасывало отблеск пушкинской славы на кремлевских вождей, включая Сталина, которые прошли опыт царской тюрьмы, ссылки и соответственно частично разделяли судьбу поэта. А, во-вторых, за счет того, что, наравне с другими бессмертными героями страны Советов, интегрировало Пушкина в текущую общественную жизнь.

В этом злободневном контексте его имя попадало в поле высокого напряжения. Плавное календарное перетекание второго «московского процесса» конца января, с сопутствующими ему массовой истерией и призывами «стереть с лица земли фашистских гадов!», в пушкинскую декаду февраля, предопределило ее двухполюс-

ную эмоциональную структуру. Десятиклассник 29-й школы Москвы Е. Зайончковский, выступавший в Колонном зале, заявлял, что все его сверстники, как один, «шлют проклятие убийцам поэта»³⁴. К. Чуковский, не понаслышке знавший настроения ребят, констатировал, что Пушкин для них стал родным и близким, а, вот, Бенкендорф или Дантес не имели шансов уцелеть, попади они в их руки: «растерзали бы их школьники на месте! Не дали бы и слова сказать!»³⁵.

Выступавший на торжественном собрании в Большом театре от лица молодых Л. А. Безыменский ставил Пушкина в эпицентр текущей борьбы, в которой недруги поэта объединялись с врагами советского народа:

Ты, слышишь ли, Пушкин,
команду «Стреляй!
Ты видишь костров огневую
завесу?
Там в Пушкиных целит
Адольф-Николай
Руками кровавых фашистских
Дантесов!»³⁶

И если имена фигурантов московских политических процессов опускались в этих строчках, то по умолчанию подразумевались среди тех, кто мог бы нанести подлый удар по предмету гордости советского народа. Чуждое такту и полутонам детско-юношеское творчество подхватывало и продолжало эту линию. Ярость, которую совсем недавно подростки обрушивали на «троцкистских прислужников», теперь обращалась не только против прижиз-

³² Приходько, И. Поэт и царь // Більшовицький шлях. – 1936. 22 травень. – С. 2.

³³ Чуковский, К. «Племя младое...» URL: www.chukfamily.ru (дата обращения: 29.07.2022)

³⁴ Материалы юбилея столетней годовщины со дня смерти А.С. Пушкина // Центральный Государственный Архив Москвы (ЦГАМ). – Ф. 528, оп.1. – Д. 486. – Л. 29.

³⁵ Чуковский, К. «Племя младое...» URL: www.chukfamily.ru (дата обращения: 29.07.2022)

³⁶ Речь поэта Безыменского // Правда. – 1937. – 11 февраля. – С. 4.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ненных, но и после-смертных врагов поэта. Главный школьный оратор 10 февраля А. Дубровский провозглашал: «Гнев наполняет нас при мысли, что Пушкина, этого гиганта человеческой мысли, тупой и бездарный тиран Николай I травил, гонял с места на место... Гнев наполняет нас при мысли, что Пушкина рукою ничтожного Дантеса столкнуло в могилу царское самодержавие. Вот почему вместе с любовью к Пушкину в нас крепнет ненависть к проклятому прошлому, в нас крепнет ненависть к врагам народа»³⁷. Иными словами, представитель советских школьников делал заявку на включение сквозного юбилейного сюжета – заговора злокозненных сил против гениального выразителя народных чаяний – в большой исторический нарратив, с его экстраполяцией на современную ситуацию. Интересно, что контуры такого подхода прослеживалось во многих образцах детской творческой деятельности. В них тот, кого с легкой руки А. Григорьева было принято именовать «нашим всем», становился точкой притяжения пламенных революционеров, советских вождей, культовых героев гражданской войны, авторов выдающихся советских рекордов, честных тружеников города и села, красноармейцев и пограничников, стоящих на страже социалистической родины, советской детворы и юношества, вдохновляющихся идеалами коммунизма. По другую сторону баррикады размещались все «не наши»: цари и их прислужники, помещики и буржуазия, «белые», шпионы и диверсанты, вредители и «троцкисты», а также внешние враги, готовые к новому походу против СССР.

В хронике юбилея можно отыскать немало примеров такого синкретического объеди-

³⁷ Материалы юбилея столетней годовщины со дня смерти А.С. Пушкина // Центральный Государственный Архив Москвы (ЦГАМ). – Ф. 528, оп.1. – Д. 486. – Л. 29.

нения фигур и символов из разных культурно-идеологических полей в едином массиве. Скажем, в карнавальной шествии в селе Михайловском вслед за Татьяной, одетой в ампирное платье поверх тулупа, шли царевна-лебедь, богатыри, ехали в кибитке Емельян Пугачев с капитанской дочкой, а на тачанке школьников восседали Чапаев с Петькой. На замечание приезжего гостя о том, что Пушкин о Чапаеве вроде бы не писал, местный колхозник невозмутимо ответил: «А для нас это все одно»³⁸. Похожую интеграцию всего «нашего» и положительного в детском сознании демонстрировали портреты маленького Пушкина в красном пионерском галстуке, убежденность детей в том, что, живи поэт в одно с ними время, обязательно разделит бы их чувства – ненависть к фашизму и восхищение советскими достижениями, например, перестроенной и похорошевшей Москвой. А «не нашего» и отрицательного – изображение Дантеса в германском мундире со свастикой на рукаве³⁹. С одной стороны, расставленные коллективным воображением, как на шахматной доске, друг против друга «черные» и «белые» фигуры были репликой социальной инженерии власти, вычищавшей, по словам А. Вайнера, «контрпродуктивные» и поддерживавшей «продуктивные» элементы. Присущие всему проекту модернити, но применявшиеся в либеральных демократиях Запада выборочно, эти технологии, по мнению Вайнера, приобрели тотальное значение в советской практике ввиду миллениаризма большевиков и их стремления обеспечить себе надежные тылы в ожидании

³⁸ Молок, Ю. Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 31.

³⁹ Чуковский, К. «Племя младое...» URL: www.chukfamily.ru (дата обращения: 29.07.2022); Либединская Л. Зеленая лампа (сборник). – М.: ЛитРес, 2012. – С. 19.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

войны⁴⁰. С другой стороны, в такой композиции можно усмотреть выражение бинарной логики, выступавшей побочным эффектом социального управления при помощи террора и энтузиазма, конфронтации и консолидации⁴¹.

Как бы то ни было, логическим завершением политического размежевания, совершающегося внутри мифа, становилась участь *post-mortem*, которой наделялись его герои и антигерои. В одних случаях врагов Пушкина ожидал одномоментный расчет, отправлявший их на свалку истории. Так, например, московская семиклассница заверяла поэта в отмщении:

Поэт любимый наш,
Ты можешь быть спокойным.
Поднявши твой упавший пистолет,
Мы отомстили царском режиму,
Мы без него живем уж двадцать лет»⁴²

В других случаях антигерои виртуально воскрешались только для того, чтобы получить Каинову печать и вечные мытарства. Именно такой прием применял к Дантесу Б. Кежун в стихотворении, опубликованном журналом «Юный пролетарий»: восставшего из гроба убийцу поэта ветер относил к известной могиле в Пушкиногорье, где его взору представала следующая картина:

Над могилой птицы летают,
Солнце льет сияющий свет.
Над могилой стихи читает
Молодой рабочий поэт.

Убегавший с этого места мрачный и неприкаянный Дантес бродил по стране, /”от рассвета и до рассвета, ускоряя свои шаги. Все в России друзья поэта и его, Дантеса, враги”⁴³.

Пушкинская иммортология

Совершенно иная посмертная судьба предусматривалась для героев мифа и, прежде всего, для великого поэта. Юбилейные торжества воплотили несколько сценариев его обесмерчивания. Первый, традиционный, констатировал вечную молодость Пушкина и неизбывную востребованность его творчества в потомстве. Например, десятиклассник из Оренбургской области в своем посвящении ему писал:

Пройдут еще ряды столетий,
А ты, певец, все будешь петь.
Твои труды не знают смерти,
И ты не можешь умереть.⁴⁴

Второй сценарий основывался на перформативном акте – призыве к поэту восстать из мертвых и перенестись в актуальное настоящее время. Эту волю настойчиво выражали некоторые юные авторы:

Александр Сергеич, проснитесь скорее,
Оглянитесь кругом и скажите в ответ:
Узнаете ль вы сад родной близ лица

⁴⁰ Weiner, A. (2002) *Making Sense of Revolution. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution* – Princeton University Press. – P. 28–30, 32.

⁴¹ Красильников, С.А. 1930-й год как пролог большого террора // История сталинизма: жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий. – М.: РОССПЭН, 2013. – С.117; Круглова, Т.А. Антропологические трансформации и художественные репрезентации жизни в терроре: страх и энтузиазм как мотивы соцреализма // Там же. – С. 227–228.

⁴² Материалы юбилея столетней годовщины со дня смерти А.С. Пушкина // Центральный Государственный Архив Москвы (ЦГАМ). – Ф. 528, оп.1. – Д. 486. – Л. 43.

⁴³ Кежун, Б. Пушкин // Юный пролетарий. 1936. – № 19–20. – С. 25.

⁴⁴ Левандовский, В. Здравствуй, племя, младое, знакомое! // Пушкин в Оренбурге. – Оренбургское областное издательство, 1937. – С. 55.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

И Село дорогое – я думаю,
нет.⁴⁵

Чаяние воскрешения поэта, отсылавшее к федоровскому учению о возвращении умерших, проступало в ауре торжества и радости, которая окружала его последнее пристанище в процитированной выше строфе Б. Кежуна. Оно же преломлялось в образе могилы – колыбели, который, возможно, и не вполне осознанно использовали советские посетители пушкинского захоронения у Святогорского монастыря: ухаживающая за ним служительница погоста была прозвана «няней Пушкина»⁴⁶. Какими бы, однако, не были горячим желание вернуть поэта и повелительным тон воззваний к нему восстать из гроба, они в лучшем случае порождали поэтические миражи встреч с ним, которые быстро исчезали, ставя юных «визионеров» перед фактом необратимости смерти: /“Мы уныло очнулись от мечтаний. Предо мной теперь одна лишь скорбная могила, и я стою с открытой головой”⁴⁷.

Иную перспективу открывал третий коммеморативный сценарий. В его рамках главный герой возвращался к жизни по ходу многодневного коллективного ритуала, с приношением ему разнообразных даров, наподобие того, как это происходило в древних мистериях. И хотя каждая трудовая, учебная, воинская ячейка советского общества принесла свою дань памяти поэта, с наибольшей полнотой и

выразительностью этот сценарий реализовался в школьном пространстве.

Подготовка к нему начиналась задолго до официального открытия юбилея: по сути весь учебный 1936–1937 год прошел под знаком освоения наследия Пушкина, а с 10 по 20 февраля 1937 г., т.е. собственно в пушкинскую декаду, школьники показывали результаты своей работы. По заданию Наркомпроса в каждой школе создавался литературный кружок по изучению произведений Пушкина; составлялись посвященные ему литературные альбомы, альманахи и стенгазеты, устраивались викторины и олимпиады на знание его произведений, проводились многочасовые репетиции театральных постановок и концертных номеров. В каждой школе оформлялся пушкинский уголок, который стараниями учителей и учеников превращался в атмосферный дом-музей поэта. Дж. Б. Платт обращает внимание на «воскресительный» характер таких экспозиций, которые столько же переносили поэта в настоящее, сколько посетителей в прошлое. Граница, отделяющая тех, кто воссоздавал пушкинский быт, и того, кто когда-то жил в нем, оказывалась подвижной и проницаемой. В отдельных случаях о ней напоминала искусственная преграда, вроде шлагбаума или сторожевой будки⁴⁸, или же пушкинский опознавательный «знак», вроде нарисованного на холсте и подсвеченного изнутри темного силуэта опекушинского памятника в московской 110-й школе⁴⁹. Юбилей сопровождался множественными конкурсами юных талантов и породил бесчисленное количество художественных артефактов – от рисунков

⁴⁵ Дети Советского Союза Пушкину. Стихи, написанные к пушкинским дням // Костер. – 1937. – № 2. – С. 100.

⁴⁶ Иванов, С.П. Берегите, собирайте Пушкина. Он «собирал Россию...» Могила Пушкина и Святогорский монастырь до и после юбилейных торжеств 1937 года (по страницам записи Книг-впечатлений музея-заповедника // Псков. – 2012. – № 37. – С. 214.

⁴⁷ Дети Советского Союза Пушкину. Стихи, написанные к пушкинским дням // Костер. – 1937. – №2. – С. 101.

⁴⁸ Платт, Дж. Б. «Здравствуй, Пушкин!» Сталинская культурная политика и русский национальный поэт – СПб.: Издательство Европейского Университета, 2017. – С. 139.

⁴⁹ Сто десятая. Сб. ст. / Ред. В. Потресов. – М.: Пальмира, 2009. – С. 194.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

и макетов-реконструкций сцен пушкинских произведений и событий его биографии до карнавальных костюмов и ледяных изваяний его литературных персонажей⁵⁰.

10 февраля во всех советских школах было только три урока. После этого проводилось торжественное собрание с докладами о жизни и творчестве поэта, перемежаемыми декламацией его текстов, исполнением арий и романсов на его слова. Тем временем на митинге трудящихся последний из выступавших – десятиклассник А. Дубровский произносил заключительные слова, обращаясь к фигуре Пушкина на постаменте: «Ты доживаешь сейчас недожитое. Слава тебе, Пушкин!»⁵¹. Это восклицание с энтузиазмом подхватывала площадь. Подобно первосвященнику мистериального культа, возвещавшему спасение и новое явление божества, старшеклассник декларировал присутствие Пушкина в статусе живого. Больше того – водворение его раз-воплощенного с 1837 г. духа в материальную оболочку памятника, недоступную деструктивным воздействиям, но способную обеспечить ему счастливое продолжение бытия вместе со своим народом.

Весть о «живом» Пушкине повторялась на всех школьных площадках, где завершалась торжественная часть собрания. Она радикально меняла его тональность с поминальной на праздничную, подобно тому, как это происходило в орфических и дионисийских ритуалах, мистериях Атиса, Адониса и Осириса. Сосредоточенные вначале на «божественных страстях»

и молчаливом отчаянии участников, после известия о воскрешении божества они разряжались экстатическими переживаниями присутствующих, снимавшими психическое напряжение. В процессе дальнейшего празднества с карнавальным переодеванием, музыкой, танцами, ритуальной трапезой неопит удостаивался божественной эпифании, приобщался к сакральному знанию и сверхспособностям культового персонажа, вплоть до обретения его бессмертного статуса⁵².

В той же логике вторая часть коммеморации Пушкина, утверждая его присутствие среди живых, вызвала бурную радость и, даже, пусть на время, вытесняла тревожно-панические настроения, которыми была охвачена часть детской аудитории в главный год Большого террора. Не случайно одна из таких школьниц, характеризуя 1937 г., в первую очередь вспоминала, как «веселое имя Пушкина летело по всей стране», «мы, школьники, ходили, как пьяные от пушкинских стихов» и говорили о Пушкине как о живом⁵³. Вечера, концерты, балы, карнавалы, смотры детской художественной самодеятельности, экскурсии в пушкинские места, которыми была заполнена пушкинская декада с конца 10 февраля, становились действенными каналами связи советского «младого племени» с поэтом. Вот, как, например, это происходило в свердловском театре, где на пушкинский вечер собрались учащиеся разных учебных заведений: «Наш новый советский город говорит тысячами плакатов и портретов: «Пушкин здесь! Александр Сергеевич с

⁵⁰ Таубина, Л. Готовимся к пушкинскому юбилею // Вождь. – 1937. – № 1. – С. 27–28;

Толстов, А.С. Пушкин в школе // Красная новь. – 1937 – № 1. – С. 224; Александров, В. Подготовка и проведение Пушкинского юбилея в СССР // Временник Пушкинской комиссии. – Вып. 3.– М.-Л.: Издательство АН СССР, 1937. – С. 505.

⁵¹ Митинг у памятника // Комсомольская правда. – 1937. – 11 февраля. – С. 2.

⁵² Торчинов, Е. Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – С. 167, 170; Элиаде, М. История веры и религиозных идей от Гаутамы Будды до триумфа христианства. – М.: Академический проект, 2012. – С. 317, 320–321.

⁵³ Либединская, Л. Зеленая лампа (сборник). – М.: ЛитРес, 2012. – С. 19.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

нами!»... Пушкин вездесущ! В оживленных разговорах звучат его фразы, остроты, эпитетов... Вот один, отряхивая пальто, смеясь, говорит товарищу:

– Морозной пылью серебрится его бобровый воротник!

– Ты ведь хотел сегодня работать?

– А я прямо из института, как Чацкий, с корабля на бал.

Поэт здесь!».

Этот факт подтверждали выходившие на сцену школьники, загримированные и одетые героями пушкинских произведений. Под ликующий рев зала они представлялись: «Я – дочь коменданта Белогорской крепости капитана Миронова», «Тень Грозного меня усыновила... Димитрий я!». В пушкинскую среду переносил бал, для которого были разучены экосез, полонез, мазурка, грациозные поклоны и реверансы, пошиты бальные платья и взяты напрокат офицерские мундиры и мужские фраки⁵⁴. С учетом охвата всей страны похожими мероприятиями можно утверждать, что Пушкин присутствовал повсеместно, где, по словам журналиста В. Григоровича «кружились Татьяны и Черноморы, Заремы и донны Анны, и “братья-разбойники” гремели кандалами, и бесы со свистом носились по зале, и царь Салтан важно поправлял на голове бумажную корону»⁵⁵.

В некоторых случаях, как например, в московском институте нефти им. Губкина, пушкинская теургия обусловила возбужденное и даже нервное течение вечера. Там ведущий сходу объявил, что Пушкин не только жив, но и согласился почтить их собрание своим присут-

ствием. Атмосфера в зале раскалялась по мере уверений ведущего, что поэт уже прибыл, вот он сейчас идет по проходу... В точке «закипания» звучал туш, и, к облегчению аудитории, виновник торжества в виде опекушинского изваяния водворялся на сцене и вступал в беседу с находящимся там же Маяковским, а преподаватели и студенты складывали к его ногам цветы. Несмотря на свою вроде бы неживую плоть, «губкинский» Пушкин взаимодействовал с аудиторией. В частности, добродушно внимал восхищению местного пиита однокурсниками: «Посмотрели б на моих девчат, это ж не девчата – май!» и даже соединял сердца. Так, появившиеся вместе с пушкинскими Земфирой и Алеко «цыгане» обносили женскую и мужскую половины зала корзинами с билетиками: студент, вытянувший один из них, должен был по приведенной цитате опознать произведение Пушкина, назвать имя главного героя и воссоединиться с героиней – студенткой с билетиком из того же произведения⁵⁶.

Очевидно, что задавшийся на славу пушкинский фестиваль вышел далеко за рамки ретрансляции нового культурного курса власти. Если рассматривать юбилейный детско-юношеский сценарий как художественный текст, писавшийся коллективным автором, то можно обнаружить немало сходства с советским романом-ритуалом. Последний, по авторитетному мнению К. Кларк, с 1931 г. двигался в сторону фантастических супергероев, драматических ситуаций, идеализма, с налетом мистики и богостроительных интенций. Основу его фабулы составлял обряд перехода, который главный герой совершал при помощи старшего наставника. Правда, раскрывая две стадии перехода – сепарации и изменения, роман не за-

⁵⁴ Дни памяти А.С. Пушкина в Свердловске в 1937 году / Сост. В. Мазур // Известия УрГУ. – 1999. – № 11. – С. 164–165.

⁵⁵ Григорович, В. Дети о Пушкине // А.С. Пушкин. 1837–1937. Сб. статей и материалов. – Саратов: Саратовское областное издательство, 1937. – С. 106.

⁵⁶ Трегуб, С. Маленький венок из большой пошлости // Комсомольская правда. 1937. – 11 января. – С. 3.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

трагивал третью – инкорпорацию героя в более совершенное сообщество⁵⁷. При общности тенденций богостроительства, мистики, нагнетания драматизма юбилейный текст-ритуал шел все же много дальше романа-ритуала. Прежде всего в том отношении, что роль наставника в нем исполнял не зрелый товарищ героя, а литературный творец-демиург, содействовавший глубокой и завершенной трансформации своих адептов, вплоть до наделения их частицей собственной божественной силы и приобщения к сонму избранных.

Инициатическое посвящение в пушкинский культ, с пережитым опытом соединения с кумиром, во многом предопределило идентичность молодых, построенную на ощущении личного и поколенческого избранничества⁵⁸. Подобно Пушкину, увенчанному лаврами победителя над своими врагами и временем, представители этого поколения видели себя в триумфальном ореоле еще до того, как прогремели первые залпы войны. О присущей его ровесникам / “бесовской гордости, что нам одним дано и выстрадать, и победить”/ до войны писал поэт Я. Гальперин, 1924 г. рождения⁵⁹. А товарищ Д. Самойлова М. Молочко, погибший в финскую войну, заблаговременно сочинил для себя и своих друзей путеводную формулу: «Романтика – это будущая война, где победим мы»⁶⁰.

Это же представление о личной и поколенческой эксклюзивности мотивировало усилия по мифологизации своей жизни и ее превращению в «место памяти», предвосхищавшие события, которые могли дать тому обоснование, и нарушавшие канон присвоения герою актуального бессмертия *post-mortem*⁶¹. Такой посыл лежал в основе стихотворных опытов Н. Майорова, составившего в 1940 г. эпическое посвящение своему поколению («*Мы были высоки, русоволосы...*»), М. Кульчицкого, посылавшего еще в 1939 г. поэтический портрет своего поколения («*Бессмертие*») неведомым потомкам. А также во множестве попыток молодых направить весть о себе, облеченную в литературную форму, в пространство публичной памяти до того, как война оборвет их жизнь (это и настенные письма защитников Брестской крепости, и письмо-завещание одноклассникам Ю. Дивильковского, и юношеские дневники Н. Костериной и Л. Федотова, рассчитанные на будущих читателей, и последние письма-исповеди из фашистских застенков, переданные на волю, и устное напутствие живым перед казнью, вроде обращения З. Космодемьянской к жителям с. Петрищево). За этими автопрезентациями, отправленными в будущее, угадывалась надежда на продолжение бытия, вселенная прецедентом Пушкина.

Иеротопия и иерофании Пушкина

Если юбилейные торжества демонстрировали живое и деятельное присутствие Пушкина среди советских людей, то его материальным выражением должен был стать новый па-

⁵⁷ Кларк, К. Советский роман. История как ритуал. – Екатеринбург: издательство Уральского университета, 2002. URL: <https://flibusta.org.ua/b/578415> (дата обращения 02.09.2022)

⁵⁸ Воспоминания о Николае Глазкове / Сост. Р.М. Глазкова, А.В. Терновский. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 19, 23; Коржавин, Н. В соблазнах кровавой эпохи. Воспоминания. Т.1. – М.: Захаров, 2007. – С. 230–231; Самойлов, Д. Памятные записки. – М.: Время, 2014. – С. 215; Дубровский, Д.И. Воспоминания. М.: Канон, 2009. – С. 39–40.

⁵⁹ Коржавин, Н. В соблазнах кровавой эпохи. Воспоминания. Т.1. – М.: Захаров, 2007. – С. 231.

⁶⁰ Самойлов, Д. Поденные записки. Т. 1. – М.: Время, 2002. – С. 144.

⁶¹ Малышева, С. Красный танатос. Некросимволизм советской культуры // Археология русской смерти. – 2016. – № 2. – С. 31–32; Маслинская, С.Г. (Леонтьева). Жизнь после смерти: пионеры-герои в современной мультипликации // Конструируя детское: филология, история, антропология / Ред. М.Р. Балина, В.Г. Безрогов, С.Г. Маслинская. – М.-СПб: Нестор-История, 2011. – С. 261.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

мятник в столице. Однако, невзирая на проведенный конкурс, этот проект не продвинулся дальше идей и эскизов, которые отображали титанические попытки поэта вырваться из узилища своего дискомфортного времени в пространство советских зрителей и были эстетически неудовлетворительны⁶². В результате единственным объектом городской коммеморации поэта оставался старый опекушинский памятник. Правда, радикально поменявший свою знаковую и природу по ходу юбилейного «ребрендинга». Спокойный, статуарный и величавый (как раз этим не нравившийся экспертам, вроде Ю. Тынянова) он превращался в триумфатора, вызволенного из плена своего неблагодарного времени и с достоинством принимающего почести социалистического Отечества.

Однако конечное переосмысление пушкинского памятника этим не ограничивалось и намного выходило за пределы операции, которую называет Шлегель – выключение из одного социокультурного контекста и включение в другой⁶³. Еще митинг 10 февраля перекодировал его из мемориала усопшего поэта в главное вместилище его возобновленного посюстороннего бытия. По ходу торжеств эта трансформация обростала «доказательной базой». Например, ученик 125-й школы Женя Фосс писал о любовании Пушкина видом сталинской Москвы и москвичей:

Прошло сто лет, и в бронзе ты стоишь;
На город смотришь с пьедестала,

⁶² Беляев, М.Д. Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве // А.С. Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – Вып.6. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1941. – С. 504.

⁶³ Шлегель, К. Террор и мечта. Москва 1937. – М.: РОССПЭН, 2011. – С. 201.

И кажется, любуясь, говоришь:

«Так вот она Москва какою стала».⁶⁴

Посылка одушевленности памятника была положена в основу сквозного юбилейного сюжета – его коммуникации с людьми. Начало ему дал рассказ А.В. Луначарского о встреченной им у памятника Пушкину в усадьбе Остафьево группе комсомольцев: они долго и внимательно рассматривая памятник с высеченным на постаменте приветствием «младому племени», а одна девушка негромко произнесла: «Здравствуй, Пушкин!»⁶⁵. Фотографии, плакаты, картины 1937 г. запечатлели такие же группы, пристально вглядывающиеся в фигуру поэта на Тверском бульваре как бы в ожидании его отклика. Впрочем, журналист Д. Осипов уверял сограждан в эмпатии к ним бронзового Пушкина: он любит их так же, как и они его. Во всяком случае, как писал журналист, невозможно представить, чтобы он обращался к делегациям 1880 и 1899 гг., которые шествовали мимо него на Страстной площади, с тем же лозунгом «Здравствуй, племя младое, незнакомое», с каким он обращался к советским людям⁶⁶. Апофеозом «вдуновения жизни» в памятник стал эпизод на торжественном заседании в Большом театре: наряду с установленным над ложами большим портретом поэта, на сцене высился его памятник в полный рост, с вытянутой рукой и спадающим с плеча плащом, являвшийся отдаленной репликой опекушинского изваяния. Развернувшись к нему, один из главных ораторов

⁶⁴ Толстов, А.С. А.С. Пушкин в школе // Красная новь. – 1937 – №1. – С. 228.

⁶⁵ Волин, Б.М. Пушкинский календарь. К столетию со дня гибели А.С. Пушкина. 1837–1937. – М.: Соцэкгиз, 1937. – С. 139.

⁶⁶ Осипов, Д. Достоевскому ответила жизнь // Правда. – 1937. – 10 февраля. – С. 2.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ров Л.А. Безыменский в присутствии всего зала и высших руководителей страны «удостоверил» его «жизненный тонус»: «К нему – живому – обращаем мы песню своего сердца...

Ты здесь, на трибуне!
Ты слушаешь нас!
Ты слышишь, поэт,
Комсомольское слово!⁶⁷

Об успешной операции вживления пушкинского духа в памятник свидетельствовал приход к нему на Тверской бульвар гостей-старшеклассников новогодней ночью 1937 г.: они читали ему стихи, а под конец, призвав его в свидетели, произнесли клятву верности завету своего кумира («Пока свободой горим, пока сердца для чести живы...»)⁶⁸.

Если отождествление памятника с поэтом имело давнюю традицию⁶⁹, то отождествление памятника с «живым» поэтом было куда более раритетным явлением. Накладываясь на другую тенденцию юбилея, которая произвела Пушкина в ранг сверхъестественного существа, оно наделяло памятник его иерофанией. Однако вряд ли идентичной той, которая была присуща суровому богу иудеев или христианскому Сыну божьему, создавшему, по определению Э. Канетти, «оплакивающую стаю»⁷⁰. Через голову мировых монотеистических религий матрица восприятия Пушкина скорее регрессировала к образам богов античного мира. Причина тому видится в двойственной сущности этих богов, сближавшей с ними Пушкина как объект культа

своего имени. И те, и другой были учителями, которые и после своего ухода с физического плана продолжали наставлять людей и дарить им радость. Но и те, и другой в своей прошлой земной ипостаси разделяли страсти и слабости людей, что облегчало адептам возможность идентифицироваться с ними и обуславливало их популярность. Как справедливо пишут современные авторы, культ Пушкина был одновременно культом и гения, и обычного несовершенного человека, что позволяло почти любому «верующему» легко отождествляться с предметом своего поклонения⁷¹. Правда, в отличие от древних божеств, периодически являвшихся людям и снова удалявшихся в свои обители, Пушкин навсегда водворялся у площади своего имени, превращая ее в иеротопию столицы.

Изменение онтологического статуса поэта и его памятника ожидаемо перетекало в негласную конвенцию их взаимозаменяемости и обосновывало правомерность художественных манипуляций. Например, чествования живого «опекушинского изваяния» в Губкинском институте, метонимической подмены поэта в пушкинском уголке 110-й московской школы изображением его памятника, испускающим свет и ассоциирующимся с живой материей. Как субститут поэта силуэт памятника, выведенный на театральном заднике, присутствовал во МХАТовской постановке 1943 г. пьесы М. Булгакова «Последние дни» (альтернативное название «Александр Пушкин»), в которой не предусматривалось сценической роли Пушкина⁷². Этот новый смысловой горизонт памятни-

⁶⁷ Речь поэта Безыменского // Правда. – 1937. – 11 февраля. – С. 4.

⁶⁸ Либединская, Л. Зеленая лампа (сборник). – М.: ЛитРес, 2012. – С. 19.

⁶⁹ Так, по словам некоторых крестьян начала XX в., ездивших в Москву, они знали Пушкина, т.к. видели его памятник на Тверском бульваре (см. Замотин Н. Литературные страницы о Пушкине в газетах // Литературная учеба. – 1937. – № 1. – С. 137.

⁷⁰ Канетти, Э. Масса и власть. – М.: АСТ, 2020. – С. 218.

⁷¹ Naeng Guy Choi, Stepano «Пушкиноверние» в творчестве Татьяны Толстой / *RUSLIT 1184. Journal: Pre-Proof*. DOI: <http://doi.org/10.1016/j.ruslit/2202.02.004>. С.11 (дата обращения 02.07.2022).

⁷² Омори, М. Творчество М.А. Булгакова в советском культурном контексте 1930-х: образ А.С. Пушкина и мо-



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

ка открывал простор для его мифологизации. В частности, приписывания ему неуязвимости по ходу уличных боев в Москве осенью 1917 г. и особенно во время Великой Отечественной войны, когда он оставался единственным не замаскированным и при том неповрежденным столичным монументом⁷³. В самые трудные дни войны бронзовый человек на пьедестале поддерживал москвичей и защитников столицы. По словам поэта-фронтовика В. Захарченко, он взывал к их мужеству и бесстрашию, когда враг подступал к городу:

Словно врублен силуэтом
гордым
в небо предрассветное Моск-
вы,
поднял он над затемненным
городом
бронзовую глыбу головы.
Пушкин!..
Я не знал его таким!

Тех, кто направлялся мимо него на передовую линию, он настраивал на победный лад, о чем от своего имени и от лица своих товарищей по оружию поведал участник событий Я. Козловский:

На фронт, в огонь,
вы провожали нас
И верили, что наше
поколение
Не в силах враг по-
ставить на колени,
Как не поставить на
колени вас

тив бессмертия художника // Новый филологический вестник. – 2014. – № 1. – С. 74.

⁷³ Никулин, Л. Осуществилась мечта великого поэта // Правда. – 11 февраля. – С. 1; Охота к перемене мест URL: <http://moslenta.ru/2015g.15avgusta> (дата обращения: 25.08.2022)

Исходящие от человека-памятника ободряющие токи подтверждали действенность заключенного с ним в 1937 г. неформального союза, который не только возвысил «младое племя», но и осенил его своей благодатной силой. В той же логике сакрального покровительства нечаянно обретенные на дорогах войны или пронесенные в вещмешках томики Пушкина нередко обретали значение оберегов. Некоторые экземпляры со следами пулевых и осколочных повреждений, то есть удара, принятого на себя и отведенного от владельца книги, по окончании войны стали музейными экспонатами⁷⁴. А часто звучавшие на фронте пушкинские стихи для молодых бойцов были не только сладкозвучной вестью о родине, но и напоминанием об обязывающих отношениях с кумиром, которые заставляли снова и снова напрягать силы. Именно так это передал участник боев за Пушкинские горы С. Смирнов:

А за тройным колючим ча-
стоколом
За ржавыми спиралями Бруно
Наш Пушкин был... Казалось
в это время,
Что нам сквозь гром и вою-
щий металл
Поэт навстречу шёл и...
«Здравствуй, племя
Младое, незнакомое», – шеп-
тал.

⁷⁴ Мы с Пушкиным спасли страну. URL: <http://vokrugknig.blogspot.com/2015/06/blog-post> (дата обращения: 30.08.2022)



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

Заключение

При видимой удаленности от милитаристских потребностей юбилей 1937 г. явился важным этапом становления и подготовки к войне молодого поколения. Заняв значимое положение в коммеморативных мероприятиях, он активно участвовал в переработке пушкинского мифа под углом зрения героизации и превращения поэта во всеобъемлющий и актуальный символ борьбы за высокие человеческие ценности. Несмотря на идеологическую ангажированность и черно-белую колористику, такой продукт содействовал соединению дореволюционного и советского периодов, своей страны с остальным миром в едином историческом нарративе.

В то же время предельная поляризация героев и антигероев мифа в его детско-юношеском прочтении, соответствовавшая конечному столкновению сил добра и зла, показывала психологическую готовность к *священной* войне. Примечательно и то, что данная диспозиция выводилась на трансцендентный уровень – преданием врагов поэта вечному проклятию и, наоборот, дарованием «юбиляру» второй бесконечной жизни в единении с народом и в осознании своего могущества. И хотя источником этих обращений являлось не потустороннее вмешательство, а воля масс, положенная в их основу идея посмертного воздаяния восходила к религиозному дискурсу. В этом плане юбилей демонстрировал не раз отмечавшееся исследователями влияние религиозных архетипов на идеологию и сознание советского общества⁷⁵. Это же относилось и к превращению пушкинского наследия в сакральный символ отечественной культуры и обожествлению

самого поэта. Необъявленное, но от этого не менее явственное, оно проливалось и на его читателей из «младого племени». Максимально приблизив их поэту, юбилей сделал каждого немного «Пушкиным», а, значит, отчасти сверхчеловеком.

Список литературы

Гуркина, Н.К. Символика пушкинского юбилей 1937 года // Общественная атмосфера накануне войн XIX–XX вв.: историко-психологические аспекты: материалы XLIX Международной научной конференции. – СПб: ООО «Полторак», 2021. – С. 125–132.

Карпенко, Т.Ю. Карпенко, Л.Б. Юбилейные «языковые клише» о Пушкине, или поэт на службе государства // Вестник Самарского государственного университета История, педагогика, литературоведение, языкознание. – 2016. – № 4. – С. 72–79.

Malinovskaya O. (2015) *Teaching Russian Classics in Secondary School Under Stalin (1936–1941)*. Doctor Diss. Trinity Term, Lincoln College. 374.

Slater, W. (1999). The Patriots' Pushkin. *Slavic Review*. No 2. P. 407–427.

Николаев, Р.М. Попов, Е.А. Литературные юбилеи в СССР и практики коммеморации в сталинской культуре // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2021. – № 4. – С. 106–114.

Шлегель, К. Террор и мечта. Москва 1937. – М.: РОССПЭН. 2011. – 741 с.

Дружников Ю. Пушкин, Сталин и другие поэты. 1993: URL: <https://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/9.html>

Бранденбергер: Д.Л. Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального сознания. – СПб.: Академический проект, 2009. – 416 с.

Можегов, В.И. Идеология богостроительства как основание культа А. С. Пушкина в СССР // Ярославский педагогический вестник – 2018. – № 4. – С. 288–292.

⁷⁵ Гайлит, О. Религия в «молодом» обществе: заметки о становлении советской повседневности // Антропологический форум. – 2012. – № 16. – С. 292, 305.



Ирина Владимировна ВОЛКОВА

| Пушкинский юбилей 1937 г. для молодых комбатантов Великой Отечественной войны |

Молок, Ю. Пушкин в 1937 году. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2000. – 266 с.

Платт, Дж. Б. «Здравствуй, Пушкин!» Сталинская культурная политика и русский национальный поэт. – СПб.: Издательство Европейского университета, 2017. – 352 с.

Добренко, Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – М.: Академический проект, 1997. – 321 с.

Kirschenbaum, L.A. (2001) *Small Comrades. Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932*. Routledge, New York. 232.

Weiner, A. (2002) *Making Sense of Revolution. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432.

Красильников, С.А. 1930-й год как пролог большого террора // История сталинизма: жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий. – М.: РОССПЭН, 2013. – С. 112–119.

Круглова, Т.А. Антропологические трансформации и художественные репрезентации жизни в терроре: страх и энтузиазм как мотивы соцреализма // История сталинизма: жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий. – М.: РОССПЭН, 2013. – С. 226–236.

Иванов, С.П. Берегите, собирайте Пушкина. Он “собирал Россию...” Могила Пушкина и Святогорский монастырь до и после юбилейных торжеств 1937 года (по страницам записи книг-впечатлений музея-заповедника // Псков. – 2012. – № 37. – С. 212–221.

Торчинов, Е. Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 539 с.

Элиаде, М. История веры и религиозных идей от Гаутамы Будды до триумфа христианства. – М.: Академический проект, 2012. – 676 с.

Кларк, К. Советский роман. История как ритуал. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. URL: <https://fibusta.org.ua/b/578415>

Маслинская, С.Г. (Леонтьева). Жизнь после смерти: пионеры-герои в современной мультипликации // Конструируя детское: филология, история, антропология / Ред. М.Р. Балина, В.Г. Безрогов, С.Г. Маслинская. – М.-СПб: Нестор-История, 2011. – С. 254–265.

Канетти, Э. Масса и власть. – М.: АСТ, 2020. – 704 с.

Haeng Guy Choi, Andrei D. Stepanov. «Пушкиноверие» в творчестве Татьяны Толстой /RUSLIT 1184. Journal: Pre-Proof. DOI: <http://doi.org/10/1016/j.ruslit/2202.02.004>

Омори, М. Творчество М.А. Булгакова в советском культурном контексте 1930-х: образ А.С. Пушкина и мотив бессмертия художника // Новый филологический вестник. – 2014. – № 1. – С. 70–81.

Гайлит, О. Религия в «молодом» обществе: заметки о становлении советской повседневности // Антропологический форум. – 2012. – № 16. – С. 288–308.



Irina V. VOLKOVA

| Pushkin's Anniversary 1937 for the Young Combatants of the Great Patriotic War |

Irina V. VOLKOVA

National Research University Higher School of Economics
21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow, 105066, Russian Federation
Professor; Doctor of Science (History), Associate Professor
ORCID: 0000-0002-4835-8082
E-mail: wolkowa-irina@yandex.ru.

PUSHKIN'S ANNIVERSARY 1937 FOR THE YOUNG COMBATANTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR

The article highlights the role of Pushkin's jubilee of 1937 in the development of the young front-line generation of the USSR. Introduced in 1937 for the most part by schoolchildren, it has taken a privileged position in commemorative events and their main beneficiary. The reduction of the hierarchical and ideological distance between the "anniversary" and his young admirers, their initiatory initiation into the Pushkin cult, largely predetermined the identity built on the feeling of personal and generational chosenness. Like Pushkin, crowned with the laurels of a victor over his enemies and time, the representatives of this generation saw themselves in a triumphal halo even before the first volleys of war thundered. In the hope of being a post-mortem, which was inspired by

Pushkin's precedent, many, even before the circumstances justifying this, aspired to mythologizing their lives and turning it into a "place of memory." The transformation of Pushkin's legacy into a sacred symbol of national culture and the deification of the poet himself were of great importance for this generation. Unannounced, but no less clear for that, it also spilled over to his admirers from the "young tribe". Bringing them as close as possible to the poet, the anniversary made everyone a little "Pushkin", and, therefore, partly a superman.

148

Key words: young generation, commemorative practices, feeling of exclusivity.

References

- Gurkina, N.K. (2021). Simvolika pushkinskogo yubileya 1937 goda [Symbolism of Pushkin's anniversary in 1937]. *Obshchestvennaya atmosfera nakanune vojn XIX-XX vv.: istoriko-psihologicheskie aspekty: materialy XLIX Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. SPb.: OOO «Poltorak». P. 125–132. (In Russian)
- Karpenko, T.YU. Karpenko L.B. (2016) YUbilejnye «yazykovye klishe» o Pushkine, ili poet na sluzhbe gosudarstva [Anniversary "linguistic clichés" about Pushkin, or the poet in the service of the state]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta Istorija, pedagogika, literaturovedenie, yazykoznanie*. 4. 72–79. (In Russian)
- Malinovskaya, O. (2015) *Teaching Russian Classics In Secondary School Under Stalin (1936–1941)*. Doctor Diss. Trinity Term. 374.
- Slater, W. (1999) "The Patriots' Pushkin". *Slavic Review*. 2. 407–427.
- Nikolaev, R.M. Popov, E.A. (2021) Literaturnye yubilei v SSSR i praktiki kommemoracii v stalinskoj kul'ture [Literary anniversaries in the USSR and the practice of commemoration in Stalinist culture]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 4. 106–114. (In Russian)
- SHlegel', K. (2011) *Terror i mechta. Moskva 1937* [Terror and Dream. Moscow 1937] Moscow, ROSSPEN. 741. (In Russian)
- Druzhnikov, YU. (1993) *Pushkin, Stalin i drugie poety* [Pushkin, Stalin and other poets]: <https://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/9.html> (In Russian)



Irina V. VOLKOVA

| Pushkin's Anniversary 1937 for the Young Combatants of the Great Patriotic War |

Brandenberger, D.L. (2009) *Nacional-bol'shevizm. Stalinskaya massovaya kul'tura i formirovanie russkogo nacional'nogo soznaniya* [National Bolshevism. Stalinist mass culture and the formation of Russian national consciousness] St. Petersburg, Akademicheskij proekt. (In Russian) 416.

Mozhegov, V.I. (2018) Ideologiya bogostroitel'stva kak osnovanie kul'ta A. S. Pushkina v SSSR [The ideology of God-building as the basis of the cult of A. S. Pushkin in the USSR] *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik*. 4. 288–292. (In Russian)

Molok, YU. (2000) *Pushkin v 1937 godu* [Pushkin in 1937] Moscow, Novoye Literaturnoe Obosrenie 266. (In Russian)

Platt Dzh. B. (2017) "Zdravstvuj, Pushkin!" *Stalinskaya kul'turnaya politika i russkij nacional'nyj poet* [Greetings, Pushkin!] Stalin's cultural policy and the Russian national poet] St. Petersburg, Izdatelstvo Evropejskogo Universiteta. 352. (In Russian)

Dobrenko, E. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelya. Social'nye i esteticheskie predposylki recepcii sovetskoj literatury* [Formation of the Soviet reader. Social and aesthetic prerequisites for the reception of Soviet literature] Moscow, Akadcheskij Proekt. 321. (In Russian)

Kirschenbaum, L.A. (2001) *Small Comrades. Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917–1932*. Routledge, New York. 232.

Weiner, A. (2002) *Making Sense of Revolution. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432.

Krasil'nikov, S.A. (2013) 1930-j god kak prolog bol'shogo terror [1930 as a prologue to the Great Terror] *Istoriya stalinizma: zhizn' v terrore. Social'nye aspekty repressij*. Moscow, ROSSPEN.112-119. (In Russian)

Kruglova, T.A. (2013) Antropologicheskie transformacii i hudozhestvennye reprezentacii zhizni v terrore: strah i entuziazm kak motivy so realizma [Anthropological transformations and artistic representations of life in terror: fear and enthusiasm as the motives of socialist realism]. *Istoriya stalinizma: zhizn' v terrore. Social'nye aspekty repressij*. Moscow, ROSSPEN.226-236. (In Russian)

Ivanov, S.P. (2012) Bereгите, sobirajte Pushkina. On "sobiral Rossiyu..." Mogila Pushkina i Svyatogorskiy monastyr' do i posle yubilejnyh torzhestv 1937 goda (po stranicam zapisi knig-vpechatlenij muzeya-zapovednika

[Take care, collect Pushkin. He "gathered Russia..." Pushkin's grave and the Svyatogorskiy monastery before and after the anniversary celebrations of 1937 (according to the pages of the museum's impression books)]. *Pskov*. V. 37. 212–221. (In Russian)

Torchinov, E. (2005) *Religii mira: opyt zapredel'nogo. Psihotekhnika i transpersonal'nye sostoyaniya* [Religions of the World: Experience of the Beyond. Psychotechnics and transpersonal states] St. Petersburg, Azbuka-Klassika. 536. (In Russian)

Eliade, M. (2012) *Istoriya very i religioznych idej ot Gautamy Buddy do triumfa hristianstva* [History of Faith and Religious Ideas from Gautama Buddha to the Triumph of Christianity] Moscow, Akademicheskij proekt. 676. (In Russian)

Klark, K. (2002) *Sovetskij roman. Istoriya kak ritual*. [Soviet novel. History as ritual] – Ekaterinburg: izdatel'stvo Ural'skogo universiteta (In Russian)

Maslinskaya, S.G. (Leont'eva) (2011). ZHizn' posle smerti: pionery-geroi v sovremennoj mul'tiplikacii. [Life after death. Pioneer heroes in modern animation]. *Konstruiruya detskoe: filologiya, istoriya, antropologiya* / Red. M.R. Balina, V.G. Bezrogov, S.G. Maslinskaya. – M.-SPb: Nestor-Istoriya. 254–265. (In Russian)

Kanetti, E. (2020) *Massa i vlast'* [Mass and power] Moscow: AST. (In Russian)

Haeng Guy Choi, Andrei D. Stepanov (2022). «Pushkinovermie» v tvorchestve Tat'yany Tolstoj [Pushkin believers" in the work of Tatyana Tolstaya] / *RUSLIT 1184. Journal: Pre-Proof. DOI: http://doi.org/10/1016/j.ruslit/2202.02.004* (In Russian)

Omori, M. (2014) Tvorchestvo M.A. Bulgakova v sovetskom kul'turnom kontekste 1930-h: obraz A.S. Pushkina i motiv bessmertiya hudozhnika [Creativity M.A. Bulgakov in the Soviet cultural context of the 1930s: the image of A.S. Pushkin and the motif of the artist's immortality]. *Novyj filologicheskij vestnik*. 1. 70–81. (In Russian)

Gajlit, O. (2012). Religiya v «molodom» obshchestve: zametki o stanovlenii sovetskoj povsednevnosti [Religion in the "young society: notes on the formation of Soviet everyday life]. *Antropologicheskij forum*. 16. 288–308 (In Russian).



Dimitry L. SPIVAK, Gylchokhra N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |**Dimitry L. SPIVAK**

¹D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage
2, Kosmonavtov ul., Moscow, 129366, Russian Federation
UNESCO Chair on Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue, Chair
²N.P. Bekhtereva Human Brain Institute, Russian Academy of Sciences
12, ul. Akademika Pavlova, Saint Petersburg, 197376, Russian Federation
Leading Expert
Ph.D., Doctor of Science (Philology)
ORCID: 0000-0001-7276-5182
E-mail: d.spivak@mail.ru

Gylchokhra N. SEYIDOVA

¹Derbent Affiliation, Daghestan State University
11, ul. G. Alieva, Derbent, 368600 Republic of Daghestan, Russian Federation
Associate Professor
²Museum of History of World Cultures and Religions
3, ul. Mira, Derbent, 368602, Republic of Daghestan, Russian Federation
Northern Caucasus Affiliation,
UNESCO Chair on Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue, Chair
PhD in Philosophy, Associate Professor
ORCID: 0000-0003-2382-7564
E-mail: gseidova@yandex.ru

**COMPARATIVE MASS STUDY OF RELIGIOUS ORIENTATIONS
OF PRESENT-DAY RUSSIAN CITIZENS. PAPER 1: SHIITES***

150

Basic results of empirical study of religious orientations of Shiite Muslims, which forms part of a larger comparative mass survey of religious orientations of present-day citizens of the Russian Federation (Suni and Shiite Muslims, Russian Orthodox Christians, and Judaists), are presented. 111 respondents, male and female, both aged and young, Shiite Muslims, dwellers of the city of Derbent, Daghestan Republic, Russian Federation, were interviewed with the help of three standard questionnaires, two of which were elaborated by local researchers, and one was a Russian version of the famous Allport-Ross intrinsic/extrinsic religiosity inventory. As a result of the data analysis, rather high level of general religiosity, proper for the whole of the group, regardless of age or sex, was demonstrated. Men, both aged and young, tended to demonstrate higher levels of extrinsic religiosity than women as a whole. The corresponding index was maximal in the case of aged men, although

young men also rated quite high. This result was corroborated by an independent measurement of outer religiosity, which turned out to be much higher by men of any age, than by women of any age. Women tended to demonstrate higher level of intrinsic religiosity, than men. The corresponding index reached its maximal level by young women, although aged women also rated rather high. Levels of both intrinsic correlation and the extrinsic one, were linked by strong reverse correlation by women of any age, which made their religiosity especially consistent. Men of any age seemed to follow the same tendency, although much less consistently, in terms of statistic relevance. Thus our earlier conclusions were corroborated, consisting in the thesis that young people, tended to form a new locus of Shiite religiosity, in addition to the older one, proper for aged people. Speaking in general terms, a set of peculiarities proper for Shiite Muslims of different age or sex, was detected, which



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

might be quite useful for the sake of planning structured interfaith / intercultural dialogue with their religious community.

This paper starts publication of a mass survey of comparative religious orientations of Muslims (both Suni and Shiite), Russian Orthodox people, and Judaists. The survey was conducted in 2021 by us, as part of a long-term research program of UNESCO Chair on Comparative Studies of Spiritual Traditions, their Specific Cultures and Interreligious Dialogue, which functions at the basis of D.S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, and belongs to UNESCO UNITWIN Network for Inter-Religious Dialogue and Intercultural Understanding. People interviewed by us were normal city dwellers of Northern Caucasus, mostly living in the city of Derbent, situated in the South of the Republic of Daghestan, Russian Federation.

The survey directly continued an earlier research of ours, which was dedicated to psychological and religious attitudes of Russian Muslims, both Suni and Shiite. Two basic results of this study, conducted for a number of years, from 2014 till 2019, in the same region, namely, in South Russia and Northern Caucasus, seem to us being particularly constructive¹. The first one consisted in

¹ Afanasenko, I.V., Spivak, D.L. (2015). Religiozno-psikhologicheskie ustanovki molodezhi: gendernyj aspekt (na primere musul'man) (Religious psychological attitudes of young people: gender aspect (at the example of Muslims). *Psikhotekhniki i izmenennyye sostoiania soznania*. Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademiia, 244–2534 (in Russian); Spivak, D., Seidova, G., Venkova, A. (2019). Psychological peculiarities of Shiite Muslims in Russia: basic

Key words: Religious orientations, psychology of religion, Shiite Muslims, intrinsic religiosity, extrinsic religiosity.

* *The research was partly sponsored by Russian Foundation for Basic Research, grant 20-013-00121a.*

the fact that general psychological state of our respondents, measured by a number of parameters, from the level of neuroticization to the level of activation of basic defense mechanisms, turned out to be quite normal, independent of sex, age or, religious affiliation of our respondents. This meant that we were having to do with population united by basic psychological affinity, which formed a solid basis for a comparative or, cross-religion research. The second basic result consisted in the fact that intrinsic spirituality, measured by a special express methodology, elaborated by J. Kass and his team², tended to differ considerably, depending primarily upon sex and age of our respondents. This led us to an assumption that including the measurement of other characteristics of religiosity, starting with its extrinsic level, could be quite constructive. As a result, the plan of a mass cross-religion research, the initial part of which is presented in the present paper, was outlined and implemented by us.

Religious attitudes of Shiite Muslims form the subject matter of this paper³. A group of 111

trends. *International Journal of Cultural Research*, 3, 203–219. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00044.

² Kass, J.D., Friedman, R., Lesserman, J., Zuttermeister, P., Benson, H. (1991). Health outcomes and a new index of spiritual experiences. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30:2, 203–211. DOI: 10.2307/1387214.

³ For general introduction into the Shiite doctrine see: Momen, M. (1985) *An introduction to Shi'i Islam: The history and doctrines of twelver Shi'ism*. Yale University Press; for basic aspects of its present-day dissemination and worldview



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

respondents, dwellers of the city of Derbent, members of the congregation of Juma Mosque, which has for centuries served as a focal point of religious life of the local Shiite community, were interviewed by us, once each one. All interviews took place at the premises of the mosque, by agreement and under general supervision of its leaders – Head of its Council Mr. Seid-Yahya Seidov, and the Akhund Mr. Seid-Khashim Mirteibov. All in all, 31 young men were interviewed, aged average 28,03 years; 29 young females (26,00), 25 aged men (62,08), and 26 aged women (61,31 years old); standard deviation was respectedly 5,52, 6,76, 4,82, and 4,19 years. This meant that age/sex differences related to peculiarities of the religious attitudes have been focal for this study⁴.

The interview consisted in filling in a questionnaire in Russian, as all of our respondents were either native speakers of this language or, fluent

speakers of it, as their second language, as it is usual in the cities of Northern Caucasus, where Russian is used as a lingua franca. The text of the interview consisted of three questionnaires, all of which belonged to the set of standard methodologies, applied in the realm of religious psychology, which were included into the official Compendium of Psychodiagnostic Methodologies of Russia and the USSR (version of 2017)⁵. The first questionnaire, entitled ‘Structure of Individual Religiosity’, consisted of 40 items⁶. According to the methodology, recommended by the authors, the 40 answers were processed to acquire 9 indices, measuring the respondent’s attitude to:

- index 1 – his/her religion as a philosophical concept;
- index 2 – magic;
- index 3 – religion as a source of support and/or consolation;
- index 4 – outer aspects of religion;

cf.: *The world’s Muslims: Unity and diversity* (2012). Pew Research Center; *The world’s Muslims: Religion, politics and society* (2013). Pew Research Center; for information on Shiites in Russia see: Sal’nikov, A.V. (2021). Istoricheskaiia transformatsiia shiitskoi obshchiny na territorii sovremennoi Rossii (Historical transformation of Shiite community at the territory of present-day Russia). *Molodoi Uchenyi*, 41 (383), 284–288 (in Russian).

⁴ Both topics have been widely regarded in scientific literature. For introduction into the topic of aging and religion see: *The age gap in religion around the world* (2018). Pew Research Center; Kimble, M., McFadden, S., Ellor, J., Seeber, J. (eds.). (1995). *Aging spirituality and religion: A handbook*. Fortress Press; Levin, J. (Ed.). (1994). *Religion in aging and health: Theoretical foundations and methodological frontiers* / Sage Publication; Paloutzian, R., Park, C. (Eds.). (2005). *Handbook of the psychology of religion and spirituality* The Guilford Press (especially cf. Part II ‘Religion through the Developmental Lens’, p.123–198). For gender/sex issues, cf. *The gender gap in religion around the world* (2016). Pew Research Center; Miller, A., Stark, R. (2002). Gender and religiousness: Can socialization explanations be saved? *The American Journal of Sociology*, 107:6, 1399–1423. DOI: 10.1086/342557; Francis, L., Wilcox, C. (1996). Religion and gender orientation. *Personality and Individual Differences*, 20:1, 119–121.

⁵ *Spisok metodik, voshedshikh v compendium psikhodiagnosticheskikh metodik Rossii I SSSR (List of methodologies, included into Compendium of Psychodiagnostic Methodologies of Russia and the USSR)* (2017) // URL: [Список методик, вошедших в Компендиум психодиагностических методик России и СССР - 10 Апреля 2017 \(ht-lab.ru\)](http://lab.ru), retrieved June 15, 2022 (in Russian). For general context, cf. Krasnikov, A.N. (2007). *Metodologicheskie problem religiovedeniia (Methodological problems in religion studies)*. Akademicheskii Proekt (in Russian); Achinovich, T.I. (2013). Aktualnyie problemy issledovaniia religioznosti v sovremennoi otechestvennoi psikhologii (Actual problems in studies of religiosity in present-day Russian psychology). *Yaroslavskii Pedagogicheskii Vestnik*, II:3, 218–222 (in Russian); Medvedeva, E.N. (2014). Problema metodologii issledovaniia v otechestvennoi psikhologii religii (Problems of research methodology in Russian psychology of religion) // *Izvestiia Saratovskogo Universiteta. Seriia filozofii, psikhologii, pedagogika*, 14:4, 78–83 (in Russian).

⁶ Miagkov, I.F., Shcherbatykh, Yu.V., Kravtsova, M.S. (1996). Psikhologicheskii analiz urovnia individualnoi religioznosti (Psychological analysis of individual religiosity level). *Psikhologicheskii Zhurnal*, 1996, 17:6, 120–122 (in Russian).



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

- index 5 – pseudoscience;
- index 6 – the notion of Creator of the world;
- index 7 – inner aspects of religion;
- index 8 – the understanding of religion as a set of moral standards;
- and also index 9, as a personal assessment of one's religiosity level.

The second questionnaire, applied by us, was entitled 'Questionnaire of Religious Orientations', and consisted of 10 items⁷. The questionnaire was applied in our research as an additional source of information, so only 5 indices were chosen by us out of its integral text (namely, items from 4 to 8), in order to measure personal assessment of our respondents of their activity in:

- index 10 – observing religious rites;
- index 11 – observing religious feasts;
- index 12 – visiting religious temples;
- index 13 – reading sacred books;
- index 14 – practicing prayers.

The third questionnaire was in fact a Russian version of the famous questionnaire elaborated by G. Allport and J. Ross, in order to measure the main facets of personal religiosity⁸. The text of the questionnaire consisted of 20 items. Following the instruction of its authors, answers of each respondent were processed in order to assess the levels of:

⁷ Bogdanovskaia, I.M. (2015). *Anketa religioznykh orientatsii* (Questionnaire of religious orientations). In: Chumakova, D.N. (2015). *Psikhologiya religioznosti lichnosti (Psychology of personal religiosity)*. Kurganskii Gosudarstvennyi Universitet, 79–81 (in Russian).

⁸ Olport, G., Ross, J. (2005). *Shkala religioznoi orientatsii* (Scale of religious orientation). In: *Manual of practical psychologist. Psychodiagnostics*. AST, 469–476 (in Russian); Allport, G.W., Ross, J.M. (1967). Personal religious orientation and prejudice. *Journal of Personality and Social Psychology*, 5:4, 432–443. DOI:10.1037/H0021212.

- index 15 – extrinsic religiosity;
- index 16 – intrinsic religiosity;
- index 17 – integral religiosity (e.g. both the extrinsic and the intrinsic one).

Processing the data started with checking whether their distribution was normal. As proven by application of the Kolmogorov-Smirnov criterion, distribution of the majority of our indices was normal. As a result, one-dimensional analysis of variance was selected as the main tool of our data processing. Basic results of the processing are presented below.

Index 1: judging by mean absolute values, all four groups of Shiites interviewed by us, revealed fairly strong inclination to regard their religion as a philosophical concept. According to the construction of the corresponding questionnaire, values of Index 1 could theoretically range from 5 till 15. Values of Index 1 for various age/sex groups in our case ranged from 13,97 to 14,44, which meant that for all groups they belong to the upper quartile of the range. Possibly due to this fact, no statistically relevant differences between either age groups or, sex ones – or, finally, their combination, were found.

To comment briefly, items included by the authors of the questionnaire into Index 1, contained questions like: 'Do you agree with the opinion that religiosity is a primordial feature of humans?' or, 'Do you agree that religion has rather benefited humans than harmed them?'

Index 2: no statistically relevant differences were found. As to the absolute values, they ranged from 10,10 to 12,00, which meant that all of them belonged to the second quartile from top, and due to this fact were rather high.



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| **Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites** |

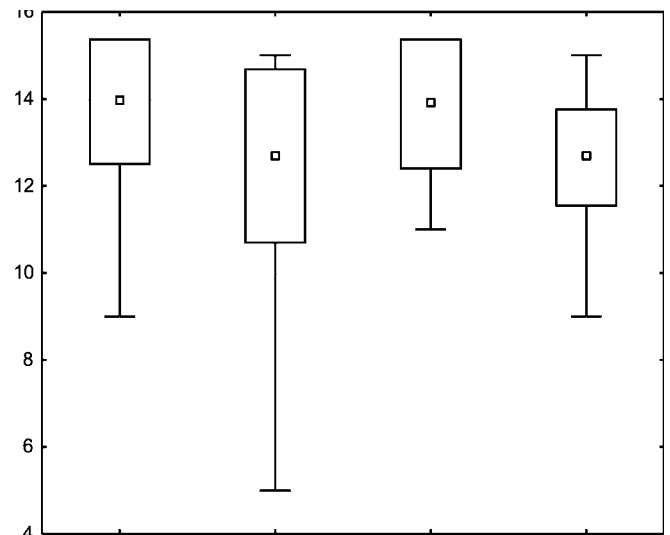
Index 3: no statistically relevant differences. Judging by mean absolute values, all of which belonged to the top quartile, practically all of our respondents felt more than positive about regarding their religion as a source of support and/or consolation.

Index 4: statistically relevant difference between various age/sex groups was found ($p \leq 0,05$). Judging by mean absolute levels, belonging to the top quartile of the corresponding range, practically all of our respondents revealed a quite high level of outer (visible) features of their religion. To cite a couple of items of questionnaire, the questions concerned the following preferences: 'Do you wear at your body a symbol of your religion?' or, 'Do you have at home a sacred symbol of your religion at an honorary place?'

To cite more details, men both young (average value of Index 4: 13,94) and aged (13,88) tended to reveal top rates by Index 4. As to women, both young (12,69) and aged (12,65), they tended to lag behind (see Fig.1). As we have mentioned above, the corresponding difference was statistically relevant. This result corresponds in a very demonstrative way to a regularity, revealed above, as a result of analysis of Index 4.

Index 5: no statistically relevant difference. Mean absolute values of this index for all our groups belonged to the second quartile from bottom (ranging from 7,79 to 8,71), which meant that pseudoscience was not important for the respondents. Phenomena like telepathy or, astrology were included into this item.

Figure 1. Features of outer religiosity by Shiite Muslims.



Commentary: horizontal axis – groups of respondents (from left to right: young men, young women, aged men, aged women). Vertical axis – values of Index 4. Point at the centre of each boxplot - mean value for the corresponding group.

Index 6: no difference was detected. Mean absolute values belonged to the top quartile for all groups. This item included questions like 'Do you believe that the universe could not have arisen by itself; it seems possible that it was created by someone?' or, 'Looking at the beauty and harmony of the world, do you suppose that there might be the Creator beyond?'

As demonstrated by aposterior analysis, statistically relevant differences in outer features of religiosity exist between men of any age and women of any age, but neither between young and aged men, nor between young and aged women (Table 1).



CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

Table 1. Multiple comparisons of levels of outer religiosity by Shiite Muslims.

Group of respondents (1)	Group of respondents (2)	Difference of mean values (between groups 1 and 2)	Standard error	p-value
	YW	1,2458*	,40626	,003
YM	AM	,0555	,42272	,896
	AW	1,2816*	,41819	,003
	YM	-1,2458*	,40626	,003
YW	AM	-1,1903*	,42917	,007
	AW	,0358	,42472	,933
	YM	-,0555	,42272	,896
AM	YW	1,1903*	,42917	,007
	AW	1,2262*	,44049	,006
	YM	-1,2816*	,41819	,003
AW	YW	-,0358	,42472	,933
	AM	-1,2262*	,44049	,006

Commentary: YM – young men, YW – young women, AM – aged men, AW – aged women. Statistically relevant difference ($p \leq 0,10$) is marked by an asterisk (*).

Index 7: no statistically relevant difference was found. Mean absolute values for all groups belonged to the top quartile, ranging from 13,76 to 14,31. This meant that all groups of our respondents revealed very high level of inner religiosity.

Index 8: no difference. Mean absolute values belonged to the top quartile in this case, as

well, ranging from 12,73 to 13,72. This meant that the majority of our respondents firmly believed in the moral potential of religion. Examples of questions of this part of the questionnaire: ‘Do you believe that only introducing religion into the school curriculum would make children moral and obedient?’, ‘Can an atheist be a moral person?’.

Index 9: no statistically relevant difference was found. Mean absolute values were quite near to maximum, ranging from 9,46 to 9,83. This



CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

meant that practically all of our respondents assessed the level of their religiosity as very high.

The following five indices, extracted from a questionnaire elaborated by I. Bogdanovskaia,

were used in our research as supplementary. Practically all of them (with a possible exception of Index 14) had to do with extrinsic aspects of religiosity.

Table 2. Multiple comparisons of frequency of attending mosque by Shiite Muslims.

Group of respondents (1)	Group of respondents (2)	Difference of mean values (between groups 1 and 2)	Standard error	p-value
	YW	-,2959*	,16920	,083
YM	AM	,1303	,17605	,461
	AW	,0211	,17417	,904
	YM	,2959*	,16920	,083
YW	AM	,4262*	,17874	,019
	AW	,3170*	,17689	,076
	YM	-,1303	,17605	,461
AM	YW	-,4262**	,17874	,019
	AW	-,1092	,18345	,553
	YM	-,0211	,17417	,904
AW	YW	-,3170*	,17689	,076
	AM	,1092	,18345	,553

Commentary: YM – young men, YW – young women, AM – aged men, AW – aged women. Statistically relevant difference ($p \leq 0,10$) is marked by an asterisk (*).

Index 10: no substantial difference. Mean absolute values for all groups of respondents, ranging from 1,12 to 1,35, belonged to the upper part of the interval. This meant that the majority of our respondents observed rituals of their religion quite diligently.



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| **Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites** |

Index 11: no difference. Mean absolute values ranged from 1,19 to 1,52, i.e. belonged to the upper part of the interval. This meant that our respondents observed religious feasts quite seriously.

Index 12: statistically relevant difference between groups of our respondents was found in this case ($p \leq 0,10$). Mean absolute values for three groups of our respondents (i.e. young men, aged men, and aged women) were very high, ranging from 1,16 to 1,29. As to young women, absolute value of Index 12 was 1,59 for them. This meant that all of our respondents were frequent visitors of mosques. However, young women tended to lag behind quite substantially. This supposition of ours was corroborated by aposterior analysis, As shown by its results, the main difference existed between young women, who tended to visit the mosque less, and all the other age/sex groups, who did it somewhat oftener.

Index 13: no statistically relevant difference was registered, Mean absolute values were quite high (ranging from 1,50 to 1,83), which meant that all of our respondents tended to read sacred books quite often.

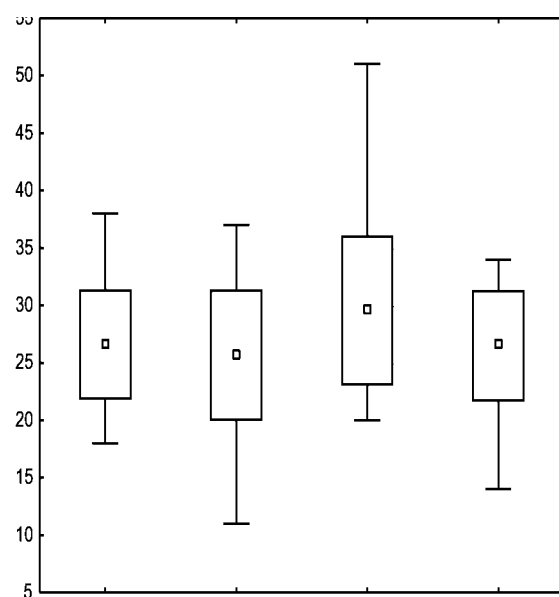
Index 14: no difference. Mean absolute values of this index ranged from 1,00 to 1,21, which meant that our respondents prayed rather often.

The third test applied in our research was in fact a Russian version of the famous questionnaire, initially designed by G. Allport and J. Ross, in order to measure personal religious orientations.

Index 15: differences between age/sex groups proved to be statistically relevant at a fairly acceptable level ($p \leq 0,10$). Regarding mean absolute values, one had to state that the maximal level of extrinsic religiosity, measured by this index (namely, 29,56), was proper for aged men. Next

came young men (26,61) and aged women (26,46). Young women revealed the lowest level of extrinsic religiosity (25,63) (see Fig.2). Taking into account that values of Index 15 could vary in the interval between 11 and 44, we felt authorized to state that values of this index for all our four age/sex groups revealed intermediate level of extrinsic religiosity.

Figure 2. Levels of extrinsic religiosity of Shiite Muslims.



Commentary: horizontal axis – groups of respondents (from left to right: young men, young women, aged men, aged women). Vertical axis – values of Index 15. Point at the centre of each boxplot – mean value for the corresponding group.

Aposterior analysis of Index 15 demonstrated that all differences which were statistically demonstrable at the level of not less than 0,10, divided aged men from the other three age/sex groups (for details, see Table 3). This meant that the maximal level of extrinsic religiosity, being proper for aged men, presented the main statistical peculiarity of this set of age/sex groups. The group



CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shi-ites |

which was nearest to aged men by this index, was on general suppositions, but young men. not aged women, as one might suppose basing up-

Table 3. Multiple comparisons of level of extrinsic religiosity by Shiite Muslims.

Group of respondents (1)	Group of respondents (2)	Difference of mean values (between groups 1 and 2)	Standard error	p-value
	YW	,9577	1,42303	,502
YM	AM	-2,9471*	1,48068	,049
	AW	,1514	1,46483	,918
	YM	-,9577	1,42303	,502
YW	AM	-3,9048*	1,50330	,011
	AW	-,8064	1,48769	,589
	YM	2,9471*	1,48068	,049
AM	YW	3,9048*	1,50330	,011
	AW	3,0985*	1,54293	,047
	YM	-,1514	1,46483	,918
AW	YW	,8064	1,48769	,589
	AM	-3,0985*	1,54293	,047

Commentary: YM – young men, YW – young women, AM – aged men, AW – aged women. Statistically relevant difference ($p \leq 0,10$) is marked by an asterisk (*).

Index 16: statistically relevant difference between various age/sex groups was detected at an acceptable level ($p \leq 0,10$). Judging by mean absolute levels, aged men revealed the minimal level of intrinsic religiosity (11,68). Next came aged women (13,65), and young men (13,48). Young women demonstrated the highest level of intrinsic religiosity (namely, 15,62; for details see Fig.3).

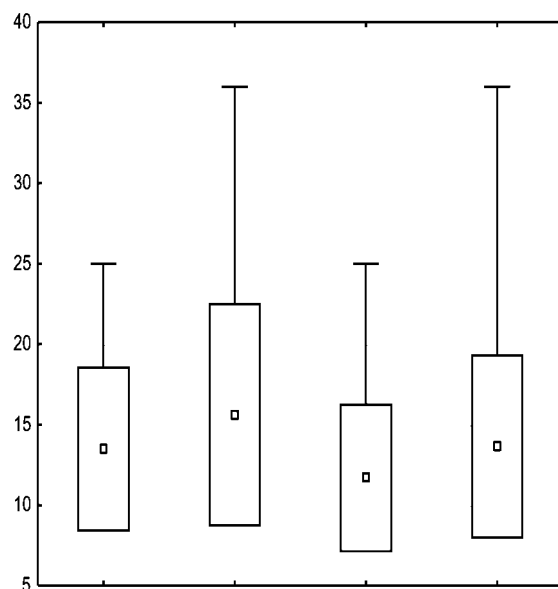


CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

Figure 3. Levels of intrinsic religiosity of Shiite Muslims.



Commentary: horizontal axis – groups of respondents (from left to right: young men, young women, aged men, aged women). Vertical axis – values of Index 16. Point at the centre of each boxplot – mean value for the corresponding group.

Having applied aposterior analysis, one may state that the only difference which is statistically relevant, exists between the intrinsic religiosity of aged men, and that of young women (Table 4). As to the other two groups (namely, young men, and aged women), both occupy a position which should be defined as intermediate between these two poles, and cannot be divided from them in a statistically correct way. This means that intrinsic religiosity of both young men, and aged women is moderate by absolute value (taking into account the fact that possible values of this index ranged from 9 to 36), and intermediate in statistical terms.

159

Table 4. Multiple comparisons of levels of intrinsic religiosity by Shiite Muslims.

Group of respondents (1)	Group of respondents (2)	Difference of mean values (between groups 1 and 2)	Standard error	p-value
	YW	-2,1368	1,47286	,150
YM	AM	1,8039	1,53253	,242
	AW	-,1700	1,51613	,911
	YM	2,1368	1,47286	,150
YW	AM	3,9407*	1,55594	,013
	AW	1,9668	1,53979	,204
AM	YM	-1,8039	1,53253	,242



CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

	YW	-3,9407*	1,55594	,013
	AW	-1,9738	1,59696	,219
	YM	,1700	1,51613	,911
AW	YW	-1,9668	1,53979	,204
	AM	1,9738	1,59696	,219

Commentary: YM – young men, YW – young women, AM – aged men, AW – aged women. Statistically relevant difference ($p \leq 0,10$) is marked by an asterisk (*).

Index 17: no statistically relevant difference between different age/sex groups was detected. Judging by absolute values, all of them belonged to a rather narrow interval between 40,10 (young men), and 41,28 (young women). Following the instruction of the authors of the questionnaire, we feel authorized to define general religiosity of our respondents, measured by Index 17, as rather high by absolute numbers, and intermediate between consistent intrinsic religiosity, and the extrinsic one.

At the next stage of analysis, inner links between indices, which tended to vary in a statistically relevant way between different age/sex groups, was conducted. Pearson's correlation coefficient was applied for this purpose, which is basically the ratio between the covariation of a couple of variables, and the multiplication of their standard deviations. Two pairs of variables were analyzed at this stage of data analysis:

- Index 4 and Index 15, representing respectively outer religiosity, and the extrinsic one. No statistically relevant correlation was found for any of the

four age/sex groups of Shiites, interviewed by us. This meant that outer religiosity, measured by the Shcherbatsky questionnaire, and the extrinsic one, measured by Allport-Ross test, formed two dimensions of the religious attitudes, which were mutually independent;

- Index 15 and Index 16, representing respectively extrinsic religiosity, and the intrinsic one. Two tendencies were detected in this case. The first one concerned women, both young and aged. Pearson's correlation coefficient was fairly high for both groups: -0,59 for young women, and -0,67 for aged ones (standard error in both cases was lower than 0,01). This meant that the lower was the extrinsic religiosity of women of any age, the higher was their intrinsic religiosity, and vice versa. The second tendency was typical for men, both old and young. The level of correlation was too low for both to be taken into account (namely, -0,23 for young men, and -0,22 for the aged ones). However the correlation tended to be negative, as shown by the sign, which was the case of the women, as well. This meant that a general tendency towards negative



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

correlation between the intrinsic religiosity and the extrinsic one, however weak, was typical for men of both ages. One might suppose that replacing linear correlation, which formed the essence of the Pearson's methodology, by the non-linear one, would demonstrate presence of strong correlation in the case of the male group, as well.

Fitting results of the present research into the general framework of studies of Shiite religious psychology, conducted by us earlier, we note that the group of young women kept demonstrating characteristics which were somewhat unexpected. Thus their level of spirituality, measured by the famous Kass inventory in the course of our previous studies, conducted at the same congregation of the Djuma Mosque, which has been central for the religious life of Shiite Muslims of the Northern Caucasus for the latest 1,300 years, proved to be the lowest, compared to that of young men, as well as of aged men and women⁹. At the same time, level of intrinsic religiosity, registered in the present research, proved to be maximal for the group of young women, compared to the same three groups of the Shiite congregation (see Fig.3 and Table 4 above).

Being quite unexpected, these data can't be regarded as contradictory. The first one of the cited results was acquired by means of an express methodology, consisting of seven items, which is related to the paradigm introduced into the studies of spir-

ituality, initiated by G. Allport, in an indirect way. As to the present research, it was based upon application of the basic Allport-Ross scale, which consisted of 9 items (for the measurement of the intrinsic religiosity). One should also take into account that the level of inner spirituality, implied by the former test, does not coincide with the level of intrinsic religiosity, measured by the latter one.

Another circumstance which should be taken into account, consists in the fact that the level of social conformity of answers of Shiite women, both young and aged, was too high to regard their answers as absolutely trustworthy¹⁰. Having cited this conclusion of ours, acquired in the course of our earlier studies, we wish to emphasize that the corresponding index was calculated as part of a larger inventory, elaborated in the framework of the scientific school of professor L. Vasserman¹¹. Its application was, strictly speaking, limited by measuring only the level of neuroticization, which meant that its results were not necessarily subject to simple extrapolation to the results of testing our respondents by other inventories (no blocks aimed at detecting the level of sincerity of the respondents were included into their texts). Thus having marked certain inconsistency, demonstrated by young Shiite women in the course of their being tested by different inventories, we leave its in-depth exploration of this interesting phenomenon for later research.

⁹ Spivak, D., Seidova, G., Venkova, A. (2019). Psychological peculiarities of Shiite Muslims in Russia: basic trends. *International Journal of Cultural Research*, 3, 216. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00044; cf. Kass, J.D., Friedman, R., Lesserman, J., Zuttermeister, P., Benson, H. (1991). Health outcomes and a new index of spiritual experiences. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30:2, 203–211. DOI: 10.2307/1387214.

¹⁰ Spivak, D., Seidova, G., Venkova, A. (2019). Psychological peculiarities of Shiite Muslims in Russia: basic trends. *International Journal of Cultural Research*, 3, 213. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00044.

¹¹ Iovlev, B.V., Karpova, E.B., Vuks, A.Ya. (1999). *Shkala dlia psikhologicheskoi ekspress-dagnostiki urovnia nevrotizatsii (UN) (Scale for psychological express diagnostics of neuroticization level (NL))*. Psikhonevrologicheskii Institut im. V.M. Bekhtereva. (in Russian).



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

Summing up basic results of the first part of comparative mass research of the religiosity of present-day citizens of the Russian Federation, centered upon Shiite Muslims, we feel authorized to draw the following main conclusions:

- general level of religiosity, demonstrated by practically all of our respondents, independent of their sex or age, turned out to be rather high. Results of the present survey corroborated our earlier supposition that young people, especially male ones, tended to form a new locus of Shiite religiosity, in addition to the older one, proper for aged people;
- men tended to demonstrate higher levels of the extrinsic religiosity than women. The corresponding index was maximal in the case of aged men, although young men also rated quite high. This result was corroborated by an independent measurement of outer religiosity, which was much higher by men of any age, than by women of any age;
- women tended to demonstrate higher level of intrinsic religiosity, than men. The corresponding index reached its maximal level by young women, although aged women also rated rather high. As to the minimal level of the intrinsic religiosity, it was proper for aged men;
- levels of the both intrinsic correlation and the extrinsic one were linked by strong reverse correlation by women of any age, which made their religiosity especially consistent. Men of any age seemed to follow the same tendency, although much less consistently, in terms of statistic relevance;

- peculiarities of the religious orientations, related to the age/sex factor, might be quite useful for the sake of planning structured interfaith / intercultural dialogue with them. Technologies and procedures of such planning form subject matter of a special paper.

Acknowledgements

The authors are grateful to Mr. Seid-Yahya Seidov, Head, Council of Juma Mosque, in Derbent, Republic of Dagestan, Russian Federation, who has greatly contributed to the organization of this research on the side of the Shiite religious congregation.

The research was partly sponsored by Russian Foundation for Basic Research, grant 20-013-00121a.

References

- Spivak, D., Seidova, G., Venkova, A. (2019). Psychological peculiarities of Shiite Muslims in Russia: basic trends. *International Journal of Cultural Research*, 3, 203–219. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00044.
- Kass, J.D., Friedman, R., Lesserman, J., Zuttermeister, P., Benson, H. (1991). Health outcomes and a new index of spiritual experiences. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30:2, 203–211. DOI: 10.2307/1387214.
- Momen, M. (1985) *An introduction to Shi'i Islam: The history and doctrines of twelver Shi'ism*. Yale University Press.
- The world's Muslims: Unity and diversity* (2012). Pew Research Center.
- The world's Muslims: Religion, politics and society* (2013). Pew Research Center.
- The age gap in religion around the world* (2018). Pew Research Center.
- Kimble, M., McFadden, S., Ellor, J., Seeber, J. (eds.). (1995). *Aging spirituality and religion: A handbook*. Fortress Press.



Dimitry L. SPIVAK, GUYLCHOKHRA N. SEYIDOVA

| Comparative Mass Study of Religious Orientations of Present-Day Russian Citizens. Paper 1: Shiites |

Levin, J. (Ed.). (1994). *Religion in aging and health: Theoretical foundations and methodological frontiers* / Sage Publications.

Paloutzian, R., Park, C. (Eds.). (2005). *Handbook of the psychology of religion and spirituality* The Guilford Press.

The gender gap in religion around the world (2016). Pew Research Center.

Miller, A., Stark, R. (2002). Gender and religiousness: Can socialization explanations be saved? *The American Journal of Sociology*, 107:6, 1399-1423. DOI: 10.1086/342557.

Francis, L., Wilcox, C. (1996). Religion and gender orientation. *Personality and Individual Differences*, 20:1, 119–121.

Allport, G.W., Ross, J.M. (1967). Personal religious orientation and prejudice. *Journal of Personality and Social Psychology*, 5:4, 432–443. DOI:10.1037/H0021212.

Afanasenko, I.V., Spivak, D.L. (2015). Religiozno-psikhologicheskie ustanovki molodezhi: gendernyj aspekt (na primere musul'man) (Religious psychological attitudes of young people: gender aspect (at the example of Muslims)). *Psikhotekhniki i izmenennyye sostoiania soznania*. Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademiia, 244–2534 (in Russian).

Sal'nikov, A.V. (2021). Istoricheskaya transformatsiya shiitskoi obshchiny na territorii sovremennoi Rossii (Historical transformation of Shiite community at the territory of present-day Russia). *Molodoi Uchenyi*, 41 (383), 284–288 (in Russian).

Spisok metodik, voshedshikh v compendium psikhodiagnosticheskikh metodik Rossii i SSSR (List of methodologies, included into Compendium of Psychodiagnostic Methodologies of Russia and the USSR) (2017) // URL: [Список методик, вошедших в Компендиум психодиагностических методик России и СССР – 10 Апреля 2017 \(ht-lab.ru\)](http://ht-lab.ru), (Accessed: June 15, 2022) (in Russian).

Krasnikov, A.N. (2007). *Metodologicheskie problemy religiovedeniia (Methodological problems in religion studies)*. Akademicheskii Proekt (in Russian).

Achinovich, T.I. (2013). Aktualnyie problemy issledovaniia religioznosti v sovremennoi otechestvennoi psikhologii (Actual problems in studies of religiosity in present-day Russian psychology). *Yaroslavskii Pedagogicheskii Vestnik*, II:3, 218–222 (in Russian).

Medvedeva, E.N. (2014). Problema metodologii issledovaniia v otechestvennoi psikhologii religii (Problems of research methodology in Russian psychology of religion) // *Izvestiia Saratovskogo Universiteta. Seriya filosofii, psikhologii, pedagogika*, 14:4, 78–83 (in Russian).

Miagkov, I.F., Shcherbatykh, Yu.V., Kravtsova, M.S. (1996). Psikhologicheskii analiz urovnia individualnoi religioznosti (Psychological analysis of individual religiosity level). *Psikhologicheskii Zhurnal*, 1996, 17:6, 120–122 (in Russian).

Bogdanovskaia, I.M. (2015). *Anketa religioznykh orientatsii (Questionnaire of religious orientations)*. In: Chumakova, D.N. (2015). *Psikhologiya religioznosti lichnosti (Psychology of personal religiosity)*. Kurganskii Gosudarstvennyi Universitet, 79–81 (in Russian).

Olport, G., Ross, J. (2005). Shkala religioznoi orientatsii (Scale of religious orientation). In: *Manual of practical psychodiagnostic. Psychodiagnosics*. AST, 469–476 (in Russian).

Iovlev, B.V., Karpova, E.B., Vuks, A.Ya. (1999). *Shkala dlia psikhologicheskoi ekspress-diagnostiki urovnia nevrotizatsii (UN) (Scale for psychological express diagnostics of neuroticization level (NL))*. Psikhonevrologicheskii Institut im. V.M. Bekhtereva. (in Russian).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Дмитрий Леонидович СПИВАК, Гюльчохра Надировна СЕИДОВА

| Сопоставительное массовое обследование религиозных ориентаций современных россиян. Статья 1: Шииты |

Дмитрий Леонидович СПИВАК

¹Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева
129366 Россия, Москва, ул. Космонавтов, д.2

Заведующий кафедрой ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога, руководитель Центра фундаментальных исследований в сфере культуры

²Институт мозга человека им. Н.П. Бехтеревой Российской Академии наук
197376, Россия, Санкт-Петербург, ул. академика Павлова, д.12

Ведущий эксперт,

Доктор филологических наук

ORCID: 0000-0001-7276-5182

E-mail: d.spivak@mail.ru

Гюльчохра Надировна СЕИДОВА

¹Филиал Дагестанского Государственного университета в г. Дербент
ул. Г. Алиева, д.11, Дербент, Республика Дагестан, РФ, 368600

Доцент кафедры юридических и гуманитарных дисциплин филиала

²ГБУ Республики Дагестан «Музей истории мировых культур и религий»
ул. Мира, д.3, Дербент, Республика Дагестан, РФ, 368602

Заведующая отделением кафедры ЮНЕСКО по компаративным исследованиям духовных традиций, специфики их культур и межрелигиозного диалога по Северному Кавказу

Старший научный сотрудник

Кандидат философских наук, доцент

ORCID: 0000-0003-2382-7564

E-mail: gseidova@yandex.ru

СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ МАССОВОЕ ОБСЛЕДОВАНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ
СОВРЕМЕННЫХ РОССИЯН. СТАТЬЯ 1: ШИИТЫ *

В статье представлены основные результаты изучения религиозных ориентаций мусульман-шиитов, составляющего первый этап массового сопоставительного обследования религиозных ориентаций современных россиян (мусульман-суннитов и шиитов, православных христиан и иудаистов). На данном этапе, было опрошено 111 респондентов-шиитов как женского, так и мужского пола, как молодых, так и пожилых, жителей г. Дербент в Республике Дагестан. Опрос велся при помощи трех стандартных опросников, направленных на выявление религиозно-психологических установок, два из которых были составлены российскими специалистами, а третий представлял собой русскую адаптацию известного опросника интринзивной/экстринзивной религиозности Олпорта-Росса. По результатам статистического анализа данных, было выявлено наличие достаточно высокого уровня общей религиозности у всех респондентов, вне зависимости от пола и возраста. Мужчинам был

присущ значительно более высокий уровень экстринзивной религиозности, чем женщинам, вне зависимости от возраста. Наиболее высокого уровня соответствующий индекс достигал у пожилых мужчин, хотя и у молодых мужчин он был довольно высоким. Этот результат хорошо согласовался с результатами независимого измерения внешней религиозности, уровень которой был гораздо выше у мужчин, чем у женщин, вне зависимости от возраста. В свою очередь, у женщин был выявлен более высокий уровень интринзивной религиозности. Наиболее высокого уровня она достигала у молодых женщин, хотя и у пожилых женщин ее уровень был довольно высок. Уровни интринзивной и экстринзивной религиозности у женщин были связаны сильной обратной связью, что говорило о последовательном характере упорядочения соответствующих установок. Тенденция сходного направления была присуща и мужчинам, однако не достигала у них порога статистической значимости. Таким обра-



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Дмитрий Леонидович СПИВАК, Гюльчохра Надировна СЕИДОВА

| **Сопоставительное массовое обследование религиозных ориентаций современных россиян. Статья 1: Шииты** |

зом, нашел подтверждение наш более ранний вывод, состоявший в формировании у шиитов, наряду с более традиционным типом религиозности, присущим пожилым людям, ее нового типа, характерного для молодых людей. Представляется весьма целесообразным и конструктивным принимать во внимание выявленные таким образом особенности религиозно-психологических установок российских шиитов при проведении с ними структурированного межрелигиозного/межкультурного диалога.

Список литературы

Spivak, D., Seidova, G., Venkova, A. (2019). Psychological peculiarities of Shiite Muslims in Russia: basic trends. *International Journal of Cultural Research*, 3, 203–219. DOI: 10.24411/2079-1100-2019-00044.

Kass, J.D., Friedman, R., Lesserman, J., Zuttermeister, P., Benson, H. (1991). Health outcomes and a new index of spiritual experiences. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30:2, 203–211. DOI: 10.2307/1387214.

Momen, M. (1985) *An introduction to Shi'i Islam: The history and doctrines of twelver Shi'ism*. Yale University Press.

The world's Muslims: Unity and diversity (2012). Pew Research Center.

The world's Muslims: Religion, politics and society (2013). Pew Research Center.

The age gap in religion around the world (2018). Pew Research Center.

Kimble, M., McFadden, S., Ellor, J., Seeber, J. (eds.). (1995). *Aging spirituality and religion: A handbook*. Fortress Press.

Levin, J. (Ed.). (1994). *Religion in aging and health: Theoretical foundations and methodological frontiers* / Sage Publication.

Paloutzian, R., Park. C. (Eds.). (2005). *Handbook of the psychology of religion and spirituality* The Guilford Press.

The gender gap in religion around the world (2016). Pew Research Center.

Ключевые слова: Религиозные ориентации, религиозная психология, мусульмане-шииты, интринзивная религиозность, экстринзивная религиозность.

* Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-013-00121а, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

Miller, A., Stark, R. (2002). Gender and religiousness: Can socialization explanations be saved? *The American Journal of Sociology*, 107:6, 1399-1423. DOI: 10.1086/342557.

Francis, L., Wilcox, C. (1996). Religion and gender orientation. *Personality and Individual Differences*, 20:1, 119–121.

Allport, G.W., Ross, J.M. (1967). Personal religious orientation and prejudice. *Journal of Personality and Social Psychology*, 5:4, 432–443. DOI:10.1037/H0021212.

Afanasenko, I.V., Spivak, D.L. (2015). Religiozno-psikhologicheskie ustanovki molodezhi: gendernyj aspekt (na primere musul'man) (Religious psychological attitudes of young people: gender aspect (at the example of Muslims)). *Psikhotekhniki i izmenennyye sostoiania soznania*. Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademiia, 244–2534 (in Russian).

Sal'nikov, A.V. (2021). Istoricheskaja transformatsiia shiitskoi obshchiny na territorii sovremennoi Rossii (Historical transformation of Shiite community at the territory of present-day Russia). *Molodoi Uchenyi*, 41 (383), 284–288 (in Russian).

Spisok metodik, voshedshikh v compendium psikhodiagnosticheskikh metodik Rossii I SSSR (List of methodologies, included into Compendium of Psychodiagnostic Methodologies of Russia and the USSR) (2017) // URL: [Список методик, вошедших в Компендиум психодиагностических методик России и СССР – 10 Апреля 2017 \(ht-lab.ru\)](http://ht-lab.ru), (Accessed: June 15, 2022) (in Russian).

Krasnikov, A.N. (2007). *Metodologicheskie problem religiovedeniia (Methodological problems in religion studies)*. Akademicheskii Proekt (in Russian).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Дмитрий Леонидович СПИВАК, Гюльчохра Надировна СЕИДОВА

| **Сопоставительное массовое обследование религиозных ориентаций современных россиян. Статья 1: Шииты** |

Achinovich, T.I. (2013). Aktualnyie problemy issledovaniia religioznosti v sovremennoi otechestvennoi psikhologii (Actual problems in studies of religiosity in present-day Russian psychology). *Yaroslavskii Pedagogicheskii Vestnik*, II:3, 218–222 (in Russian).

Medvedeva, E.N. (2014). Problema metodologii issledovaniia v otechestvennoi psikhologii religii (Problems of research methodology in Russian psychology of religion) // *Izvestiia Saratovskogo Universiteta. Seriiia filozofiiia, psikhologiiia, pedagogika*, 14:4, 78–83 (in Russian).

Miagkov, I.F., Shcherbatykh, Yu.V., Kravtsova, M.S. (1996). Psikhologicheskii analiz urovnia individualnoi religioznosti (Psychological analysis of individual religiosity level). *Psikhologicheskii Zhurnal*, 1996, 17:6, 120–122 (in Russian).

Bogdanovskaia, I.M. (2015). *Anketa religioznykh orientatsii* (Questionnaire of religious orientations). In: Chumakova, D.N. (2015). *Psikhologiiia religioznosti lichnosti* (Psychology of personal religiosity). Kurganskii Gosudarstvennyi Universitet, 79–81 (in Russian).

Olport, G., Ross, J. (2005). Shkala religioznoi orientatsii (Scale of religious orientation). In: *Manual of practical psychologist. Psychodiagnosics*. AST, 469–476 (in Russian).

Iovlev, B.V., Karpova, E.B., Vuks, A.Ya. (1999). *Shkala dlia psikhologicheskoi ekspress-diagnostiki urovnia nevrotizatsii (UN)* (Scale for psychological express diagnostics of neuroticization level (NL)). Psikhonevrologicheskii Institut im. V.M. Bekhtereva. (in Russian).



Международный журнал исследований культуры № 3 (48) 2022
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 3 (48) 2022
Peer-reviewed scientific e-journal



ISSN 2079–1100

www.culturalresearch.ru

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий
ВАК по специальностям
09.00.00 (философские науки)
24.00.00 (культурология)
17.00.00 (искусствоведение)



**ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)**
Министерства образования и науки Российской Федерации



WEB OF SCIENCE
RSCI

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ

Science Index



Интелпрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ



CYBERLENINKA
Научная электронная
библиотека



ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

ТЕМА НОМЕРА:

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Приглашенный редактор выпуска: *Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ*

Ответственный редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:
CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM MOVEMENT TO PRESENCE

Guest Editor: *Leonid A. MENSNIKOV*

Managing Editor: *Alina V. VENKOVA*

Обложка: М. Степанов, 2022.

Cover Picture: M. Stepanov, 2022.

01.10.2022

Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS



www.eidos-books.ru