



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 ПОВСЕДНЕВНОСТИ К РИТУАЛУ /
CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF
PERFORMATIVITY:
FROM EVERYDAY TO RITUAL**

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 № 4 (49) 2022:
СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
К РИТУАЛУ**

Приглашенный редактор выпуска:
Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера

Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА
| **Наука о танце: хореология Алексея
Сидорова** |.....6

Дарья Михайловна СЕДОВА
| **Опыт Мэри Старкс Уайтхаус
в формировании практики аутентичного
движения** |.....20

Злата Александровна ВОЙНОВА
| **Теория хаоса в современной
хореографии: Мерс Каннингем – Пина
Бауш – Роберт Уилсон** |.....35

Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА
| **Роль медиатехнологий в спектаклях
Иржи Килиана «Боги и собаки» и
«Исчезающий близнец»** |.....47

Мария Константиновна ДУДИНА
| **Современный танец: границы,
определения, особенности организации
образовательного процесса** |.....58

Дарья Владимировна БАЙДИНА
| **Экспериментальная танцсцена в России:
периодизация, новая проблематика и
актуальные жанры современного
русского танца** |.....70

Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА
| **Художественная стратегия Ольги Поны:**

**Выйти за рамки традиционного
танцевания** |.....83

Елизавета Васильевна ЛОБАН
| **Тенденции фолк-модерна в балетных
спектаклях Ларисы Симакович** |.....95

История культуры

Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
| **Буддийские трансферы республики
Алтай** |.....106

Теория искусства

Алина Владимировна ВЕНКОВА
| **Аффективный объект в современном
искусстве** |.....123

Case Study

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА,
Нина Николаевна РОЗАНОВА
| **Хроматический код власти: культурная
история и современная народная
символизация** |.....131

Рецензии

Михаил Александрович СТЕПАНОВ
| **Воображение фотографии** |.....148



Issue # 4 (49) 2022:

CONTEMPORARY DANCE IN THE AGE OF PERFORMATIVITY: FROM EVERYDAY TO RITUAL

Guest Editor:
Leonid A. MENSHIKOV

Managing Editor:
Alina V. VENKOVA

TABLE OF CONTENTS

Topic of the Issue

Irina E. SIROTKINA
| **A Science of Dance: Alexey Sidorov’s
Choreology** |.....6

Daria M. SEDOVA
| **Mary Starks Whitehouse’s Experience in
Forming the Practice of Authentic
Movement** |.....20

Zlata A. VOINOVA
| **Chaos Theory in Postmodern
Choreography: Merce Cunningham – Pina
Bausch – Robert Wilson**
|.....35

Olga V. GRYZUNOVA
| **The Role of Media Technologies in Jiří
Kyllián’s Performances «*Gods and Dogs*» and
«*Vanishing Twin*»** |.....47

Maria K. DUDINA
| **Contemporary Dance: Boundaries,
Definitions, Character Features of the
Educational Process** |.....58

Darya V. BAYDINA
| **Experimental Dance Scene in Russia:
Periodization, New Issues and Current
Genres of Modern Russian Dance**
|.....70

Natalia V. KURYUMOVA
| **Artistic Strategy of Olga Pona: Go beyond
the Traditional Dance** |.....83

Lizaveta V. LOBAN
| **Trends of Folk-Modern in Larisa
Simakovich’s Ballets** |.....95

History of Culture

Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN
| **The Altai Republic Buddhist Transfers**
|.....106

Theory of Art

Alina V. VENKOVA
| **Affective Object in Contemporary Art** |.....123

Case Study

Larisa V. NIKIFOROVA, Nina N. ROZANOVA
| **Exploring the Political Colors: Cultural
History and Contemporary Popular
Symbolization** |.....131

Review

Mikhail A. STEPANOV
| **Photography’s Imagination** |.....148



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

Независимый исследователь
Кандидат психологических наук
ORCID: 0000-0002-6090-7005
E-mail: isiro1@yandex.ru

НАУКА О ТАНЦЕ: ХОРЕОЛОГИЯ АЛЕКСЕЯ СИДОРОВА*

«Современный танец» не так уж молод – ему уже больше века. А буквально в эти месяцы, когда выходит настоящий выпуск журнала, исполняется сто лет со дня выхода в свет первой монографии о современном танце на русском языке. Работа Алексея Алексеевича Сидорова «Современный танец» издана отдельной брошюрой на рубеже 1922–1923 годов. Несмотря на все трудности, которые переживала страна, потребность в такой книге была очевидной: на 1920-е годы приходится расцвет нового танца как на Западе, так и в России. Вслед современному танцу возникла и наука о нем. Новую научную дисциплину – *хореологию* – в одно и то же время создавали танцовщик, хореограф и исследователь Рудольф Лабан на Западе и искусствовед Алексей Алексеевич Сидоров в России. Став сотрудником, а затем ученым секретарем Государственной академии художественных наук (ГАХН), Сидоров проводил в жизнь программу В. В. Кандинского по анализу искусства и исследованию его базовых элементов, одним из которых Кандинский считал движение. Сидоров не только инициировал создание в ГАХН Хореологической лаборатории (1922–1929), но и сам много сделал для фиксации и анализа танцевальных движений: зарисовывал, фотографировал и записывал их с помощью созданной им самим нотации. Это объединяло его с Лабаном, создававшим в то же время свою танцнотацию и

свою *хореотику*, или анализ движений в пространстве. И Лабан, и Сидоров считали себя сторонниками общего искусствознания, концепции, которую развивали Генрих Вёльфлин и другие немецкоязычные исследователи. Эта методология предлагала исследовать, вместе с произведениями искусства, художественные практики, приведшие к их созданию, и делать это эмпирическими, экспериментальными методами. К сожалению, расцвет как современного танца, так и науки о нем в нашей стране оказался недолгим. Большинство студий нового – пластического, или свободного, – танца к началу 1930-х годов перестали существовать, а уникальный проект хореологии как дисциплины, имеющей целью изучение танца научными методами, так и остался нереализованным.

Ключевые слова: движение, танец, наука о танце, хореология, Сидоров, Лабан, Вёльфлин, Кандинский, общее искусствознание, танцнотация, ГАХН.

* Статья основана на исследовании, результаты которого впервые опубликованы как: Sirotkina, I. Signs for a science: Aleksei Sidorov's *Choreology* // *Studies in East-European Thought* [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1007/s11212-021-09428-z> (дата публикации: 12.06.2021). Автор признательна Николаю Плотникову за предложение включиться в международный исследовательский проект по ГАХН.

Современный танец не так уж молод – ему уже больше века. А буквально в эти месяцы, когда выходит выпуск журнала, исполняется сто лет с момент выхода первой на

русском языке монографии о современном танце. Работа Алексея Сидорова «Современный танец» вышла отдельной брошюрой на рубеже 1922 и 1923 годов. Потребность в такой книге



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

казалась очевидной: на 1920-е годы пришелся расцвет нового танца и рождение науки о нем – хореологии. В числе тех людей, кто такую науку создавал – Рудольф Лабан (Rudolf von Laban, 1879–1958) и Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978). Первый гораздо более известен в танцевальном мире – он был не только известным хореографом, но и основателем нового направления в танце и педагогом, вырастившим целую когорту танцовщиков. Его практика была тесно интегрирована с теорией, и «анализ движения по Лабану» («*Laban-analysis*»), и основы его танцнотации до сих пор используются при подготовке танцовщиков и танцтерапевтов¹. Напротив, о вкладе в изучение танца Алексея Сидорова – искусствоведа, книжника, ученого секретаря Государственной академии художественных наук (ГАХН) – известно гораздо меньше². Он поставил задачей создать науку о танце, которая шла бы дальше, чем привычная критика танцевальных спектаклей, давала бы более углубленный анализ танца и движения в целом. Сделавшись солидным ученым и профессором, свое раннее увлечение танцем он не афишировал. Большую часть жизни ученый провел в СССР, за «железным занавесом», и зарубежные коллеги о нем не знали. Тем не менее, Сидоров – автор первой на рус-

ском языке монографии о современном танце и, возможно, первый, предложивший термин «хореология» – одновременно с Лабаном или даже немногим раньше его³. В послереволюционные годы он активно поддерживал художников современного танца и на протяжении десятилетия курировал мощный исследовательский проект – Хореологическую лабораторию ГАХН.



Рис. 1. Георгий Ечеистов. Обложка книги А. А. Сидорова «Современный танец», 1923. На иллюстрации – танцовщица Александра Рудович.

¹ Preston-Dunlop, V. Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography. – London: Verve, 1998. – 216 p.

² О «новом» танце в России и о судьбе Хореологической лаборатории см.: Surits, E. Studios of plastic dance // Experiment/Эксперимент. – 1996. – № 2. – P. 143–167; Misler, N. Choreological Laboratory // Experiment/Эксперимент. – 1996. – № 2. – P. 169–200; Суриц, Е. Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – С. 219–235; Мислер, Н. В начале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века. – М.: Искусство-XXI, 2011. – 446 с.; Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

³ Сидоров, А. А. Три года Российской академии художественных наук, 1921–1924 // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 81–82.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |



Рис. 2. А. А. Сидоров, 1912. Из книги: Дурылин, С. Н. В своем углу: Из старых тетрадей. – М.: Московский рабочий, 1991.

«Проф-сид»

Несмотря на свою обыкновенную фамилию, Алексей Сидоров – человек не вполне обыкновенный. Блестящий ученик, окончивший с золотой медалью лучшую школу Москвы – Медведниковскую гимназию, а затем Московский университет, получивший за свою выпускную работу специальный приз. Успешный

ученый, автор многих книг, доктор искусствоведения (1936), член-корреспондент АН СССР (1946), заслуженный деятель искусств РСФСР (1947). Крупный музейный работник, библиофил и коллекционер, чьи собрания редких книг и графики пополнили фонды Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Российской государственной библиотеки и библиотеки Московской Духовной академии⁴. Наконец, – the last but not the least – член тайных обществ с высокими степенями посвящения, мистик – и, по некоторым сведениям, агент НКВД-ОГПУ⁵. В отличие от многих и многих его соратников и коллег, Сидорову удалось сохраниться в сталинской мясорубке, из члена рыцарского ордена – это ли не магическое превращение? – стать советским орденосцем.

Блестящий студент, Сидоров был оставлен на кафедре истории искусств Московского университета, чтобы готовиться к профессуре под руководством профессоров В. К. Мальмберга и И. В. Цветаева. Цветаев пригласил Сидорова в основанный им в 1911 году Музей изящных искусств, и Алексей Алексеевич стал одним из первых его экскурсоводов. Темой выпускной работы он выбрал гравюры Альбрехта Дюрера – художника, ученого, посвященного в герметические тайны, и, возможно, розенкрейцера⁶. Для подготовки к профессорскому зва-

⁴ Нешумова, Т. Ф. Сидоров Алексей Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: В 7 т. – Т. 5. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007. – С. 607–608.

⁵ Шарапов, Э. П. Судоплатов против Канариса. – М.: Эксмо, 2004. – С. 35.

⁶ В 1913 году работа была удостоена специального приза; через два года на страницах одного из научных сборников вышла статья Сидорова о Дюрере. В 1918 году издательство «Геликон» выпустило в свет его труд «Гравюра Альбрехта Дюрера». Издание – всего пятьдесят пронумерованных экземпляров – было предназначено для узкого



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

нию в то время посылали на двухгодичную стажировку за границу. Полтора года, оставшихся до войны, Сидоров знакомился с искусством в Италии, Австрии и Германии, в Мюнхенском университете слушал лекции по эстетике Генриха Вёльфлина.

К Вёльфлину он отправился не только потому, что тот был автором монографии о Дюрере, но и потому, что разделял его понимание искусствознания. Вёльфлин считал, что историк искусства должен научиться особому, специальному способу зрительного восприятия – «мыслить формой», и что произведения изобразительного искусства нужно изучать «с карандашом в руках»⁷. Именно это и пытался делать Сидоров, который, чтобы понять свой предмет – гравюры Дюрера, – сам стал учиться гравировать и даже сделал книгу сонетов с иллюстрациями «Шесть портретов» (куда вошел и портрет Дюрера с посвященным ему сонетом)⁸.

Вёльфлин активно выступал за создание теоретического, или общего, искусствознания (Allgemeine Kunstwissenschaft), которое, кроме изобразительных искусств, включило бы в рассмотрение виды неканонические, маргинальные, – кино, танец, театр, цирковое и даже «инженерное» искусства⁹. Тоже сторонник общего искусствознания, Василий Кандинский, предлагал к тому же исследовать «синтетические ис-

круга посвященных и заключено в переплет из парчи с золотой ниткой.

⁷ Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.

⁸ Сидоров, А. А. Портреты из истории искусств. Сонеты, гравюры на дереве. – М.: Книгопечатник, 1922. – 28 с.

⁹ Колленберг-Плотникова, Б. Эстетика и общее искусствознание. Немецкие теории общего искусствознания как источник концептуальных новаций ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 151.

кусства», то есть сочетания двух и более искусств, к которым относились «мелодекламация, камерный танец, цветная скульптура, опыты цветного пространственного искусства, балет, опера, архитектурные произведения, созданные при участии скульптуры и живописи»¹⁰. Танцу в этом отводилась немалая роль, а также предсказывались новые, синтетические жанры, подобные современным – спектакль современного танца, танцперформанс, танец-инсталляция. Вслед за своими учителями Вёльфлином и Кандинским, Сидоров утверждал: «Новая история искусства должна быть синтетической, объемлющей все разветвления художественного творчества человечества, и органической, считающейся со всеми функциями творческого акта и восприятия»¹¹.

В первые десятилетия XX века Мюнхен переживал расцвет искусств – город называли «новыми Афинами». Здесь Кандинский и немецкие художники-авангардисты создали объединение «Синий всадник». В Мюнхене учились Александр Сахаров и Инна Чернецкая – оба стали впоследствии хореографами и создали свои театры танца: Сахаров остался на Западе, а Чернецкая открыла в Москве «Студию синтетического танца» – концепция вполне в духе Кандинского. В начале 1910-х Рудольф Лабан также переехал в Мюнхен, работал как художник и сблизился с «Синим всадником», а в 1912 году открыл здесь танцшколу¹².

¹⁰ Кандинский, В. В. О методе работ по синтетическому искусству: Статья, авторизованная машинопись. 1921 // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198. Л. 5.

¹¹ Сидоров, А. А. Основы органической истории искусств. Тезисы // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. – Т. 2 / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 140–141.

¹² Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban, an extraordinary life. – London: Dance Books, 1998. – 306 p.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |



Рис. 3. Александр Сахаров. Илл. из книги: Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923.

Примерно посещая лекции в Мюнхенском университете, Сидоров мог общаться и с Кандинским, и с Лабаном¹³.

В Мюнхене и Сидоров увлекся танцем – как зритель и искусствовед. Помня заповедь Вёльфлина «изучать рисунок с карандашом в руках», и другие искусства – на практике, он предполагал исследовать танец, если и не танцуя сам, то в тесной связи с танцовщиками. В России новый танец, начиная с первых гастролей Айседоры Дункан в 1904–1905 годах, тоже бурно развивался, и Сидоров стал одним из самых внимательных критиков и исследователей. То, что он видел на танцевальной сцене, вдох-

¹³ Keilson, A. I. The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919–1926 // *Dance Research Journal*. – 2019. – № 51 (2). – P. 22.



Рис. 4. Инна Чернецкая. Илл. из книги: Сидоров, А. А. Современный танец. М.: Первина, 1923.

новляло писать. Он хорошо знал книгу немецкого искусствоведа Ханса Бранденбурга «Der Moderne Tanz» («Современный танец»), опубликованную в 1913 году и выдержавшую несколько переизданий¹⁴, и опирался на нее в собственной работе с тем же заглавием¹⁵. Бранденбург хорошо знал Лабана и сотрудничал с ним в одной из постановок, и Сидоров хвалебно отзы-

¹⁴ Brandenburg, H. *Der Moderne Tanz*. – München: G. Müller, 1913. – 161 s.

¹⁵ Начатая в 1917 году, работа сначала вышла в журнале (Сидоров, А. А. Современный танец // *Стремнины*: Альманах. – Кн. 2. – М.: Изд-е Л. А. Слонимского, 1918. – С. 165–197), а с окончанием Гражданской войны – отдельным изданием (Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – 63 с.).



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

вался о хореографе, называя его «настоящим предвестником культуры будущего»¹⁶. Кругу этих людей танец казался больше, чем искусством – проводником к высшему знанию, к жизни прекрасной и гармонической. «На пороге новой жизни новый танец зажигает путеводные огни», – писал будущий основатель хореологии в революционном 1917 году¹⁷.

С началом Первой мировой войны пути Лабана и Сидорова разошлись: первый отправился из Мюнхена на юг Швейцарии, в колонию художников «Монте верита», где продолжил экспериментировать с танцем, а Сидоров вернулся в Россию. Он принял революцию и в 1919 году получил должность приват-доцента Московского университета, а еще через два года защитил магистерскую диссертацию «Эволюция художественного образа в истории искусств» и был удостоен профессорского звания. Он продолжил работать в Государственном музее изобразительных искусств – сперва в Христианском отделе, затем заведовал Гравюрным кабинетом, основал там отдел эстампов. Сидоров и сам был заядлым коллекционером гравюр и старинных книг, включая эзотерику. До 1950 года состоял профессором Московского университета, преподавал искусство книги в ИФЛИ (1933–1938), Московском архитектурном институте (1936–1944), Московском полиграфическом институте (1938–1964). В Москве его звали «Проф-сид»¹⁸. Мало кто помнил о его

старом увлечении танцем, да и сам он хранил об этом молчание. Между тем, как мы уже знаем, увлечение это длилось долго, с 1913 года до начала 1930-х, и принесло значительные плоды. Кроме монографии о современном танце, это был проект науки хореологии.



Рис. 5. Гертруда Лейстикова. Илл. из книги: Сидоров А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923.

¹⁶ Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – С. 60. И перефразируя самого Лабана: «Мы, танцовщики, – пионеры новой зари в искусстве» (Laban, R. Symbole des Tanzes und Tanz als Symbole // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur / Hrsg. Eugen Diederichs. Teil 2. – 1919. – 11 Jg. – Н. 9 (Dezember). – S. 675).

¹⁷ Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – С. 62.

¹⁸ Глухова, Е. В. Протоколы заседаний кружка экспериментальной эстетики при «Мусагете» («Ритмического кружка»). Окт. 1910 – май 1911 // Белый, А. Собрание

сочинений. Т. XIV / под ред. Д. О. Торшилова, Е. В. Глухой. – М.: Дмитрий Сечин, 2014. – С. 450.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |



Рис. 6. Рут Сен-Дени. Илл. из книги: Сидоров А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923.

Хореология в ГАХН

Стены старой Поливановской гимназии, наверное, дрогнули, когда в 1922 году в здание на Пречистенке, 32 вселилась Государственная академия художественных наук со своими многочисленными отделами, секциями, комиссиями, редакциями и лабораториями. Здесь начался

настоящий взрыв наукотворчества, рождались целые дисциплины – искусствоведение, книговедение, кинемология... Возможно, самым оригинальным и, как сказали бы сейчас, инновационным проектом, стала хореология – наука о танце.

Академия возникла во многом как дитя Кандинского, как реализация его курса на общее искусствознание, достигаемое научным путем. Все искусства предстояло проанализировать, разложить на базовые элементы – цвет, ритм, звук, движение... Именно такого рода работа, писал в марте 1921 года Кандинский, «предусмотрена в проекте лаборатории проф. А. А. Сидорова»¹⁹. Под этим проектом он подразумевал, скорее всего, Хореологическую лабораторию: там движение и танец предполагалось фиксировать, сравнивать разные системы и школы, исследовать методами анкетирования и эксперимента. В соответствии с этим планом, в сентябре 1921 года Сидоров начал опрос о зрительном восприятии движения и составил анкету (приводим здесь то, что, по-видимому, служило черновиком к ней):

- «1. Что кажется вам наиболее характерным для движения данного человека? № 1. Сравнительная неподвижность корпуса и подвижность ног. Движение вдоль пространства. № 2. Вертлявость. Врывание.
2. Каким вы воспринимаете само движение? № 1. Метрично. № 2. Угловато, толчком.
3. Какая часть тела кажется вам наиболее проявляющей это движение? № 1. Колени. № 2. Плечи.

¹⁹ Кандинский, В. В. О методе работ по синтетическому искусству: Статья, авторизованная машинопись. 1921 // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198. Л. 5.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

4. Какая разница в восприятии быстрого и медленного движения? № 2. Замедление в конце, большая торопливость в начале²⁰.

5. Отмечали ли вы разницу в различные моменты движения?

6. Есть ли разница в восприятии движения слева направо и справа налево?

7. Как вы воспринимаете темы?

8. Как вы воспринимаете направление движения?»²¹.

Этот опрос он проводил два раза – в 1921 году в Психоневрологическом институте и через два года в Хореологической лаборатории ГАХН (к сожалению, результаты анкетирования неизвестны). Почему исследования танца Сидоров начал именно в Психоневрологическом институте? Отчасти потому, что их с Кандинским план изучать восприятие искусства относился к психологической проблематике, и еще потому, что у института имелась аппаратура для хронофотографии – фиксации последовательных моментов совершения движения, создания развертки движения во времени. Этой лабораторией и решил воспользоваться вездесущий Сидоров²².

Первые эксперименты состояли в фотографировании и зарисовках танцовщиц, в костюме и обнаженных, которые делал сам исследователь и его коллеги. В апреле-июне 1921 го-

да состоялось несколько сеансов, в которых участвовала танцовщица Н. В. Короткова, а зарисовки с нее делали А. А. Малинина, В. В. Прейс, В. И. Беляева и О. П. Чернышева (к сожалению, ничего, кроме имен, о них неизвестно). Задача достаточно смелых – совсем не пуританских – экспериментов заключалась в том, чтобы сравнить, какое впечатление производят движения и позы танцовщицы в одежде и обнаженной. Сидоров пришел к выводу, что танец, движение могут выполнять функцию компенсации наготы: «Тело стремится наибольшей эстетичностью своего движения заменить одежду»²³. В лаборатории была набрана «опытная группа» из пяти демонстраторов-ассистенток – молодых женщин с гимназическим образованием и гимнастической, балетной или пластической подготовкой. С них брали согласие участвовать в экспериментах – в том числе, обнаженными²⁴.

Кроме танца, в Хореологической лаборатории изучали «выразительность походки», различая несколько ее видов: «гармоническую, ритмичную, скованную или свободную, плавную, метричную, вялую, тяжелую или легкую, падающую, развязную, в пространство,

²³ Сидоров, А. А. Записные книжки // НИОР РГБ. Ф. 776. Оп. 4. Ед. хран. 20. Л. 1–3.

²⁴ Не стоит, однако, поспешно обвинять его в порнографии – как это, увы, делали некоторые современники. Сидоров мог бы ответить, что следовал завету создателей современного танца Айседоры Дункан и Рудольфа Лабана: самый прекрасный танец – это танец обнаженного тела (Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – С. 62), – и сослаться на «Allgemeine Kunstwissenschaft», где подчеркивалась важность «эротической функции искусства» (Колленберг-Плотникова, Б. Эстетика и общее искусствознание. Немецкие теории общего искусствознания как источник концептуальных новаций ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 50–51).

²⁰ № 1 пропущен в оригинале. Начиная со следующего пункта, ответы отсутствуют.

²¹ Сидоров, А. А. Записные книжки // НИОР РГБ. Ф. 776. Оп. 4. Ед. хран. 20.

²² Сидоров, А. А. Три года Российской академии художественных наук, 1921–1924 // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 50–51.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

вдаль...»²⁵. Возможно, это было подсказано размышлением Вёльфлина о том, как меняется изображение ходьбы в эпоху Чинквеченто: «Иной стала сама походка женщин. Из деревянной и семенящей она обернулась привольной поступью: замедлился ее темп»²⁶. В список изучаемых движений вошли танцевальные – балет, современный танец и танцы прошлых эпох, выразительные – в театре и немом кинематографе, а также движения спортивные, трудовые и повседневные. Изучалась композиция танца во времени и пространстве, или его «архитектоника», и в результате были составлены «архитектонические диаграммы» восьми хореографических работ²⁷.

Лаборатория много работала над проблемой записи, фиксации мимолетного искусства танца. Для этого хотели приспособить циклограф – аппарат для записи движений, оставшийся от Психоневрологического института. Несколько заседаний лаборатории посвятили словесным описаниям танца, в том числе, из художественной литературы – «Послания Телешовой» Грибоедова, «Евгения Онегина» Пушкина, «Демона» Лермонтова, «Войны и мира» Толстого... Потом перешли к знаковым системам записи, так называемым нотациям, которых к началу XX века насчитывалось не так

уж мало. В лаборатории прозвучали доклады о системе французского танцмейстера Рауля-Оже Фёйе, немецкого педагога и теоретика Фридриха Альберта Цорна, а также современных танцовщиц Ольги Десмонд и Маргарет Моррис²⁸. Хореографы и искусствоведы Евгений Яворский, Николай Позняков и другие предложили обсудить их собственные системы записи танца²⁹. Системы записи танца подразделялись на *синтетические* и *аналитические*. К первым относились те, где перемещение танцовщика фиксировалось либо через следы его шагов (система Р.-О. Фёйе), либо через изображение фигурок танцующих (системы балетмейстеров А. Сен-Леона и В. И. Степанова); сюда же относилась и система Сидорова. В аналитических системах тело танцовщика и его положение в пространстве подвергались предварительному анализу, расположение отдельных частей тела классифицировалось и обозначалось определенными знаками. Так, Яворский, систему которого можно назвать аналитической, пользовался цифрами, а запись велась на двадцати линейках: «На первой записывался ритм. На второй – темп, на третьей – направление поворота танцовщика, на четвертой – положение его тела, на шестой – головы. На последующих шести линейках располагались записи положения рук. А между четырнадцатой и пятнадцатой – движения бедер и ног. На последней – двадцатой – линейке записывались пальцы»³⁰. К аналитическим относилась и система Познякова,

²⁵ Кондратьев, А. И. Хореологическая лаборатория // Искусство: Журнал РАХН. – 1923. – № 1. – С. 442–443; Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 86.

²⁶ Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – С. 283.

²⁷ Сюда входили «Танец Анитры» Грига (хореография Александра Горского), «Итальянская полька» Рахманинова (хореография Михаила Мордкина), «Мазурка» Скрябина, «Вальс» Брамса и «Элегия» Грига (хореография Клавдии Исаченко), а также «Этюд» Хеллера и «Мазурка» Шопена в постановке Веры Майя. Все это были сольные танцы или дуэты; композицию же группового танца планировалось изучать по работам Школы Дункан.

²⁸ Суриц, Е. Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – С. 224.

²⁹ Суриц, Е. Я. Н. С. Позняков и Е. В. Яворский. Работа в области теории и практик танца // Вопросы искусствознания. – 1998. – № 1. – С. 318–328.

³⁰ Суриц, Е. Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – С. 230.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

для создания которой, по его сообщению, он работал с танцовщиками двести часов. К сожалению, ни эти, ни другие созданные в Хореолаборатории системы танцнотации (в том числе, хорошо разработанная система Н. Я. Мальцева), до нас не дошли.

Тайнопись танца

Область танцнотации близко смыкалась с криптографией, созданием искусственных, в том числе секретных, языков. Танцнотация обнаружила одну особенность увлечения Сидорова и его коллег танцем: возможно, даже более научного знания, их интересовало знание эзотерическое, скрытое от профанов и доступное лишь посвященным.

Примерно в это же время, что и Сидоров, танцем заинтересовался его знакомый по кружкам «Мусагета» Александр Илларионович Ларионов (1889–1954) – инженер-химик и поэт-символист³¹. Ларионов посещал кружок скульптора Крахта и даже изучал в его студии «искусство движения». Участники этого кружка поклонялись Бодлеру и другим символистам, увлекались теософией, антропософией и другими эзотерическими движениями. Позже Ларионов был посвящен в розенкрейцеры, участвовал в экспериментах со спиритизмом и стал ближайшим помощником Сидорова в Хореологической лаборатории и ее заведующим.

Ларионов и Сидоров сходились в том, что медиумом, субстанцией этого искусства является «не язык тела (пластика) и не язык музыки (ритмика), а движение само по себе», и что нужно изучать «движение как таковое»³². Оба разрабатывали, каждый – свою, систему

записи танца. Сидоров шел по пути последовательного абстрагирования изображения и сведения фигуры к нескольким чертам. В отличие от языка, который создал Лабан (кинетография, Лабанотация), нотация Сидорова не использовалась на практике – возможно, потому, что автором ее был не хореограф, а эстет, воспринимавший танец зрительно, и она так и не сложилась в целостную систему.

Ларионов создал даже не одну, а несколько систем записи. Самую первую, по словам историка танца Е. Я. Суриц, он строил на простой систематизации движений человеческого тела: «Запись состояла из последовательности изображений поз, помещаемых в разные строки, так что имитировалась музыкальная партитура»³³. Его другая система состояла из «кадров», заключавших в себе определенные формы «частного пространства» и, возможно, была ближе к нотации, над которой в это же время работал Лабан³⁴.

Символы, знаки и семиотические системы были коньком Ларионова: он не только интересовался символикой, гербами и другими знаками. Во ВХУТЕМАСе он преподавал курс по графическому начертанию различных алфавитов, а около 1925 года написал для «Словаря художественных терминов» ГАХН статьи «Алфавит», «Герб», «Тотем» и «Татуировка»³⁵. И,

³³ Суриц, Е. Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – С. 229.

³⁴ Мислер, Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания. – 1997. – Т. X. – Вып. 2. – С. 61–68.

³⁵ По некоторым данным, вместе с Павлом Флоренским они готовили «Словарь символов Symbolarium». Можно вспомнить о том, что Рудольф Лабан тоже писал о символах в танце и танце как символе; см.: Laban, R. Symbole des Tanzes und Tanz als Symbole // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur / Hrsg. Eugen Diederichs. Teil 2. – 1919. – 11 Jg. – H. 9 (Dezember). – S. 669–675.

³¹ Mislér, N. Alexander Larionov // Experiment/Эксперимент. – 1997. – № 3. – P. 267–268

³² Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – С. 60.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

конечно, в сферу его интересов входили тайные языки, в том числе те, которыми пользовались для своих ритуалов розенкрейцеры. Этим языков было несколько, в соответствии с уровнем посвящения – мистическим, магическим, каббалистическим и иерофантическим (то есть наивысшим, жреческим)³⁶; их знаки-иероглифы напоминают причудливую танцнотацию Сидорова.

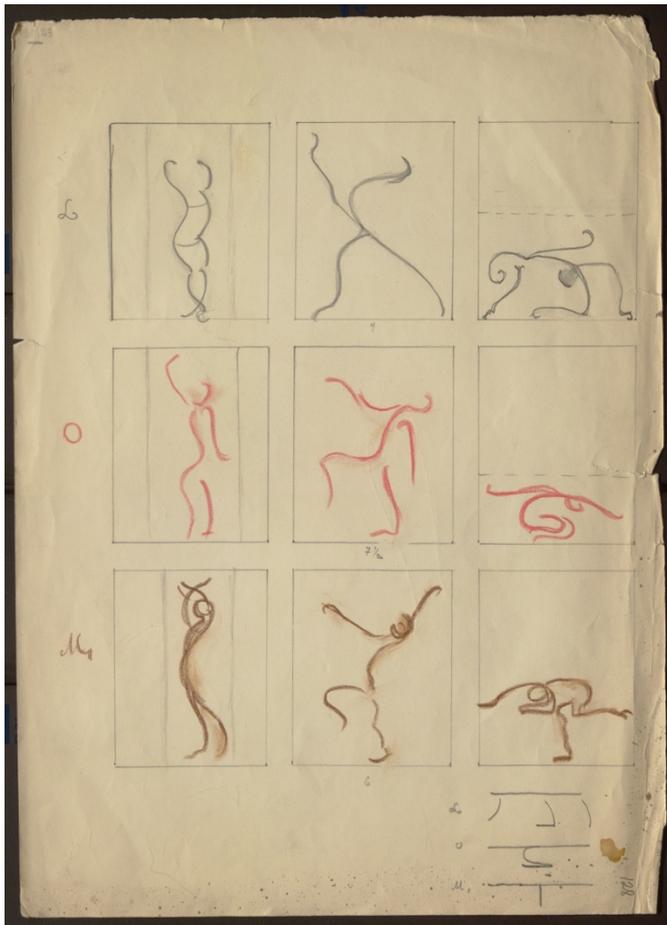


Рис. 7. А. Сидоров. Танцнотация. Из книги: Мислер Н. В начале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века. – М.: Искусство-XXI, 2011. – 446 с.

³⁶ Розенкрейцеры в советской России. Документы 1922–1937 гг. / Сост. А. Л. Никитин. – М.: Минувшее, 2004. – С. 421.

Сидоров и Лабан

За годы существования Лаборатория провела в стенах Академии четыре выставки, объединенные общим названием «искусство движения», где были представлены фотографии не только танца, атлетики и акробатики, но и трудовых процессов и даже движений животных. На последней, четвертой выставке существовал большой зарубежный раздел – его курировал Сидоров, в 1927 году выезжавший для этого в Австрию и Германию и встречавшийся там с художниками и фотографами танца. Как результат его международной деятельности, в Хореологическую лабораторию поступило приглашение участвовать в международном конгрессе по танцу, который организовали Рудольф Лабан и его ученик, хореограф Курт Йосс в Эссене в 1928 году³⁷.

На этом, как и на предыдущих конгрессах, обсуждались задачи создания Tanzwissenschaft (науки о танце) и Bewegungswissenschaft (науки о движении). Хореологам ГАХН было бы чем поделиться, так как в их стране такая наука уже успела родиться. На конгрессе планировали доклад Сидорова «Искусство танца в новой России», однако его поездка сорвалась, и двум авторам хореологии, Сидорову и Лабану, так и не удалось в этот раз встретиться.

Между ними было много общего: как и Сидоров, Лабан принадлежал к сторонникам общего искусствознания; в журнале «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» рецензировались его работы и печатались его статьи³⁸. Оба искали гармонии между челове-

³⁷ Stöckemann, P. Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater. – München: K. Kieser, 2001. – S. 112.

³⁸ Журнал «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» издавал Макс Дессуар; пять конгрессов по общему искусствознанию прошли в Германии в



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

ком и Космосом, верили в существование высших, духовных планов и указывающих на них символов. Оба разделяли интерес к свободному движению и новому танцу, связывая это с идеями теософии и развития человека в гармонии с миром, микрокосма – с макрокосмом. Слова Александра Блока «И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров», сложенные в том же знаковом 1913 году (стихотворение «Было то в темных Карпатах...»), могли быть сказаны и о них.

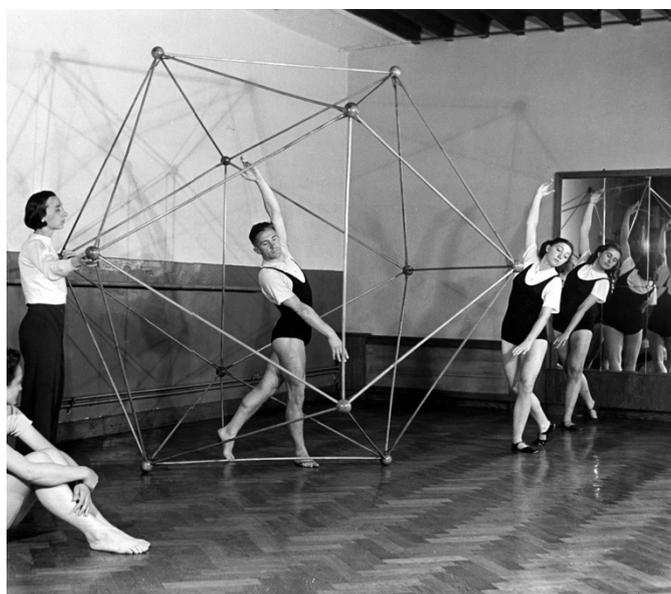


Рис. 8. Ученики Рудольфа Лабана занимаются внутри икосаэдра – геометрической фигуры, правильного многогранника, одного из «платоновых тел». Источник изображения: <https://e-tcetera.be/garnituur-tot-autonome/>

Лабан и Сидоров, каждый по-своему, придумывали «письмена» – знаки для записи движений, искали символизм жестов. Лабан представлял структуру тела с его движениями как огромный кристалл – икосаэдр³⁹; Сидоров

1913–1930 годах. Автор благодарит Николая Плотникова за сообщение о публикациях Лабана в журнале.

³⁹ Laban, R. *Symbole des Tanzes und Tanz als Symbole* // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur / Hrsg. Eugen Diederichs. Teil 2. – 1919. – 11 Jg. – Н. 9

вписывал позы пластического танца в геометрические фигуры – ромб, пирамиду, треугольник, круг... Оба входили в тайные общества – масонов и розенкрейцеров⁴⁰. Для этих мистиков и тайноведов, геометрические фигуры имели еще и другой – гностический смысл, а танец обретал значение сакрального языка, с помощью которого человек-мирокосм связан с макрокосмом.

Как известно, наука о танце Лабана (в которую входили хореология, или запись движений, и хореотика, их пространственный анализ) дала начало новой дисциплине – современным dance studies. Чем же закончился проект хореологии в ГАХН? Там танец, в том числе современный, авангардный, исследовали экспериментально, самыми прогрессивными техническими средствами (включая хронофотографию, фото- и киносъемку), разрабатывали новые системы нотации. Этот новаторский проект оборвался из-за того, что ГАХН сначала реорганизовали, выбросив оттуда исследования движения, а потом совсем закрыли. В то же самое время лишились бюджетной поддержки студии и школы современного танца – отныне советское государство финансировало только академический балет и «народный» танец. Вместе с современным танцем в нашей стране, едва родившись, перестала существовать наука о нем. Хореология как эмпирическое, экспериментальное исследование движения и танца, их восприятия зрителем и их символического измерения остается уникальным и во многом еще не реализованным проектом.

(Dezember). – S. 669–675; Keilson, A. I. *The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919–1926* // Dance Research Journal. – 2019. – № 51 (2). – P. 21.

⁴⁰ Keilson, A. I. *The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919–1926* // Dance Research Journal. – 2019. – № 51 (2). – P. 21.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

Список литературы

Архивные источники

НИОР РГБ. Ф. 776 (А. А. Сидоров)
 ОР ГМИИ имени А.С. Пушкина. Ф. 52 (А. А. Сидоров)
 РГАЛИ. Ф. 941 (ГАХН)
 РГАЛИ. Ф. 2740 (Херсонский Хрисандр Николаевич)

Библиография

Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.

Глухова, Е. В. Протоколы заседаний кружка экспериментальной эстетики при «Мусагете» («Ритмического кружка»). Окт. 1910—май 1911 // Белый А. Собрание сочинений. Т. XIV / под ред. Д. О. Торшилова, Е. В. Глуховой. – М.: Дмитрий Сечин, 2014. – С. 439–470.

Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 921 с.

Колленберг-Плотникова, Б. Эстетика и общее искусствознание. Немецкие теории общего искусствознания как источник концептуальных новаций ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 143–171.

Кондратьев, А. И. Хореологическая лаборатория // Искусство: Журнал РАХН. – 1923. – № 1. – С. 442–443.

Мислер, Н. В начале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века. – М.: Искусство-XXI, 2011. – 446 с.

Мислер, Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания. – 1997. – Т. X. – Вып. 2. – С. 61–68.

Нешумова, Т. Ф. Сидоров Алексей Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический сло-

варь: В 7 т. – Т. 5. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007. – С. 607–608.

Розенкрейцеры в советской России. Документы 1922–1937 гг. / Сост. А. Л. Никитин. – М.: Минувшее, 2004. – 476 с.

Сидоров, А. А. Основы органической истории искусств. Тезисы // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. – Т. 2 / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 140–141.

Сидоров, А. А. Портреты из истории искусств. Сонеты, гравюры на дереве. – М.: Книгопечатник, 1922. – 28 с.

Сидоров, А. А. Современный танец // Стремнины: Альманах. – Кн. 2. – М.: Изд-е Л. А. Слонимского, 1918. – С. 165–197.

Сидоров, А. А. Современный танец. – М.: Первина, 1923. – 63 с.

Сидоров, А. А. Три года Российской академии художественных наук, 1921–1924 // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: В 2 т. / Под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 18–100.

Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

Суриц, Е. Я. Н. С. Позняков и Е. В. Яворский. Работа в области теории и практик танца // Вопросы искусствознания. – 1998. – № 1. – С. 318–328.

Суриц, Е. Я. О записи танца в Государственной академии художественных наук // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – С. 219–235.

Шарапов, Э. П. Судоплатов против Канариса. – М.: Эксмо, 2004. – 352 с.

Brandenburg, H. Der Moderne Tanz. – München: G. Müller, 1913. – 61 S.

Keilson, A. I. The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919–1926 // Dance Research Journal. – 2019. – № 51 (2). – P. 18–34.



Ирина Евгеньевна СИРОТКИНА

| Наука о танце: хореология Алексея Сидорова |

Laban, R. Symbole des Tanzes und Tanz als Symbole // Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur / Hrsg. Eugen Diederichs. Teil 2. – 1919. – 11 Jg. – H. 9 (Dezember). – S. 669–675.

Misler, N. Alexander Larionov // Experiment/Эксперимент. – 1997. – № 3. – P. 267–268.

Misler, N. Choreological Laboratory // Experiment/Эксперимент. – 1996. – № 2. – P. 169–200.

Preston-Dunlop, V. Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography. – London: Verve, 1998. – 216 p.

Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban, an extraordinary life. – London: Dance Books, 1998. – 306 p.

Sirotkina, I. Signs for a science: Aleksei Sidorov's Choreology // Studies in East-European Thought [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.1007/s11212-021-09428-z> (дата публикации: 12.06.2021).

Stöckemann, P. Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater. – München: K. Kieser, 2001. – 477 s.



Irina E. SIROTKINA

| A Science of Dance: Alexey Sidorov's Choreology |

Irina E. SIROTKINA

Independent researcher

PhD (in Psychology)

ORCID: 0000-0002-6090-7005

E-mail: isiro1@yandex.ru

A SCIENCE OF DANCE: ALEXEY SIDOROV'S CHOREOLOGY

«Contemporary dance» is not that young – it is more than a century old. Exactly in the months when the journal issue appears, there will be a centenary of the first Russian-language monograph titled *Contemporary Dance*. The work by Aleksey Sidorov was published as a brochure in the winter of 1922–1923. In spite of the hard times that the country was going through, a need for such a book was obvious: the 1920s were marked by the boom of new dance worldwide including Russia. During that decade a new discipline for dance, choreology, was created by the dancer, choreographer and researcher, Rudolf von Laban, in the West, and by the art scholar, Alexey Alekseevich Sidorov, in Russia. In his capacity of the Academic Secretary of the Russian Academy of Artistic Sciences, Sidorov founded the Choreological Laboratory (1922–1929) and himself took an active part in describing and analyzing dance movements. He made sketches and notes and used photography to capture dance movements and to create a system of dance notation. In his search to schematize movement and find an abstract language for dance, he

followed into Vassily Kandinsky's steps. At the same time Laban in Germany worked on his dance notation and his *choreutic*, or the analysis of movement in space. Besides, both Laban and Sidorov considered themselves proponents of Heinrich Wölfflin and other scholars who developed *Allgemeine Kunstwissenschaft*, or general art studies, a methodology that examined art practices and not just works of art, and did it by scientific methods. Sadly, the flourishing of new dance and its scholarship in Russia was cut short. The majority of studios and schools of the new, free dance, or *danse plastique*, ceased to exist by the 1930s. And the unique project of choreology as scientific dance studies still remains incomplete.

Key words: movement, dance, dance studies, choreology, Sidorov, Laban, Wölfflin, Kandinsky, general art studies, dance notation, SAAS.

References

Glukhova, E. V. (ed.). (2014). Protokoly zasedaniy kruzheniya eksperimental'noy estetiki pri «Musagete» («Ritmicheskogo kruzheniya») [The minutes of sessions of the Group for Experimental Aesthetics at «Mysaget» («Ritmicheskii kruzheniya»)]. In D. O. Torshilov (ed.), *Andrei Bely. Sobraniye sochineniy. Ritm kak dialektika i «Mednyy vsadnik»*, XIV. Dmitry Sechin. 439–470. (In Russian).

Kollenberg-Plotnikova, B. (2017). Estetika i obshcheye iskusstvoznaniye. Nemetskiye teorii obshchego iskusstvoznaniya kak istochnik kontseptual'nykh novatsiy GAKHN [Aesthetics and general art studies. German theories of general art studies as a source for conceptual innovations in GAKHN]. In N. S. Plotnikov, N. P. Pod-

zemskaya (Eds.) *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva*. Novoe literaturnoe obozrenie. 143–171. (In Russian).

Kondrat'yev, A. I. (1923). Khoreologicheskaya laboratoriya [Choreological laboratory]. *Iskusstvo: Zhurnal RAKHN* 1. 442–443. (In Russian).

Misler, N. (2011). *V nachale bylo telo: ritmoplasticheskiye eksperimenty nachala XX veka* [At the beginning was the body: rhythmic and plastic experiments of the early twentieth century]. *Iskusstvo-XXI*. (In Russian).

Misler, N. (1997). Khoreologicheskaya laboratoriya GAKHN [Choreological laboratory of GAKHN]. *Voprosy iskusstvoznaniya*, X(2). 61–68. (In Russian).

Neshumova, T. F. (2007). Sidorov Aleksei Alekseevich. In P. A. Nikolaev (ed.), *Russkiye pisateli*.



Irina E. SIROTKINA

| A Science of Dance: Alexey Sidorov's Choreology |

1800–1917. *Biograficheskiy slovar'*, 5. Bol'shaia rossiiskaia entsiklopedia. 607–608. (In Russian).

Plotnikov, N., Podzemskaya, N. (Eds.). (2017). *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a language – languages of art. State Academy of Art Sciences and the aesthetic theory of the 1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).

Nikitin, A. L. (ed.). (2004). *Rozenkreytsery v sovetskoj Rossii. Dokumenty 1922–1937 gg.* [Rosicrucians in Soviet Russia. Documents, 1922–1937]. Minushee. (In Russian).

Sidorov, A. A. *Osnovy organicheskoi istorii iskusstv. Tezisy* [Foundations of the organic history of the arts]. In Plotnikov, N., Podzemskaya, N. (Eds.). (2017). *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov*, 2. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 140–141. (In Russian).

Sidorov, A. A. (1922). *Portrety iz istorii iskusstv, sonety, graviury na dereve* [Portraits from art history, sonnets, engravings on wood]. Knigopaechatnik. (In Russian).

Sidorov, A. A. (1918). *Sovremennyi tanets* [Contemporary dance]. *Al'manakh «Stremniny»*, 2. 165–197. (In Russian).

Sidorov, A. A. (1923). *Sovremennyi tanets* [Contemporary dance]. Pervina. (In Russian).

Sidorov, A. A. (2017). *Tri goda Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk, 1921–1924* [Three years of Russian Academy of Art Sciences, 1921–1924]. In Plotnikov, N., Podzemskaya, N. (Eds.). (2017). *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov*, 2. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 18–100. (In Russian).

Sirotkina, I. (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii* [Free movement and danse plastique in Russia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).

Surits, E. I. (1998). N. S. Pozniakov i E. V. Iavorsky. *Rabota v oblasti teorii i praktik tantsa* [N. S. Pozniakov and E. V. Iavorsky. Work in the area of dance theory and practice]. *Voprosy iskusstvoznania*, 1. 318–328. (In Russian).

Surits, E. I. (2009). *O zapisi tantsa v Gosudarstvennoi akademii khudozhestvennykh nauk* [On dance notation in the State Academy of Art Sciences]. In N. L. Dunaeva (ed.). *Stranitsy istorii baleta. Novye issledovaniia i materialy*. Baltiiskie sezony. 219–235. (In Russian).

Sharapov, E. P. (2004). *Sudoplatov protiv Kanarisa* [Sudoplatov versus Kanaris]. Eksmo. (In Russian).

Voelfflin, H. (2009) *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Main concepts in art studies. The Problem of the evolution of style in new art]. V. Shevchuk. (In Russian).

Brandenburg, H. (1913). *Der Moderne Tanz*. G. Müller.

Keilson, A. I. (2019). The Embodied Conservatism of Rudolf Laban, 1919–1926, *Dance Research Journal*, 51 (2). 18–34.

Laban, R. (1919). *Symbole des Tanzes und Tanz als Symbole*. In *Die Tat: Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*, 11 Jg., Teil 2, H. 9. 669–675.

Misler, N. (1997). Alexander Larionov, *Experiment/Experiment*, 3. 267–268.

Misler, N. (1996). *Choreological Laboratory*, *Experiment/Experiment*, 2. 169–200.

Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Verve Publishing.

Preston-Dunlop, V. (1998). *Rudolf Laban, an extraordinary life*. Dance Books.

Sirotkina, I. (2021). Signs for a science: Aleksei Sidorov's Choreology. <https://doi.org/10.1007/s11212-021-09428-z> (Retrieved June 12, 2021).

Stöckemann, P. (2001). *Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater*. K. Kieser.

Surits, E. (1996). Studios of plastic dance, *Experiment/Experiment*, 2. 143–167.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

Дарья Михайловна СЕДОВА

Санкт-Петербург, Россия
Независимый исследователь
ORCID: 0000-0003-1716-4805
E-mail: sedova_daria@inbox.ru

ОПЫТ МЭРИ СТАРКС УАЙТХАУС В ФОРМИРОВАНИИ ПРАКТИКИ АУТЕНТИЧНОГО ДВИЖЕНИЯ

Аутентичное движение – самодостаточная практика, вещь в себе. Она не является терапевтической, не является соматической, не является психологической. Практика открывает пространство для исследования и интеграции различных уровней процесса движения. Она не предусматривает запоминания и многократного воспроизведения двигательного материала. Сессии движения, прямой опыт, его осознание – это суть практики, которая развивается и распадается на школы и отдельные направления.

Аутентичное движение возникло в 1950-е годы в США из движения, сформированного Мэри Старкс Уайтхаус (Mary Starks Whitehouse), танцовщицей и преподавателем танца модерн, и получило название «movement-in-depth» (движение в глубину). За более чем семьдесят лет существования движения заложенные ею идеи развивались и углублялись представителями первого поколения учеников. В последние десятилетия аутентичное движение получило распространение во многом через те форматы практики, которые исследовала в своей работе одна из учениц Уайтхаус, Джанет Адлер (Janet Adler). Структура его проста: движущийся в присутствии свидетеля закрывает глаза, он не знает, что

будет дальше, какой опыт возникнет; свидетель этого также не знает и готов принять без оценки и интерпретации то, что случится в ходе двигательной сессии.

В статье исследованы основы, заложенные Уайтхаус, история возникновения практики; анализируются её личные публикации, а также публикации её современников и последователей – о принципах, роли ведущего, влиянии практики на формирование телесности движущегося и становление внутреннего свидетеля.

Результатом является тезис о том, что аутентичное движение как регулярная практика соединения с собственным телом, проживания его внутренней истории, способствует формированию индивидуального двигательного словаря, углублению осознанности и внимания, развитию органичности и многогранности телесной лексики и телесной реальности танц-художника, поэтому может быть использовано как метод поиска материала и рефлексии в процессе создания танцевального перформанса.

Ключевые слова: активное воображение, аутентичное движение, «движение в глубину», импровизация, кинестетическое осознание, перформанс, танец, телесность, тело, хореография.

Мэри Старкс Уайтхаус (Mary Starks Whitehouse, 1911–1979) считается прародительницей практики аутентичного движения¹, основанной на синтезе принципов

¹ Аутентичное движение – это метод активного вообра-

жения в движении. Оно представляет собой вид медитативной практики, где главным являются взаимоотношения между свидетелем и движущимся. Последний начинает движение из точки покоя, он ждет, когда его внутренние импульсы обретут форму и выразятся в позе и в движении. В аутентичном движении обучают, как развивать свое кинестетическое, физическое осознание с тем,



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

немецкого экспрессионистского танца и юнгианской глубинной психологии. Потенциал практики заключается в том, чтобы донести до сознания ранее скрытые элементы уникальных личностных, духовных и творческих аспектов бытия через сенсорный опыт тела.

Публикации Уайтхаус, созданные с 1950-х по 1970-е годы, иллюстрируют ее собственный поиск языка, описывающего то, что она нашла в основе танца и движения. Назвав свою студийную практику² «движением в глубину», Уайтхаус находилась под влиянием юнгианской концепции «активного воображения», которую Джоан Ходоров³ в дальнейшем развила в концепцию «движущего воображения». Творчество Уайтхаус развивалось в то же вре-

чтобы человек смог замечать и осознавать любые физические ощущения. Это в свою очередь развивает способность фокусироваться на физических ощущениях, на внутренних переживаниях, внутреннем опыте, которые могут также обретать форму образов, звуков, эмоций, а дальше этот опыт переживания трансформируется в движение. (Бирюкова, И. В. Аутентичное движение и мудрость тела // Журнал практической психологии и анализа. – 2005. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-i-mudrost-tela> (дата обращения: 12.06.2022)).

² Практика – сознательное и точное действие, в котором практикующий последовательно применяет предыдущие знания, понимание и навыки в соответствии с руководящими принципами дисциплины. Благодаря сознательной практике и осознанному повторению знания, навыки, понимание (а иногда даже руководящие принципы) уточняются, углубляются и подвергаются необходимой адаптации по мере изменения внутренних и внешних условий. (Koltai, J. Forms of Feeling, Frames of Mind. Authentic Movement Practice as an Actor's Process [Электронный ресурс]. URL: <https://www.embodiedpractice-judithkoltai.com/forms-of-feeling> (дата обращения: 03.06.2022)).

³ Джоан Ходоров (Joan Chodorow) – доктор философии, аналитик и член Института К. Г. Юнга в Сан Франциско. Изучала танец, выступала как танцовщица и имела опыт преподавания. Обучалась танцевальной терапии у Труди Шуп и Мэри Уайтхаус. Является сертифицированным танцевальным терапевтом. На протяжении ряда лет занимала пост президента Американской ассоциации танцевальной терапии.

мя, что и американский постмодернистский танец, поэтому у него существуют параллели с обращенным внутрь себя, самонаправленным характером недавно развивающихся подходов к танцевальной импровизации, таких как Release Dance (техника релиз) и Experimental Anatomy (экспериментальная анатомия).

Немецкий экспрессионистский танец использует образы из-за их эмоциональной силы, что приводит к сырым и интенсивным танцевальным произведениям, которые выносят содержание бессознательного на поверхность исполнения. Уайтхаус и её ученики также используют повторение, усиление, неподвижность, осознание тела и разума. Кажется, что интеграция этих элементов использовалась для того, чтобы вызвать движение, которое казалось аутентичным и поэтому временами, возможно, было похоже на танец Мэри Вигман. Разница заключалась в том, что практика Уайтхаус создавалась не с целью публичных выступлений, а для развития способности движущихся быть самими собой в движении и в покое.

Методология

Методологической основой статьи стал анализ теоретических работ зарубежных и российских практиков аутентичного движения. Материал составили публикации Уайтхаус об основной концепции практики и ролях ведущего группы. Важным источником для написания статьи явились работы Джанет Адлер (Janet Adler), Кетлин Хендрикс⁴ (Kathlyn T. Hendricks), Киры Хесс (Kyrа Hess), Линды Хартли (Linda Hartley), Патриции Палларо⁵ (Patrizia Pallaro),

⁴ Кэтлин Хендрикс – пионер в области телесного интеллекта, соучредитель института Хендрикс, в котором проводятся семинары по направлениям, связанным с телом и разумом.

⁵ Патриция Палларо⁵ – автор двух сборников статей практиков и студентов аутентичного движения, в которых рассматривается прошлое, настоящее и будущее развитие



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

издавшей два сборника интервью с ведущими практиками, раскрывающими базовые принципы аутентичного движения, а также издание «*A Moving Journal*»⁶ («Дневник движения»), выпускавшееся регулярно с 1994 по 2006 год под редакцией Эни Гейсингер (Annie Geissinger), Джоан Веб (Joan Webb), Полы Сэджер (Paula Sager) и предлагавшее пространство для исследований международного круга практиков аутентичного движения. Среди русскоязычных работ опорой составили публикации А. Гирсона, И. Бирюковой, переводы И. Беленкова, Н. Кунгуровой, Н. Лебедевой, А. Гастевой, А. Бегунской, Е. Гребенюк, Н. Польшанной и других.

Задача статьи – определить специфику «движения в глубину», появившегося в 1950-е годы контрапунктом танцу модерн и экспрессивному танцу, рассмотреть принципы и инструменты, к которым оно обращается, с точки зрения актуальности их использования как метода поиска материала и рефлексии в процессе создания танцевального перформанса.

Практики Мэри Старкс Уайтхаус

Уайтхаус училась у пионеров танца модерн Мэри Вигман⁷ в Германии в 1936 году и

аутентичного движения; связь аутентичного движения с психотерапией и духовностью: «Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow» («Аутентичное движение. Эссе Мэри Старкс Уайтхаус, Джанет Адлер и Джоан Ходоров»), «Authentic Movement: Moving the body, moving the self, being moved» («Аутентичное движение: движение тела, движение самости, быть движимым»).

⁶ *A Moving Journal* («Дневник движения») [Электронный ресурс]. URL: <https://amjpastissues.blogspot.com/> (дата обращения: 09.06.2022).

⁷ Мэри Вигман (1886–1973) – немецкая танцовщица и хореограф, создательница экспрессионистского танца. Оригинальность стиля Вигман заключалась в том, что в танце она воплощала все свои мысли и чувства.

Марта Грэм⁸ в США в 1937–1938 годах, хореографов-новаторов, в танцевальных импровизациях которых исследовались движения, исходящие из сильных эмоциональных переживаний или их вызывающие. Они экспериментировали с такими движениями, как дрожание, падение, лежание на полу, танцы под барабанный бой или совсем без музыки, осмеливались исполнять движения, которые были диссонирующими, не считались приятными или красивыми по западным стандартам, тем самым «распакывая» доступ к естественным, архетипическим и мифологическим реалиям.

Уайтхаус разочаровалась в том виде танца, который преподавали и исполняли в Лос-Анджелесе, и стала больше интересоваться символическими, коммуникативными и выразительными аспектами движения. Она начала заниматься юнгианским психоанализом и, в конце концов, прошла обучение в Институте Юнга в Цюрихе.

Подобно Грэм и Вигман, Юнг был первопроходцем, углублялся в нетрадиционные области психологии, был движим собственными сновидениями. Его опыт привел к развитию «активного воображения»⁹, расширению спосо-

⁸ Марта Грэм (1894–1991) – американская танцовщица и хореограф, создательница труппы, школы и танцевальной техники своего имени; выдающийся деятель хореографии США, одна из т. н. «великой четвёрки» основоположников американского танца модерн, куда также входили Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман и Ханья Хольм.

⁹ «Под активным воображением мы понимаем некое определенное отношение к содержанию бессознательного, когда мы обращаемся к нему, чтобы выделить его и, таким образом, наблюдать его автономное, самостоятельное развитие. Можно также сказать, что мы “оживляем его”, но это неправильно, так как мы просто наблюдаем, что происходит. Это похоже на просмотр фильма или слушание музыки, когда сидишь спокойно и воспринимаешь не то, что ты продуцируешь, а то, что происходит. Единственная разница в том, что в активном воображении “фильм” разворачивается внутри». (Бирюкова, И. В. Аутентичное движение и мудрость тела // Журнал практической психологии и анализа. – 2005. – № 1 [Электрон-



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

бов работы со сновидениями, выявлению мощной организующей энергии архетипов. Центральное место в работе Юнга занимал процесс личностной индивидуации и поиска места индивидуума в отношениях с миром.

Уайтхаус разработала то, что она назвала «движением в глубину», которое можно считать «активным воображением» в движении. Активное воображение – это терапевтический процесс, который позволяет исследовать бессознательный опыт, свободно проговаривая любые образы и ассоциации без обязательного придания им смысла или логического структурирования мыслей. В «движении в глубину» участник позволяет движению «случаться», а не выполняет заученные действия или действия, контролируемые разумом: *«Внутреннее ощущение, позволяющее импульсу принять форму физических действий, есть активное воображение в движении точно так же, как следование зрительному образу есть активное воображение в фантазии. Именно здесь сознанию становятся доступны самые драматические психофизические связи»*¹⁰.

Существует несколько источников движения, благодаря которым материал из глубин тела обретает воплощённую форму: личное бессознательное (личная история), коллективное бессознательное (трансперсональное и кросскультуральное) или сверхсознательное (связанное с энергиями, выходящими за пределы собственного «я»). Этот процесс интегрируется в сознательное посредством диалога со свиде-

телем, тем, кто наблюдает за движением движущегося¹¹.

Первоначально Уайтхаус описала практику, названную «движение в глубину», в интервью Джильде Франц¹² в 1972 году. Основываясь на танцевальных занятиях с Мэри Вигман и собственном личном опыте юнгианского психоанализа, она разработала подробный переход от движения к внутреннему опыту, включающий бессознательное, довербальное, прямое ощущение, сны и динамику межличностных отношений¹³. *«Ядром двигательного опыта является ощущение “я двигаюсь” и “я движем(а)”». В идеале, и то, и другое присутствует в одно и то же мгновение. Это момент полного осознания, слияния того, что я делаю, и того, что со мной происходит, его нельзя предвидеть, объяснить, специально проработать или точно повторить»*¹⁴.

Уайтхаус рассматривала процесс движения как континуум, варьирующийся от одной полярности (невидимое движение сознательного «я») к другой (аутентичное движение бессознательного «я»), и подчеркивала различную степень наличия каждой из них в зависимости от потребностей человека. В её более поздних текстах аутентичное движение отсылается не к целостному движению, а, скорее, к чистому переживанию «я движем(а)», больше внимания

ный ресурс]. URL: <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-i-mudrost-tela> (дата обращения: 03.06.2022)).

¹⁰ Levy, F. J. Dance/Movement Therapy: A Healing Art. – Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1998. – P. 65.

¹¹ Hugill, T. Embodying Our Longing to be Seen [Электронный ресурс]. URL: <https://www.awakeningbodywisdom.com/resources/articles/embodying-our-longing-to-be-seen> (дата обращения: 20.04.2022).

¹² Frantz, G. An Approach to the Center: An interview with Mary Whitehouse // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 17–28.

¹³ Hendricks, K. T. What I Learned from Mary: Reflections on the Work of Mary Starks Whitehouse // American Journal of Dance Therapy. – 2010. – June. – P. 64.

¹⁴ Levy, F. J. Dance/Movement Therapy: A Healing Art. – P. 67.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

уделяется разделению, подразумевается, что любой опыт уровня «я двигаюсь» будет ослаблять подлинность опыта уровня «я движим(а)». Однако она никогда не хотела полностью исключить сознание из движения, искала и ценила тотальный опыт, в котором переплетается спонтанная осознанность обеих уровней.

Чтобы подключиться к бессознательному, первым шагом было развитие осознанного пребывания в своем уникальном теле, которое сейчас называют кинестетическим осознанием¹⁵. Ученики стояли с закрытыми глазами и следовали вербальным инструкциям, чтобы заметить чувства, которые физические ощущения вызывали в их телах. Это исследование могло включать в себя простые движения, такие как раскачивание, вращение, потягивание или балансирование; по мере развития осознанности движущегося, любые возникающие ощущения, мысли или образы должны были быть замечены и исследованы на предмет их внутреннего или внешнего происхождения.

Студенты могли погружаться в телесное исследование как с помощью инструкций, спе-

¹⁵ Кинестетическое осознание – это, как полагала Уайтхаус, внутреннее ощущение человеком своего физического «я». Она считала, что у одних людей кинестетическое чутье от природы выше, чем у других, но в любом случае его можно пробудить, развить и поощрить: «Если кинестетическое чувство никогда не развивалось или редко использовалось, оно становится бессознательным, и человек оказывается в ситуации, которую я могу назвать только жизнью в голове, что отражает тело, поскольку оно развивается путём приобретения целого ряда искажений, напряжений и привычек, накопленных годами ассимиляции с ментальными образами выбора, необходимости, ценности и уместности». Уайтхаус рассматривала кинестетическое осознание как способность человека устанавливать «субъективную связь» с ощущениями от движения. Она противопоставляла кинестетическое чутье и упражнения, которые вызывают мышечный рефлекс, но без соответствующего проживания личностной идентичности. (Whitehouse, M. S. The Tao of the Body // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1958. – P. 43).

циальных двигательных заданий Уайтхаус, так и через собственную импровизацию. *Спонтанно возникающие движения* рассматривались как специфическое отражение бессознательного в моменте. «Движение – один из великих законов жизни. Это первичная среда нашей жизненной силы, поток энергии, текущий в нас подобно реке все время, бодрствуем мы или спим, двадцать четыре часа в сутки. Наше движение – это наше поведение; существует прямая связь между тем, что мы из себя представляем, и тем, как мы двигаемся»¹⁶.

Уайтхаус стала тем, кто преобразовал танцевальную студию в пустое пространство, открытое для чего-то иного, нежели танец, кто ввел такой формат – учитель сидит в стороне, в то время как ученики двигаются. Также она исследовала значение проговаривания опыта после движения – один на один, в парах или тройках, в группе. Люди, которые приходили к Мэри Старкс Уайтхаус, танцевали не для того, чтобы произвести впечатление или научиться хореографии, они желали открыть для себя нечто большее. Уайтхаус в студии являлась «учителем, медиатором, лидером... зеркалом»¹⁷; она отражала то, что видела в физическом теле, движущемся перед ней, и со смирением вносила предложения.

В начале своего пути в аутентичном движении некоторые студенты мало осознавали влияние подавленных чувств и мыслей на их тело. Внимание Уайтхаус было постоянным и открытым, независимо от того, в какой степени она словесно направляла своих учеников. Формировались взаимные отношения, в которых

¹⁶ Whitehouse, M. S. Reflections on a metamorphosis // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 59.

¹⁷ Levy, F. J. Dance/Movement Therapy: A Healing Art. – P. 57.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

студенты могли открыто делиться своими мыслями и телесными реакциями по мере их возникновения и углубляться в их происхождение. Кэтлин Хендрикс, ученица и последовательница Уайтхаус, писала о ней и своём непосредственном опыте посещения занятий: она отказывалась выражать одобрение или неодобрение на протяжении всего исследования движения, не делала комплиментов и не поправляла, скорее, излучала любопытство, часто говорила: «Я просто ищущу». Обратная связь включала рассказывание историй или мифов, уместных ситуации. Она усиливала более глубокое понимание личной ответственности, всегда обращаясь к реальному опыту каждого, предлагая ученикам поделиться тем, что они экстернализировали или проецировали на другого человека или ситуацию. Она могла активно молчать, передавая ощущение наполненности и созревания вниманием.

«Внутреннее движение сознания либо движущегося, либо фасилитатора¹⁸ (и особенно обоих) создавало осязаемое пространство и потенциал для видимого движения, который возникал из связи тела с психикой и духом. Внимание как мост между сознательным и бессознательным открылось для меня на этих сеансах с Мэри и с тех пор очаровывало меня», – вспоминала Хендрикс¹⁹.

Уайтхаус посвятила годы развитию уникального образа движения, которое являлось бы подлинным, настоящим и непридуманным в присутствии другого человека (учителя/свидетеля): *«Когда движение было простым*

и неизбежным, не подлежащим изменению, каким бы ограниченным или частичным оно ни было, оно становилось тем, что я называла “аутентичным”, – его можно было признать подлинным, принадлежащим этому человеку... Истина невыученная, но явленная, чтобы быть увиденной»²⁰.

Уайтхаус противопоставляла аутентичное движение, или «видимое», его противоположности, «невидимому движению» – движениям, которым не хватает подлинного эмоционального заряда. Слово «невидимый» относилось не к мышечному действию, а к эмоциям или мыслям, которые движение не передавало в полной мере. Вместо этого была видна стилизация движения или мышечная ригидность. Разница в качестве движения проявлялась в демонстрации полярностей, тенденции выражать и тенденции подавлять или прятать.

Когда Уайтхаус работала с двумя потоками движения, один из которых исходил из психологического уровня, а другой – из уровня телесности, она открыла для себя способ существования, движения и отношения к телу и душе как к целому, живому, нераздельному. Единство и инклюзивность тела и души были тем, чего не хватало Уайтхаус в западных версиях танца и психологии. Это может стать ключом для любого искусства и любого художника. И дело не в том, чтобы выполнять работу с «закрытыми глазами», а в том, чтобы узнать, как лучше всего приблизиться к глубинам, где появляется необработанный материал, как обращать внимание на его зарождение.

¹⁸ Фасилитатор – (англ. *facilitator*, от лат. *facilis* – «лёгкий, удобный») – это человек, обеспечивающий успешную групповую коммуникацию. Обеспечивая соблюдение правил встречи, её процедуры и регламента, фасилитатор позволяет её участникам сконцентрироваться на целях и содержании встречи.

¹⁹ Hendricks, K. T. What I Learned from Mary: Reflections on the Work of Mary Starks Whitehouse. – P. 66.

²⁰ Whitehouse, M. S. C. G. Jung and Dance Therapy. Two major principles // *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow* / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1958. – P. 87.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

Принципы аутентичного движения

Кэтлин Хендрикс выделила принципы, которые она усвоила на занятиях Уайтхаус: 1) *движение изнутри наружу*. Идея не принимать эстетически интересную позу, а двигаться, исходя из телесных переживаний. Уайтхаус учила отпускать контроль, который был в центре танцевального обучения, и вместо этого задаваться вопросом о том, что должно произойти. Фразы, которые часто использовались: «будь настолько медленна, насколько оно хочет», «стремясь контролировать, ты теряешь это», «погрузитесь в происходящее настолько отдаленно, чтобы стать наблюдателем», «спросите о смысле прямо у тела», «делать то, что оно хочет делать»; 2) *всё движется*. Уайтхаус учила замечать не только то, что движется, но и то, что не движется и должно или может двигаться с приливом интереса и внимания, учила ощущать малейший импульс – поворот, наклон, начало жеста, который может начать историю или завершить часть чьей-то истории, где возникает более подлинный и свободный выбор; 3) *погружение в метафору*. Движение каждого человека имеет смысл, и метафора для движения каждого человека, хотя и основана на универсальных элементах, уникальна в настоящий момент опыта; 4) *исследование полярностей*. Осознание ценности противоположностей катализирует способность приветствовать неожиданное, изнанку и теневой мир другого человека. Ученики обнаруживают, что движение с такими полярностями, как аккуратность/неопрятность, контроль/беспомощность, обвинение/интерес, позволяет им обнаруживать те аспекты себя, от которых они отrekliсь, и высвобождает гораздо больше опций для свободного выбора; 5) *превращение проблемы в творческое выражение*. Имея юнгианское прошлое, Уайтхаус любила сны и читала их уникальный язык. Она учила не

только методам или способам интерпретации, но и, как она это называла, «присутствию» сна, учила вникать в движение чувств, в цвет и ландшафт каждого сна и позволять проявиться его значению. Мэри использовала работу со сновидениями, чтобы стимулировать творческие сдвиги в мышлении и чувствах.

Роли ведущего группы

В основе подхода Уайтхаус лежал акцент на терапевтических отношениях, доверии собственной интуиции и помощи участникам в доверии их собственной интуиции. Она считала, что ведущий группы в разное время мог быть *учителем, лидером и медиатором*, о чём рассказывается в её публикации «Teacher, leader and mediator» («Учитель, лидер и медиатор»)²¹.

Роль *учителя* складывается как результат многолетней тренировки, что создает определенный фон. Учителю необходимо умение видеть, но видеть не в значении смотреть на что-то, а в значении воспринимать, сочувствовать, смотреть внутрь. Уайтхаус говорила о желании заменить роли учителя и ученика на другие, сокращающие дистанцию и позволяющие выстраивать коммуникацию более горизонтально.

Лидер представляет собой нечто среднее между «учителем» и «медиатором»: «Я обнаружила, что училась так же, как и студент передо мной. Любой хороший учитель достигает того, чтобы оставаться живым в том, что он изучает, но это особенно верно в случае, когда отваживаешься идти на неизвестную территорию. Поскольку слово “учитель”, казалось, несёт тяжелый груз ассоциаций, кластер образов, уже окружающих его, я использовала для себя слово “лидер”, имея в виду, что я несколько выделяюсь тем, что обладаю не-

²¹ Whitehouse, M. S. Teacher, leader and mediator // Moving Journal. – 2002. – Vol. 9.1. – P. 3–7.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

которыми идеями и опытом, которые могли бы быть полезны в групповом или индивидуальном подходе. Я могла предлагать что-то, я взяла на себя инициативу»²².

Медиатор «пребывает в центре процесса, являясь тем, кто наблюдает или двигается с остальными, пришедшими на занятие. Знание и опыт, не говоря уже о вере в смысл движения, создают своего рода безопасность, позволяя быть рядом с тем, что должно появиться. До тех пор, пока учитель, лидер, не станет медиатором без опасения относительно того, что он увидит или что с ним произойдет в процессе, позволение, о котором я говорю, не может стать открытой средой ни для него самого, ни для ученика»²³. У медиатора есть только его собственный опыт движения, чтобы помочь в распознавании того, что происходит. Его желание чему-то учить находится на одном конце этого распознавания, а готовность ничему не учить и не руководить – на другом. Его полное смирение свидетельствует о том, что он является медиатором. Тот факт, что медиатор уже имеет некоторый опыт и «побывал здесь раньше», пусть в иной форме, по иным причинам, позволяет ему ориентироваться в том, что происходит. Медиатор не оценивает, не судит, просто следует процессу без знания того, что правильно для конкретного человека, позволяя ему найти собственное решение. Он присутствует без страха неизвестности и без чувства превосходства в отношении того, что может случиться: «Я не могу провести человека на глубину, где я сама не побывала»²⁴.

Существует также термин «фасилитатор», который используется для обозначения человека, нанятого для работы с группой. Фа-

силитатор способствует тому, чему желательно произойти. Он знает (он мыслит) имеющиеся переживания. Следуя знакам и сигналам, подаваемым в группе, членом которой он является, он делает возможным их проживание членами группы. Фасилитатор обеспечивает более лёгкий результат – более рациональный способ быть кем-то. У медиатора нет предвидения, особенно в отношении движения, фасилитатор же понимает форму опыта и то, чем он может быть полезен человеку, находящемуся перед ним.

Связь со сценическим искусством

Таннис Хюгилл²⁵ обращала внимание на тесную связь аутентичного движения и искусства танца, прежде всего, выраженную в воплощении формы через телесность. Диада движущийся-свидетель отражается в отношениях исполнитель-зритель. Процесс создания танца – процесс поиска телом того, что оно должно выражать таким способом, который невозможно облечь в слова. Помимо этого, аутентичное движение предлагает возможности для перевода телесного опыта в вербальное измерение, чтобы то, что двигалось/танцевало, могло достичь дополнительных уровней совместного проживания и интеграции материала.

Аутентичное движение связано с импровизацией, оно позволяет движущемуся следовать внутренним импульсам без задачи придать форму происходящему, уловить и запомнить действия, создать конечный продукт, что случается в процессе работы над произведением искусства. Целью является процесс самосознания, процесс, который может происходить только в сострадательных, непредвзятых отношениях. Зрители перформанса приходят, чтобы

²² Whitehouse, M. S. Teacher, leader and mediator // Moving Journal. – 2002. – Vol. 9.1. – P. 6.

²³ Ibid. P. 6.

²⁴ Ibid. P. 7.

²⁵ Танис Хюгилл (Tanis Hugill) – соматический психолог, танцевальный терапевт, преподаватель университета, руководитель инклюзивной театральной компании.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

напитаться искусством. Свидетель приходит, чтобы напитать и напитаться процессом.

Часто на занятиях танцами учеников учат относиться к своему телу как к инструменту, не оказываясь поддержка, которая может помочь «соединению» со своим телом по мере роста. Таким образом, теряется связь с собой, потому что желание принятия и одобрения настолько сильно, что к потребностям других можно приспосабливаться больше, чем к своим собственным. Выступление может стать опытом самоотрицания в попытке угодить хореографу, публике или внутреннему критику. Внутренний критик, выученный проверять, всё ли делается «надлежащим» образом, дразнит надеждой на внешнее одобрение и подрывает стремление почувствовать себя увиденным целостно.

Практика аутентичного движения позволяет выходить на профессиональную сцену, оставаясь собой, полностью принимая себя в своем теле. Выступление артиста или перформера с сохранением этого качества присутствия побуждает аудиторию чувствовать и принимать свою телесность, свою жизненную силу, истину о том, кто они есть.

Из всех учениц Мэри Уайтхаус наиболее известны две. Джанет Адлер²⁶ (Janet Adler) сфокусировалась на развитии роли свидетеля

²⁶ Джанет Адлер (Janet Adler) – доктор философии, преподает дисциплину аутентичного движения в США и Европе, была основательницей и директором Института Мэри Старкс Уайтхаус, первой школы, посвященной изучению и практике этой дисциплины. Она является создателем двух фильмов: «В поисках меня» («Looking for me», 1968), в котором рассказывается о ее работе с детьми-аутистами, и «Все еще в поисках» («Still Looking», 1998), отражающего ее работу в области аутентичного движения, автором книг «Archiving Backward: the Mystical Initiation of a Contemporary Woman» («Возвращаясь к истокам: Мистическая инициация современной женщины», 1995) и «Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement» («Дар осознанного тела: Дисциплина аутентичного движения», 2002).

внутри отношений движущийся-свидетельствующий. В «движении в глубину» роль свидетеля выполнял наставник или терапевт. Адлер расширила практику таким образом, что роли движущегося и свидетеля стали взаимозаменяемыми. Постепенно движущийся перенимает положительное отношение свидетеля и начинает видеть себя более целостно. Свидетель перенимает процесс движущегося. В конечном итоге оба чувствуют, что они увиденны друг другом, возникает глубокая эмпатия и сострадание в присутствии неисчерпаемого богатства опыта, воплощенного телом из бессознательных глубин. Джоан Ходоров (Joan Chodorow) исследовала отношения между аутентичным движением и психоанализом К. Г. Юнга и поместила практику в контекст телесно-двигательной терапии.

Заключение

Аутентичное движение, или «движение-в-глубину», основанное на синтезе принципов экспрессионистского танца и юнгианской глубинной психологии, получило распространение в психологической, танцевальной и терапевтической среде во всем мире. Практика Уайтхаус поощряет веру в то, что не нужно ничего делать специально, украшать или форсировать, чтобы что-либо «случилось», учит верить, что присутствия достаточно. Практика учит признавать желание оставаться в контакте с другим человеком, не теряя при этом связи с собой, с самостью. Практика учит честно, уверенно, с принятием говорить о телесном опыте, с опорой на телесное проживание, на осознание того, что он является внутренней истиной. Практика поощряет развитие более зрелого внутреннего свидетеля. Парадоксальным образом через практику обнаруживается, что, возвращаясь к воплощенному я, обретаются более тесные и здоровые отношения с другими. Таким образом, цель



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

практики состоит в том, чтобы научиться быть собой в присутствии других, воплощаться и отождествляться со своим телом как с живымместилищем разума, плоти и костей.

Аутентичное движение может стать глубинным внутренним путешествием, ведущим к личностной трансформации и исцелению, или формой исследовательского танца, направленного на развитие новых двигательных образов и форм, что может быть использовано в качестве ресурса в хореографии и искусстве перформанса.

Список литературы

Бирюкова, И. В. Аутентичное движение и мудрость тела // Журнал практической психологии и анализа. – 2005. – № 1. URL: <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-i-mudrost-tela> (дата обращения: 03.06.2022).

Гиршон, А. Истории, рассказанные телом. Практика аутентичного движения / А. Гиршон. – 2-е изд. – СПб.: Речь, 2010. – 158 с.

Наблюдение и движение. Андреа Ольсен. URL: <http://girshon.ru/article/nablyudenie-i-dvizhenie-autentichnoe-dvizhenie-andrea-olsen/> (дата обращения: 01.06.2022).

Адлер, Д. Разговаривая на одном языке: продолжающийся диалог с Мэри Уайтхаус / Пер. А. Бегунская, ред. Г. Кулкыбаева, Н. Кунгурова, 2016. URL: https://vk.com/doc-48553939_438213411?hash=OR836FF1PJMyTQIW9mR4eFCb3zi4SsrUT2sqDZhQNZH&dl=TydAQfd4Yr2u0ePu9VFSNpyySDsrFuov0HNmzZuopZ8 (дата обращения: 01.06.2022).

Чодороу, Дж. Тело как символ: танец и движение в анализе / Пер. Ю. Морозова, И. Бирюкова // Журнал практической психологии и анализа. – 2005. – № 1. URL: <https://psyjournal.ru/articles/telo-kak-simvol-tanec-i-dvizhenie-v-analize?ID=2071> (дата обращения: 01.06.2022).

Хартли Л. Практика и дисциплина аутентичного движения / Пер. И. Беленков, ред. Н. Кунгурова, М. Грудская, 2013. URL:

<http://www.kostevich.com/practice-authentic-movement> (дата обращения: 01.06.2022).

Adler, J. Who is the witness? A description of authentic movement // *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 141–159.

A Moving Journal («Дневник движения»). URL: <https://amjpastissues.blogspot.com/> (дата обращения: 09.06.2022).

Fladager, L. Mary Starks Whitehouse and Her Teachers. URL: <https://movementindepth.com/2016/10/03/mary-starks-whitehouse-and-her-teachers> (дата обращения: 25.04.2022).

Frantz, G. An Approach to the Center: An interview with Mary Whitehouse // *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow* / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 17–28.

Frieder, S. Reflections on Mary Starks Whitehouse // *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow* / Ed. P. Pallaro. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 35–44.

Hendricks, K. T. What I Learned from Mary: Reflections on the Work of Mary Starks Whitehouse / K. T. Hendricks // *American Journal of Dance Therapy*. – 2010. – June. – P. 64–68.

Hess, K. Witnessing Another, Witnessing Oneself. URL: https://digitalcommons.slc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=dmt_etd (дата обращения: 15.04.2022).

Hugill, T. Embodying Our Longing to be Seen. URL: <https://www.awakeningbodywisdom.com/resources/articles/embodying-our-longing-to-be-seen> (дата обращения: 20.04.2022).

Koltai, J. Forms of Feeling, Frames of Mind. *Authentic Movement Practice as an Actor's Process*. URL: <https://www.embodiedpractice-judithkoltai.com/forms-of-feeling> (дата обращения: 28.05.2022).

Krueger, D. W. *Integrating Body Self and Psychological Self*. – New York: Brunner Mazel, 2002. – 284 p.



Дарья Михайловна СЕДОВА

| Опыт Мэри Старкс Уайтхаус в формировании практики аутентичного движения |

Levy, F. J. *Dance/Movement Therapy: A Healing Art*. – Reston: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1998. – 354 p.

Wasson, A. *Witnessing and the Chest of Drawers // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro*. – London: Jessica Kingsley Publishers, 2002. – P. 69–72.

Whitehouse, M. S. *Reflections on a metamorphosis // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro*. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1999. – P. 58–62.

Whitehouse, M. S. *Teacher, leader and mediator // Moving Journal*. – 2002. – Vol. 9.1. URL: https://drive.google.com/file/d/0B_eAIUFTNHonUIBqSG9oaW1vWm8/edit?resourcekey=0-M2TEY54noQBLZGdfUMsiYg__ (дата обращения: 18.05.2022).

Whitehouse, M. S. *The Tao of the Body // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro*. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1958. – P. 41–50.

Whitehouse, M. S. *C. G. Jung and Dance Therapy. Two major principles // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow / Ed. P. Pallaro*. – London: Jessica Kingsley Publishers, 1958. – P. 73–106.



Daria M. SEDOVA

| Mary Starks Whitehouse's Experience in Forming the Practice of Authentic Movement |

Daria M. SEDOVA

Saint-Petersburg, Russia

Independent researcher

ORCID: 0000-0003-1716-4805

E-mail: sedova_daria@inbox.ru

MARY STARKS WHITEHOUSE'S EXPERIENCE IN FORMING
THE PRACTICE OF AUTHENTIC MOVEMENT

Authentic movement is a self-sufficient practice, a thing-in-itself. It's not therapeutic, not somatic, not psychologic. The practice opens up space for exploration and integration of the various levels of the movement process. It doesn't provide for the memorization and repeated reproduction of movement material. Movement sessions, direct experience and its realization is the essence of practice, which develops and separates into schools and particular branches.

Authentic movement originated in the 1950s in the USA from movement initiated by Mary Starks Whitehouse, a modern dancer and teacher, and was labelled «movement-in-depth». For more than 70 years of existence, the basic ideas were deepened and further developed by representatives of the first generation of students. Over the past few decades, the authentic movement was spread through the practice formats introduced by Janet Adler, one of Whitehouse's students. The structure is simple: mover in the presence of witness closes the eyes not knowing what will happen next, what experience will arise; witness doesn't know this either and is ready to welcome without evaluation and interpretation anything that will happen during a movement session.

References

Biryukova, I. V. (2005). Autentichnoe dvizhenie i mudrost' tela [Authentic Movement and Body Wisdom], *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i analiza*, 1. <https://psyjournal.ru/articles/autentichnoe-dvizhenie-i-mudrost-tela> (Accessed June 03, 2022). (In Russian).

Girshon, A. (2010). Istorii, rasskazannie telom. Praktika autentichnogo dvizhenia [Stories told by Body. Authentic Movement Practice]. Rech. (In Russian).

The article explores the foundations laid by Whitehouse, the history of the practice; analyzes her personal publications, as well as her contemporaries' and her followers' publications – about the principles, the role of the teacher, the influence on the body formation of mover and becoming of inner witness.

The result is the thesis that authentic movement as a regular practice of connecting one's mind and body, of experiencing inherent history, contributes to the formation of a unique movement vocabulary, the deepening of consciousness and awareness, the development of organicity and versatility of the bodily vocabulary and bodily reality of a dance-artist, therefore may be used as a method of searching for and reflection on the material while creating a dance performance.

Key words: active imagination, authentic movement, «movement-in-depth», improvisation, kineshetic awareness, performance, dance, body, physicality, choreography.

Nablyudenie i dvizhenie. Andrea Olsen [Observation and movement. Andrea Olsen]. <http://girshon.ru/article/nablyudenie-i-dvizhenie-autentichnoe-dvizhenie-andrea-olsen/> (Accessed June 01, 2022). (In Russian).

Adler, D. (2016). Razgovarivaya na odnom yazike: prodolzhaushijsya dialog s Meri Waithaus [Speaking One Language: An Evolving Dialogue with Mary Whitehouse] https://vk.com/doc-48553939_438213411?hash=OR836FF1PJMMyTQIW9mR4eFCb3zi4SsrUT2sqdZhQNZH&dl=TydAQfd4Yr2u



Daria M. SEDOVA

| Mary Starks Whitehouse's Experience in Forming the Practice of Authentic Movement |

0ePu9VFSNppySDsrFuov0HNmzZuopZ8 (Accessed June 01, 2022). (In Russian).

Chodorow, Dj. (2005). Telo kak simbol: tanetz i dvizhenie v analize [The Body as Symbol: Dance and Movement in Analysis], *Zhurnal prakticheskoy psikhologii i analiza*, 1. <https://psyjournal.ru/articles/telo-kak-simvol-tanec-i-dvizhenie-v-analize?ID=2071> (Accessed June 01, 2022). (In Russian).

Hartley, L. (2013). Praktika i distsiplina autentichnogo dvizhenia [Practice and discipline of authentic movement]. <http://www.kostevich.com/practice-authentic-movement> (Accessed June 01, 2022). (In Russian).

Adler, J. (1999). Who is the witness? A description of authentic movement. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 141–159.

A Moving Journal («Dnevnik dvizhenija») [A Moving Journal]. <https://amjpastissues.blogspot.com/> (Accessed June 09, 2022)

Fladager, L. *Mary Starks Whitehouse and Her Teachers*. <https://movementindepth.com/2016/10/03/mary-starks-whitehouse-and-her-teachers> (Accessed April 25, 2022).

Frantz, G. (1999). An Approach to the Center: An interview with Mary Whitehouse. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 17–28.

Frieder, S. (1999). Reflections on Mary Starks Whitehouse. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 35–44.

Hendricks, K. T. (2010). *What I Learned from Mary: Reflections on the Work of Mary Starks Whitehouse*, *American Journal of Dance Therapy*, June. 64–68.

Hess, K. *Witnessing Another, Witnessing Oneself*. https://digitalcommons.slc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=dmt_etd (Accessed April 15, 2022).

Hugill, T. *Embodying Our Longing to be Seen*. <https://www.awakeningbodywisdom.com/resources/articles/embodying-our-longing-to-be-seen> (Accessed April, 20, 2022).

Koltai, J. *Forms of Feeling, Frames of Mind. Authentic Movement Practice as an Actor's Process*. <https://www.embodiedpractice-judithkoltai.com/forms-of-feeling> (Accessed May 28, 2022).

Krueger, D. W. (2002). *Integrating Body Self and Psychological Self*. Brunner Mazel.

Levy, F. J. (1998). *Dance/Movement Therapy: A Healing Art*. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.

Wasson, A. (2002). Witnessing and the Chest of Drawers. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 69–72.

Whitehouse, M. S. (1999). Reflections on a metamorphosis. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 58–62.

Whitehouse, M. S. (2002). *Teacher, leader and mediator, Moving Journal*, 9.1. https://drive.google.com/file/d/0B_eAIUFTNHonUIBqSG9oaW1vWm8/edit?resourcekey=0-M2TEY54noQBLZGdfUMSiYg_ (Accessed May 18, 2022).

Whitehouse, M. S. (1958). The Tao of the Body. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 41–50.

Whitehouse, M. S. (1958). C. G. Jung and Dance Therapy. Two major principles. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers. 73–106.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

Злата Александровна ВОЙНОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Аспирант

ORCID: 0000-0001-5046-9526

E-mail: zlatavoynova@gmail.com

ТЕОРИЯ ХАОСА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ: МЕРС КАННИНГЕМ – ПИНА БАУШ – РОБЕРТ УИЛСОН

В статье анализируются концептуальные основания творчества Мерса Каннингема, Пины Бауш и Роберта Уилсона, определяющие индетерминированные структуры танца, возникшие под влиянием теории хаоса и стохастических принципов. Смена научной парадигмы не только кардинально изменила картину мира, но и оказала влияние на художественное мышление. Композитор Янис Ксенакис стал первым человеком, использовавшим математический подход к музыке. Свою стохастическую музыкальную теорию он начинал, отталкиваясь от необходимости разложить музыкальный звук на независимые составные части. Для создания музыкальных произведений им были предложены формулы, вектор-матрицы. Элементы случайности прослеживаются в творчестве Мерса Каннингема, Джона Кейджа, Пины Бауш и Роберта Уилсона. В статье анализируются работы не только философов и теоретиков искусства, среди которых Мишель Фуко, Норберт Сервос, но и ученых Джеймса Глейка и Роберта Девани. Пространство и время в музыкальном и хореографическом искусстве подвергались переосмыслению, уходя все дальше от классических представлений о пространственно-временных структурах. В новых реалиях стало невозможно продолжать идти по заданной траектории, определявшей развитие искусства в предшествующие эпо-

хи. Композитором Джоном Кейджем в сотрудничестве с хореографом Мерсом Каннингемом была предложена концепция алеаторики, применимая как в музыке, так и в хореографии. Случайность и творческая энергия хаоса, подобно природным явлениям, стали основным руководящим принципом в процессе создания произведений искусства. Каннингем как один из крупнейших хореографов XX века оказал влияние на других авторов, в том числе на немецкого хореографа Пину Бауш и американского авангардного режиссера Роберта Уилсона. В статье обсуждается вопрос междисциплинарного понимания феномена хаоса. Теория хаоса как математическая концепция оказалась применимой в процессе создания современного хореографического спектакля/перформанса. Выводом стало определение специфики сопряжения индивидуального и общего в творчестве Пины Бауш, проекция на теорию хаоса алеаторических установок Каннингема и Уилсона, которые внесли в процесс создания хореографического спектакля элементы многоуровневой дезинтеграции.

Ключевые слова: хореография, танец постмодерн, алеаторика, импровизация, индетерминизм, хаос, теория хаоса, Мерс Каннингем, Пина Бауш, Роберт Уилсон.

Научная революция XIX–XX веков перевернула представления о времени, пространстве, движении. Открытия теории относительности и основ квантовой механики сконструировали новую картину мира. На

первый план вышли изменчивость и непостоянность. Первая нестационарная модель Вселенной Александра Фридмана доказала, что казавшаяся неизменной Вселенная подвержена изменениям и случайностям. Научная мысль при-



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

вела к пониманию феномена хаоса. «XX век будет памятен лишь благодаря созданию теорий относительности, квантовой механики и хаоса... теория относительности разделалась с иллюзиями Ньютона об абсолютном пространстве-времени, квантовая механика развеяла мечту о детерминизме физических событий, и, наконец, хаос развенчал Лапласову фантазию о полной предопределенности развития систем», – утверждал историк и популяризатор науки Джеймс Глейк¹. Отсутствие предопределенности, устремленность к бесконечному разнообразию форм художественного творчества стали одним из важнейших факторов влияния новой научной картины мира на искусство.

Оказывая как опосредованное, так и непосредственное воздействие на культуру, новые реалии научного мышления спровоцировали появление ярких художественных течений и направлений, а также обозначили точки пересечения индивидуальных художественных техник и научной мысли. Абстрактное искусство – проекция научной рефлексии. Развитие кубизма происходило параллельно пересмотру фундаментальных представлений в области физики и демонстрировало новый подход к осмыслению пространства. Новые формы и образы пространства оказывались отправной точкой художественных поисков. Мишель Фуко утверждал, что «наша эпоха, быть может, прежде всего, будет эпохой пространства»². Фуко концептуализировал проблематику пространства с середины 1960-х годов. Постмодерн напрямую связан с Третьей глобальной научной революцией, в ходе которой в последней трети XX века возникла новая парадигма постнеклассической науки.

¹ Глейк, Дж. Хаос. Создание новой науки. – СПб.: Амфора, 2001. – 398 с.

² Фуко, М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – Ч. 3. – М.: Праксис, 2006. – С. 193.

Открытие новых смысловых позиций порядка и хаоса, точек бифуркации подтвердило нелинейный характер развития художественной картины мира, а также открыло новые представления о пространстве и времени.

Специфические формы художественного осмысления пространства и времени характерны для эпохи постмодерна и связаны с кардинальным изменением научной парадигмы. Понятие «сжатие пространства-времени»³, основывающееся на представлениях о том, что расстояния во времени и пространстве сокращаются, вызвано ускорением процессов фрагментации и парцелляции, которые, как полагает один из самых известных политэкономов современности Дэвид Харви, в целом характерны для экономики, политики и культуры⁴.

Пространство и время – координаты как хореографического, так и музыкального искусства, – подверглись кардинальным трансформациям. Пространство переживается во времени, а время в пространстве: в человеческом опыте не существует представления об абсолютном пространстве вне времени, равно как и не существует времени без пространства. Эти категории взаимосвязаны и тесно переплетены как в музыке, так и в хореографии. Изменчивость, непостоянство и невозможность четкой фиксации, с одной стороны, размыли структуралистскую детерминированность, господствовавшую в искусстве 1950-х годов, а с другой стороны – стали новыми основаниями для регуляции неконтролируемых процессов на основании математических теорий.

Хаос как принципиальная системная не-

³ Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 62–74.

⁴ Харви, Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – С. 453.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

предсказуемость не поддается упорядочиванию и открывает лабиринт для движения творческой энергии, подобно тому, как в точных науках, согласно теории хаоса, незначительные изменения начальных условий приводят к значительному отклонению конечного результата.

Соотнося сложность элементов, составляющих музыкальную композицию, с непостижимым устройством окружающего мира, можно обратиться к «эффекту бабочки», который описывает различие в точках начальных кривых через сравнение с колебанием воздуха, возникающего при движении ее крыльев, благодаря которому конечные значения кривых существенно расходятся. Янис Ксенакис заинтересовался этими стохастическими принципами и возможностью их применения в музыке. Полагая, что звук есть интеграция зерен, элементарных звуковых частиц, или же «звуковых квантов», Ксенакис представил его изначально тройственную природу, включающую в себя продолжительность, частоту и интенсивность. Звук воспринимался им как совокупность элементарных зерен, представляемых во времени. Каждый звуковой комплекс может быть представлен как ряд чистых синусоидальных звуков, даже если их вариации бесконечно близки, кратки и сложны⁵. Из «звуковых облаков», составляющих эти формы, Ксенакис создавал сложные музыкальные текстуры, подобно тому, как художник Жорж Сёра применял пуантилистские принципы в импрессионистской живописи. Эти «звуковые облака» благодаря идеям «формализованной музыки» Ксенакиса (а именно так называется его теоретический труд)⁶ возможно представить в терминах фазовых состояний и далее смоделировать диаграм-

мы этих фазовых состояний как нелинейные динамические системы.

В то время как в практике музыкального сериализма в первой половине XX века вычисления и детерминация параметров занимали все более существенное место, Ксенакис считал, что важно не сдавать композиторские позиции в отношении контроля над процессом. Другой точкой зрения на процесс создания музыки стало творчество Джона Кейджа.

Концепция использования случайности, предложенная в музыке Кейджем и далее разработанная им совместно с хореографом Мерсом Каннингемом в ракурсе хореографической алеаторики, провозгласила принцип непредсказуемости развития. Одним из средств, с помощью которых Каннингем – наряду с Кейджем – исследовал возможности создания гибкой формы, было использование им «случайных процедур» или алеаторических хореографических приемов. Каннингем использовал эти методы с тем, чтобы выйти за пределы собственного габитуса и воображения, собрать неочевидные и потенциально невозможные идеи движений, а затем активировать воплощенный интеллект своих танцовщиков. Влияние схожих алеаториче-ских принципов можно проследить не только в музыке и хореографии, но и в архитектуре, живописи.

В хореографической алеаторике и Кейдж, и Каннингем стремились уйти от четких логических последовательностей, «сковывающих» развитие образов и их движение. «Я оперирую случайным: это помогает мне сохранить состояние медитации, избежать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях»⁷, – так Кейдж изложил принцип, ставший общим для их творческого союза. Фактор случайности стал

⁵ Xenakis, I. Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis. – New York: Pendragon Press, 1985. – 43 p.

⁶ Xenakis, I. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. – New York: Pendragon Press, 1985. – 400 p.

⁷ Ивашкин, А. Вечное, сиюминутное // Советская музыка. – 1988. – № 1. – С. 95–96.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

решающим для хореографии Каннингема и музыки Кейджа. Если Каннингем вводил произвольные (случайные) жесты и телодвижения, то композитор отвечал ему коллажем из случайных звуков и шумов. Впоследствии Кейдж и Каннингем отвергли традиционные взаимоотношения музыки и движения. Они считали, что и музыка, и хореография должны существовать отдельно, даже если делят одно и то же пространство. Случайные комбинации позволяли видам искусства продолжать собственную логику развития и выразительности, тем самым максимально активируя зрительское восприятие, побуждая аудиторию к размышлению.

Современный танец начал проецировать образ тела, освобожденного от правил и ограничений, бросающего вызов академичности балета, представляющего инновационный, авангардный элемент хореографического искусства.

Для Каннингема танец не является статичным пространством, а представляет собой способную к непрерывной трансформации материю, в которой цепь случайных событий (движений, жестов) способна привести нечто абсолютно новое. Хаотичность и исключение из хореографического языка строгих логических последовательностей рождали сиюминутность и бесконечное обновление движения. Исключал Каннингем и ставшее традиционным деление танцовщиков на солистов и кордебалет. Хореограф стремился к одновременному исполнению разных движений, тем самым желая сделать каждого танцовщика солистом.

Принцип случайности проявлялся и в определении последовательностей движений, для чего Каннингем подбрасывал монету, подобно тому, как композиторы бросали игральные кости или разбрызгивали чернила по нотной бумаге. Так была определена последовательность движений в «Шестнадцати танцах

для солиста и компании из трех» («Sixteen Dances for Soloist and Company of Three», 1951) и в «Сюите по воле случая» («Suite by Chance», 1953).

В «Шестнадцати танцах для солиста и компании из трех» на музыку Кейджа, Каннингем разработал индивидуальные движения для каждого танцовщика, исполнявшиеся случайным образом, создав тем самым непрерывную последовательность из случайностей. Хореография была связана с девятью постоянными эмоциями индийской эстетики. Порядок, определенный волей случая, был таков: гнев, юмор, печаль, героическое, одиозное, чудесное, страх, эротика и спокойствие. Первые семь были выражены в сольных эпизодах, последние два – в дуэте и квартете. За каждым соло следовала интерлюдия, которая могла быть и трио, и дуэтом, и квартетом. Финальный квартет («Спокойствие») был поставлен случайным образом с различным набором движений для каждого танцовщика.

Процесс, подверженный постоянному обновлению из-за непредвиденности можно сравнить с теорией хаоса, описывающей поведение нелинейных систем. Согласно теории хаоса, поведение системы кажется случайным, даже если сама система является детерминированной. «Эффект бабочки», упоминавшийся выше, открытый американским математиком Эдвардом Лоренцем, указывает на это.

Постановку «Мелочи» («Minutiae», 1954), созданную в сотрудничестве с Кейджем и художником Раушенбергом, можно назвать одним из первых опытов алеаторики. «Музыка для фортепиано № 1» («Music for Piano 1», 1952) Кейджа разбивала хореографию на разные по длительности фрагменты. Хореография, созданная с помощью сложного и случайного процесса, состояла из «маленьких, коротких,



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

резких движений, полученных из наблюдения за людьми, идущими по улице»⁸. Из этого описания становится очевидным, что реализация композиции при помощи метода случайных действий создавала общее состояние непредсказуемости.

Представленный как серия водевильных сцен, которые обнаруживают точки пересечения друг с другом, цикл под названием «Античная встреча» («Antique Meet», 1958) состоял из десяти комедийных номеров. Занавес открывался, Каннингем двигался среди других танцовщиков как клоун, не знающий законов танца, и пытался следовать движениям и ритму других артистов. Кейдж отвечал за музыкальное сопровождение, исполняя одну из версий своего «Концерта для фортепиано с оркестром», а Раушенберг разработал костюмы, которые включали в себя платья из парашютов, надетых поверх черных купальников, и шубы. Звучала и другая музыка Кейджа, были использованы его композиции «WBAI» (1960) и «Фонтана-микс» («Fontana Mix», 1958)

В «Истории» («Story», 1963), композиции, определенной Каннингом в жанровом отношении как рассказ, хореограф умножал последовательности движений, противоречащих в той или иной степени друг другу. Это делало процесс непредсказуемым и случайным, что проявлялось и в длительности постановки, которая могла продолжаться в диапазоне от пятнадцати до сорока минут, и в количестве танцовщиков, также колеблющемся от пяти до восьми. Последовательности движений также подвержены хаотичным изменениям, в зависимости от количества участников. Каждый танцовщик волен был выбирать интерпретируемые

им хореографические фразы, и момент, в который они могли быть исполнены. По словам Каннингема, название «История» «не может быть привязано к какой-либо конкретной истории, скорее, каждый зритель, придумает ее для себя самостоятельно»⁹.

Хореографический язык Каннингема полон резких контрастов, часто характеризуется трансформациями формы движений. Тело танцовщика и его ноги могут использоваться как в координированном, так и разнонаправленном отношении друг к другу. Он использует различную пространственную координацию в хореографии за счет многократного изменения направления одного и того же хореографического паттерна, где любая точка в пространстве может отождествляться с телом танцовщика. В более сложных случаях различные части тела двигаются одновременно и разнонаправленно. В своих теоретических работах¹⁰ о пространстве Каннингем утверждал, что классический балет, сохраняя образ ренессансной перспективы в сценической мысли, оставлял линейную форму пространства, в то время как современный танец, проистекающий из немецкого экспрессионизма, кардинально преобразовал пространство. Унаследовав идеи реорганизации хореографического пространства от выразительного танца, Каннингем подчеркивал, что благодаря им «физическое действие было легким, как небо без земли или рай без ада»¹¹.

Будучи увлеченным в 1970-е годы идеей технологического прогресса, он исследовал возможности открытых форм и новых про-

⁸ Merce Cunningham Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 11.06.2022).

⁹ Sarathy, J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (дата обращения: 11.06.2022).

¹⁰ Cunningham, M. *Dancing in space and time: essays 1944–1992* / by J. Anderson, ed. by R. Kostelanets. – Chicago: Chicago Review Press, Incorporated, 1992. – 243 p.

¹¹ Cunningham, M. *Space, Time and Dance. Trans/Formations 1.* – New York: Wittenborn & Co., 1952. – P. 150.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

странственных репрезентаций хореографии и применял их в своем творчестве. Вместе с Чарльзом Атласом и Эллиотом Капланом, Каннингем экспериментировал с компьютерной хореографической программой под названием «Life Forms» («Формы жизни»). Новые технические средства создавали условия для разработки мультимедийных декораций в каждой новой постановке. Еще до создания программы Каннингем представил дизайн компьютерной технологии, которая позволила бы отображать трехмерные фигуры на экране компьютера. Он говорил о фигурах, движущихся друг относительно друга, что они позволяют хореографу визуализировать танец, сохраненный на компьютере. Он называл это формой электронной записи: «Я думаю, что возможным направлением сейчас было бы создание трехмерной электронной нотации. Это могут быть фигурки из палочек или что-то еще, но они перемещаются в пространстве, так что вы можете видеть детали танца; и вы можете остановить его или замедлить. Это указывало бы, где каждый человек находится в пространстве, форму движения, его время»¹².

В 1974 году Каннингем отказался от репертуара своей труппы, который создавался в течение двадцати лет, ради того, что он называл «событиями» – отрывков из старых или новых произведений, иногда двух или более одновременно. После смерти руководителя в 2009 году, труппа Каннингема отправилась в прощальное турне, а после прекратила свое существование, как завещал ее создатель.

Принципы Каннингема оказали заметное влияние не только на развитие современного танца, но и на искусство в целом. Концепцию

алеаторики не всегда явно, но можно проследить в творчестве Пины Бауш и Роберта Уилсона.

Синтез идей немецкого экспрессионизма и стирание границ между современным танцем и театром породили эстетическую формулу танцтеатра. Пина Бауш превратила исполнительское искусство в художественный ритуал. Для этой специфической формы театра важен не только танец, она включает в себя и иные элементы спектакля, например, ежедневные движения в реальном времени, «артикулирующиеся» благодаря единому творческому процессу, в который вовлечены все артисты (при произвольных ответах танцовщиков при помощи жестов на вопросы Бауш).

Вдохновленная концепциями Рудольфа фон Лабана, Мерса Каннингема и Курта Йосса, Пина Бауш разработала язык, основанный на динамичной прерывности жеста, и создала новые формулы для выражения сообщений. Не заботясь о гармоничной пластичности, она искала пусковой импульс произвольного жеста, который проникал в тело исполнителей. Индивидуальные представления танцовщиков о жизни, выраженные в энергии жеста, заставляли их пересматривать, переосмысливать построенное, позволяя создавать новое, чтобы думать о личности и ее телесном самовыражении. Воплощение в танце создавало возможности деконструкции речевых фрагментов и инструментальных средств, открывало новые горизонты понимания сложной, пластичной и полисемической реальности. Из телесной интерпретации реальности становилось очевидным, что художественный язык находится в прямой зависимости от тела.

Пина Бауш мыслила категориями психоанализа, в котором использованы понятия вытеснения и бессознательного, представляя хо-

¹² Cunningham, M. «From Notation to Video»: The Dancer and the Dance. – New York: Marion Boyers Inc., 1980. – 300 p.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

реографию как отношения между пациентом и психоаналитиком. Ее произведения обнаруживали множество общих точек с категориями, выдвинутыми Лаканом в его работе «Функции и области речи и языка»¹³, с категориями, которые, по его мнению, выдают амнезию бессознательного, или пространствами, где собран и хранится текст истины. Бауш работала с категориями, предложенными Лаканом, которые обозначают пространства, где постулируется истина: тело, детские воспоминания, системы знаков и традиция. Она оперировала установками Лакана, чтобы обнаружить ту главную идею, которая должна предшествовать индивидуальной позиции того или иного танцовщика, политизировать миф о бессознательном и «природной невинности» человечества, показать насилие, лежащее в основе этих конструкций и тщательно скрываемое ими.

Для Пины Бауш танец – самоорганизующаяся система, контролируемая свыше, аналогично тому, как процесс музыкальной композиции представлялся Янису Ксенакису, предпочитавшему стохастический принцип алеаторической де-упорядоченности Кейджа. Движения и жесты танцовщиков Бауш образуют единый организм, уходящий в запредельное композиционное пространство, которое «разламывается» за счет особой организации сцены. Этому способствуют располагающиеся на сцене объекты, использование которых становится ключевой творческой стратегией в создании особой визуальной экологии. В постановке «Виктор» (1986) показаны земляные насыпи, окружающие сцену, которые постепенно разрушаются по мере того, как люди бросают лопатами землю на сцену на протяжении всего спектакля. Женщина, бросает хлеб, чтобы накормить бу-

мажную птицу из оригами, устало стонет, после чего падает на вытянутые руки выстроившихся в ряд мужчин. Ее ставят на ноги для того, чтобы повторить этот процесс. «Повседневный социальный опыт тела» в творчестве Бауш состоит из повседневных жестов, которые моделируются в «объективирующие последовательности образов и движений», – утверждает в монографии, посвященной немецкому хореографу, Н. Сервос¹⁴. Последовательности изображений представлены как коллаж: «Соединение сцен в свободной ассоциации, без непрерывного сюжета, прослеживания психологии персонажей или причинности, не поддается расшифровке обычным образом. Это не поддается интерпретации»¹⁵. Отказ от ложных представлений о контроле и признание неопределенности позволяют осуществить проекцию теории хаоса на художественные практики Бауш. Переходы и трансформации из одной фазы в другую подчеркивают сложность телесности.

Влияние алеаторических принципов Каннингема прослеживается и в творчестве яркого представителя театрального авангарда второй половины XX – начала XXI века, Роберта Уилсона, собравшего в себе качества художника, режиссера, драматурга, дизайнера, хореографа и актера. Творческий метод Уилсона представляет собой совокупность таких элементов как музыка, свет, пространство и время, актерская игра, имеющих для режиссера одинаковую значимость. Эти принципы передают слова Уилсона, которые приводит в своей работе, посвященной режиссеру и его творчеству, искусствовед В. Березкин: «Я визуальный художник, работающий в театре»¹⁶. Этой фразой

¹³ Lacan, J. *Écrits, A Selection*. – New York: Norton, 1977. – 388 p.

¹⁴ Servos, N. *Pina Bausch: Dance and Emancipation // The Routledge Dance Studies Reader / Ed. A. Carter*. – London & New York: Routledge, 1998. – P. 35–45.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Березкин, В. Роберт Уилсон: Театр художника. – СПб.:



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

подчеркивается конфронтация между общепринятым вербальным подходом и визуальным мышлением в творчестве Уилсона.

Проводниками Уилсона в мир искусства стали бывшая танцовщица Берд Хоффман, художник-экспрессионист Джордж МакНил и архитектор Паоло Солери. Хоффман помогла Уилсону обратить его природную медлительность в одно из ключевых качеств творческой индивидуальности. МакНил научил режиссера извлекать образы из звуков, а Солери открыл для Уилсона творчество как непрерывный процесс созидания.

Существенное влияние на творчество Уилсона оказала встреча с выдающимся немецким драматургом Хайнером Мюллером. Именно это сотрудничество помогло режиссеру найти баланс между художественным словом, являющимся средством выразительности драматического театра, и визуальными образами, ставшими основой его творческой концепции. Визуализируя и вычлняя слова из речевого потока, Уилсон смог придать им новый объем и глубину. Спектакль «Гамлет-машина» (1986) по пьесе Мюллера стал результатом их совместных творческих поисков.

Не менее важной стала творческая коллаборация Уилсона и американского композитора-минималиста Филиппа Гласса. С заказанной Авиньонским фестивалем оперы «Эйнштейн на пляже» (1975) началась слава Гласса как оперного композитора. Их сотрудничество не было случайным, ведь у композитора и режиссера нашлось множество точек соприкосновения. Это и интерес к проблеме организации времени и пространства, и увлеченность не только современным экспериментальным театром, но и восточным (например, японскими театрами Но и Кабуки), а также жанрами хеппе-

Аграф, 2003. – 266 с.

нинга и перформанса.

В спектаклях Уилсона присутствуют нелинейные и фрагментированные структуры, зачастую создающие видимость случайных. В своей вступительной речи к спектаклю «Жизнь и времена Зигмунда Фрейда» в 1969 году, Уилсон подробно описал синхронность своей работы: «Кто-то бежит, а кто-то сидит, другой ведет светскую беседу, кто-то наливает напиток, кто-то танцует, люди совершают ритуалы»¹⁷.

В этом заявлении он упомянул несколько видов действий, выполняемых одновременно, поскольку они так могут происходить в жизни человека, когда никто не знает, что произойдет дальше и что происходит сейчас. *Идея открытости* природы и реальности всевозможных неожиданностей и асинхронных, параллельно существующих, но взаимосвязанных процессов вызывает аналогии с теорией хаоса, широко используемой для описания поведения атмосферы и турбулентных потоков, биологических популяций и общества, рассматриваемого как система коммуникаций.

О влиянии теории хаоса на творчество Роберта Уилсона, в частности, писал С. Манзур¹⁸. В своей многогранной творческой деятельности Уилсон, не декларируя своей приверженности стохастическим принципам, как, например, Янис Ксенакис, нередко применяет их на практике. Интерпретируя элементы живой реальности, он воплощает их в яркие художественные формы разных жанров, от инсталляции до перформанса.

¹⁷ Willson, R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (дата обращения: 12.06.2022).

¹⁸ Manzoor, S. R. (2003) *Chaos Theory and Robert Wilson: A Critical Analysis of Wilson's Visual Arts and Theatrical Performances*. URL: <http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (дата обращения: 12.06.2022).



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

Композиция-инсталляция «Память / Потеря» (1993) представляет собой изображение человека, более чем наполовину погребенного в потрескавшемся глиняном полу. На Венецианской биеннале в 1993 году инсталляция была удостоена первой премии в области скульптуры. Скульптура выражает чувства тоски и боли через пространственные, временные и формальные элементы. Интерьер длинной комнаты был покрыт грязью, которая потрескалась после высыхания. Единственное окно в дальнем конце пропускало немного искусственного света. Посреди комнаты стоял восковой бюст мужчины, на голову которого было надето что-то похожее на плотно облегающую шапочку.

Сценарий Уилсона описывал историю монгольских пыток. Хайнер Мюллер в своем письме к Роберту Уилсону, которое вдохновило последнего на создание этой работы, цитировал Чингиза Айтматова, говоря о монгольской пытке, которая служила превращению пленников в рабов, орудия без памяти.

В «Памяти / Потере» Уилсон создал систему, подобную двойному маятнику, т. е. систему, состоящую из маятника, к концу которого прикреплен другой маятник. Траектория движения такого маятника беспорядочна и зависима от начальных условий. Двойной маятник является самой простой демонстрацией работы теории хаоса. Принцип двойного маятника работает на уровне визуальных и звуковых полей. Точное значение слышимых и с трудом распознаваемых звуков не определить, они фрагментированы и смысл ускользает. Уилсон использовал в этой инсталляции скульптуру Тадеуша Кантора – изображающую голову и плечи человека, зарытого в потрескавшуюся засохшую грязь. Звуковое сопровождение было создано Хансом Питером Куном, который использовал в записи голос Уилсона.

Понимание случайности как источника информации меняет представление о хаосе. В «Памяти/Потере» фрагментированные структуры представлены в беспорядочном виде; поэтому они кажутся хаотичными и непредсказуемыми. Хотя система хаотична, еще есть способы увидеть шаблоны, встроенные в нее. Одним из наиболее популярных является поиск рекурсивных симметрий или самоподобия.

Поиск рекурсивных симметрий позволяет проследивать закономерности в хаотических формах или, другими словами, отображать порядок в хаосе. В «Памяти / потере» трудно предугадать, какой звук будет услышан следующим; однако с течением времени человек может распознать повторяющиеся звуки.

Рекурсивные симметрии воспроизводят форму вместо того, чтобы просто повторяться с течением времени. Использование пространства и времени в артефактах Уилсона порождает постоянно возобновляющийся процесс. Он использует пространство, которое отделено от реальности, и формирует свое собственное постоянно обновляющееся пространство. Время в его произведениях – это нелинейный опыт, сформированный повторениями¹⁹.

Проанализировав специфику современного танца и применения в нем алеаторических принципов, элементов детерминизма, а также спроецировав их на теорию хаоса, открывшую новые горизонты художественного творчества, можно сделать вывод, что процесс создания современного хореографического спектакля / перформанса носит характер многоуровневой дезинтеграции. В рамках данного процесса субъект (воля режиссера-художника) и объект (танцовщик или танцовщицы) действуют как

¹⁹ Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 63.



Злата Александровна ВОЙНОВА

| Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон |

разнонаправленные автономные силы самосознания, определяющие осознание личностной идентичности и уникальности каждым из участников.

Список литературы

- Березкин, В. Роберт Уилсон: Театр художника. – СПб.: Аграф, 2003. – 263 с.
- Глейк, Дж. Хаос. Создание новой науки / Дж. Глейк. – СПб.: Амфора, 2001. – 398 с.
- Ивашкин, А. Вечное, сиюминутное // Советская музыка. – 1988. – № 1. – С. 95–96.
- Меньшиков, Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. – 2015. – № 4 (18). – С. 62–74.
- Фуко, М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – Ч. 3. – М.: Праксис, 2006. – С. 191–204.
- Cunningham, M. Space, Time and Dance // Trans/Formations. – 1952. – № 1. – P. 150–151.
- Cunningham, M. From Notation to Video: The Dancer and the Dance. – New York: Marion Boyers Inc., 1980. – 300 p.
- Cunningham, M. Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 11.06.2022).
- Devaney, R. L. Introduction to Chaotic Dynamical Systems. – New York: [Westview Press](http://www.westviewpress.com/), 2003. – 360 p.
- Lacan, J. *Écrits, A Selection*. —New York: Norton, 1977. – 388 p.
- Manzoor, S. R. Chaos Theory and Robert Wilson: A Critical Analysis of Wilson’s Visual Arts and Theatrical Performances. URL: <http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (дата обращения: 12.06.2022).
- Sarathy, J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (дата обращения: 11.06.2022).
- Servos, N. Pina Bausch: Dance and Emancipation // The Routledge Dance Studies Reader / Ed. A. Carter. – London & New York: Routledge, 1998. – P. 35–45.
- Willson, R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (дата обращения: 12.06.2022).
- Xenakis, I. Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis. – New York: Pendragon Press, 1985. – 43 p.
- Xenakis, I. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. – New York: Pendragon Press, 1985. – 400 p.



Zlata A. VOINOVA

| **Chaos Theory in Postmodern Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson** |

Zlata A. VOINOVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Postgraduate Student
 ORCID: 0000-0001-5046-9526
 E-mail: zlatavoinova@gmail.com

CHAOS THEORY IN POSTMODERN CHOREOGRAPHY: MERCÉ CUNNINGHAM – PINA BAUSCH – ROBERT WILSON

The article analyzes the conceptual foundations of the work of Merce Cunningham, Pina Bausch and Robert Wilson, defining indeterminate dance structures that arose under the influence of chaos theory and stochastic principles. The change of the scientific paradigm not only radically changed the picture of the world, but also influenced artistic thinking. Composer Yanis Xenakis became the first person to use a mathematical approach to music. He begins his stochastic music theory with the need to decompose musical sound into independent components. To create musical compositions, they were offered formulas, vector matrices. Elements of randomness can be traced in the works of Merce Cunningham, John Cage, Pina Bausch and Robert Wilson. The article analyzes the works of not only philosophers and art theorists, including Michel Foucault, Norbert Servos, but also scientists James Gleick and Robert Dewani. Space and time in musical and choreographic art have been reinterpreted, moving further and further away from the classical concepts of space-time structures. In the new realities, it has become impossible to continue following the set trajectory that determined the development of art in previous eras. Composer John Cage, in collaboration with choreographer Merce Cunningham, proposed the concept of aleatorics, applicable both in music and choreography. Randomness and the

creative energy of chaos, like natural phenomena, have become the main guiding principle in the process of creating works of art. Cunningham, as one of the greatest choreographers of the 20th century, influenced other authors, including the German choreographer Pina Bausch and the American avant-garde director Robert Wilson. The article discusses the issue of interdisciplinary understanding of the phenomenon of chaos. Chaos theory as a mathematical concept turned out to be applicable in the process of creating a postmodern choreographic performance. The conclusion was the determination of the specifics of the pairing of the individual and the general in the work of Pina Bausch, the projection on the theory of chaos of the aleatory attitudes of Cunningham and Wilson, who introduced elements of multilevel desintegration into the process of creating a choreographic performance.

Key words: choreography, postmodern dance, aleatoric, improvisation, indeterminism, chaos, chaos theory, Merce Cunningham, Pina Bausch, Robert Wilson.

References

Berezkin, V. (2003). Robert Uilson. Teatr khudozhnika [Robert Wilson: Theater of the Artist]. Agraf.
 Cunningham M. Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae> / (accessed 11.06.2022).

Cunningham, M. (1952). Space, time and dance, *Trans/Formations*, 1. 150–151.

Cunningham, M. (1980). *From notation to video: Dancer and dance*. Marion Boyers Inc.

Devaney, R. L. (2003). *Introduction to chaotic dynamical systems*. Westview Press.

Fuko, M. (2006). *Drugiye prostranstva [Other spaces]*. In *Fuko M. intellektualy i vlast: Izbrannyye politich-*



Zlata A. VOINOVA

| Chaos Theory in Postmodern Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson |

eskiye stati. vystupleniya i intervyyu, 3. 191–204. Praksis. (In Russian).

Gleick, J. (2001). *Chaos. The creation of a new science*. Amphora. (In Russian).

Ivashkin, A. (1998). *Vechnoye, siyuminutnoye* [Eternal, momentary], *Sovetskaya muzyka*, 1. 95–96. (In Russian).

Lacan, J. (1977). *Ekrity, Selection*. Norton.

Manzur S. R. (2003). *Chaos Theory and Robert Wilson: A critical analysis of Wilson's Fine Art and theatrical performances*. URL:

<http://www.semanticscholar.org/paper/Chaos-Theory-and-Robert-Wilson%3A-A-Critical-Analysis> (accessed 12.06.2022).

Menshikov, L. (2015). *Pragmatika ponimaniya tekstov postmodernistskoj kul'tury* [Pragmatics of understanding the texts of postmodern culture] *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 4 (18). 62–74. (In Russian).

Saratti J. Rauschenberg and Cunningham. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenbergand-cunningham> (accessed 11.06.2022).

Servos, N. (1998) Pina Bausch: dance and emancipation. *In The Routledge Dance Studies Anthology ed. Alexandra Carter*. Routledge. 35–45.

Wilson R. *The Life and Times of Sigmund Freud*. URL: <http://www.robertwilson.com/the-life-and-times-of-sigmund-freud> (accessed 12.06.2022).

Xenakis, I. (1985). *Art/Science: Alloys*. Defense of the thesis of Yannis Xenakis. Pendragon Press.

Xenakis, I. (1985). *Formalized music: Thought and Mathematics in Composition* (Harmologia series). Pendragon Press.



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Доцент кафедры балетмейстерского образования

Кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0002-9066-952X

E-mail: olyaballet@mail.ru

РОЛЬ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В СПЕКТАКЛЯХ ИРЖИ КИЛИАНА «БОГИ И СОБАКИ» И «ИСЧЕЗАЮЩИЙ БЛИЗНЕЦ»

Для спектаклей Иржи Килиана 2000-х годов характерны попытки через искусство хореографии показать то «невидимое», «невербализуемое», что значительно влияет на жизнь человека. Минималистичные в оформлении, эти работы позволяют сосредоточить внимание на хореографии, ее взаимодействии с музыкой (как классической, так и неоавангардной), со сценическим пространством, с цифровыми медиа, иногда – с реквизитом. Автор статьи из перечня поздних работ Килиана выбраны одноактные спектакли «*Gods and Dogs*» («Боги и собаки») и «*Vanishing Twin*» («Исчезающий близнец»), созданные в 2008 году при участии композитора Дирка Хаубриха (Dirk P. Haubrich) и компьютерных инженеров Тацуо Унеми (Tatsuo Unemi) и Даниэля Бизига (Daniel Bisig). Обзор особенностей использования интерактивных медиапроекций в постановках «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец», проведенный в статье, показывает, как шло практическое освоение художественного потенциала подобных технологий в постановках Нидерландского театра танца (NDT, Nederlands Dans Theater). В данных постановках концептуальная идея хореографа организует в единое целое музыкально-

хореографическое и сценическое пространства. Однако не менее важным транслятором идеи становится и интерактивная медиапроекция. В спектакле «Боги и собаки» она позволяет создать иллюзию мгновенного преобразования тела танцовщика в иное состояние, а в «Исчезающем близнеце» – представляет собой движущийся фон, альтернативный декорации. На материале рассмотренных постановок можно увидеть, как медиапроекции влияют на хореографическую драматургию, раскрывают замысел хореографа и частично подчиняют его специфике технических ограничений новых в то время медиаинструментов. Эксперименты Килиана и его постановочной команды способствовали расширению постановочного инструментария в сфере сценической хореографии. Усовершенствование подобных технологий к нашему времени и рост их востребованности в театральной среде требуют дальнейшего изучения потенциала медиасредств в том числе с позиций драматургических принципов.

Ключевые слова: Нидерландский театр танца, Иржи Килиан, «Боги и собаки», «Исчезающий близнец», Дирк Хаубрих, Тацуо Унеми, Даниэль Бизиг, медиа, современный танец.

За сорок лет постановочной работы Иржи Килиан создал более ста спектаклей разного жанра. Это танцевальные симфонии, спектакли с сюжетными мотивами, абстрактные хореографические опусы с концеп-

туальными идеями, межжанровые экспериментальные сочинения (кинотанец, пластические спектакли).

Если попытаться обозначить диапазон выразительных средств Килиана-хореографа, то



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

можно лишь отметить, что он начинается от чистого классического танца, вбирает техники современного танца и заканчивается включением в спектакли в том числе бытовых движений. Ранний Килиан преобразует классический танец. Килиан зрелый работает и с бытовым движением¹, порой использует пение и речь. Имея за плечами профессиональную балетную подготовку, Килиан расширил лексический и стилистический диапазон классического танца за счет внесения в него технических приемов из танца современного. Специфика труппы Нидерландского театра танца² к этому располагала: изначально концепция театра основывалась на идее баланса традиции и новаторства. Потому телам танцовщиков подвластны координационные и физические принципы как танца классического³, так и современного. Использование всего выразительного телесного потенциала танцовщиков дало возможность Килиану в своих спектаклях максимально использовать широчайший диапазон прыжковой и партерной техники, контрасты динамики и статики, извлечь

максимум из поддержек и ансамблевого взаимодействия партнеров.

Для спектаклей Килиана 2000-х характерны попытки через искусство хореографии показать то «невидимое», «невербализуемое», что значительно влияет на жизнь человека и определяет его философию существования, видение себя самого, его отношение к другим людям, к любви и к смерти. Содержательность этих постановок вырастает из концептуальной идеи. Минималистичные в оформлении, они позволяют сосредоточить внимание на хореографии, ее взаимодействии с музыкой (как классической, так и неоавангардной), со сценическим пространством, с цифровыми медиа, иногда – с реквизитом.

В данной статье рассмотрены решения двух постановок этого периода – «Боги и собаки»⁴ и «Исчезающий близнец»⁵. Оба спектакля созданы одной и той же постановочной командой в лице композитора Дирка Хаубриха и компьютерных инженеров Тацуо Унеми и Даниэля Бизига.

Сотрудничество Килиана с немецким композитором Дирком Хаубрихом⁶ начинается

¹ Желание работать с любым движением как с потенциальным выразительным элементом в том числе привело Килиана и к созданию третьей труппы Нидерландского театра танца (NDT-3) для танцовщиков, исчерпавших двадцатилетний стаж танцевальной карьеры.

² Нидерландский театр танца основан при участии американского хореографа и педагога Бенжамина Харкарви, танцовщика и хореографа Аарта Верстегена и организатора Карла Бирни в 1959 году [International Dictionary of Ballet / Ed. by M. Bremser, L. Nicholas, L. Shrimpton. Detroit and London: St. James Press, 1994. P. 1009]. В состав нового коллектива вошла группа артистов из труппы Нидерландского балета под руководством Сони Гаскелл. Сотрудничество Килиана с Нидерландским театром танца продолжалось в период 1975–2009 годов.

³ При исполнении обилия авторских современных техник, которые сейчас представлены в труппе, видны чистота линий, чувство точности поз, эластичная мышечная работа, владение балансом, – именно это воспитывается классическим танцем.

⁴ Премьера: Нидерландский театр танца / NDT-2, 13 ноября 2008 года, Lucent Danstheater, Гаага.

⁵ Премьера: Нидерландский театр танца / NDT-1, 7 февраля 2008, Lucent Danstheater, Гаага.

⁶ Дирк Хаубрих (р. 1966) обучался композиции и импровизации в Лондоне у Филиппа Ваксмана (Phillip Washsmann). Затем – в Гаагской Королевской консерватории сонологии, где углубился в композицию электронной музыки. Активно сотрудничает с современными хореографами (среди них: Кристина де Шатель (Krisztina de Châtel), Бруно Листопад (Bruno Listopad), Йоко Сеяма (Yoko Seyama), Вэнг Юэньюэн (Wang Yuan Yuan), Мегуми Накамура (Megumi Nakamura), Шэнь Вэй (Shen Wei) и др.). Для Килиана Хаубрихом за практически десять лет их сотрудничества (2000–2009) создана музыка к шестнадцати спектаклям [Creations // Официальный сайт Д. Хаубриха. URL: <http://www.dirkhaubrich.com/creationsWithKylian.html> (дата обращения: 20.04.2022)].



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

с 2000-х годов. Современные композиторы следуют разными путями для построения оригинального музыкального замысла, оперируют традиционными и новейшими средствами для его индивидуализации. В основе эстетики музыкальных произведений Хаубриха – принцип слияния разных звуковых пространств, в том числе включение классических произведений. Так, в «Боги и собаки» совмещены оригинальная музыка Хаубриха, вторая часть Струнного квартета № 1 in F-dur (op. 18) Л. ван Бетховена (1799) и его аранжировка, а в «Исчезающий близнец» – оригинальная музыка Хаубриха и фрагменты «Искусства фуги» И. С. Баха.

В обоих спектаклях внедрение медиа подчинено художественным задачам хореографа и берет на себя важную смысловую роль. Создатели интерактивных медиапроекций Тацуо Унеми и Даниэль Бизиг в своих экспериментах увлечены попытками создать иллюзию преодоления барьера между физическим миром и миром виртуальным, рождаемым медиатехнологиями.

Технология, представленная в рассматриваемых постановках Килиана, вдохновлена концепцией из буддистской философии, согласно которой сущность человека («я») претерпевает непрерывный процесс изменения⁷. Камера в реальном времени «обнаруживает» человеческое тело и позволяет через вычислительные каналы точно направить на него графическую проекцию. При этом человек своим перемещением влияет на траекторию движения проекции, которая порождает свой собственный

«танец» на поверхности тела⁸. Цифровая проекция, по замыслу разработчиков, визуализирует изменения самого тела, которые человек так остро в обыденном существовании не осознает. Можно сказать, что поиски Унеми и Бизига в спектаклях 2008 года предопределили актуальную для современного искусства повестку создания «нового» гибридного тела путем преодоления барьера между реальными и виртуальными объектами. Их эксперименты по созданию «нового» гибридного тела по сей день находят применение и на театральной сцене, и в сфере перформанса, технически совершенствуются и становятся все более зрелищными.

Тема спектакля «Боги и собаки», как ее сформулировал сам Килиан, – неопределенность границы между «нормальностью и безумием»⁹. Хореограф, рассуждая об идее спектакля, видит закономерную связь между внутренним и физическим состоянием человека и тем внешним видом (одеждой), который человек выбирает либо самостоятельно, либо который ему вынужденно предлагается другими¹⁰. Одежда становится внешним индикатором изменения личности, транслирует определенный смысл и самому человеку, и его окружению.

К идее трансформации одного состояния в другое (будь то состояние физическое или духовное), возможно, к идее поиска человеческой самоидентификации отсылает и название спектакля. В английском названии заявлено противопоставление анаграмм. Однако никакого буквального воплощения богов или собак на сцене

⁷ Bisig, D., Unemi, T. Cycles-blending natural and artificial properties in a generative artwork // Proceedings of the 13th Generative Art Conference. Milano, 2010. P. 143.

⁸ Bisig, D., Unemi, T. Swarms on stage-swarm simulations for dance performance // Proceedings of the Generative Art Conference. Milano, 2009. P. 2.

⁹ Из информации И. Килиана к спектаклю. URL: http://www.jirikylian.com/creations/theatre/gods_and_dogs/info/ (дата обращения: 20.04.2022).

¹⁰ Там же.



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

не будет, если не считать в начале спектакля проекции бегущего пса.

Инструменты для воплощения любых идей, в т. ч. для философской проблематики, у хореографа только материальные. Автор статьи не претендует на исчерпывающий разбор смыслов спектаклей, но рассчитывает обратить внимание именно на внешние приемы (организация хореографической формы, сценография, медиа), которые помогают хореографу концептуально-го спектакля вовлечь зрителя в процесс сотворчества.

Минималистичный дизайн сцены придуман Килианом. На протяжении всего действия на авансцене горит свеча – символ скоротечности, хрупкости и красоты жизни¹¹. К середине спектакля на сцену опускается серебристый занавес из длинных цепей, который разграничивает сценическое пространство на два плана.

Организация музыкальной ткани спектакля позволяет условно разделить его на три части: 1) раздел до струнного квартета Бетховена, 2) квартет (вторая часть «Adagio affetuoso ed appassionato»), 3) раздел после оригинального квартета на основе аранжированной Хаубрихом бетховенской музыки. Сопоставление разных музыкальных сфер способствует развитию «внутреннего» сюжета спектакля.

Спектакль начинается со звукового «рельефа»: негромкое тремоло из неопределенных шумов переходит в гул, в гул вплетаются скрежет, щелчки, обрывки мелодий. Дискретное звуковое сопровождение Хаубриха на сцене воплощено в антиансамбль. Череду женских и мужских соло Килиан не стремится свести к

гармонии, сделать их взаимодополняющими друг друга по принципу контраста. Напротив, хореографическая лексика у всех унифицирована и импровизационна.

В начале спектакля на сцене – двое. Мужчина стоит неподвижно, приподняв руки до талии, и смотрит в ладонь правой руки, будто изучая ее. Женщина сначала сосредоточенно всматривается в мерцающую в центре авансцены свечу, затем под властью дискретных шумов начинает извиваться в плотных движениях. Внезапно она на мгновение замирает и продолжает двигаться дальше, более спокойно. В мягких выпадах, будто ее тело – податливый воск, танцовщица перемещается по авансцене, то опускается в пол, то вырастает в неоклассическую позу, то уходит с вертикали в плавную спираль.

Силуэт женщины теряется в полумраке сцены, ее сменяет еще один мужчина – он стремительно выбегает на сцену и останавливается перед фигурой неподвижного танцовщика, низко присев по широкой второй позиции, руками будто ухватив невидимый шар. Его соло, как и предыдущее и последующие соло, транслирует сосредоточенность. Вглядываясь вдаль, танцовщик в партерном продвижении, то ускоряя, то замедляя перекаты, проскальзывания по полу, перемещения, пересекает сцену и исчезает за кулисами. Следом возникнет другое мужское соло, затем снова – женское.

Единообразные пластические голоса танцующих женщин и мужчин звучат одиноко, тревожно, кажутся случайно возникшими в полумраке пространства. Также неожиданно зарождается дуэт – из-за спины замершего в центре мужчины показывается спрятавшаяся женщина. Ее рука и нога раскрываются в противоположные стороны и, подобно крыльям, обни-

¹¹ Из интервью первой танцовщицы Норвежского национального балета Майко Нисино (Maiko Nishino), участницы спектакля. URL: <https://vimeo.com/394880299> (дата обращения: 20.04.2022).



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

мают мужскую фигуру. Женщина делает шаг в сторону и замирает в той же позе, что и танцовщик (приподняв руки до талии, и неподвижно смотрит в ладонь правой руки), затем начинает соло. Однако намек на дуэт оказывается обманчивым.

Весь первый раздел спектакля, построенный на чередовании соло, лишен эмоциональных контрастов. Шумовая музыка, отсутствие взаимодействия танцовщиков друг с другом, статичный центр композиции (неподвижный танцовщик) создают атмосферу транса.

Музыка Бетховена автоматически переводит происходящее в эмоциональное русло. Килиан обращается ко второй минорной части Струнного квартета № 1 F-dur (op. 18, Adagio Affetuoso ed Appassionato). Хотя к написанию первого цикла квартетов Бетховен приступил в довольно молодом возрасте (около тридцати лет), интонации второй части первого квартета исполнены психологической глубиной, несут черты личностного высказывания. Темповые колебания внутри части отсылают к барочной идее взаимопроникновения гармонии и хаоса¹², усиливая драматичность звучания.

Вслед за беспокойными интонациями музыки хореография второй части спектакля отсылает к романтической теме душевного томления и поиска. Часть начинается с соло центрального танцовщика. Влекомый вопрошающей скрипичной темой, он распахивает руки в стороны, делает несколько взмахов руками, как крыльями, и резко сбрасывает корпус вниз. Стремительное пластичное перемещение в стелющихся выпадах перетекает в каскады вращений, перемежается с точными остановками, ко-

гда танцовщик взглядом будто сканирует свое тело. Его исполнение подчеркнуто эмоционально: лицо то сосредоточенно, то расплывается в улыбке, то выражает боль, то застывает в немом «крике» и т. д. Эмоциональное томление передается появившейся девушке, с которой разворачивается дуэт. В плотной вязи движений дуэта, то в импульсивных, то в томночувственных поддержках читаются вечные мотивы о проявлении человеческих чувств, о поиске и потере. Эти мотивы умножатся в последующих трио, дуэтах, квартетах, квинтете. Меняющаяся беспокойная хореографическая композиция, перемены пар танцующих, контрасты музыкальной разработки делают этот раздел в музыкально-хореографическом отношении кульминационным.

Усилению напряженности в этом разделе способствует и опустившаяся к середине второй части блестящая завеса. Исполнители появляются из-за завесы и исчезают за ней. Она мерцает в свете, «дышит», создавая свой ритмический план для октета танцовщиков. Временами колебания завесы – это визуализации энергии движения исполнителей, когда кто-то задевает ее. Но иногда она имеет свою «партию», создает движущий контрапункт дуэтам, трио, ансамблям: то плавно колышется от потока воздуха, то от размеренного качания из стороны в сторону отсвечивает бликами в полумраке сцены, то дрожит.

После окончания квартета Бетховена Хаубрих заставит звучать начальную тему адажио снова и снова. На сцене возникнут два дуэта, в синхронном танце которых пластическое «легато» будет чередоваться с импульсивными фразировками, точными паузами. Синхронные дуэты сменит танец еще одной пары, построенный на тех же противопоставлениях

¹² См. подр.: Гончаренко, С. С. О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 3 (16). – С. 11–15.



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

плавности и отрывистости в движениях. С появлением третьей пары трансовый репетитивный паттерн на основе бетховенских нот на время переродится в индустриальный скрежет. Перевод музыкального сопровождения в иной тембровый формат провоцирует изменения в хореографии дуэта. В ней нарастает психологический накал, усиливаются черты противостояния. Это выражено в темповом уплотнении движений, их отрывистой артикуляции, включении амплитудных поддержек, в четкой и быстрой смене ракурсов.

В финале спектакля вновь возникает мужское соло, в исполнении того же танцовщика, который в экспозиции в первой части несколько минут был неподвижен. Теперь его танец обретает черты развернутого монолога. Мотивы бетховенского адажио то едва пробиваются сквозь саунддизайн и едва узнаваемы, то, напротив, возрождаются во всей полноте своего звучания и вытесняют механизированные звуки. Если в экспозиции танцовщик сначала был статичен, в первом соло будто изучал свое тело, то в его финальном танце телесно проявленное напряжение достигает предела и затем истаивает. Происходит это через введение цифровой «живописи»: к завершению соло тело танцовщика постепенно покрывается динамичной проекцией. Технология управления проекцией позволяет ей не выходить за пределы контура человеческой фигуры, тем самым создается иллюзия физического превращения тела в иную субстанцию. Таким образом, мы видим постепенное физическое исчезновение тела танцовщика и тех эмоций, что это тело транслировало. В самом конце спектакля светящаяся динамичным рисунком фигура уходит к заднику. Появление цифровой эстетики к завершению спектакля подытоживает идею трансфор-

мации разных состояний, сплетения «нормального» и «ненормального», о которой заявлял хореограф.

Обращение к концептуальности в спектакле «Боги и собаки» подкреплено отбором внешних выразительных средств: музыки, сценографии, медиа. Рожденный из ассоциаций хореографа, спектакль и зрителя направляет к интроспективным размышлениям. Этому способствуют совмещение трансовой репетитивной музыки и классического произведения, отсутствие сюжетного нарратива, смена динамики в хореографии, сочетание в танце импровизационности и композиционной точности, обращение к минимализму в сценографии и в то же время ассоциативность оформления.

Еще один пример спектакля, где использована интерактивная проекция – «Исчезающий близнец». Тема спектакля была подсказана существованием загадочного медицинского феномена. Исчезающий близнец – медицинский термин, который обозначает исчезновение одного из близнецов во чреве матери. Существуют разные гипотезы, объясняющие это явление. Согласно одной из них, наиболее жизнеспособный близнец уничтожает эмбриональную ткань другого, пока тот не погибнет.

Как и в спектакле «Боги и собаки», в «Исчезающем близнеце» хореография не будет иллюстрировать название, передавая идею противоборства. Пространство сцены свободно, задник с вертикальной прорезью по центру отсылает к другой концептуальной работе Килиана – «Sleepless» («Бессонница», 2004), вдохновленной творчеством художника-авангардиста Лучо Фонтана.

Нейтральную ритмическую пульсацию разнообразят звуковые шумы. В абстрактном танце трех пар сложно выделить ведущих ис-



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

полнителей. Соло и дуэты в пустом пространстве свободно сменяются пластическим многоголосием. В дуэтах роль танцовщиков и танцовщиц равнозначна: в равной степени и те, и другие провоцируют развитие хореографической фразы, замедление или ускорение движения, неожиданную остановку в поддержке. Но иногда исполнители пластически «превращаются» в близнецов, уравнивая свои технические возможности в синхронном танце. Контрастность эмоций здесь уступает место погруженности в движение и в собственное состояние.

В спектакле агрессивную среду воплощает медиапроекция. В начале она проявляется на заднике сцены: светящиеся сферы, равномерно покрывая весь задник, с неизменной скоростью движутся в одном направлении. Во время танца, когда к заднику приближаются исполнители, медиапроекция превращает их тела в светящиеся фигуры.

Вместе с тем, в самой проекции отражено присутствие танцовщиков на сцене. Среди движущихся сфер периодически проявляются виртуальные силуэты исполнителей. Силуэты подвергаются «атаке» со стороны светящихся сфер, которые, в конце концов, их «поглощают». Таким образом, идея исчезновения человека из материального мира под воздействием внешних факторов показана посредством виртуальной медиадраматургии¹³.

К завершению спектакля на сцене останется одна пара, которая под звук метронома будет повторять синхронно одну и ту же комбинацию, пока не погаснет свет. Но на самом

деле в постановке отсутствует финал как таковой. «Исчезающего близнеца» Килиан называет «незаконченной работой». Такое решение отвечает природе необычного явления – внезапной остановке жизни одного из близнецов, – которое легло в основу замысла. «Незаконченные произведения – это все люди, большие и малые, чьи последние слова замерли на губах, когда они ушли, чьи движения замерли в воздухе, чьи мысли исчезли, как стая птиц или исчезающий близнец»¹⁴, – подытоживает хореограф.

Открытость Иржи Килиана разным моделям постановочного мышления по праву обеспечивает подавляющему большинству его работ статус современных по сей день. Хореограф с академической базой выводил сценический танец в области непривычные, больше свойственные, пожалуй, экспериментальному танцу. Рассмотренные постановки подтверждают своеобразие его постановочного метода, которое заключено в стремлении к освоению разных выразительных средств, предлагаемых в т. ч. современными технологиями.

На примере решения спектаклей «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» можно видеть, как шло практическое внедрение медиатехнологий в театральные танец 2000-х. В спектаклях Килиана встраивание медиатехнологий в концепцию постановок породило новые решения в визуальном оформлении и в создании сценических образов. Так, используемые медиапроекции способны уподобляться костюму – второй коже, которая может в мгновение меняться на телах исполнителей («Боги и собаки», «Исчезающий близнец»). Воспроизводимые медиапроекциями световые эффекты поз-

¹³ Представляется уместным рассматривать современные спектакли с использованием медиа с позиции в т. ч. медиадраматургии. Медиадраматургия – включение в художественное произведение разнообразных инструментов медиатехнологий (цифровых технологий) для раскрытия определенной концепции.

¹⁴ Из информации И. Килиана к спектаклю. URL: http://www.jirikylian.com/creations/theatre/vanishing_twin/info/ (дата обращения: 20.04.2022).



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

воляли «оживить» пространство сцены, превратить его в движущуюся «живопись» («Исчезающий близнец»).

Хотя спектакли Килиана танцевальны, даже точечное внедрение медиасредств требовало по-иному выстраивать хореографию. Она частично создавалась с учетом условий, заданных особенностями технологий. Так, и в «Боги и собаки», и в «Исчезающий близнец» динамичная проекция проявлялась на телах исполнителей, только когда они попадали на сцену в определенную зону, и в большей степени проекция «читалась» на статичных или медленно движущихся фигурах.

К нашему времени подобные технологии уже серьезно усовершенствовались. Уже два года спустя после рассмотренных постановок Килиана, в 2010 году появилась известная работа японского хореографа и мультидисциплинарного художника Хироаки Умэда (Hiroaki Umeda) «Holistic Strata» («Холистические слои») ¹⁵. В ней визуальные проекции охватывают и все сценическое пространство, и тело танцовщика, которое то явно просматривается на фоне медиапроекции, то практически полностью сливается с ней. Если Килиану приходилось минимизировать хореографию ради полноценного проявления возможностей используемых технологий, то в «Холистических слоях» динамика движений танцовщика могла быть любой. В дальнейшем увлечение цифровым инструментарием, его использованием для создания световых, оптических, звуковых эффектов привело Умэду к идее создания визуальных инсталляций, в которых физическое присутствие танцовщика и вовсе не обязательно, поскольку,

на взгляд художника, всякое кинетическое движение любого объекта, даже виртуального, потенциально может быть хореографией.

С одной стороны, упомянутые медиапроекции позволяют создавать эффектный дизайн в зрелищах и захватывающие дух оптические иллюзии, но, с другой стороны, чем больше совершенствуются и используются любые цифровые инструменты в постановочном процессе, тем больше они влияют на хореографию. Чем больше хореограф увлечен экспериментами с новейшими технологиями, тем больше ему приходится учитывать в своей работе специфику взаимодействия медиа и исполнителей. Развитие медиатехнологий провоцирует преобразование выразительных возможностей танца и движения, и, главное, – меняет представление о хореографии как у самих хореографов, так и у зрителей.

Бесспорно, что без экспериментов нельзя найти оптимальные варианты взаимодействия с новыми цифровыми средствами. Нельзя выявить, как управлять вниманием зрителя, который приходит на постановки, где танец объединен с медиаартом и сложными визуальными образами. Очевидно, что в таких зрелищах фокус зрительского внимания смещается с музыкально-хореографической составляющей на медиа. Значит, необходимо искать баланс между визуальными возможностями медиа и хореографией, музыкой, световым оформлением и т. д. Иржи Килиан, поражающий творческим долголетием, к этому стремился. Новые поколения постановщиков и инженеров продолжают изучать художественный потенциал медиа в создании эффектных сценических образов. С начала 2000-х компьютерными инженерами придуманы разные системы, которые с привлечением хореографов апробированы в танцевальном ми-

¹⁵ С фрагментами работы можно ознакомиться по ссылке <https://youtu.be/2uQqxLpueE> (дата обращения: 20.04.2022).



Ольга Валериевна ГРЫЗУНОВА

| Роль медиатехнологий в спектаклях Иржи Килиана «Боги и собаки» и «Исчезающий близнец» |

ре. Сейчас задействуются не только медиапроекции, но и технологии виртуальной и дополненной реальности, дроны и роботы, искусственный интеллект. От хореографов, работающих в этой все еще экспериментальной области, требуется понимание, для чего им использование новейших технологий. Что дают новые способы художественного выражения не только постановочной команде, но, прежде всего, зрителю? Инженерам, приходящим в сферу искусства, также необходимо стремиться не только к реализации технических замыслов, но и задумываться об их художественно-эстетическом воздействии на аудиторию.

Список литературы

Гончаренко С. С. О принципе барочного циклообразования в квартетах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 3 (16). – С. 11–15.

International Dictionary of Ballet / Ed. by M. Bremser, L. Nicholas, L. Shrimpton. – Vol. 2. – Detroit and London: St. James Press, 1994. – 1600 p.

Creations / Официальный сайт Д. Хаубриха. URL: <http://www.dirkhaubrich.com/creationsWithKylia.html> (дата обращения: 20.04.2022).

Gods and Dogs / Официальный сайт И. Килиана. URL: http://www.jirikylian.com/creations/theatre/gods_and_dogs/info/ (дата обращения: 20.04.2022).

Gods and Dogs studiotrailer [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/394880299> (дата обращения: 20.04.2022).

Bisig, D., Unemi, T. Cycles-blending natural and artificial properties in a generative artwork // Proceedings of the 13th Generative Art Conference. – Milano, 2010. – P. 140–154.

Bisig, D., Unemi, T. Swarms on stage-swarm simulations for dance performance // Proceedings of the Generative Art Conference. – Milano, 2009. – P. 1–9.



Olga V. GRYZUNOVA

| **The Role of Media Technologies in Jiří Kylián's Performances «*Gods and Dogs*» and «*Vanishing Twin*»** |

Olga V. GRYZUNOVA

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Associate Professor of Balletmaster's Education Department
 PhD (Art History)
 ORCID: 0000-0002-9066-952X
 E-mail: olyaballet@mail.ru

THE ROLE OF MEDIA TECHNOLOGIES IN JIŘÍ KYLIÁN'S PERFORMANCES «*GODS AND DOGS*» AND «*VANISHING TWIN*»

Jiří Kylián's performances of the 2000s are characterized by attempts through the art of choreography to show that «invisible», «non-verbalized», which significantly affects a person's life. Minimalistic in design, these works allow you to focus on choreography, its interaction with music (both classical and neo-avantgarde), with stage space, with digital media, sometimes with props. The author of the report selected a one-act plays «*Gods and Dogs*» and «*Vanishing Twin*» (2008) from the list of Kylián's later works, created with the participation of composer Dirk P. Haubrich and computer engineers Tatsuo Unemi and Daniel Bisig. The review of the features of the use of interactive media projections in the productions of «*Gods and Dogs*» and «*Vanishing Twin*», conducted in the article, shows how the practical development of the artistic potential of such technologies went in the Nederlands Dans Theater (NDT). In these productions, the choreographer's conceptual idea organizes the musical-choreographic and stage spaces into a single whole. However, interactive media projection is becoming an equally important

translator of the idea. In the play «*Gods and Dogs*», it allows you to create the illusion of an instantaneous transformation of the body into a different state, and in «*Vanishing Twin*» it creates a moving background, an alternative to the decoration. Based on the material of Kylián's productions, one can see how media projections influence the dramaturgy of choreography, reveal the choreographer's idea and partially subordinate it to the specifics of the technical limitations of the media tools were new at that time. The experiments of Kylián's team contributed to the expansion of new production tools in the field of stage choreography. The improvement of such technologies to our time and the growth of their demand in the theatres require further study of the potential of media, including from the standpoint of dramatic principles.

Key words: Jiří Kylián, «*Gods and Dogs*», «*Vanishing Twin*», Dirk P. Haubrich, Tatsuo Unemi, Daniel Bisig, media and contemporary dance.

References

Bremser, M., & Nicholas, L. (Eds.). (1993). *International Dictionary of Ballet: LZ* (Vol. 2). St. James Press.

Dirk Haubrich's official website. *Creations*. Retrieved April 20, 2022 from <http://www.dirkhaubrich.com/creationsWithKylian.html>

Jiří Kylián's official website. *Gods and Dogs*. Retrieved April 20, 2022 from http://www.jirikylian.com/creations/theatre/gods_and_dogs/info.

Den Norske Opera & Ballett. *Gods and Dogs studiotrailer* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/394880299>.

Goncharenko, S. S. (2014) O principe barochnogo cikloobrazovaniya v kvartetah Bethovena [Concerning the Principles of Baroque Cycle Formation in Beethoven's



Olga V. GRYZUNOVA

| **The Role of Media Technologies in Jiří Kylián's Performances «*Gods and Dogs*» and «*Vanishing Twin*»** |

String Quartets], *Problemy muzykal'noj nauki*, 3. 11–15. (In Russian).

Bisig, D., & Unemi, T. (2010). Cycles-blending natural and artificial properties in a generative artwork. In *Proceedings of the 13th Generative Art Conference*, 140–154.

Bisig, D., & Unemi, T. (2009). Swarms on stage-swarm simulations for dance performance. In *Proceedings of the Generative Art Conference*. 1–9.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

Мария Константиновна ДУДИНА

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова
190000, Россия, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3

Доцент кафедры режиссуры балета

ORCID: 0000-0002-7503-5326

E-mail: maria.dudina0410@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ: ГРАНИЦЫ, ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Статья представляет собой попытку сформулировать отличительные признаки феномена современного танца и предложить его внутреннюю дифференциацию: современный танец как совокупность техник и современный танец как формат художественного высказывания. В первой части статьи проанализированы эти два аспекта современного танца в сопоставлении с другими разновидностями хореографического и смежных искусств. К современному танцу относятся техники, признающие ряд принципов: 1) анатомическую осведомленность и применение анатомических знаний на практике (так называемая «прикладная анатомия»); 2) безопасность движения танцовщиков; 3) наследование техникам танца модерн; 4) использование законов физики (гравитации, инерции, центробежной и центростремительной сил и др.), а не противостояние им; 5) применение соматических практик в качестве фундамента техники.

Выделены особенности современного танца как формата художественного мышления, такие как: 1) развитые технологии (применение техник современного танца); 2) актуальный круг тем; 3) эмансипация объекта (человеческого тела); 4) разнообразие форм композиции; 5) расширение границ; 6) направленность на коммуникацию вместо изображения и фиксации действительности.

Во второй части статьи предложена модель подготовки профессионалов в области современного танца, отличающаяся от действующей ныне в других областях хореографического искусства. Изложен опыт организации программы высшего образования «Искусство современного танца» в Санкт-

Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, дается описание функционирования программы и предложена авторская «Хартия хореографического образования», постулаты которой реализуются в указанной программе. Краеугольным камнем хартии является постулат о том, что задача образовательной системы заключается не в том, чтобы «научить» студентов чему бы то ни было, но в том, чтобы сформировать максимально плодотворную среду, в которой студенты «научаются» сами. Для нужд создания плодотворной образовательной среды используются все дисциплины профессионального цикла и общеискусствоведческого блока.

Предоставление студентам свободы в процессе обучения влечет за собой формирование ответственности (личной, гражданской, художественной). Свобода и ответственность состоят в причинно-следственных взаимоотношениях. Предполагая воспитать в студентах ответственность, необходимо дать им свободу.

Программы высшего образования в сфере современного танца призваны стать областью консолидации научного знания об изучаемом феномене, флагманскими институциями по распространению этого знания и внедрению новейших технологий в широкое поле индустрии современного танца.

Ключевые слова: современный танец, техника современного танца, хореографическое образование, Санкт-Петербургская консерватория, «техника низкого пола-та», «техника сквозного движения», язык движения «гага», хореограф, спек-



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

такль современного танца, Мерс Каннингем, Жоао Фиадейро, Пина Бауш.

Современный танец – это гражданская позиция¹. Данное утверждение, пожалуй, определяет специфику современного танца среди других разновидностей хореографического искусства. Центральное отличие обусловлено отношением к политическому и социально-экономическому контексту. Ни балет, ни эстрадное танцевальное шоу не ставят во главу угла трансляцию гражданской позиции. В силу близости к власти, балет регулярно использовался как средство политической пропаганды, транслируя официальную политическую повестку. Эстрадный танец и популярные танцевальные шоу ставят акцент на зрелищности и виртуозности; содержательная же сторона постановок в этом случае оказывается вторичной и не обременяет зрителя сложными смысловыми конструкциями: незатейливый сюжет как оправдание для каскада трюков. И только современный танец соотносит себя со специфической времени и среды, в которых он развивается.

Для начала устраним дефиниционную путаницу в интерпретации понятия «современный танец». Есть две области его применения: 1) танцевальная техника; 2) форма художественного высказывания (танцевальный спектакль). Причем, второе понятие чаще всего включает в себя первое, но не обязательно.

«Техника» происходит от греческого «*techne*» и буквально означает «ремесло», или совокупность приемов, применяемых в каком-

нибудь деле, мастерство², необходимое для реализации определённой задачи. Как таковой единой техники современного танца не существует. Можно говорить лишь о совокупности техник, признающих авторитет ряда принципов: 1) анатомическая осведомленность и применение анатомических знаний на практике (так называемая «прикладная анатомия»); 2) безопасность движения танцовщиков; 3) наследование техникам танца модерн; 4) использование законов физики (гравитация, инерция, центробежная и центростремительная силы и др.), а не противостояние им; 5) применение соматических практик в качестве фундамента техники.

Чаще всего техники современного танца являются авторскими: «*Flying low dance technique*» («Техника низкого полета»)³ и «*Passing through technique*» («Техника сквозного движения»)⁴ Дэвида Замбрано, «*Releasing technique*» («Техника релиза»)⁵ Джоан Скиннер, язык движения «*Gaga*» («Гага»)⁶ Охада Нахарина и др. Распространяются они и набирают по-

² См. Техника // Толковый словарь Ожегова онлайн [Электронный ресурс]. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=31737> (дата обращения: 29.07.2022).

³ *Flying Low Dance Technique* // davidzambrano.org [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279 (дата обращения: 29.07.2022).

⁴ *Passing through – workshop* [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (дата обращения: 29.07.2022).

⁵ *About Skinner Releasing Technique* [Электронный ресурс]. URL: <https://skinnerreleasingnetwork.org/welcome-to-srn/about-srt/> (дата обращения: 29.07.2022).

⁶ *Gaga movement language* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gagapeople.com/en/> (дата обращения: 29.07.2022).

¹ Высказывание О. Гердт, исследователя современного танца, из телефонной беседы с автором статьи (январь 2022).



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

пулярность через активное преподавание, которое ведут сами разработчики техники и их последователи. Другая же часть техник, «безымянная», создаётся скорее по художественной необходимости хореографами, которым требуются те или иные качества танцовщиков, исполнителей их хореографии. Такие техники обычно являются компиляцией различных приёмов, собранных соответственно нуждам авторского стиля хореографа. Так, например, хореограф Антон Лачки (Anton Lachky), постановки которого отличаются невероятно быстрым темпом и мелкой детализацией движения, на своих технических классах уделяет особое внимание упражнениям на скорость и реакцию, составляя из них собственную систему тренажа.

И в одном, и в другом случае техники современного танца следуют перечисленным выше принципам. Все они борются за безопасный, анатомически рациональный подход к движению и снижение травмоопасности; сочетают технические приёмы с соматическими подходами к движению («Axis syllabus», «Body and mind centering» и др.); и, вслед за деятелями танца модерн, не просто признают факт существования физических законов, но берут их в союзники. Так, довольно просто отличить технику танца классического от техники современного танца: первая формирует иллюзию невесомости человеческого тела, вторая использует силу гравитации для органичной работы в партере.

Важно также отличать понятия «техника» и «практика». Практика по ряду признаков (выстроенный тренаж, структурированные информационные блоки, несколько уровней сложности) может быть сходна с техникой. Их центральное отличие состоит в целеполагании. Конечная цель техники – совершенствование

навыков для создания художественного высказывания. Смысл же практики заключается в самом процессе. Практикуя современный танец, человек может преследовать какие угодно цели (оздоровление, психотерапия, социализация), не имея при этом в виду профессионализацию своих навыков с целью дальнейшего художественного самовыражения. В то время как техника всегда направлена на улучшение показателей с последующим применением полученных навыков в поле художественного процесса.

Таким образом, техника является выразительным средством, или «медиа», и обязательным условием для создания различных форм художественного высказывания. И здесь возникает предположение о том, что современный танец как техника и современный танец как жанр – несвязанные понятия. То есть, гипотетически, можно представить себе балет, поставленный в технике современного танца и, наоборот, спектакль современного танца в технике танца классического. Чтобы не гипотезировать, приведем конкретные примеры: спектакль Йо Стромгрена (Jo Strömgren) «Virus» («Вирус») по всем характеристикам относится к полю современного танца, однако, главный персонаж, Компьютерный вирус, – это танцовщица, обутая в пуанты (по всем канонам романтического балета изображающая ирреальное существо), танцующая в технике классического танца. И, напротив, камерная работа Уильяма Форсайта (William Forsyth) «N. N. N. N», будучи по своей композиционной структуре бессюжетным балетом, технически, несомненно, являет нам современный танец, свойственный У. Форсайту.

На каком же основании можно отнести тот или иной спектакль к жанру «современного



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

танца»? Таких оснований можно обнаружить шесть.

Первое из них соотносится с применением техник современного танца, использованием, наращиванием арсенала технических возможностей и многообразия.

Второе основание возвращает к гражданской позиции или, обобщая, представляет собой «актуальный круг тем». Современный танец, будучи относительно независимым с институциональной точки зрения, с самого своего возникновения говорил о животрепещущих социальных, экономических и политических проблемах, оказываясь, как правило, в оппозиционном отношении к мейнстриму. В отличие от других разновидностей хореографического искусства, и, прежде всего, балета, который либо игнорирует политический контекст, либо транслирует его официальную повестку, современный танец озвучивает свою правду и отстаивает свои принципы.

Третье основание связано с эмансипацией человеческого тела. На протяжении столетий сценический танец стремился сформировать иллюзию неантропоморфности тела (через иллюзии невесомости, неутомимости, отсутствия усилий и т. д.). Однако в XX веке в хореографическом искусстве наметились радикальные изменения, по аналогии с таковыми в изобразительном искусстве. Творчество М. Дюшана связано с эмансипацией объекта в живописи. Творчество американских представителей раннего танца модерн связано с восстановлением в правах человеческого тела как объекта хореографии.

Разнообразие форм композиции также является отличительным признаком современного танца как жанра. Балетный театр остановился на одной форме, которая сложилась в

жесткую структуру в конце XIX века в эпоху академизма и по сей день удовлетворяет запросам жанра. Современный танец, довольствовавшийся некоторое время предложенной классической структурой, во второй половине XX века занялся выдвиганием новых композиционных теорий и исследованием их практического применения. Среди них «алеаторика» М. Каннингема и Дж. Кейджа⁷, метод коллажа П. Бауш⁸, «Композиция в реальном времени» («Real Time Composition») Ж. Фиадейро⁹ и другие.

Постоянное расширение границ и стремление проникнуть в зону непознанного – следующая характеристика современного танца¹⁰. Любая система стремится к устойчивости и самовоспроизведению. Это касается и балетного театра, самой консервативной и стабильной системы хореографии, успешно занимающейся самовоспроизведением вот уже четыре столетия. Современный танец, рискуя потерять собственную идентичность, все время расшатывает свои же устои и размывает границы.

Финальный отличительный признак современного танца – его нацеленность на коммуникацию, а не изображение и фиксацию событий или эмоций. Спектакль современного танца призывает зрителя к диалогу (даже если нет буквально элементов партисипаторного театра), он рушит стену, воздвигнутую между зрителем и артистом, предлагает первому стать

⁷ Cunningham, M. *Changes: Notes on Choreography*. – New York: The Song Cave, 2019. – 188 p.

⁸ Кляйн, Г. *Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода*. – Москва: Individuum, 2021. – 448 с.

⁹ Ганюшина, К. *Метод композиции в реальном времени*. Жоао Фиадейро. 1995. URL: <http://roomfor.ru/real-time-composition/> (дата обращения: 29.07.2022).

¹⁰ Меньшиков, Л. А. *Играя в постмодерн // Герменевтика игры: Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: Сборник статей*. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 293–311.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

в какой-то мере соучастником происходящего. В продолжение аналогии с визуальными искусствами, актуальным оказывается явление «контр-монумента». Контр-монумент – разновидность скульптуры, ориентированной не на репрезентацию событий, а на коммуникацию. Такая скульптура может иметь максимально простую форму, но за счет конструкции вызывать к эмоциональному опыту зрителя и предлагать ему осмысление того или иного явления через призму этого опыта.

Так, например, «в 1995 году на территории бывшего концлагеря [в Бухенвальде – М. Д.] появился памятный знак, созданный современным немецким художником Хорстом Хохайзелем. Он представляет собой вмонтированную в землю плиту, на которой написаны в алфавитном порядке наименования народов, представители которых погибли в Бухенвальде. Эта плита всегда имеет одинаковую температуру – 36,5°C. Объект напоминает о небольшом временном обелиске, который был воздвигнут в 1945 году в Бухенвальде его бывшими узниками. Это один из наиболее интересных проектов, связанных с увековечиванием памяти жертв нацизма, – он обращен непосредственно к человеку, и, возможно, способен воздействовать намного сильнее, чем громадные монументальные фигуры Ф. Кремера»¹¹.

Приемом «призыва к коммуникации» хореографы современного танца пользуются регулярно. Так, например, в спектакле А. Андрияшкина «SOS» танцовщики предлагали зрителю отправить SMS-сообщение с одним лишь словом («люблю», «прости», «беги» и проч.) кому-то очень важному для них прямо во время

действия. А танцовщицы краснодарской компании «Воздух» в спектакле «На старт! Внимание! Стоп» призывали зрителей в микрофон рассказать, почему они приходят на спектакли современного танца вообще и на данную постановку, в частности. Такой прием создал ощущение сопричастности, привел к разделению зрителями ответственности за происходящее на сцене, подключил личный опыт зрителя и побуждал к осмыслению проблемы, предложенной хореографом.

Можно выделить отличительные особенности современного танца как жанра: 1) развитые технологии (применение техник современного танца); 2) актуальный круг тем; 3) эмансипация объекта (человеческого тела); 4) разнообразие форм композиции; 5) расширение границ; 6) направленность на коммуникацию вместо изображения и фиксации действительности.

Выделенные признаки созвучны определению Н. Курюмовой: «Современный танец, совокупность направлений и форм танца, зародившихся на рубеже XIX–XX веков и функционирующих в рамках не- и постнеклассической (модернистской и постмодернистской) культуры. Современный танец, провозглашающий себя искусством концептуальным, нонконформистским, нацеленным на постоянный поиск и воплощение новых и актуальных смыслов, признаёт “танцем” любой вид пластически-динамического самовыражения, открывает движущееся в пространстве тело в качестве источника танца, а не только его инструмента (как в классическом танце). Человеческая телесность с её сложной психофизической структурой, конкретными анатомическими особен-

¹¹ Котломанов, А. О. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2015. – Вып. 1. – С. 61.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

ностями, личным опытом становится важным источником смыслов»¹².

Данное определение современного танца наглядно демонстрирует значительное его отличие от иных разновидностей хореографического искусства, прежде всего его отношением к философии и научным подходом к движению и танцу. Плохо современный танец вмещается в границы того, что в современном образовательном пространстве называется «народным художественным творчеством», разновидностью которого он формально является (часть ВУЗов России реализуют программы подготовки специалистов в области современного танца в рамках направления подготовки 51.03.02 Народная художественная культура; это происходит, например, в Московском и Казанском государственных институтах культуры). В житейском, обиходном значении, понятие *танец* ассоциируется с незатейливым видом любительского творчества, уходящего корнями в народную (свою или заимствованную) культуру. Об этом свидетельствуют устоявшиеся речевые обороты, уничижительно отзывающиеся о танце: «Танцевать – не поле пахать», «танцы-шманцы-обжиманцы» и проч. Зачастую это представление переносят и на современный танец: «В последнее десятилетие XX века возникли многочисленные студии, школы, коллективы современного танца. Это ответ на потребность молодых людей освоить новое средство выражения эмоций, удовлетворить потребность в движении в век компьютерного оцепенения. Танец рожден и широко распространен на дискотеках, вечерах отдыха, на праздниках. <...> Возникла

острая социальная потребность в специалистах в области современного танца»¹³.

Очевидной, в нашем случае, становится и специфика подготовки будущих деятелей современного танца в образовательных учреждениях. Речь далее пойдет о системе высшего образования, однако, до некоторого предела предлагаемая концепция и модель применимы ко всем уровням образования (от широкого спектра творческих объединений системы дополнительного образования до среднего профессионального образования в области современного танца).

Философское осмысление идейного ряда художественной продукции современного танца – одна из приоритетных задач научно-исследовательской работы в таких учебных заведениях. И поэтому очевидно, что и готовить профессионала в области современного танца следует на специфических программах в высших учебных заведениях, а не по традиционной схеме со стандартным «пакетом» дисциплин и практик, имеющих целью выпустить «образованного человека», владеющего знаниями, умениями и навыками сообразно казенному набору. Неуместно даже пытаться методом точечного внедрения дисциплин современного танца переделать существующие программы подготовки, скажем, балетмейстеров.

Тем не менее, первые попытки разработки отечественных программ современного танца были организованы именно посредством «переработки» балетмейстерских программ. Введенное в научный оборот В. Ю. Никитиным понятие «хореограф современного танца» определило его как профессионала, который «пере-

¹² Курюмова, Н. В. Современный танец // Большая российская энциклопедия: В 35 т. – Т. 30. – Москва: Большая российская энциклопедия, 2015. – С. 565–566.

¹³ Филановская, Т. А. История хореографического образования в России. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. – С. 270.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

водит непосредственно в движение свои мысли, чувства и идеи, не ограниченные никакими рамками и условностями»¹⁴, в противовес балетмейстеру, который в качестве материала использует «драматические образы, созданные вне связи с движением, а также кодифицированный набор танцевальной лексики, которым владеет балетмейстер (в основном классического или народного танцев)»¹⁵. Но, по сути, смысл профессии В. Ю. Никитин видел в сочинительстве движений, как в случае с хореографом современного танца, так и в случае с традиционным балетмейстером. Разнятся лишь методы сочинительства.

Подготовка в области современного танца должна опираться на концепцию иного формата художественного высказывания – не балета, но современного танца, обуславливающую и принципиальную разницу профессии. Деятели современного танца стоит воспитывать на тех же фундаментальных основаниях, на которых строится формат современного танца.

Практической реализацией этих теоретических предположений стала организация программы бакалавриата «Искусство современного танца» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 2020 году (разработчики и кураторы – А. А. Любашин, М. К. Дудина). Экспериментальная программа высшего образования ставит целью подготовку деятелей современного танца широкого профиля, способных выступать в различных художественных и административных ролях.

Четыре года студенты осваивают разнообразные дисциплины, укомплектованные по

трем образовательным блокам и развивающиеся по спирали. Первый блок посвящен исполнительству (три семестра) – то есть владению собственным телом как инструментом – освоению техник и методов импровизации современного танца. Второй пласт знаний (три семестра) – композиция. Причем, композиция не только непосредственно танца, но и смежных видов искусства, для возможностей изучения как общих универсальных законов структурирования медиа, так и частных особенностей. Третий крупный раздел (два семестра, весь четвертый курс) – проектная деятельность, где студенты изучают прикладные и применимые на практике дисциплины, связанные с организационно-хозяйственной стороной театрального дела. Последний, пятый курс – это стажерская танцевальная компания («company year»). На этом этапе происходит объединение всех полученных знаний и возникает возможность формирования у студентов навыков творческой работы во всех ее аспектах.

Учебный план построен по принципу мирного сосуществования «базового» и «событийного» расписания. Базовое расписание предполагает работу с постоянными преподавателями на длинной дистанции. Событийное – с приглашенными педагогами интенсивными блоками. Кроме того, регулярные встречи с практиками современного искусства (для наглядного представления того, чем занимаются люди в профессии) способствуют подготовке деятелей современного танца не за закрытыми дверями, а погруженных с самого начала в контекст, в жизнь сообщества.

Центральным эпизодом каждого семестра является постановка спектакля с приглашенным хореографом. Один или несколько хореографов по приглашению кафедры работают со

¹⁴ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – Москва: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – С. 249.

¹⁵ Там же. С. 245.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

студентами и за три-четыре недели ставят с ними полноценный спектакль, который презентуется на одной из площадок города. Спектакль, в зависимости от успешности, в дальнейшем может войти в «репертуар» курса и при случае показываться.

По итогам внедрения программы создана «Хартия хореографического образования», которая представляет собой набор наблюдений, базирующийся на опыте организации программы бакалавриата «Искусство современного танца» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. «Хартия хореографического образования» гласит:

1. Хореограф – это не сочинитель движений.
2. Танцовщик – не исполнитель сочиненных хореографом движений.
3. Уважение к личности – краеугольный камень художественного образования. Только так можно воспитать художника, способного мыслить самостоятельно и широко.
4. Авторитарные методы – безусловно, действительны, но не допустимы в системе творческого образования (см. пункт 3).
5. Система мастерских, базирующаяся на личном непререкаемом авторитете мастера, заточена на обучение мастерству, то есть внятному набору приемов и инструментов, как минимум, нескольким методам композиции; требует логичной и последовательно выстроенной образовательной программы.
6. Система мастерских предполагает высочайшую эрудицию мастеров, постоянно обновляющих свои знания, ориентирующихся в широком поле предлагаемого нового инструментария.

7. Даже в том случае, если отдавать себе отчет в различии между обучением ремеслу и занятием искусством, систему мастерских следует признать устаревшим пережитком доиндустриального общества: слишком велика субъективность образовательного процесса.

8. Критерии оценки творческих работ студентов не могут базироваться на субъективных представлениях и эмоциональном восприятии, тем более, пристрастном личном отношении мастера к подмастерью.

9. Предлагаемый критериальный ряд строится на трех основных положениях: а) личный прогресс самого студента (относительно его предыдущей фазы); б) результат (будь то ответ на экзамене, показ технического класса или тест по бальной системе); в) отношение к делу (включен ли студент в течение всего процесса, насколько заинтересован в самостоятельном изучении предмета, вносит ли вклад в общий процесс и т. п.).

10. Критерии оценки творческих работ (хореографических постановок, создания/исполнения художественных высказываний) прежде всего базируются на образовательных целях и задачах, и в последнюю очередь обусловлены позицией художественной критики.

11. Методологическая внятность (не путать с методической) – залог устойчивого функционирования программы в художественном образовании. Фигура методолога (художественного руководителя) – центральная фигура, ответственная за определение конечных целей образовательной программы. Методолог дает точный ответ на вопрос «кого мы выпускаем?», и, исходя из этого, выстраивает задачи программы на короткой и длинной дистанции. Методолог ориентируется в контексте сегодняшнего дня,



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

держит «ухо востро и нос по ветру», отслеживая новые тенденции, откликаясь на изменения индустрии.

12. Задача образовательной системы не «научить» студентов чему бы то ни было, но сформировать максимально плодотворную среду, в которой студенты «научаются» сами.

13. Для нужд создания плодотворной образовательной среды служат все дисциплины профессионального цикла и общеискусствоведческий блок.

14. Предоставление студентам свободы в процессе обучения влечет за собой формирование ответственности (личной, гражданской, художественной). Свобода и ответственность соотносятся друг с другом прямо пропорционально и состоят в причинно-следственных взаимоотношениях. Соответственно, предполагая воспитать в студентах ответственность, необходимо дать им свободу, и по мере нарастания первой, все больше «отпустить вожжи».

15. Дух эксперимента – метанадстройка любой художественной программы. Как только он выхолащивается – программа мертва, производит мертвый продукт (выпускает заведомо устаревших специалистов).

16. Преподаватель должен помнить, что студент – это через несколько лет – коллега (а возможно, и уже), поэтому, выстраивается иерархия взаимоотношений с позиций взаимного обмена опытом, а не с позиций назидательной вертикали. Опыт преподавателя всегда может быть подвергнут сомнению и критическому осмыслению, и вовсе необязательно окажется полезен в практике студента.

17. Задача школы научить учиться. Задача ВУЗа – сформировать навык критического мышле-

ния. Критическое мышление есть часть мировоззрения и способ восприятия действительности творчески мыслящим человеком.

18. Правила существуют, чтобы их нарушать.

Предложенная дифференциация современного танца на совокупность техник и формат художественного высказывания облегчает формирование образовательных программ в сфере современного танца. Программа высшего образования «Искусство современного танца» прежде всего соотносит себя с его характеристиками как формата сценического высказывания, и учитывает их при определении конечных учебных целей и задач. Преподавание техник современного танца играет в этом случае необходимую, но вспомогательную роль, вопреки распространенным представлениям о подготовке деятелей современного танца. Осмысление природы современного танца, его места в ряду других искусств и системе научного знания требует значительной теоретической базы, формированием и накоплением которой призваны заниматься программы высшего образования в сфере современного танца. Тогда они смогут стать флагманскими институциями в современном танце.

Список литературы

Ганюшина, К. Метод композиции в реальном времени. Жоао Фиадейро. 1995. URL: <http://roomfor.ru/real-time-composition/> (дата обращения: 29.07.2022).

Кляйн, Г. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. – М.: Individuum, 2021. – 448 с.

Котломанов, А. О. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2015. – Вып. 1. – С. 54–71.



Мария Константиновна ДУДИНА

| Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса |

Курюмова, Н. В. Современный танец // Большая российская энциклопедия: В 35 т. – Т. 30. – М.: Большая российская энциклопедия, 2015. – С. 565–566.

Меньшиков, Л. А. Играя в постмодерн // Герменевтика игры: Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: Сборник статей. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 293–311.

Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 472 с.

Техника // Толковый словарь Ожегова онлайн. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=31737> (дата обращения: 29.07.2022).

Филановская, Т. А. История хореографического образования в России. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. – 320 с.

About Skinner Releasing Technique [Электронный ресурс]. URL: <https://skinnerreleasingnetwork.org/welcome-to-srn/about-srt/> (дата обращения: 29.07.2022).

Cunningham, M. Changes: Notes on Choreography. – New York: The Song Cave, 2019. – 188 p.

Flying Low Dance Technique [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279 (дата обращения: 29.07.2022).

Gaga movement language [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gagapeople.com/en/> (дата обращения: 29.07.2022).

Passing through – workshop [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (дата обращения: 29.07.2022).



Maria K. DUDINA

| Contemporary Dance: Boundaries, Definitions, Character Features of the Educational Process |

Maria K. DUDINA

Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory
 3, Theater Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation
 Department of Ballet Direction
 Associate Professor
 ORCID: 0000-0002-7503-5326
 E-mail: maria.dudina0410@gmail.com

CONTEMPORARY DANCE: BOUNDARIES, DEFINITIONS, CHARACTER FEATURES OF THE EDUCATIONAL PROCESS

This article is an attempt to formulate the distinctive features of the phenomenon of contemporary dance and offer a clear internal differentiation: contemporary dance as a set of techniques and contemporary dance as format of artistic statement. The first part of the article, these two aspects of contemporary dance were analyzed and compared with those in other varieties of dance forms and related arts. Related to contemporary dance are techniques that recognize the authority of a number of principles: 1) anatomical awareness and the application of anatomical knowledge in practice (the so-called «applied anatomy»); 2) safety of the dancer's movement; 3) inheritance of modern dance techniques; 4) the use of the laws of physics (gravity, inertia, centrifugal and centripetal forces, etc.), and not opposition to them; 5) application of somatic practices as the foundation of the technique.

The features of contemporary dance as form of artistic thinking are highlighted, such as 1) advanced technologies (application of contemporary dance techniques); 2) current range of topics; 3) emancipation of the object (human body); 4) variety of forms of composition; 5) expansion of boundaries; 6) focus on communication instead of depiction and fixation of reality.

In the second part of the article, a model for training professionals in the field of modern dance is proposed, which differs from the current one in other areas of choreographic art. The experience of organizing a higher education program «The Art of Contemporary Dance» at the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory is described, a description of the functioning of the program is given, and the author's «Charter of Dance Education» is proposed, the postu-

lates of which are implemented in this program. The cornerstone of the charter is the postulate that the task of the educational system is not to «teach» students anything, but to create the most fruitful environment in which students learn themselves. All disciplines of the professional cycle and the general art block serve to create a fruitful educational environment.

This implies the point that providing students with freedom in the learning process entails the formation of responsibility (personal, civic, artistic). Freedom and responsibility are directly proportional to each other and are in a cause-and-effect relationship. Accordingly, assuming to instill responsibility in students, it is necessary to give them freedom, and as the former grows, more and more «let go of the reins».

Higher education programs in the field of contemporary dance are intended to become an area for consolidating scientific knowledge about the desired phenomenon and flagship institutions for the dissemination of this knowledge and the introduction of the latest technologies in a wide field of the contemporary dance industry.

Key words: contemporary dance, contemporary dance technique, dance education, choreographer, contemporary dance piece, St. Petersburg Conservatory, Flying Low Technique, Passing Through Technique, Gaga Movement Language, choreographer, Merce Cunningham, Joao Fiadeiro, Pina Bausch.



Maria K. DUDINA

| Contemporary Dance: Boundaries, Definitions, Character Features of the Educational Process |

References

Ganyushina, K. (1995). *Metod kompozicii v real'nom vremeni. Zhaoao Fiadejro* [Real time composition. Joao Fiadeiro]. URL: <http://roomfor.ru/real-time-composition/> (Retrieved July 29, 2022). (In Russian).

Klyajin, G. (2021). *Tancteatr Piny Baush: iskusstvo perevoda* [Pina Bausch dance theater: the art of interpretation]. Individuum. (In Russian).

Kotlomanov, A. (2015). *Pablik-art: stranicy istorii. Fenomen kontr-monumenta i krizis memorial'noj tradicii v sovremennoj monumental'noj skulpture* [Public Art: Pages of History. The Phenomenon of the Counter-Monument and the Crisis of the Memorial Tradition in Contemporary Monumental Sculpture]. Vestnik SPbGU, 1. 54–71. (In Russian).

Kuryumova, N. (2015). *Sovremennyj tanec* [Contemporary dance]. In Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. (In Russian).

Menshikov, L. (2014). *Igraya v postmodern* [Playing-out of Postmodernity]. In Germenevtika igry: Poiski smysla d filosofii, teorii kul'tury I muzykal'noj ehstetike [Game Hermeneutics: Searches for Meaning in Philosophy, Culture Studies and Musical Aesthetics]. Skyfia-print, 293–311. (In Russian).

Nikitin, V. (2011). *Masterstvo horeografa v sovremenom tance* [Choreographer's mastery of contemporary dance]. Rossijskij universitet teatral'nogo iskusstva – GITIS. (In Russian).

Tekhnika [A technique]. In Tolkovyj slovar' Ozhegova onlajn. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=31737> (Retrieved July 29, 2022). (In Russian).

Filanovskaya, T. (2016). *Istoriya horeograficheskogo obrazovaniya v Rossii* [The history of the dance education in Russia]. Lan'; Planeta muzyki. (In Russian).

About Skinner Releasing Technique. URL: <https://skinnerreleasingnetwork.org/welcome-to-srn/about-srt/> (Retrieved July 29, 2022).

Cunningham, M. (2019) *Changes: Notes on Choreography*. The Song Cave.

Flying Low Dance Technique. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=279 (Retrieved July 29, 2022).

Gaga movement language. URL: <https://www.gagapeople.com/en/> (Retrieved July 29, 2022).

Passing through – workshop. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (Retrieved July 29, 2022)..



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

Дарья Владимировна БАЙДИНА

Национальный Исследовательский Университет Высшая школа экономики
101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 20

Аспирант аспирантской школы по искусству и дизайну

ORCID: 0000-0003-3870-409X

E-mail: baydina2014@bk.ru

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ТАНЦСЦЕНА В РОССИИ: ПЕРИОДИЗАЦИЯ, НОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И АКТУАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ТАНЦА

Современный российский танец представляет собой сложный феномен для анализа. Мы можем говорить о том, что на сегодняшний день современный российский танец в недостаточной степени изучен, в том числе, и через призму пути его развития. В статье обозначены этапы развития современного российского танца, в основу которых положен обзор исследовательского интереса и творческих экспериментов российских хореографов и танцхудожников. Творческая среда каждого этапа развития современного российского танца формировалась и продолжает формироваться в сложных и неоднозначных реалиях, диктующих частые ограничения и условия (проблемы финансирования, неразвитый менеджмент, отсутствие инфраструктур и институций и т.п.), что делает его путь сложным и особенным. Перформативный и гибридный характер танцевальных практик (появление современного танца, танц-перформансов на площадках галерей, музеев и т. д.), новые веяния исполнительского искусства (соматические практики на сцене) также рождают

интерес к теоретическому осмыслению происходящего в сообществе современного российского танца, что обуславливает актуальность научного исследования экспериментальной танцсцены в России и дает возможность выявить новую проблематику современного российского танца. В статье представлена попытка описания актуальных на сегодняшний день направлений современной танцевальной экспериментальной сцены в России: модерн, абстрактный танец, концептуальный танец, танцтеатр (физический театр), видеоарт, танц-перформанс. Несмотря на разнообразие танцевальных направлений, понятие жанра в пространстве современной танцевальной экспериментальной сцены отходит на второй план, так как не всегда может быть точно определено.

Ключевые слова: современный российский танец, танец модерн, новый танец, экспериментальный танец, абстрактный танец, концептуальный танец, танцтеатр, танц-перформанс, соматика, художественные практики, телесность.

Периодизация развития современного танца в России

Прежде чем современный российский танец стал таким, каким он является сегодня, ему пришлось пройти сложный путь измене-

ний, который можно формально разделить на несколько этапов.

Первый этап – начало XX века, возникновение современного танца (модерн) в России, после первых гастролей Дункан. «С легкой руки Дункан в России появились и стали множиться школы и студии “свободного” или “пла-



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

стического” танца»¹. Как писала в своей книге «Свободный танец в России: история и философия» И. Е. Сироткина, новый танец Айседоры Дункан оказал влияние и на реформу балета, и на преподавание сценического движения драматическим актерам, стал экспериментальной площадкой не только в искусстве, но и в науке². Современный танец (модерн) просуществовал в России примерно до начала 30-х годов XX века. Это было связано и с появлением «пропаганды народной пляски как удобного метода физкультуры»³, и в целом с политикой сталинской культурной революции⁴, в ходе которой всевозможные эксперименты авангардизма были прекращены и на смену экспериментальному танцу пришли академичные направления – балет и народно-сценический танец. Таким образом, авангардный, экспериментальный танец на определенное время исчез из официального искусства, чтобы вновь появиться после перестройки, в конце 1980-х – начале 1990-х годов.

Второй этап – конец XX века, завершивший ситуацию, когда в советское время в связи с историческими событиями в нашем государстве танец постмодерна не мог прижиться и развиваться. Ситуация стала меняться, когда с 1980-х годов в столице и Санкт-Петербурге начали разрешать к показу актуальные западные постановки, что привело к развитию современного танца. Кроме этого, прогрессивная хореография получила развитие не только в

столицах, но и в регионах: в Екатеринбурге, Новосибирске, Челябинске, Перми, Ярославле и др. Например, в 1982 году балетмейстер и танцовщица Н. А. Фиксель создала на базе Новосибирского государственного университета Театр современного танца, и на основании этого театра стали организовываться первые для нашей страны летние школы по современному направлению танца. В качестве кураторов таких школ были задействованы представители аналогичной школы, но родом из Англии – «London School of Contemporary Dance» (LCDS, «Лондонская школа современного танца»). В результате происходил обмен опытом между отечественными представителями хореографии с техниками танца модерн (в т. ч. М. Грэм и Х. Лимона). Следующий шаг в развитии на данном этапе относится уже к 1990-м годам, когда неофициальным флагманом отечественного современного танца стал Гуманитарный университет Екатеринбурга (ГУЕ). Это событие стало возможным при непосредственном участии продюсера и режиссёра Л. В. Шульмана. В 1990 году Л. В. Шульман был одним из соавторов сначала танц-театра «Провинциальные танцы», а затем, уже в 1994 году – «Школы современного танца». Опыт был настолько удачным, что спустя семь лет на основе этой школы был образован целый Факультет современного танца ГУЕ⁵.

Особую роль в дальнейшем становлении отечественного современного танца сыграли и представители авангардистского движения из Санкт-Петербурга. Еще в конце 1980-х годов здесь начали появляться различные художе-

¹ Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 7.

² Там же.

³ Сироткина, И. Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» // Вестник Пермского университета. – 2019. – № 1 (44). – С. 155.

⁴ Нарский, И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 751 с.

⁵ Курюмова, Н. В., Гордеева А. А. Середина 1970 – начало 21 века // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2020). URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/5551769/ (дата обращения: 25.06.2022).



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

ственные практики, в рамках которых происходила рефлексия на тему понимания телесных трансформаций.

Яркими представителями театральнo-двигательных проектов того времени стали участники труппы «Сайра Бланш» под руководством О. Н. Сулименко и А. Л. Андрианова. В область их интересов входила имплементация эмпирического знания в свободные структуры движения. Под влиянием «пионеров» этого направления получил свое развитие и такой феномен как «Ярославское движение контактной импровизации». Одним из вдохновителей этого движения стал А. Е. Гиршон (перформер, психолог).

Продолжая рассматривать самобытные работы отечественных хореографов современного танца конца XX и начала XXI века, можно найти развитие идеи российского авангардизма – это была чаще всего абстрактная и одновременно экспрессивная пластика в синтезе с современной музыкой. Для нее характерно обращение к метафизическим темам, уводящим от повседневных реалий. Например, подобного рода хореографические работы транслировала столичная «Независимая труппа Аллы Сигаловой»⁶, образованная в 1989 году.

Также в 1990 году балетмейстер Геннадий Абрамов, преследуя цель исследовать психофизические источники движения, открыл «Класс экспрессивной пластики» при «Школе драматического искусства» Анатолия Васильева, а уже к 1999 году коллектив вышел из состава школы и получил самостоятельность. В 2000 году, также под руководством Геннадия Абрамова, танц-спектакль «Кровать» был первым удостоен премии «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль современного тан-

ца». Позже, после распада «Класса», ученики Геннадия Абрамова организовались в группу «По. В. С. Танцы», что позволило им совершить следующий шаг в развитии отечественного современного танца. Особенно выделяются хореографы Альберт Альбертс и Александра Конникова. Их особенностью стало внедрение в работу таких элементов как бессюжетность, и, как следствие, импровизация задействованных в постановке лиц. Такое сочетание позволило осуществить поиск новых изощренных форм движения для междисциплинарных музыкально- и театральнo-пластических проектов. В результате этого поиска уже к 2006 году на базе Театра Наций был успешно реализован первый в нашей стране спектакль современного танца для юных зрителей – танцевальная притча «Цветные сны белого ослика». И в настоящее время танц-художники, перформеры и хореографы Альберт Альбертс и Александра Конникова продолжают свое танцевальное дело, организуют и проводят творческие мастерские, на которых поднимаются, к примеру, вопросы метода практики, анализа действия и т. п.

Обращает на себя внимание в приводимом историческом экскурсе фигура А. Ю. Пепеляева. Под его началом еще в конце прошлого века был создан проект «Кинетик-театр», посвященный синтезу современного текста и современного танца. В театре Александра Пепеляева хореографические работы представляли синтез безграничного взаимодействия с пространством/гравитацией и отечественным драматическим психологизмом⁷.

Следующий этап развития отечественного современного танца (2000–2010 годы) – этап

⁶ Там же.

⁷ Гордеева, Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 3. – С. 60–74.



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

устойчивого развития и «поиск собственного лица». В этот период разработки хореографов из России стали вызывать интерес за границей, и это говорит о достигнутом уровне развития современного российского танца. Отечественные современные коллективы стали получать приглашения на мероприятия, проходящие в Европе и Америке. Кроме того, российские хореографы и исполнители начали претендовать на гранты, например, на прохождение обучения как в виде разовых встреч и мастер-классов, так и на длительные периоды обучения в именитых школах. Таким образом, у российских представителей современного танца была возможность выстроить прямое взаимодействие с известными зарубежными хореографами, которые, в свою очередь, также были рады такому сотрудничеству. Отличителен и важен тот факт, что западные хореографы активно сотрудничали не только с отечественными хореографами из Москвы и Санкт-Петербурга, но и с танцовщиками из регионов (Ярославля, Екатеринбурга, Челябинска и т. д.), поэтому в провинции танцевальная жизнь также была насыщенной и шла в ногу со временем. Например, в истории международного фестиваля «Искусство танца и движения на Волге», который с конца 1990-х годов ежегодно проходил в Ярославле и объединял передовых представителей современного танца, был организован приезд таких легенд, как Стив Пакстон, Джулиан Хамильтон, за все годы проведения фестиваля было приглашено и много других известных имен.

Исследователь современного танца В. Ю. Никитин, характеризуя в своих работах данный период развития современного российского танца, отмечал, что «главное достижение этого этапа – появление профессиональных репертуарных трупп современного танца. Причем

самых разных направлений: «Провинциальные танцы» Т. Багановой, Театр современного танца С. Смирнова, Челябинский театр О. Поны, «Инклюзы» Н. Агульник из Калининграда, новосибирский «Вампитер», театр «Кинетик» С. Пепеляева из Москвы»⁸.

Таким образом, если изначально все начиналось с попытки скопировать и перенять то, что делали в Америке и Европе, то позже стали появляться российские имена, которые внесли вклад в развитие танцевальной культуры на рубеже XX–XXI веков в пространстве отечественной современной хореографии. И от поиска «собственного лица» современный танец дошел до нового этапа – институционализации и даже «артификации». Начало данного этапа условно можно отнести к 2010 году. Основная его отличительная черта – готовность отечественных хореографов создать профессиональное танцевальное сообщество и институционализировать современный танец. Главным достижением этого периода стало то, что современный российский танец перестал быть «маргинальным» и «андерграундным» видом искусства. В то же время перформативный характер современных хореографических работ все чаще стал провоцировать у зрителей ряд вопросов: «Это танец ли?», «А на что здесь смотреть?», «Какой в этом смысл?» и т. д. Зритель задавал эти вопросы, потому что и сами хореографы, танцовщики начали перед собой ставить подобного рода вопросы. А чтобы ответить на них, необходимо обратиться к проблеме определения того, «что такое современный танец» или «что называть современным танцем».

⁸ Никитин, В. Ю. Как поймать покемона, или Где найти современный танец в России // Танцевальный Клондайк: сайт. URL: <http://dancerussia.ru/publication/712.html/> (дата обращения: 25.06.2022).



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

В настоящее время продолжается дискуссия среди практиков и теоретиков о том, как дать определение российского современного танца. К сожалению, можно констатировать, что единого подхода в отечественном искусствоведении пока не выработано. К примеру, В. Ю. Никитин в статье «Современный танец или contemporary dance?» открыл дискуссию об искусствоведческих корнях современного в танце. Он отметил, что английский термин «modern dance» в буквальном прочтении означает «современный танец» и, в принципе, представляет собой устойчивое направление в хореографическом искусстве. Таким образом, как отметил автор, в ситуации, когда используется выражение «танец модерн», полагается позиция, что это явление устойчивое и сформированное, т. е. зритель сразу может представить «определенные способы презентации хореографического произведения (в основном связанные со сценическим, театральным воплощением). Когда же мы пытаемся определить, что такое современный танец (contemporary dance), – мы заходим в тупик, потому что видим огромное многообразие всего: множество идей и замыслов, множество способов воплощения (и театральных и нетеатральных), эксперименты с соединением движения с видео, текстом и актёрской игрой, инсталляции, перформансы»⁹.

Приведем развернутое определение из работы того же автора: «Contemporary dance представляет собой вид танцевального искусства, который находится в постоянном поиске новых форм танца и движения. Contemporary dance не является фиксированной техникой – это синтез методов, среди которых экзерсис,

элементы модерна, джаза, йоги и т. д., а также других направлений, фокусирующих внимание на осознанном использовании своего тела. Важным здесь оказывается формирование у танцовщика ясного кинестетического ощущения, которое достигается путем понимания особенностей движения тела и физических законов, действующих на него. Contemporary dance работает с такими явлениями, как гравитация, сила реакции опоры, инерция, импульс и т. п. Помимо понимания собственного тела и качеств его движения, особое значение приобретает внимание к происходящему вокруг. Для contemporary dance характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с современной философией и наукой»¹⁰.

Аналогичную позицию занимает и отечественный куратор А. Прошутинская, которая говорила о том, что «сейчас многие танцевальные работы делаются “по мотивам” современных философских текстов. Это во многом связано с институциональным устройством: чтобы выпустить работу, нужно сначала написать заявку на резиденцию или грант, а для этого начитать гендерную теорию, постколониальную, постгуманистическую. Так функционирует современное искусство. Но в танце есть вот эта задача – embodiment. Мы все можем почитать теорию, но как она воплощается на практике, существует в человеке? Как вписать ее в собственное тело? Как действует и двигается “тело без органов” или post-human?»¹¹.

С учетом изложенного можно говорить о том, что современные хореографы или танц-

¹⁰ Там же.

¹¹ Тараканова, О. Современные танцы: виды и стили. 2019. URL: <https://historyclothing.ru/kakie-brand/kakie-seychas-sovremennye-tantsy.html/> (дата доступа: 25.06.2022).

⁹ Никитин, В. Ю. Современный танец или contemporary dance // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 4. – С. 82.



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

художники в результате такого кропотливого самоанализа выявляют паттерны, которые в дальнейшем могут служить (выступать) в их хореографических работах в качестве основы для лабораторных практик.

Исследователи еще в прошлом веке отмечали, что искусство управления телом – «самый мощный инструмент власти». Андрэ Лепеки даже назвал принятые в хореографии правила движения «хореополицией». В танце автор усматривал возможность для «хореополитики» путем рефлексии, обратной связи между участниками, и переосмысления уже сформулированных телесных рефлексов. Например, участвующие в подобной практике пытаются сформулировать новые ощущения, которых у них никогда не было, т. е., как подчеркивает Бояна Цвейч, «воплощают мысли, у которых нет чувственного содержания»¹². В то же время, возможны и менее сложные вариации. Например, объединить различные связки из уже имеющихся и на их основе разработать альтернативные, т. е. еще не реализованные на практике. Возможно применение и иного подхода: создать телесную вариацию на сформулированную философскую идею.

Если обратиться к биографии нынешних хореографов, то упоминание о балете там будет присутствовать с изрядной периодичностью, к примеру: А. Портянникова и Д. Плохова в период своей юности были учащимися классических танцевальных школ, но сейчас они отстранились от такой категории как «нормативность балетных тел» и находятся в постоянном поиске собственного пути. Тем не менее, в основу этого поиска положены методы и приемы, вытекающие из их телесного воображения. В связи с чем А. Прошутинская отметила: «Опора на те-

лесные практики – единственное, что держит танец в контурах медиум-специфичности. Какие угодно практики, но регулярные и осмысленные»¹³.

Например, перформанс танцевального кооператива «Айсedorино горе» «Рыцари дизабилити» тоже является детищем не только эмпирического метода познания танцхудожниц. Перед показами Дарья Плохова и Александра Портянникова проводили открытые воркшопы. Танцовщицы облачались в ортезы и выступали как соло, так и в контактной импровизации, но, кроме этого, участницы получали обратную связь друг от друга. Основной целью таких встреч был анализ рефлексии необычных внешних атрибутов участников¹⁴. Отметим, что «Рыцарей дизабилити» А. Портянникова и Д. Плохова неоднократно показывали на площадках перед Большим театром Москвы, Волковским театром в Ярославле, а также на областной сцене драмтеатра в Калуге.

Таким образом, можно говорить о том, что новые практики в хореографическом пространстве возникают из множества культурных источников: из повседневных движений, социальных танцев, медитативных практик. Кроме этого, к источникам современного танца относятся и балет, и популярные танцевальные стили. Основной задачей танцхудожников, хореографов и перформеров, как правило, становится переработка вышеуказанных направлений. Ключом к данному преобразованию является на данный момент только один общий подход – соматика. Уже почти столетие соматика взаимодействует с классической медицинской ана-

¹² Там же.

¹³ Тараканова, О. Не надо стесняться: гид по российскому современному танцу // Нож. 2019. URL: <https://knife.media/new-dance/> (дата обращения: 25.06.2022).

¹⁴ Там же.



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

томией. Сторонники ее видят тело не просто как некий сбалансированный набор элементов (органов), а сосредотачивают внимание в первую очередь на телесных ощущениях¹⁵.

Как подчеркивала Татьяна Гордеева, осуществляющая кураторство магистерской программой «Художественные практики современного танца» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, участники действия сначала наглядно прочувствуют анатомию тела и затем постепенно проецируют этот визуальный образ внутрь тела, к примеру, посредством прикосновения партнера¹⁶.

Можно попытаться сформулировать еще одно определение современного российского танца: современный танец – это подход к созданию движения, основанный на переживании телесных ощущений в данном моменте; здесь ощущения и переживания (проприоцептивные, кинестетические) предшествуют форме движения, которой свойственно отставать от настоящего момента.

**Актуальные направления
современного российского танца**

Переходя к вопросу об актуальных направлениях современного танца в нашей стране, приведем слова И. Е. Сироткиной: «Современный танец старается жить по заветам Айседоры – постоянно трансцендируя свои границы, ломая канон и тут же создавая другой, пытаясь выйти за пределы жанра и придумать собственный»¹⁷.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Никитин, В. Ю. О некоторых проблемах обучения дисциплине «современный танец» в российской хореографической педагогике // Вестник МГУКИ. – 2021. – № 1 (99). – С. 172–180.

¹⁷ Сироткина, И. Е. Айседора Дункан: Сто десять лет свободного танца // Театр. – 2015. – № 2 (20). URL: <https://rucont.ru/efd/635141> (дата обращения: 06.06.2022).

Уже упоминавшееся направление, *модерн*, представляет собой не застывшее явление, а, напротив, продолжает успешное развитие. Одним из основных особенностей этого направления, его отличие, к примеру, от постмодернистского танца, по мнению В. Ю. Никитина, состоит «в том, что танец модерн генерирует именно художественный образ, и на выходе (именно в форме театральной презентации) рождается герой, состоящий как из положительных, так и отрицательных черт»¹⁸. Да, зачастую это трудное психологическое воплощение, ориентированное на подсознание, но, несмотря на это, модерну свойственно обращение к категории человечности, а вместе с этим и стремление передать зрителям смысл произведения, заставить сопереживать. Танец модерн сегодня так же актуален, и на его базе создаются новые различные техники. Когда мы говорим о «постмодернистском танце, то такие категории, как художественность и человечность, скорее пропадают, как, впрочем, и сам танец. Кроме того, уместно говорить, что танец модерн близок отечественной публике ввиду того, что присутствует элемент сопереживания с тем, что происходит на сцене, и зритель всегда может испытать эстетическое наслаждение»¹⁹.

Следующее направление, которое было порождено еще в XX веке творчеством хореографа Мерса Каннигема, – постмодернистский *абстрактный танец*. М. Каннигем в силу своего жизненного пути опирался именно на высокую техничность в движении и композиции, так как был представителем именно такого рода танцовщиков. Абстрактный танец, в отличие от других жанров, направлен на процесс исполне-

¹⁸ Никитин, В. Ю. Современный танец или contemporary dance // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 4. – С. 88.

¹⁹ Там же.



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

ния, он трудно повторим для обывателя в силу своей высокой техничности. Зритель поставлен перед большим объемом лексического материала, он видит утонченную композицию. В то же время, если задать общий вопрос о теме композиции: «А про что это?» – ответить на него будет крайне затруднительно.

Еще одно направление, которое сегодня популярно и ярко выражено – *концептуальный танец* (conceptual dance). Как следует из названия этого направления, в его основу всегда положен взгляд хореографа, его концепция (идея). Иногда эту концепцию трудно сформулировать вербально. Как следствие, ставится задача по ее вербальному освещению, что, в свою очередь, представляет сложность как для исполнителей, так и для зрителя. Внимание зрителя всегда сосредоточено на действии, так как композиция такого танца выстроена хореографом, исходя из желания передать всем окружающим определенный месседж.

Не менее популярно, чем абстрактный танец, направление *танцтеатра*, или *физического театра*. Оно зародилось примерно полвека назад, и, как правило, его создание связывается с деятельностью немецкого хореографа Пины Бауш. Основная идея этого направления – синергия танца с такими компонентами, как режиссура и актёрская игра, включающая использование как просто голоса, так и навыков вокала. Таким образом, хореограф апеллирует не только к одному выразительному средству – танцу, – а совмещает его с другими художественными приемами с целью более развернуто донести замысел до зрителя.

Говоря о национальных особенностях танцтеатра, стоит отметить, что отечественные хореографы тяготеют к соединению литературного материала с танцевальными движениями,

тем самым оправдывая каждое телодвижение. Абстракцию используют реже и осторожнее. Но, тем не менее, современные танцевальные любительские театры могут рассматриваться на одном уровне со многими профессиональными академическими театрами.

Продолжая разбор актуальных жанров и направлений, следует выделить также *видео-арт*, из названия которого легко понять, что тут основные акценты смещены на цифровые технологии. Так, танц-художники экспериментируют с техническими средствами, внедряя их в одно общее физическое пространство с танцем. Например, в танцевальном спектакле-перформансе «Электорис» Дарьи Плоховой происходит взаимодействие тела исполнительницы и видеоматериала, который транслируется на экран, находящийся за ее спиной. Таким образом, в этой работе танц-художница экспериментирует с вниманием зрителя, которое может быть направлено на исполнительницу, а может переключаться на действие, происходящее на экране. По мнению зрителей, в этом перформансе живое исполнение не уступило по силе воздействия видеоматериалу. В новом российском современном танце использование технологий происходит не ради зрелищности и не ради самих технологий; это еще один способ (практика) исследовать тело, взаимоотношения, рефлексировать на разные темы.

Продолжая попытку описания актуальных жанров и направлений современной танцевальной экспериментальной сцены в России, нельзя обойти вниманием *танц-перформанс* (танцевальный перформанс, который не следует путать с художественным перформансом). Этот термин также «ненадежный», так как указывает на жанровое разграничение, а современное исполнительское искусство давно не укладывается



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

ся в жанровые рамки. Кроме того, этот термин пока не является устойчивым в русскоязычном академическом письме.

Танц-перформанс проявляет интерес к феноменальному телу танцовщика и материальности тела, а не к его способности создавать в танце художественный образ или исполнять определенную роль. Иными словами, танц-перформанс стремится уйти от изображения внешней реальности, репрезентации, взамен предлагая зрителю интенсивное совместное переживание настоящего момента. Танц-перформанс уходит от театральной зрелищности и интересуется обыденностью, проявляя в обыденном экстраординарное. Танцевальный перформанс все чаще заражен влиянием соматических дисциплин – телесных и двигательных практик, в основе которых – развитие телесной осознанности, то есть чуткости к собственному телу и шаблонам его реакций и поведения. В связи с этим танц-перформанс уходит от кодифицированных танцевальных техник и уделяет большое внимание практикам импровизации. Танц-перформанс на сегодняшний день – это искусство сольных работ, лабораторий, коллабораций, но не постановок авторской хореографии на танцевальную труппу. Например, зимой 2022 года на площадке ДК ЗИЛ был представлен зрителю танц-перформанс «От двух до пяти». В основе танцевального перформанса для взрослых – книга К. И. Чуковского «От двух до пяти». По словам автора перформанса Дарьи Плоховой, текст книги оказался перформативным и освобождающим. Поэтому участники танцевальной лаборатории смогли найти для себя множество практик, открывших звук и движение с хорошо знакомой с детства, но забытой стороны. Для общения участникам достаточно звука. Звукоизвлечение превращается

в метод хореографии. Слово обнаруживает себя как звуковой конструкт, который возникает в результате ритмической игры и лишь потом становится носителем смысла. «От двух до пяти» концентрирует звукоизвлечение и речь как опыт тела и обращает это все в танец»²⁰.

Танц-перформанс, в отличие от перформанса или танцтеатра, не стремится создать из представления (процесса) эффектное шоу (показ, представление и т. п.). Об этой тенденции написал в своей статье российский художник и хореограф Вик Лашенов: «Танец, о котором мы говорим, уходит от зрелищности, от шоу (от репрезентативной понятности и линейной нарративности). И тем самым выпадает из категории развлечений для большинства»²¹. Область интереса танц-перформанса в России – скорее исследование тела «изнутри» (соматика), авторефлексия (самоанализ), проблематизация телесности и эксперименты с политиками зрительства.

Условные два «танцевальных мира» – театр танца и танц-перформанс имеют разные профессиональные статусы и институциональную принадлежность. Если первый ближе к театральным конвенциям и имеет некоторое общественное (и государственное) признание, то танц-перформанс находится в более маргинальном положении и находит поддержку у узкого круга современных институций, которые наиболее открыты экспериментам.

Подводя итог пути развития российского современного танца, следует отметить, что в

²⁰ Культурный центр ЗИЛ [Электронный ресурс]. URL: <https://zilcc.ru/events/tancevalnyj-performans-ot-dvuh-dopyati-2/?ysclid=I515rhl7dw706147333> (дата обращения: 29.06.2022).

²¹ Лашенов, В. Танец – это не айфон // Художественный журнал. – 2017. – № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (дата обращения: 25.06.2022).



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

настоящее время существует устойчивый интерес среди хореографов, танцовщиков, танц-художников к вопросу развития и модернизации современного российского танца. Почти каждый современный хореограф проявляет в работе исследовательский интерес, тем самым привнося в современный российский танец новый опыт. Таким образом создаются неожиданные, на первый взгляд, коллаборации танца со всевозможными видами искусств и различными художественными практиками. Танц-художники, хореографы, танц-перформеры исследуют во взаимосвязи тело, драматургию, способы воздействия на аудиторию. Благодаря такой осознанной работе современный российский танец может быть институционализирован.

Современный российский танец – это танец, который занимается исследованием окружающего мира, осмысляя его через язык тела. Это практика, которую невозможно интерпретировать однозначно. Для неподготовленного зрителя может быть сложно даже определить эти представления как относящиеся к какому-то определённом жанру. Трансгрессивные процессы в искусстве, театре и танце приводят к тому, что разные жанры всё больше смешиваются друг с другом: иногда это перформанс, а иногда и перформанс-спектакль, танец, пластическая постановка. Как указывала в книге «Странные танцы» А. Козонина: «“Странные” российские танцы я буду называть новым танцем, экспериментальным танцем и танц-перформансом. Честно скажу, ни одно из этих названий мне не кажется достаточно точным, а общепринятая система терминов в российском контексте еще не сложилась»²². И если

это признание исследовательницы многих может разочаровать, все же оно кажется справедливо описывающим современную танцевальную сцену в России и за ее пределами. Современный танец развивается, и можно надеяться увидеть в недалеком будущем, как становятся более определенными его черты.

Список литературы

Курюмова, Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // Вестник Гуманитарного университета. – 2014. – № 1 (4). – С. 165–176.

Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурологии. – Екатеринбург, 2011. – 25 с.

Беседа с Дашей Демёхиной / Что почитать о перформансе? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uRRkdtGYIxE> (дата обращения: 15.06.2022).

Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 320 с.

Сироткина, И. Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» // Вестник Пермского университета. – 2019. – № 1 (44). – С. 153–164.

Нарский, И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 751 с.

Курюмова, Н. В., Гордеева А. А. Середина 1970 – начало XXI века // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2020). URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/5551769/ (дата обращения: 25.06.2022).

Гордеева, Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 3. – С. 60–74.

²² Козонина, А. Странные танцы: теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 244.



Дарья Владимировна БАЙДИНА

| Экспериментальная танцсцена в России: периодизация, новая проблематика и актуальные жанры современного российского танца |

Никитин, В. Ю. Как поймать покемона или Где найти современный танец в России // Танцевальный Клондайк. URL: <http://dancerussia.ru/publication/712.html/> (дата обращения: 25.06.2022).

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

Тараканова, О. Современные танцы: виды и стили. 2019. URL: <https://historyclothing.ru/kakie-brand/kakie-seychas-sovremennye-tantsy.html/> (дата обращения: 25.06.2022).

Тараканова, О. Не надо стесняться: гид по российскому современному танцу // Нож. 2019. URL: <https://knife.media/new-dance/> (дата обращения: 25.06.2022).

Никитин, В. Ю. О некоторых проблемах обучения дисциплине «современный танец» в российской хореографической педагогике // Вестник МГУКИ. – 2021. – № 1 (99). – С. 172–180.

Сироткина, И. Е. Айседора Дункан: Сто десять лет свободного танца // Театр. – 2015. – № 2 (20). URL: <https://rucont.ru/efd/635141> (дата обращения: 06.06.2022).

Культурный центр ЗИЛ. URL: <https://zilcc.ru/events/tanczevalnyj-performans-ot-dvuh-do-pyati-2/?ysclid=1515rhl7dw706147333> (дата обращения: 29.06.2022).

Лашенов В. Танец – это не айфон // Художественный журнал. – 2017. – № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (дата обращения: 25.06.2022).

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



Darya V. BAYDINA

| **Experimental Dance Scene in Russia: Periodization, New Issues and Current Genres of Modern Russian Dance** |

Darya V. BAYDINA

National Research University Higher School of Economics
 20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russian Federation
 Postgraduate Student of Postgraduate School for Arts and Design
 ORCID: 0000-0003-3870-409X
 E-mail: baydina2014@bk.ru

EXPERIMENTAL DANCE SCENE IN RUSSIA: PERIODIZATION, NEW ISSUES AND CURRENT GENRES OF MODERN RUSSIAN DANCE

Modern Russian dance is a complex phenomenon for analysis. According to N. V. Kuryumova, this difficulty lies, in particular, in the variability of modern dance, its openness to synthesis with new phenomena of the cultural life of society, as well as its isolation from the historical narrative. Therefore, we can say that today modern Russian dance has not been sufficiently studied, including through the prism of its development path. The article outlines the stages of development of modern Russian dance, which are based on a review of the research interest and creative experiments of Russian choreographers and dance artists. The creative environment of each stage in the development of modern Russian dance has been formed and continues to be formed in complex and ambiguous realities, dictating frequent restrictions and conditions (financing problems, underdeveloped management, lack of infrastructures and institutions, etc.), which makes his path difficult and special. The performative and hybrid nature of dance practices (the appearance of modern dance, dance performances at galleries, museums, etc.), new trends in the performing arts (somatic practices on stage) also give rise to interest in the theoretical understanding of

what is happening in the contemporary Russian dance community, which determines the relevance of the scientific study of the experimental dance scene in Russia and makes it possible to identify new issues of modern Russian dance. The article presents an attempt to describe the currently relevant trends in the modern experimental dance scene in Russia: modern, abstract dance, conceptual dance, dance theater (physical theater), video art, dance performance. It should be noted that despite the variety of dance styles, the definition of the genre at the present time in the space of the modern experimental dance scene most often fades into the background, since it cannot always be accurately determined. As performance theory researcher Daria Demekhina noted, the choice of one or another definition is rather a matter of satisfying the audience's expectations.

Key words: modern Russian dance, modern dance, new dance, experimental dance, abstract dance, conceptual dance, dance theater, dance performance, somatics, artistic practices, physicality.

References

Kuryumova, N. V. (2014). Sovremenniy tanez kak kul'turniy micro cosmos: telesnie modeli na rubeje modernischoy / postmodernischoy cultur [Contemporary dance as a cultural microcosm: bodily models at the turn of modernist / postmodern cultures], *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, 1 (4). 165–176. (In Russian).

Kuryumova, N. V. (2011). Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: Smena modeley telesnosti: Avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. [Contemporary dance in the culture of the XX century: The change of models of physicality. *Abstract dis. ... cand. cultural studies*]. *Yekaterinburg*. (In Russian).

Beseda s Dashey Demyokhinoy / Chto pochitat' o performanse? [Conversation with Dasha Demekhina / What to read about performance?].



Darya V. BAYDINA

| Experimental Dance Scene in Russia: Periodization, New Issues and Current Genres of Modern Russian Dance |

<https://baletmoskva.ru> (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Sirotkina, I. E. (2011). Svobodnoye dvizheniye i plasticheskiy tanets v Rossii [Free movement and plastic dance in Russia]. *Novoye literaturnoye obozreniye*. (In Russian).

Sirotkina, I. E. (2019). Plyaska po instruktsii: sozdaniye «sovetskogo massovogo tantsa» [Dance according to instructions: the creation of the Soviet mass dance]. *Vestnik Permskogo universiteta*, 1 (44). 153–164. (In Russian).

Narsky, I. V. (2018). Kak partiya narod tantsevat' uchila, kak baletmeystery yey pomogali, i chto iz etogo vyshlo: Kul'turnaya istoriya sovetskoy tantseval'noy samodeyatel'nosti [How the Party taught the people to dance, how the choreographers helped her, and what came of it: A Cultural History of Soviet Amateur Dance]. *Novoye literaturnoye obozreniye*. (In Russian).

Kuryumova, N. V., Gordeeva A. A. (2020). Seredina 1970 – nachalo XXI veka [Mid 1970 – the beginning of the XXI century]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. Elektronnaya versiya*. https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/5551769. (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Gordeeva, T. V. (2018). Vozniknoveniye kul'turnogo mira otechestvennogo sovremennogo tantsa [The emergence of the cultural world of Russian contemporary dance], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoy*, 3. 60–74. (In Russian).

Nikitin, V. Yu. Kak poymat' pokemona ili Gde nayti sovremennyy tanets v Rossii [How to catch Pokemon or Where to find a modern dance in Russia]. In *Tantseval'nyy Klondayk*. <http://dancerussia.ru/publication/712.html/> (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

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

Tarakanova, O. (2019). Sovremennyye tantsy: vidy i stili [Modern dances: types and styles]. URL: <https://historyclothing.ru/kakie-brand/kakie-seychas-sovremennyye-tantsy.html>. (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Tarakanova, O. (2019). Ne nado stesnyat'sya: gid po rossiyskomu sovremennomu tantsu [Don't be shy: a guide to Russian modern dance]. *Nozh*. URL: <https://knife.media/new-dance/> (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Nikitin, V. Yu. (2021). O nekotorykh problemakh obucheniya distsipline «sovremennyy tanets» v rossiyskoy khoreograficheskoy pedagogike [On some problems of teaching the discipline modern dance in Russian choreographic pedagogy], *Vestnik MGUKI*, 1 (99). 172–180. (In Russian).

Sirotkina, I.E. (2015). Aysedora Duncan: Sto desyat' let svobodnogo tantsa [Isadora Duncan: One hundred and ten years of free dance], *Teatr*, 2 (20). <https://rucont.ru/efd/635141> (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Kul'turnyy tsentr ZIL [ZIL Cultural Center]. <https://zilcc.ru/events/tanchevalnyj-performans-ot-dvuh-do-pyati-2/?ysclid=1515rhl7dw706147333>. (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Laschenov, V. (2017). Tanets – eto ne ayfon [Dance is not an iPhone resource], *Khudozhestvennyy zhurnal*, 103.

<http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1347> (accessed: June 25, 2022). (In Russian).

Kozonina, A. (2021). Strannyye tantsy: teorii i istorii vokrug tantseval'nogo performansa v Rossii [Strange Dances: Theories and Stories around Dance performance in Russia]. *Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh»*. (In Russian).



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

Гуманитарный университет г. Екатеринбурга
620049, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Студенческая, 19
Доцент кафедры хореографического искусства и художественной культуры

Кандидат культурологии

ORCID: 0000-0003-2951-9562

E-mail: currently63@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ ОЛЬГИ ПОНЫ: ВЫЙТИ ЗА РАМКИ ТРАДИЦИОННОГО ТАНЦЕВАНИЯ

В статье предпринята попытка рассмотреть творческий метод Ольги Поны, одной из ключевых фигур российского современного танца и танцтеатра рубежа XX–XXI веков. В творчестве хореографа преломилась уникальная художественно-историческая ситуация возникновения (как бы откуда) российского современного танца, в короткий срок ассимилировавшего накопленный почти за столетие в других странах опыт и стремившегося обрести собственную идентичность. Для понимания этого метода в статье устанавливается связь между творчеством Поны и ее историческими предшественниками – представителями американского танца постмодерн, европейского танцевального минимализма, а также сделан анализ ряда танцспектаклей из репертуара Челябинского муниципального театра современного танца. Для анализа метода Поны автор статьи обращается к ее спектаклям «Смотрящие в бесконечность» (2003), «Немного ностальгии» (2005), «Та сторона реки» (2007), «Притяжения» (2007), «Случайности» (2009), «Пунктиры» (2010); «Вертикальные связи» (2012), «Погружения и всплытия» (2013), «Укрытие» (2014), «Встречи» (2014), «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015), «Несинхронно» (2018), «Бегущие» (2020).

Анализ, опирающийся на структурно-формальный подход, отчасти – на теоретические наработки телесноориентированного дискурса в со-

временном танце, а также – на высказывания самой Поны (из интервью автору статьи), позволил сформулировать особенности ее художественного метода. Сложившийся в ситуации перехода от эпохи постмодернизма – к эпохе метамодернизма, трансформирующий, в этом контексте, идеи минимализма, этот метод предоставляет возможность адекватного по форме и художественно актуального «схватывания» и освоения ситуации человека эпохи дегуманизированной цифровой цивилизации. Будучи инструментом объективации внутреннего мира человека и человеческих отношений в абстрагированной движенческой практике тела/тел, связанный с распределением ответственности за художественный результат между хореографом и танцовщиками и тем самым как бы подтверждающий «смерть автора», – он одновременно обладает признаками сильной авторской индивидуальности, связанной с ним национальной ментальности. Несмотря на намеренно формальный, объективированный стиль работ хореографа, в них внятно артикулируется обеспокоенность ситуацией человека и человеческими отношениями во все усложняющемся мире.

Ключевые слова: информация, коммуникация, управление, энтропия, минимализм, машинность, движенческая комбинаторика, феноменальное тело, российский современный танец, информационное общество.

Основоположник кибернетики и теории искусственного интеллекта

Норберт Винер связывал понятия коммуникации и управления. На том основании, что толь-



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

ко обмен информацией делает возможным управление, обеспечивающее сопротивление «безудержному росту энтропии», то есть движению от порядка – к хаосу. Винер в контексте теории коммуникации-управления уравнивал живое существо (человек, но и не только он), общество как конгломерацию живых существ и те или иные технические устройства. «Физическое функционирование живых индивидуумов и работа некоторых из новейших информационных машин совершенно параллельны друг другу в аналогичных попытках контролировать энтропию путем обратной связи. Те и другие располагают сенсорными рецепторами... [для] сбора информации из внешнего мира ... и для использования этой информации в [своем] поведении... В обоих случаях эти внешние сообщения... проходят через преобразующие устройства – живые, если угодно, или неживые. Информация затем преобразуется в новую форму, доступную для применения на дальнейших стадиях деятельности. Как в животном, так и в машине эта деятельность имеет своей целью оказание воздействия на внешний мир»¹, – писал он в своем научном бестселлере 1948 года «Кибернетика [Управление и коммуникация] в животном и машине».

В обширном репертуаре спектаклей (сегодня их более тридцати, не считая хореографических миниатюр) хореографа Ольги Поны², чья творческая жизнь неразрывно связана с Челябинским муниципальным театром современного танца (в сентябре 2022 года знаменитая труппа отмечает свое тридцатилетие), наиболее

значительное место занимают спектакли, структура и содержание которых избегают миметической репрезентативности, будучи подчиненными, скорее, законам формальной логики. Машинность, антипсихологичность как способ сценического существования и телесная комбинаторика как способ движения танцовщиков, коллажированное сопоставление фрагментов (а не драматургическая связность и развитие) являются для Поны авторским приемом; ее, как художника, способом выражения. Возникающие на сцене состояния и образы волей-неволей направляют мысль в сторону дегуманизированной цифровой цивилизации.

Авторский стиль хореографа Ольги Поны, хореографа, художественного руководителя труппы Челябинского муниципального театра современного танца (в обиходе – «Pona dance») возникает и развивается с начала 1990-х годов – то есть, с того момента, когда в связи с известной исторической и культурной ситуацией в России получает легитимность современное искусство и современный танец (contemporary dance). Развиваются не сами по себе, но в ситуации активного культурного обмена и взаимодействия с культурными институциями и представителями (танцовщиками, хореографами, педагогами, исследователями, кураторами) тех стран, в которых процесс развития этих художественных практик был более длительным, непрерывным, шел полным ходом. И где, благодаря этому, был накоплен огромный информационный материал, сложились и активно развивались все новые виды, направления, формы; техники и технологии современного танца, танц-театра, разнообразных телесно-перформативных практик, а также теоретический дискурс, позволяющий все это рефлексировать.

¹ Винер, Н. Кибернетика и общество: сборник. – М.: Аст, 2019. – С. 18.

² Ольга Николаевна Пона – хореограф, педагог, заслуженная артистка РФ (2007), дважды лауреат Национальной театральной Премии «Золотая Маска»; спектакли Поны многократно становились лауреатами российских и международных фестивалей и конкурсов.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Творческая биография хореографа, обретение собственного «телесного письма», формирование авторского лексического модуля и композиционных принципов происходило постепенно и последовательно. Первым опытом танцевания, со слов хореографа, стало ее – шестнадцатилетней (!) первокурсницы – участие в самодеятельном студенческом коллективе политехнического института³. Это был коллектив народного танца. Год спустя его возглавил Владимир Пона⁴, превратив его, постепенно, в ансамбль хореографических миниатюр «Движение». В 1981 году будущий хореограф поступила на хореографический факультет Челябинского государственного института культуры, где получила опыт создания танцевальных этюдов и композиций. В институте преподавались традиционные дисциплины: классический, народный танец, а также балетный и историко-бытовой; современного танца в учебной программе тогда, конечно, не было.

Когда в 1992 году в ответ на обращение Владимира и Ольги Поны администрацией города Челябинска было принято решение сделать коллектив муниципальным, его танцовщиками оставались все те же участники бывшего любительского коллектива. Всех их объединял предыдущий опыт и огромный энтузиазм к созданию нового; это новое, по мысли Владимира Поны, должно было органично сочетаться с российской ментальностью и образами: посему, какое-то время, коллектив назывался «Русский

вариант». Свое нынешнее имя театр получил четверть века назад. Постепенно в него стали приходить новые исполнители, выпускники института и училища культуры⁵ Челябинска. С самого начала, еще будучи артисткой труппы, Ольга Пона пробовала себя в создании хореографических постановок.

Интерес к современному танцу возник сразу: другое дело, что он не был артикулирован, не был определен термином «современный танец». «Просто было понятно, что мы выходили за рамки традиционного танцевания и это было самым привлекательным»⁶. Первые представления о некоторых техниках, направлениях современного танца (как и большинство российских артистов того времени) молодая хореограф получила благодаря мастер-классам, которые в начале 1990-х годов организовывались такими же энтузиастами из других городов России: Николаем Огрызковым в Москве⁷, Натальей Фиксель⁸ в Новосибирске, Натальей Агульник⁹ в Петропавловске-Камчатском, Львом

⁵ В настоящее время это Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского.

⁶ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.

⁷ Огрызков Н. В. (1954–2010) – российский танцовщик, хореограф и педагог, основатель и художественный руководитель «Школы современной хореографии», первой профессиональной школы современного танца в России. В сентябре 1992 года организовал Выездной семинар American dance festival в Москве, где у российских танцовщиков, практически, впервые, появилась возможность получить мастер-классы по техникам танца модерн и джаз-танца у американских специалистов.

⁸ Фиксель Н. А. – российская танцовщица, хореограф, в 1982 году создала на базе Новосибирского государственного университета самодеятельный коллектив, ставший потом одним из первых в России театров современного танца, в настоящее время живет и работает в Москве.

⁹ Агульник Н. В. – российская танцовщица, хореограф, в 1978 году создала в Петропавловске-Камчатском самодеятельный коллектив «Контрасты», а в 1982 году, после переезда в Калининград, – театр современного танца «Инклюзы».

³ Владимир Романович Пона (1950–2021) – хореограф, педагог, создатель и художественный руководитель Челябинского театра современного танца до 2011 года.

⁴ 1970–1980-е годы были расцветом художественной самодеятельности в Челябинском государственном политехническом институте, впоследствии на этой базе образовались две профессиональные труппы: театры «Манекен» и «Русский вариант» (с 1997 года – «Челябинский муниципальный театр современного танца»).



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Шульманом¹⁰ в Екатеринбурге. По ее словам, эти стажировки «давали пищу скорее уму, нежели телу, т. к. за этот срок ни одну технику не выучить, а вот иметь впечатление о том, что тело может двигаться по-другому, согласно видению данного педагога или хореографа, было можно»¹¹. Именно это «впечатление», по мнению хореографа, и есть «самое важное в обретении своего взгляда на движение и для понимания необходимости поисков собственного почерка как автора движенческих спектаклей»¹².

Первые хореографические работы Ольги Поны уже во второй половине 1990-х годов заставили обратить на неё внимание как на молодого автора и педагога. Она пылливо осваивала наработанный в Европе и США опыт, обогащая его своим авторским видением. О Поне заговорили как о хореографе, органично инкорпорирующем русскую проблематику в актуальные художественные формы.

В ее работах возникала своего рода диалектика быта и космоса. Шероховатая фактура повседневности (образы не слишком устроенной жизни русской глубинки) стыковались с абстрактными фрагментами; ординарные жесты, бесхитростные реплики (в спектаклях говорили), грубоватые отношения соседствовали с виртуозным партнерингом; в наигрыши гармонии, частушки вплетался электронный эмбиент. Например, в «Ожидании» (2002), где под весенние заклички оживает языческое божество – Кострома, где девчонки в валенках и платках

очень хотят понравиться парням в пиджаках, но могут вмиг все забыть и обернуться птицами, рвущимися прочь от земли (танцовщицы работают на тросах). В спектакле «Смотрящие в бесконечность» (2003) брутальный, «расхристанный» ансамбль семи мужчин в пиджаках на голый торс, мучительно преодолевающих разлад внутренний и внешний, вступал в контрапункт с дуэтом исполнителей народных песен. Акробатические снаряды, раскрашенные под «русскую березку», используются танцовщицами для динамичных перемещений в многомерном пространстве спектакля «Немного ностальгии» (2005). В «Той стороне реки» (2007), готовясь к свиданию, парни наглаживают утюгами рубахи, а потом – встречаются с девчонками, с ними же выпивают, закуривают, и вдруг... Что-то «прозревая», и сами парни, и их подружки превращаются в нечто метафизическое, словно отдельно взятые частицы мироздания, с их таинственной, непонятной обыденному сознанию, жизнью-движением.

Во второй половине 1990-х года сначала сама Ольга Пона (качестве приглашенного преподавателя), а далее – труппа с ее спектаклями, – начинает активную международную деятельность. Поддержка директора Школы развития Нового танца в Арнеме, исследователя современного танца Аарта Хаугей¹³ позволили ей укрепиться в авторских устремлениях. Постепенно виртуозная абстрагированная движенческая партитура вытесняет образы жизненной конкретности, становясь для Поны основной художественной стратегией. Узнаваемое с первых минут движенчески-визуально-

¹⁰ Шульман Л. В. – режиссер, продюсер, в 1990 году стал организатором екатеринбургского театра «Провинциальные танцы», в 1996 году «Школы современного танца» в Екатеринбурге, в 2004 году танцевальной компании «Проектное бюро Танцтрест»; в настоящее время живет в Санкт-Петербурге.

¹¹ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.

¹² Там же.

¹³ Аарт Хаугей – основатель и директор Центра современного танца в Арнеме (Нидерланды), муж, соратник Ольги Поны. С начала 2000-х жил в Челябинске; как авторитетный арт-менеджер и арт-критик способствовал международному признанию российского современного танца.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

акустически-смысловое качество ее спектаклей (которое можно отнести к постмодернистской тотальности, понимаемой как «особое существование морфологических характеристик в рамках современного искусства»¹⁴ вписывает авторский репертуар хореографа в число ключевых, базовых явлений российского (и не только российского) современного танца.

Как явление конца прошлого – первой четверти нового века, «театр Поны» – явление многозначное, его сложно отнести к какому-то одному художественному направлению. В ее композициях присутствует рецепция состояний как постмодерна (разочарование в идеалах и неверие в прогресс, усталость и энтропийность, ирония, цитирование, деконструкция, отсутствие эмоции, скольжение по поверхности; «смерть автора» воспринимается как событие и т. п.¹⁵), так и метамодерна (новая эйфория, созерцание и, одновременно, осознание невозможности старых метанарративов, энергия и порядок, постирония, присвоение, реконструкция, реабилитация эмоции, колебание между двумя противоположностями по вертикали; «смерть автора» уже не воспринимается как событие и т. д.¹⁶). Но наиболее отчетлива и полезна инструментально, на наш взгляд, связь художественного мышления хореографа в наиболее важных ее работах с искусством минимализма (*minimal-art*)¹⁷, возникшим в художе-

ственной среде Нью-Йорка на излете неоавангарда 1960-х годов (а через него – и с его истоками: конструктивизмом, абстракционизмом, супрематизмом).

Танцевальным аналогом минимализма явились творческие практики представителей первого, аналитического этапа американского танца постмодерн, описанного американским аналитиком современного танца Салли Бейнс в ее книге «Терпсихора в кроссовках»¹⁸, оказавшие влияние на все последующее развитие *contemporary dance*. Ключевые фигуры здесь – участники первого «Театра Джадсона»¹⁹: Ивонн Райнер, автор знаменитого «Нет-манифеста» и «Трио А» (пьесы, после которой, по словам Бейнс, «границы танца были взорваны»²⁰); Триша Браун, придумавшая метод так называемой «аккумуляции» (то есть танцевальной композиции, движенческая партитура которой основана на принципе арифметической прогрессии); Люсинда Чайлдс, которая искала строительный материал для своих минималистских композиций, работая с повседневными предметами или исследуя разнообразие вращений танцующего тела (в 1976 году по приглашению режиссера Роберта Уилсона она участвовала в постановке оперы знаменитого композитора-минималиста Филиппа Гласса «Эйнштейн на пляже»); Дэвид Гордон, разрабатывавший методы танцевальной репетитивности; Стив Пакстон, создатель контактной импровизации, метода создания движенческой структуры на основе

¹⁴ Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 204.

¹⁵ См. об этом: Хрущева, Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С. 11–12.

¹⁶ Там же.

¹⁷ В числе наиболее важных представителей которого – четырнадцать британских и американских скульпторов, объединенных выставкой «Первичные структуры» (первой общей выставкой представителей направления) в 1966 году в Нью-Йорке – Дональд Джадд, Роберт Моррис, Карл Андре, Уолтер де Мариа, Дел Флавин, Сол Ле-

вигт, Роберт Смитсон и др.

¹⁸ Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – 312 с.

¹⁹ Объединения артистов на знаменитой площадке бывшей баптистской церкви Джадсон-черч, знаменитого в 1960-е годы центра нью-йоркского арт-андеграунда.

²⁰ Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – С. 44.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

алгоритма взаимодействий двух танцовщиков. Все они, так или иначе, стремились к объективации творческого процесса, стиранию границы искусство-повседневность, отказу от художественной экспрессии, иллюзорности, репрезентативности. Все они занимались демонтажем прежних танцевальных систем и разрабатывали новый язык танца, занимаясь телесной феноменологией, исследуя простейшие физические действия и создавая новые движенческие структуры на основе ординарных, повседневных действий. Новым строительным материалом становится элементарная движенческая единица, свободная от каких-либо содержательных коннотаций. Убедительным примером распространения американского танцевального минимализма, его освоения европейскими авторами является творчество Анны Терезы де Кеерсмакер. Одна из первых работ, принесших ей международное признание – «Фаза» («Fase», 1983) на музыку американского композитора-минималиста Стива Райха, где «опираясь на композиционные приемы Райха, Кеерсмакер открывает для себя хореографические принципы, в дальнейшем характеризующие её индивидуальный творческий стиль»²¹.

Конечно, Ольга Пона – хореограф уже совсем другого времени; опыт артистов, названных выше, для нее, как и для многих других представителей contemporary dance был многократно преломлен и воспринят опосредованно. Как художник, она мыслит шире любых концептов. Ориентируясь на выработанные в практиках западного искусства технологии, беря их на вооружение как удобные для собственного «высказывания», она остается самой со-

бой.

Так, основная идея минимализма как искусства, не являющегося выражением, изображением чего-либо, репрезентирующего только самое себя, коннотирует с ее авторским подходом. Хореограф не раз признавалась в том, что «не выносит на сцене фальшь, иллюстрацию чувств, наигранность, преувеличенные эмоции»²² и что в ее спектаклях «нет персонажей, а есть люди,двигающиеся, танцующие, делающие это с той степенью погружения в движение и проявляющие себя через движение, на которую они способны в данный момент в поисках художественной правды»²³.

И если художник-минималист «использует промышленные и природные материалы простых геометрических форм и нейтральных цветов (черный, серый), малых объемов, применяет серийные, конвейерные методы индустриального производства»²⁴ и сосредоточен на самой фактуре артефакта, а также пространстве, в которое он включен, то хореограф Пона работает с танцовщиком как таковым, с его феноменальным телом, являющимся только самим собой (и чья «нейтральность» от спектакля к спектаклю подчеркивается унифицирующей удобной, полуспортивной одеждой, как правило, серого, черного или белого цветов (т. е., «не-цветов»), и его движением в пространстве. В других компонентах спектакля на первый план также выходит их «тело», фактура: музыкальный трек (хореограф предпочитает говорить о саунд-дизайне, потому что это, как правило, музыка «конкретная»: шумы, звучания

²¹ Антипова, А. Д. Танец и музыка 2-й половины XX века: аспекты взаимодействия: Дис. ... магистра по направлению 52.04.01 «Хореографическое искусство» / А. Д. Антипова; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – С. 28.

²² Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

²³ Там же.

²⁴ Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

природных или техногенных процессов, перкусии, иногда – случайные музыкальные фрагменты как акустическое явление); свет (и не-свет – темнота), видео – как визуальная среда; пространство сцены – как организуемый движенческим материалом континуум.

Что до серийности, промышленной «конвейерности», провозглашенной минимализмом, то большинство спектаклей репертуара Поны, действительно, отличает некая узнаваемая, «матричная» структура целого. Эта выработанная интуитивно в процессе создания спектаклей матрица определяет внутреннюю связность составляющих композицию каждой работы элементов, тщательно отобранных и конструктивно-функциональных. Плотная движенческая ткань спектакля построена на бесконечной в своих вариантах комбинаторике самых разнообразных и неожиданных движений тела/тел (виртуозные тела танцовщиков двигаются словно вопреки анатомическим возможностям) и его/их частей, конечностей. «Какой тип движения меня интересует?», – размышляет Ольга. «Сложное, плотное, “закрученное”, как бы разъятое на мелкие составные части. Нет большего удовольствия, чем наблюдать над сложно и изобретательно двигающимся танцовщиком»²⁵. Модульность («разъятость на составные части», каждая из которых – завершённый движенческий паттерн) и лексическая гомогенность фрагментов (сложенные и разрабатываемые из этих модулей соло, дуэты, трио, квартеты, алеаторика ансамбля) обуславливают их точную «пригнанность» друг к другу. В их сопоставлении ощутима внутренняя логика, системность. Если вновь обратиться к риторике минимализма, каждый такой спектакль напо-

²⁵ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.

минает собой артефакт с «определённым заранее результатом творческого процесса»²⁶ (разумеется, за каждым из них – кропотливая и, в конечном счете, интуитивная работа). «Свои спектакли я не ставлю, а конструирую. Работа над этюдами позволяет накопить материал, который потом комбинируется, как будто это конструктор лего. Так, методом проб и ошибок, постепенно приходишь к той структуре, которая кажется единственно верной»²⁷, – говорит об этом хореограф.

Минималистский принцип «все – из одного»²⁸ проявлен в аэмоциональной, лишённой инерции «естественности» и/или конвенциональности той или иной танцевальной системы, в комбинаторике двигающегося модульно тела. Так, идея спектакля с характерным названием «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015) подсказана необычными кинетическими объектами, созданными челябинским инженером-самородком Николаем Панафидиным. Траектории, прочерченные этими *regretuum mobile* до бесконечности вариативны, никогда не повторяются. Хореографом, которая предложила трем танцовщицам и одному танцовщику соревнование с подобным объектом на сцене, двигало любопытство: способно ли человеческое тело, наделенное сознанием, памятью, опытом, а еще – анатомическими ограничениями – соревноваться с безупречной машинной логикой?

Вопрос художественной коммуникации «автор-артефакт-зритель» (вернее, нарушения ее традиционной модели) чрезвычайно важен в

²⁶ Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.

²⁷ Пона О. Н. В моих спектаклях...

²⁸ См. об этом: Ухов, Д. П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – 1995. – № 26. – С. 133–143.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

неоавангардной минималистской антиэстетике, проблематизирующей границы жизни-искусства. Художникам-минималистам были близки идеи Л. Витгенштейна (истинное значение слово приобретает только при его употреблении в том или ином контексте) и М. Мерло-Понти (значение определяется включенностью тела в его пространственный горизонт). Это означает то, что «никакие чувства или намерения автора... не могут считаться “гарантом” значения: оно зависит от взаимодействия между произведением и зрителем в публичном пространстве»²⁹. Поэтому художник должен устранить собственную субъективность, предложив лишь определенную структуру, применяя метод «обезличенной технологии производства», который становится «средством изгнания из объекта последних остатков “ауры” следов “руки художника”... уникальности произведения»³⁰. Именно минималисты вводят эссе Ролана Барта «Смерть автора» в художественный «обиход».

В спектаклях Поны вопросы авторской субъективности и «ауры уникальности» сняты. Чему немало способствует, во-первых, «тотальная включенность» (по ее выражению) танцовщиков в производство спектакля. Во время репетиций они создают большое количество этюдов в предлагаемых хореографом движеческих рамках. «Самый главный мой интерес – обнаружить каждого из них пластически, проявить, вытащить наружу. Как это возможно? Только через индивидуальные поиски собственной пластики». И, главное – убеждение хореографа, что авторский диктат во взаимодействии со зрителем неприемлем: «В современном искус-

стве это неуместно, зритель сам определяет содержание спектакля через личное восприятие и собственный опыт, и рядом сидящие два зрителя могут иметь два самостоятельных мнения по поводу одной и той же работы. В этом и сила современного искусства: предлагать материал для размышления и формирования своего мнения, впечатления, суждения»³¹.

Сами названия спектаклей – «Бегущие» (2020), «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015), «Встречи» (2014), «Вертикальные связи» (2012), «Притяжения» (2007), «Случайности» (2009), «Пунктиры» (2010); «Укрытие» (2014), «Встречи» (2014), «Несинхронно» (2018) – достаточно нейтральны; их (и названных так спектаклей, разумеется) задача не столько направлять мысль зрителя в конкретное русло, сколько создать широкий контекст для ее (мысли) работы.

Крик петуха «включает» картинку: сцену заливают узорчатый свет движущихся софитов; полуавтоматический женский голос по-английски перечисляет, кажется, какое-то меню – шоу должно начаться! И оно начинается. Это – спектакль «Погружения и всплытия» (2013). После эффектного подиумного выхода группы пяти мужчин в брюках и цветных футболках в заявленном «шоу» явно что-то идет не так. Перемещаясь по сцене из одного места в другое в сопровождении ударного бита, они совершают серии четко фрагментированных, синхронных движений: лексика ограничена набором определенных, сложно комбинирующих тело па. Тонкая ирония автора «переключает» из режима поверхностного скольжения (шоу) – вглубь. Под шумы производственных процессов, тела дисциплинированных человеко-машин работа-

²⁹ Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер [и др.]; ред. русского издания А. Фоменко, А. Шестаков; вып. редактор Л. Ашеулова. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 538.

³⁰ Там же.

³¹ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

ют послушно и безукоризненно. Промежутки активного движения разделены паузами, словно установленное где-то кем-то реле замыкает и размыкает электроцепь. После очередной паузы – рассинхронизация: фазы движения тел, работающих по одному движенческому алгоритму, перестают совпадать. Белый свет сканера заливает первый план сцены, и в этом ослепительно-безжизненном свечении каждый из пяти инсталлируется со своей собственной комбинацией. В темноте дальних планов возникают семь девушек (черные майки, цветные брюки-стрейч) – их черед выйти в полосу света со своими эволюциями. Движения тел прочерчивают четкие линии: параллельно, перпендикулярно сцене, диагонально. И если первая часть сохраняет автономию женской и мужской групп, то в серии одновременных дуэтов происходит их объединение. В каждой паре он и она взаимодействуют словно детали механизма, собираясь-пересобираясь в изобретательные конструкции со сложными «сцепками», захватами, поддержками. «Отношения» предельно объективированы: «ничего личного», только механика взаимодействий, по-прежнему управляемая регулятором «on-off». Третья часть – серия теперь последовательных дуэтов. Все та же, или более усложненная, механика. Во взаимных притяжениях / отталкиваниях, погружениях / всплытиях, движенческих импульсах и зависаниях, прикосновениях и перекатах, падениях и кульбитах, обмене – пусть «холодными», отчужденными взглядами – во всем этом конструктивистски-функциональном, пластично-эффективном движении, тем не менее, возникает драматургия человеческих отношений. «Полностью абстрактным спектакль быть не может по той причине, что перед нами на сцене человек, у него две руки, две ноги, голова и т. д. Т. е. само тело изначально не абстрактно. Это

дает зрителю пищу для размышления, связанного с человеком, его эмоциями и взаимоотношениями с партнерами по сцене. И, как правило, зритель складывает свою собственную историю, если она ему необходима»³².

Один в числе других спектаклей труппы, «Погружения и всплытия», – своего рода окно, браузер в, кажется, четко просчитанную, функционирующую бесперебойно систему. Человеческое ли это общество, киборг-цивилизация будущего, отдельно взятый организм или Вселенная с ее законами движения небесных тел, – в своих нон-фикшн спектаклях Пона отвергает подобные метафоры. Нелишним будет напомнить, что по первому своему образованию Ольга Пона – инженер, то есть человек, приученный мыслить системно, логично, технологично. Ее метод достаточно точно «регистрирует» состояние человека в ситуации современного информационного общества, вся суть которого сведена к процессам хранения, преобразования, передачи информации и постоянного управления-регулирования процессов жизнеобеспечения и функционирования перед лицом неизбежной энтропии...

Конечно, вряд ли можно было говорить о Поне как художнике и восприятию того или иного ее спектакля как глубоко захватывающем переживании, если бы все сводилось к констатации неких общих процессов, свойственных той или иной системе и воспроизведении их в определенном типе танцевания. Как художник, который живет и творит шире какого-либо концепта, Пона глубоко и остро ощущает хрупкость человека и человеческих отношений во все усложняющемся, все более массовом, все более бесчеловечном мире, балансирующем на

³² Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.



Наталья Валерьевна КУРДЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

границы порядка и рассеивания, организации и хаоса (о гармонии в этом мире речь не идет совсем).

В каждом спектакле автора есть фрагменты, в которых достигаются особые состояния пронзительности, глубины, значительности происходящего. Возникают и работают они вне нарративных коннотаций – на уровне тактильных и метакинестетических (то есть передаваемых зрителю) ощущений движения. Они работают за счет неожиданных гравитационных «зависаний» и рапидов в партнерингах и соло, напоминающих выход в невесомость (на которые Пона и ее танцовщики – большие мастера); неожиданного включения таких музыкально-звуковых треков, что захватывают не только дух, но все тело; умелого распределения знаковых движущих оппозиций: синхрон – рас-синхрон, движение упорядоченное, автоматизированное, «бесчеловечное» – свободное, текучее, человеческое. Работают благодаря особым отношениям со временем: оно способно сжиматься и расширяться, у него нет ни начала, ни конца – оно течет, как природный или рефлексивный процесс помимо зрительского «включения» / «выключения» в спектакль. За счет суггестивных, емких, запоминающихся финалов, которые как-то сразу ставят все на место. Так, в «Погружениях и всплываниях» мы застаем всю группу танцовщиков на заднем плане сцены, словно «мерцающей» сквозь поверхность воды, перед тем как «погрузиться» вникая. В финале спектакля «Встречи» (2015) все танцовщики «замирают» на вертикальной конструкции в глубине сцены. Устремленные к единственной и главной встрече в жизни, они словно пойманы в клетку собственного одиночества и отчуждения. Пэкшот «Вертикальных связей» – четыре женские фигуры, друг напротив друга, с устремленными ввысь, гибкими, «мерцающи-

ми» руками – исчезают в луче света. В «Бегущих» – две линии изгибающихся, как бы ревербирующих тел, разделены фокусированным голубым лучом прожектора верхней галереи. Но, в последний момент, в этой холодной-сияющей полосе, оттеняющей темноту, каждый из них встречается с кем-то из противоположной шеренги, ладонями рук.

Анализ всех этих свойств – тема отдельного исследования.

Список литературы

Антипова, А. Д. Танец и музыка 2-й половины XX века: аспекты взаимодействия: Дис. ... магистра по направлению 52.04.01 Хореографическое искусство / А. Д. Антипова; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 68 с.

Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – 312 с.

Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.

Винер, Н. Кибернетика и общество: сборник. – М.: АСТ, 2019. – 288 с.

Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер [и др.]; ред. русского издания А. Фоменко, А. Шестаков; вып. редактор Л. Ашеулова. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.

Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 200–212.

Пона, О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курдюмова. 25 июля 2022.

Ухов, Д. П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – 1995. – № 26. – С. 133–143.

Хрущева, Н. А. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 303 с.



Natalia V. KURYUMOVA

| Artistic Strategy of Olga Pona: Go beyond the Traditional Dance |

Natalia V. KURYUMOVA

Humanitarian University of Yekaterinburg
 19, Studencheskaya st., Yekaterinburg, Sverdlovsk region, 620049, Russian Federation
 Associate Professor of the Department of Choreography and Artistic Culture
 PhD (Cultural Studies)
 ORCID: 0000-0003-2951-9562
 E-mail: currently63@yandex.ru

ARTISTIC STRATEGY OF OLGA PONA: GO BEYOND THE TRADITIONAL DANCE

The article attempts to consider the creative method of Olga Pona, one of the key figures of Russian contemporary dance and dance-theater at the turn of the 20th–21st centuries. In the creative work of the choreographer, a unique artistic and historical situation of the emergence (as if from nowhere) of Russian contemporary dance was refracted. In a short time it assimilated the experience accumulated, almost for a century, in some other countries and striving to acquire its own identity. The article establishes a connection between the works of Pona and some of her historical predecessors – representatives of American postmodern dance, European dance minimalism and presents the results of the analysis of a number of dance performances from the repertoire of the Chelyabinsk Municipal Contemporary Dance Theater. To analyze Pona's method, the author of the article turns to her performances *Watching at Infinity* (2003), *A Little Nostalgia* (2005), *That Side of the River* (2007), *Attractions* (2007), *Accidents* (2009), *Dashes* (2010); *Vertical Links* (2012), *Immersion and Surfacing* (2013), *Shelter* (2014), *Meetings* (2014), *Theoretical Model of Absolute Freedom* (2015), *Unsynchronous* (2018), *Runners* (2020).

An analysis based on a structural-formal approach, partly on theoretical developments in the body-oriented discourse, and also on some statements by Pona herself (from an interview with the author of

the article) made it possible to come conclusions and formulate more clearly some features of her artistic method. The method, prevailing in a situation of transition from the postmodernism to metamodernism, transforming, in this context, some ideas of minimalist art, provides an opportunity for adequate in form and artistically relevant «grasping» and mastering the situation of a person in the era of dehumanized digital civilization. Being a tool for objectifying the inner world of a person and human relations in an abstract movement practice of the body/bodies; associated with the distribution of responsibility for the artistic result between the choreographer and the dancers, and thus, as it were, confirming the «death of the author» – at the same time, it has signs of a strong author's individuality, the national mentality associated with it. Despite the deliberately formal, objectified style of the choreographer's work, they quite clearly articulate concern about the situation of man and human relations in an increasingly complex world.

Key words: information, communication, control, entropy, minimalism, mechanicalness, movement combinatorics, phenomenal body, Russian contemporary dance, information society.

References

Antipova, A. D. (2013). Tanets i muzyka vtoroy poloviny XX veka: aspekty vzaimodeystviya: Dissertatsiya ... magistra po napravleniyu 52.04.01 Horeograficheskoe iskusstvo [Dance and music of the 2nd half of the 20th century: Aspects of interaction: Thesis ... master in

the direction 52.04.01 Choreographic art]. Vaganova Ballet Academy. (In Russian).

Banes, S. (2018). Terpsihora v krossovkah [Terpsichore in sneakers]. Garage Museum of Contemporary Art, Artguide Editions. (In Russian)

Bychkov, V. V. (2003). Minimalizm [Minimalism]. In



Natalia V. KURYUMOVA

| Artistic Strategy of Olga Pona: Go beyond the Traditional Dance |

Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka. Rosspen. (In Russian).

Wiener, N. (2019). *Kibernetika I obschestvo: Sbornik [Cybernetics and society: Collection].* Ast. (In Russian).

Foster, Kh., Krauss, R., Bois, Y. A. (Eds). (2015). *Iskusstvo s 1900. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism].* Garage Museum of Contemporary Art, Ad Marginem Press. (In Russian).

Menshikov, L. A. (2021). Postmodern v iskusstve: istoricheskiy i semioticheskiy aspekty [Postmodern in art: historical and semiotic aspects]. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, 6 (77). 200–212. (In Russian).

Pona, O. N. (2022). V moikh spektaklyakh net personazhey, a yest' dvigayushchiyesya, tantsuyushchiye lyudi. [In my performances there are no characters, but there are moving, dancing people]. *Manuscript.* (In Russian).

Ukhov, D. P. (1995). Chto nado znat' kinematografistam o minimalizme? [What do filmmakers need to know about minimalism?]. *Film history notes*, 26. 133–143. (In Russian).

Khrushcheva, N. A. (2020). Metamodern v muzyke i vokrug neye [Metamodern in music and around it]. Ripol classic. (In Russian).



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

Елизавета Васильевна ЛОБАН

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2

Аспирант

Молодечненский государственный музыкальный колледж имени М. К. Огинского
222310, Республика Беларусь, г. Молодечно, Ул. Великий Гостинец, 52

Преподаватель

ORCID: 0000-0002-2651-0389

E-mail: lizavetalbn@gmail.com

ТЕНДЕНЦИИ ФОЛК-МОДЕРНА В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ ЛАРИСЫ СИМАКОВИЧ

Объектом исследования в статье являются постановки Ларисы Симакович в жанре фолк-модерн балета для театра «Госьціца» («Гостьица»), созданные как синтез традиционных национальных элементов белорусского фольклора и лексики современного танца. Предметом исследования является современная хореография в её взаимодействии с фольклором. В статье рассмотрена история и формы проникновения фолк-модерн танца в балетное творчество Симакович. Определены основные особенности данного направления, выделены характерные принципы воплощения фольклора на балетной сцене, отличные от тех, что сложились и закрепились в советское время. Освещена история проникновения фолк-модерна в белорусское хореографическое искусство. Описаны его характерные локальные особенности, преломление его принципов в белорусской хореографии. В качестве яркого примера работ в данном направлении рассмотрены работы Л. Симакович и фолк-театра «Госьціца», сформированного под её руководством. На примере двух работ – фолк-модерн балета «Зацірка» («Затирка») и современных сцен по мотивам поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка» («Симон-музыкант», «S-музыка»), где Симакович выступила в качестве режиссёра, хореографа и композитора, автором статьи выделены особенности драматургии и хореографии, характерные для фолк-модерн направления в танце. Проанализирована их связь с музыкальным материалом.

Выделены характерные особенности индивидуального стиля постановок Л. Симакович, а также принципы воплощения основных особенностей танца фолк-модерн. Её работы являются синтезом принципов академического и фольклорного театра, где присутствует своеобразная попытка возврата архаического синтеза искусств в рамки современного театра. Новое понимание фольклора и интерес профессиональной культуры к тем его пластам, которые игнорировались в советском искусстве, привел к своеобразному творческому результату. Работы Симакович являются попыткой анализа белорусских культурных архетипов и сознательного воплощения их в балетных постановках. Это связано как с сюжетами, взятыми из фольклора и национальной литературы, так и с хореографическим и музыкальным материалом, в которых архаические, фольклорные принципы вступают в синтез с современными пластическими и композиторскими приёмами. По времени основания и расцвета, театр «Госьціца» и его проекты являются следствием реакции искусства на политические события тех времен – распад Советского Союза и образования независимой Республики Беларусь, создания нового национального искусства.

Ключевые слова: современный танец, народный танец, народно-сценический танец, танец фолк-модерн, фолк-модерн балет, фольклоризм, постфольклор, Лариса Симакович, театр «Госьціца», современный танец Беларуси.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

Творчество Ларисы Симакович занимает особое место в истории белорусской музыки и национального белорусского музыкального театра. Оно охватывает многие жанры: как сугубо музыкальные (камерные вокально-инструментальные, симфонические произведения, прикладная музыка к кинофильмам, драматическим спектаклям), так и синтетические (балет, мюзикл, опера). Значительное место в творчестве Симакович занимает идея «возрождения духовности нации, возвращение к её возвышенному ощущению чистоты и высоких идеалов»¹. Оно продолжает и развивает традиции, которые были заложены ещё в начале XX столетия, а именно, – создание музыкально-театральных работ, тесно связанных с фольклором. Ее работы, написанные для созданного ею же фолк-театра «Гостыца» являются продолжением исканий в области создания белорусского национального искусства. Эта идея в творчестве Симакович была осмыслена по-новому. Совмещая в себе роли как хореографа, так и композитора, используя как традиционные методы работы с фольклором в музыке и хореографии, так и новаторские, она создаёт уникальные постановки. Новое понимание фольклора и интерес профессиональной культуры к тем его пластам, которые игнорировались в советском искусстве, приводят к новому творческому результату. Работы Симакович являются попыткой анализа белорусских культурных архетипов и сознательного воплощения их в балетных постановках. Это связано как с сюжетами, взятыми из фольклора и национальной литературы, так и с хореографическим, и с

¹ Сайт Белорусской государственной филармонии [Электронный ресурс]. URL: <https://philharmonic.by/ru/artists/simakovich-larisa-kompozitor> (дата обращения: 02.11.2022).

музыкальным материалом. В первом случае, это использование характерных фигур народного танца, позировки, в сочетании с экспрессивными пластическими элементами, характерными для танца contemporary. Танцовщики постановок Симакович не являются профессионально подготовленными артистами, к ним автором предъявляются иные требования. Они часто совмещают в себе роли как исполнителей танцевальных партий, так и певцов, владеющих как народным вокалом, так и академическим. В музыкальном материале Симакович сочетает принципы развития, характерные для творчества композиторов-неофольклористов: работа с нерегулярными ритмами, предпочтение варианта метода развития над разработочным, использование звучания аутентичных белорусских инструментов в сочетании с использованием фиксированной электроники (смонтированная фонограмма), алеаторики, перформативного использования музыкальных инструментов. Ее творчество является одним из первых случаев, где фольклорный театр, закономерности построения ритуала начинают существенно влиять на законы классического музыкального театра, менять исторически сложившиеся структуры, характерные для балетного спектакля. В частности, они являются одними из первых образцов фолк-модерн балета в Беларуси.

Данное направление в танце получило активное распространение на постсоветском пространстве в конце XX – начале XXI века. Тому было несколько причин. Это окончательное снятие информационных границ и активное распространение танца contemporary, который позволял свободно пользоваться различными пластическими системами и органично комбинировать их в рамках одной работы. Распространению данного направления способствовал



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

распад Советского Союза и образование независимых национальных республик. В новой политической обстановке искусство оказалось в иных условиях. Актуальными стали вопросы национальной идентичности, создания национального образа в художественной культуре. Фолк-модерн позволяет иначе посмотреть на фольклор как на средство для выражения национального. Направление является молодым и не до конца сформированным, отсутствуют четкие критерии того, что для него характерно. Особый интерес представляют работы Л. Симакович как одного из первых художников в направлении фолк-модерн, в которых очень ярко воплотились новые принципы драматургии и хореографии.

Феномен фолк-модерн танца и его принципы были рассмотрены в работе С. Устьянина². Автор проанализировал данное явление в контексте культуры постмодернизма, выделил главные признаки и особенности фолк-модерна, рассмотрел историю его возникновения. Проблема воплощения фольклора в современной хореографии освещалась В. Гиглаури. В статье «Как я понимаю модерн»³ он уделит внимание воплощению народной танцевальной традиции в современной хореографии. А. Буйкевич и Л. Василеня рассматривали возникновение и развитие направления фолк-модерн в Беларуси. С. Улановской написаны статьи с анализом некоторых произведений, в частности, балета «Круговерть» (хореография В. Иванова, Ю. Чурко; музыка О. Залётнева)⁴, который яв-

ляется первым образцом фолк-модерн балета на академической сцене. Автор рассмотрела новые принципы воплощения фольклора в сюжете, хореографии, драматургии балета. Работы Л. Симакович ранее рассматривались Ю. Чурко⁵. Балет «Интуиция мифа» (1997) был подробно проанализирован на предмет преломления фольклора в сюжете и драматургии, кратко описаны балеты «Страх» и «Эвтаназия». Ю. Чурко также является автором исследований, в которых освещена проблема воплощения белорусского фольклора на хореографической сцене⁶.

С началом 1990-х годов и становлением независимой Беларуси деятелями культуры активно поднимаются те же вопросы, что были актуальными в начале XX века, ознаменованного волной белорусского национального возрождения. Идеи «национального» взгляда на действительность, «национального» миропонимания стали одними из передовых в искусстве, в том числе и хореографическом. Самым очевидным средством, актуальным и в прошлые годы, было обращение к фольклору, что стало продолжением сложившейся к этому времени тенденции «трактовать постмодернистскую интеллектуальную традицию как очередную семиотизацию уже известных мировоззренческих

² Устьянин, С. В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева. – Саранск: 2007. – 17 с.

³ Гиглаури, В. Как я понимаю модерн // Танцевальный Клондайк. – Вып. 2. – Москва, 2000. – С. 106–110.

⁴ Улановская, С. И. Балет «Круговерть» В. Иванова – Ю. Чурко на музыку О. Залётнева. Современная интерпретация фольклора на балетной сцене / С. И. Улановская //

Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15–16 сакавіка 2007 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2007. – С. 120–124.

⁵ Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск: Польша, 1999. – 224 с.

⁶ Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор. – Минск: Вышэйшая школа, 1990. – 415 с.; Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск: Польша, 1999. – 224 с.; Чурко, Ю. М. Про танец: сборник статей. – Минск: Четыре четверти, 2011. – 357 с.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

стереотипов»⁷ и отражением культурных веяний эпохи. Со снятием ограничений в доступе к информации, это традиционное средство вступило в синтез с новыми направлениями, пришедшими с Запада: contemporary, танцем модерн и другими. Сплавление двух противоречивых сфер происходило глубже, нежели на лексическом уровне: «Переосмысливаются менталитет и ценности, сталкиваются противоположные тенденции – дезэтнизации и национальной самобытности, авангарда и язычества, условности и натурализма, эстетики абсурда и поэтики древних ритуалов»⁸.

Подобный синтез свидетельствовал о необратимых изменениях как в аутентичном фольклоре, так и во вторичной форме его переосмысления в искусстве – фольклоризме. Исследователь Ю. Чурко выделила объективные и субъективные причины подобных метаморфоз. К первым относится кризис народно-сценической хореографии и прежних идеалов, естественная реакция на диктат в искусстве, стагнация приёмов и выразительных средств, распространение эстетики постмодерна. Ко вторым – недостаточная информированность деятелей искусства об аутентичном фольклоре, возвращение к уже отвергнутым практикой идеям (изъятие образца из контекста и воспроизведение его на сцене), инертность творческой мысли, незнание достижений современного искусства, манифестное использование элементов фольклора для этнической маркировки сценического продукта⁹.

⁷ Меньшиков, Л. А. Истоки постмодерна и роль неклассической философии в формировании интеллектуального пространства современной культуры // Человек. Культура. Образование. – 2013. – № 2. – С. 6.

⁸ Чурко, Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве // Чурко, Ю. М. Про танец: сборник статей. – Минск: Четыре четверти, 2011. – С. 69.

⁹ Там же. С. 70.

Танец фолк-модерн не является аналогом реконструкции народной хореографии, где стоит задача максимально точно воспроизвести первоисточник, сохранив все его черты, включая региональные особенности. Фолк-модерн подразумевает «танцевальную интерпретацию идеи “фолк”»¹⁰. То есть у хореографов, работающих в этом направлении, нет задачи реконструировать тот или иной танец, взятый из народной среды. Связь с фольклором может быть весьма опосредованной: традиция здесь является лишь опорной точкой, фольклорный знак вырывается автором из контекста и «рассматривается <...> в качестве места бытования тела-знака – сингулярной точки ритуала, стягивающей на себе все пространственные и временные линии, из которой разворачиваются и на которой отражаются и смешиваются все смысловые значения тела»¹¹.

Направление чем-то близкое по своей идее к фолк-модерну существовало ещё в советском искусстве в рамках народно-сценической хореографии. Работавшие в этом направлении постановщики не ставили перед собой задачи реконструировать тот или иной танец, взятый из естественной среды. Такие работы чаще представляли собой воплощение идеи народности, с редукцией из оригинального материала неудобных аспектов, насыщением его сценическими, акробатическими приёмами. Танец фолк-модерн получает существенные отличия. Как и ранее, в нём присутствует основной тезис «репрезентации идеи фольклора». Однако, он кардинально расширяет границы народно-сценического танца. Для направления фолк-модерн характерны следующие особенно-

¹⁰ Устьянин, С. В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева. – Саранск, 2007. – С. 4.

¹¹ Там же. С. 8.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

сти. Во-первых, существенное снятие эмоциональных и идейных ограничений. В народно-сценической хореографии 1930–1950-х годов присутствовал мифологизированный образ трудового народа без каких-либо культовых аспектов. Нарочито избегались негативные настроения. Во-вторых, для нынешней ситуации характерен свободный выбор пластических систем, отсутствие нормативных ограничений для их комбинирования. В народно-сценической хореографии присутствовал синтез фольклора, классического танца и акробатики. На выбор пластических систем существенное влияние оказывал фактор необходимости создания образа народа, который в советскую эпоху представлял своеобразного «сверхчеловека», полного сил и энергии, лишённого слабостей и противоречий. Ближе к концу XX века этот образ постепенно разрушался, давая место человеческой слабости, личным эмоциям. «Актуальным является обозначение общих тенденций хореографических поисков в данном направлении как “фолк-модерн”. Оно отражает иное по сравнению с фолк-направлениями понимание идеи “фолк” и возможностей ее репрезентации через снятие ряда оппозиционных значений [«фольклор – современность» – прим. автора]. Это отличное от прежнего хореографическое видение мира»¹².

Направление фолк-модерн, пусть и является выражением идеи «фолк», однако, не содержит в себе задачи репрезентировать «национальный взгляд». По крайней мере, эта задача не является первостепенной. Специфика фолк-модерна заключается, с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи фольклора в контексте массовой культуры конца XX – начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, с другой – в возможности

субъективной интерпретации культурного текста и фольклорного материала¹³.

Самая первая попытка создать фолк-модерн балет в Беларуси в рамках академической сцены была предпринята в 1997 году. Хореографами В. Ивановым и Ю. Чурко на музыку О. Залётнева был создан балет «Круговерть», в котором использовались те пласты фольклора, которые игнорировались представителями советского хореографического искусства. Его сюжет строится на основе баллад и мифов, образный строй спектакля в целом склоняется к мрачному. Герои представлены как архетипические фигуры, у которых обозначена только роль. В сфере пластики хореографы спектакля продолжают традиции А. Ермолаева¹⁴, интегрируя выразительные средства хореографии модерна в синтезе с классическим и народно-сценическим танцами. Национальный колорит введен ненавязчиво, он исходит изнутри хореографического образа в целом, угадывается в характере отдельных поз, движений¹⁵. В спектакле присутствует лишь одна музыкально-хореографическая цитата (женский хоровод «Машенька» в № 7 «Хитрый Василь»).

Первым коллективом в Беларуси, который специализировался на фолк-модерн хореографии, стала «Госьціца» («Гостица»), образованная в 1986 году на базе государственной телерадиокомпании. Большую часть репертуара составляли постановки Ларисы Симакович, ко-

¹³ Там же.

¹⁴ Алексей Ермолаев (1910–1975) – артист балета, балетмейстер, педагог. Один из создателей первого национального народно-героического балета «Соловей» (премьеры – 1939 год, музыка М. Крошнера), где осуществил синтез классического танца и народной хореографии.

¹⁵ Улановская, С. И. Балет «Круговерть» В. Иванова – Ю. Чурко на музыку О. Залётнева. Современная интерпретация фольклора на балетной сцене // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15–16 сакавіка 2007 г.). – Минск, 2007. – С. 3.

¹² Там же. С. 4.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

торая выступала в роли композитора, хореографа и режиссёра. По её словам, функция коллектива в белорусском культурном пространстве заключалась в следующем: «Через созданную структуру театра мы говорили миру о ценности нашей [белорусской – прим. автора] культуры»¹⁶.

Уникальна сама структура театра и роли его участников. Они являются не только танцовщиками, но и певцами, владеющими как бельканто, так и народной манерой пения. Почти во всех своих работах Симакович использует универсальных актёров, сближая спектакль с фольклорными обрядовыми формами. Хотя и многие работы коллектива носят классические жанровые обозначения, они выходят за границы академических форм. Формы, заданные фольклором, деформируют классическую структуру балетного спектакля. Герои постановок Симакович часто не имеют имен, лишь символическое или ролевое обозначение.

Многие работы связаны с обрядовыми, культовыми сюжетами. Одна из первых постановок «Интуиция мифа» (1994) является «первой пробой театра перевести закодированный язык фольклора белорусов на язык пластики. Это – попытка современным разумом и эмоциями понять ту информацию, которая дается каждой нации в начале ее рода»¹⁷. Как отмечает Ю. Чурко, постановка отличается условным символическим языком. Действие спектакля сходно с орнаментом, где «ничто не обозначает самое себя»¹⁸. Автор постановки стилизует

древнюю фольклорную мистерию, при этом не давая конкретной отсылки к первоисточнику. В спектакле присутствуют манипуляции с объектами (глиняные сосуды, вода, земля, зерно), которые обладают сакральным смыслом в славянской традиции. В хореографии присутствуют пластические заклинательные повторы, ассоциированные с культовыми обрядами жесты и позы, характерные построения и фигуры в группах. В музыкальной части композитор использует оstinатные ритмы у ударных, либо же эпизодические, точечные ритмические повторы. В качестве мелодического материала используются короткие фразы, написанные в узкообъёмных ладах, которые развиваются вариативно-импровизационным методом, используются как тембры традиционных инструментов, так и фонограмма, звучание которой построено на сонористической технике.

Заложенные в «Интуиции мифа» принципы развивались и в следующих постановках, осуществленных в 2006 и 2007 годах.

Уникальной работой является «S-музыка» (2006), созданная Л. Симакович для фолк-театра «Госьціцы» и ансамбля «Grig Percussion Group»¹⁹. За основу сюжета взято произведение Якуба Колоса «Сымон-музыка» («Симон-музыкант»). В качестве инструментария – ударные инструменты, труба, аутентичные голоса. Постановка сходна по своему жанру с мистерией или действием: все участники спектакля являются и актерами, и музыкантами-исполнителями. В спектакле воплощается тема народного героя. Это Симон-музыкант – национальный герой, который отражает идеи белорусского искусства и белорусской доли. Его роль в спектакле исполняет музыкант-трубач.

¹⁶ Интервью с Ларисой Симакович «Праект жыцця: “Госьціца” падтрымлівала прэстыж Беларусі» портала budzma.org. URL: <https://budzma.org/news/prayekt-zhyssyahoscica-padtrymlivala-prestyzh-byelarusi.html> (дата обращения: 01.07.2022).

¹⁷ Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск, 1999. – С. 24–25.

¹⁸ Там же. С. 25.

¹⁹ Grig Percussion Group – белорусский ансамбль ударных инструментов, участник международных проектов и фестивалей. Основан в 1985 году.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

Персонаж Симона проходит через рождение, инициацию, осознание предназначения, искушение, борьбу со злыми силами. Присутствуют и другие условные персонажи – сопровождающие главного героя «музы», которые и направляют его и испытывают на протяжении всего сюжета. Они же перевоплощаются в артистниц, которые пытаются заставить героя забыть о собственном предназначении, забыть о высшей идее и отдаться земным страстям. Ансамбль ударников играет роль комментаторов к основному действию, наподобие хора из греческой трагедии. Их партия также не ограничена лишь игрой на инструментах. В неё включены и речевые фрагменты, и движение. У женских персонажей-«муз» жест тесно сопряжён с музыкальной интонацией. Присутствуют пластические повторы, характерные «заклинательные» жесты в эпизоде рождения и инициации главного героя.

С точки зрения музыкальной составляющей спектакль полистилистичен. Автор большое внимание уделяет работе с ритмом и краткой попевкой. Мелодия используется редко и чаще всего в связи с формированием образа Симона и исполняется им же. Персонажей-искусителей сопровождает материал в эстрадно-джазовой стилистике.

Действие завершается хороводом всех персонажей-участников, над которым возвышается образ Симона. Финал можно трактовать двояко. С одной стороны, все персонажи обретают часть дара героя, сближаясь с ним (они получают из рук одного из персонажей-спутников народные духовые инструменты, на которых играют, в процессе формируя хоровод). С другой, их демонстративно пренебрежительное поведение дистанцирует от толпы, которая потребительски относится к искусству.

Фолк-модерн балет «Зацірка» («Затирка»), поставленный в 2007 году продолжает заложенные Л. Симакович принципы отношения к фольклору и его интерпретации. Рабочее название спектакля «Стварэнне матэрыі» («Создание материи»). Под материей подразумевается первичная субстанция, из которой впоследствии была создана Вселенная, всё живое и неживое. В постановке задействованы три танцовщицы. Они исполняют хореографию и вокальные партии, основанные на фольклорных заговорах и песнях. Они играют роли трех Богинь, мистических существ, которые «замещают затирку», создают ту самую первосубстанцию. Важную роль играет реквизит: участники используют цимбалы, коровьи колокольчики, клубки ниток, которые располагаются на столе, застеленном постилками. Все это отсылает к фольклорному принципу высказывания и иллюстрирует сакральные смыслы через бытовые предметы. Действие организовано нелинейно. По словам автора: «Развитие сюжета постановки нелинейно. Это, скорее, поток, состоящий из множества линий, которые одна за другой высвечиваются ярче, выходят на первый план. В “Затирке” три Богини создают пространство, условную ноосферу, закладывают определённые коды и расшифровывают их же»²⁰. Хореография – минималистична. Движения тесно сопряжены с музыкальным материалом, очень часто проецируются и в звуковой партитуре (ритмичные удары по столу и цимбалам кулаками, ладонями). Они нарочито грубы, не сглажены. Можно заметить многократные повторы движений, использование характерной позировки, в которой угадывается прообраз народного танца.

²⁰ Из интервью автора статьи с Л. И. Симакович от 29.06.2022 г.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

В музыке использованы три голоса и фонограмма. Автор применила расширенные вокальные техники – пение на согласные звуки, вскрики, звукоизобразительный нетемперированный материал. Автор не использует авторских музыкальных цитат (использованы только народные тексты), попевки приговорок и следующая за ними песня очень близки по своему складу и ладовой основе к народной музыке. Основной осью композиции служит фонограмма, по которой можно определить условные смены музыкальных разделов. Развязкой спектакля является создание Богинями «затирки – первоматерии», которую символизирует золотая пыль. После приготовления ее «раскручивают» над тем пространством, где будет создан Космос. «Когда человек сажает зерно в землю, он после уже не беспокоится о его судьбе. Оно само растет. Точно так же и эти Богини создали материю, распылили ее, и уже не принимают участие в ее дальнейшей судьбе»²¹, – так говорит о финале автор балета.

Исходя из анализа спектаклей можно выделить общие черты постановок Симакович. Во-первых, это отсутствие линейного сюжетного повествования. Автор акцентирует внимание на метафизических, внутренних процессах. Если в центре постановки находится определённая личность, то Симакович показывает её внутреннее развитие и изменения, отодвигая на второй план внешний фактор. Во-вторых, это использование сюжетов и материала, которые связаны и ассоциируются с репрезентацией национального в искусстве. В-третьих, это наделение участников спектакля универсальными функциями: танцовщик является и музыкальным исполнителем, а музыкант включается в действие. В-четвертых, это редкое использо-

вание музыкальных и хореографических цитат. Автор чаще прибегает к стилизации или материалу, который имеет ассоциативное сходство с фольклором, но таковым не является. В музыке это попевки в характерных ладах, использование народного вокала, нерегулярный ритм. В хореографии – жесты-знаки, ассоциативные статичные позы, фигуры, которые используются в народной хореографии (хороводы, движения в парах и тройках), добавление экспрессивных, «варварских» пластических элементов (удары кулаками, ладонями о пол или реквизит, прыжки с завернутыми внутрь ступнями). В-пятых, это связь жеста и музыкальной интонации. Они находятся в тесной связи и зависимости. Их разделение представляет трудность, так как часто они сменяют друг друга и одновременно спаиваются в локальных сценах и эпизодах.

Для Ларисы Симакович идея «фолк» выражается на всех уровнях создаваемых ею постановок: от сюжетного до языкового (относительно музыки и хореографии). Особенно уникальным является влияние фольклорных форм на балетную структуру. Благодаря универсальности всех участников спектакля и нелинейному повествованию спектакли приближаются в своей структуре к обрядовым действиям, характерным для народной культуры, где каждый этап, жест, предмет является носителем сакрального смысла и играет непосредственную роль в том, на что направлен обряд.

Список литературы

Антоневич, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 1999. – 271 с.

Буйкевич, А. В., Василена, Л. Е. Танец фолк-модерн в современной белорусской хореографии // Репози-

²¹ Из интервью автора статьи с Л. И. Симакович от 29.06.2022 г.



Елизавета Васильевна ЛОБАН

| Тенденции фолк-модерна в балетных спектаклях Ларисы Симакович |

торий БГПУ. Минск, 2018 [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bspu.by/handle/doc/30984> (дата обращения: 27.06.2022).

Гиглаури, В. Как я понимаю модерн // Танцевальный Клондайк. – Вып. 2. – Москва: Владос, 2000. – С. 106–110.

Меньшиков, Л. А. Истоки постмодерна и роль неклассической философии в формировании интеллектуального пространства современной культуры // Человек. Культура. Образование. – 2013. – № 2. – С. 6–16.

Улановская, С. И. Балет «Круговерть» В. Иванова – Ю. Чурко на музыку О. Залётнева. Современная интерпретация фольклора на балетной сцене // Аўтэнтычны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15–16 сакавіка 2007 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2007. – С. 120–124.

Устьянин, С. В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: Автореф. дис. ... канд. культурол.; Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. – Саранск, 2007. – 17 с.

Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор. – Минск: Вышэйшая школа, 1990. – 415 с.

Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск: Полымя, 1999. – 224 с.

Чурко, Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве // Чурко, Ю. М. Pro танец: сборник статей. – Минск: Четыре четверти, 2011. – С. 69–71.



Lizaveta V. LOBAN

| Trends of Folk-Modern in Larisa Simakovich's Ballets |

Lizaveta V. LOBAN

Vaganova Ballet Academy
 2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Postgraduate Student
 Molodechno State Music College named after M. K. Oginsky
 52, Velikiy Gostinets str., Molodechno, 222310, Republic of Belarus
 Teacher
 ORCID: 0000-0002-2651-0389
 E-mail: lizavetalbn@gmail.com

TRENDS OF FOLK-MODERN IN LARISA SIMAKOVICH'S BALLETS

The object of the research in the article is the performances of Larisa Simakovich in the genre of folk-modern ballet for the theater *Gostitsa (Guest)*, created as a synthesis of traditional national elements of Belarusian folklore and contemporary dance technique. The subject of the research is modern choreography and its interaction with folklore. The article deals with the history and forms of penetration of folk-modern dance into the ballet of Simakovich. The main features of this direction are determined, the main characteristic principles of the embodiment of folklore on the ballet stage, which are different from those that have developed and entrenched in the Soviet era, have identified. The history of the penetration of the folk-modern direction into the Belarusian choreographic art is covered. Its characteristic local features, the refraction of its principles in Belarusian choreography are described. As a striking example of work in this direction, the works of Simakovich and the *Gostitsa* folk theater, formed under her leadership, are considered. On the example of two works – the folk-modern ballet *Zacirka (Grout)* and modern scenes based on the poem by Y. Kolas *Symon-Muzyka (Simon-Musician, S-Music)*, where Simakovich acted as director, choreographer and composer, the author of the article highlights the features of dramaturgy and choreography, characteristic of folk-modern dance trends. Their connection with the musical material is analyzed. The characteristic features of the individual style of Simakovich's productions, as well as the prin-

ciples for embodying the main features of folk-modern dance, are highlighted. Her works are a unique synthesis of the principles of academic and folk theater, where there is a kind of attempt to return the archaic synthesis of art forms within the theater and modern canons. A new understanding of folklore and the interest of professional culture in those layers of it that were ignored in Soviet art leads to a unique creative result. The works of Simakovich are an attempt to analyze Belarusian cultural archetypes and consciously embody them in ballet performances. This is connected both with plots taken from folklore and national literature, and with choreographic and musical material, in which archaic, folklore principles enter into synthesis with modern plastic and composing techniques. Regarding the time of foundation and flourishing, *Hostitsa* theater and its projects are partly a consequence of the reaction of art to the political events of those times – the collapse of the Soviet Union and the formation of an independent Republic Belarus, create a new national art.

Key words: contemporary dance, folk dance, folk stage dance, folk-modern dance, folk-modern ballet, folklorism, post-folklore, Larisa Simakovich, theater *Gostitsa*, contemporary dance of Belarus.

References

Antonievich, V. (1999). Belorusskoye kompozitorskoye tvorchestvo v yego svyazyakh s fol'klorom: Istoriko-

metodologicheskoye issledovaniye. [Belarusian composition in connections with folklore: Historical and methodological research]. Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki. (In Russian).



Lizaveta V. LOBAN

| Trends of Folk-Modern in Larisa Simakovich's Ballets |

Buykevich, A., Vasilenya, L. (2018). Tanets folk-modern v sovremennoy belorusskoy khoreografii [Folk-modern dance in modern Belarusian choreography]. <http://elib.bspu.by/handle/doc/30984> (Retrieved June 27, 2022). (In Russian).

Churko, Y. (1990). Belorusskiy khoreograficheskiy fol'klor [Belarusian choreographic folklore]. Vysheyschaya shkola. (In Russian).

Churko, Y. (1999). Liniya, ukhodyashchaya v beskonechnost'. Sub'yektivnyye zametki o sovremennoy khoreografii [A line that goes to infinity. Subjective notes on contemporary choreography]. Polymya. (In Russian).

Churko, Y. (2011). Problemy interpretatsii fol'klora v otdel'nykh khoreograficheskikh iskusstvakh [Problems of folklore interpretation in contemporary choreography]. In Churko Y. Pro tanets: sbornik statey, 69–71. Chetyre chetverti. (In Russian).

Giglauri, V. (2000). Kak ya ponimayu modern [How I understand modern dance]. In Tantseval'nyy klondayk, 2, 106–110. (In Russian).

Menshikov, L. A. (2013). Istoki postmoderna i rol' neklassicheskoy filosofii v formirovaniy intellektual'nogo prostranstva sovremennoy kul'tury [The origins of postmodernity and the role of non-classical philosophy in the formation of the intellectual space of contemporary culture], *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2. 6–16. (In Russian).

Ulanovskaya, S. (2007). Balet «Krugover't» V. Ivanova – Y. Churko na muzyku O. Zalotneva. interpretatsiya fol'klora na baletnoy stsene [Ballet «The Whirlwind» by V. Ivanov – Y. Churko to the music of O. Zaletnev. Modern interpretation of folklore on the ballet stage]. In *Autentichny fol'klor: problemy bytovannya, vyuchennya, peraymannya: materyyaly navukovametadychnay kanferentsyi (15–16 sakavika 2007 g.)*, 120–124. (In Russian).

Ustyakhin, S. (2007). Fenomen folk-modern tantsa v sovremennoy khoreografii: Avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. [The phenomenon of folk-modern dance in contemporary choreography: Thesis... PhD]. Ogarev Mordovia State University. (In Russian).



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN
| The Altai Republic Buddhist Transfers |

Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya embankment, Saint Petersburg, 199034 Russian Federation
Associate Professor of Department of Philosophy and Culture of the Orient
Hainan Normal University
99, Longkun South Road, Haikou, Hainan Province, 571158 China
Visiting Professor
Doctor of Science in Cultural Studies
ORCID: 0000-0002-5009-1110
E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

THE ALTAI REPUBLIC BUDDHIST TRANSFERS

The article is dedicated to the multi-confessional life of the Gorny (Mountainous) Altai and the Buddhist transfers that had a profound impact on culture of the Altai peoples. Methodological basis of the work is the theory of cultural transfers, comparative principles, and cultural studies. This paper represents results of scholarly study of the region's Buddhist realities undertaken by researchers. Here the author provides the diachronic analysis of the Buddhist transfers in their ethnosophical and historical dimensions. Modern Altai Buddhism is studied in its development based on both historical data and mythological sources. It is shown that the coexistence of Buddhist traditions today is based on the principle of complementarity of traditional, modernist, and metacultural views. Addressed to different people and representing alternative paths to a common goal, they are connected in diverse ways as the history of the region's culture witnesses. It justifies the logic of adopting the status of a traditional Buddhist region acquired by the Altai Republic in 2003. The article substantiates the relevance of the Buryat transfer concerning the revival of the Altai traditions and ethnocultural originality. The significance of Tibetan transfer supported by the Dalai Lama is revealed here. Transnational Gelug tradition's presence serves as a pitchfork for classical forms of monastic studies and

model practices of Tibetan Buddhism. Rich in its ethnosophical content, a Japanese transfer which solves the local problems of mental and physical recovery of the local population, has been studied. The Yungdrung Bon tradition with its close relations with shamanic practices is also presented; it demonstrates significant potential for meaningful disclosure of the most ancient forms of the Altai culture. The metacultural Diamond Way (Russian-European transfer of the Tibetan Vajrayana) is presented in more detail. This tradition satisfies the demands of people interested in yogic self-actualization outside of monastic life and ritual practices. According to the author, the development of all existing branches of Buddhism is based on historical, ethnocultural, and ethnosophic foundations and thus helps the consolidation of the Altaians and cultural revival of the region.

Key words: Buddhism, ethnosophy, Ak-Burkhan, Gelug, Kagyu, Lotus Sutra Community, Yungdrung Bon.

* The study was supported by the Russian Science Foundation, project No. 22-18-00018 «Ethnosophy of Altai: Ideology and Mythology of Consciousness».

Introduction

Altai is a protected mountainous republic comprised of the areas belonging to Russian, Mongolian, Chinese, Tuva, and Khakass cultures. The

place is ancient and, in the context of Russian ethnosophical ideas, hierotopic. The remoteness from the modern civilizational process contributes to the preservation among the autochthonous population the mythopoetic heritage, animism, and shaman-



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

ism. Despite the considerable territorial isolation and relatively small number of inhabitants (a little more than 220,000 people of which representatives of the indigenous Altai peoples make up about a third), the region is multi-confessional. The poorly urbanized local population (Gorno-Altaysk is the only city in the republic with a population of 57,000) is ethnoculturally divided into several dozen *seoks* which ensure not only the preservation of traditions and social coordination but also people's idea of their tribal identity. The mosaic structure of cultural topology is associated with the uneven distribution of the peoples who settled here as well as the presence of large and small zones of intercultural exchange¹. The worldview of the Altaians preserves the tribal mythology and legendary stories. It is supported by ritual practice, ethnosophic chronology, sacred topology, and also bears the features of strong influences of all world religions widespread here. The confessional picture is complicated by the fact that the Gorny Altai has long served as a place of attraction for numerous seekers of antiquity, meditative solitude, and hidden meanings. This constant and powerful influx of spiritually and healthy lifestyle oriented pilgrims, including representatives of the diverse branches of the New Age movement, leads to diversity and worldview synthesis. Nowadays, a particular specificity of the locality is elucidated by the fact that representatives of the traditional, modern, and post-modern worldviews coexist and interact with each other.

According to the official data in 2022, there are sixty religious organizations registered in Gorny Altai: twenty-nine Orthodox Christians, six Buddhists, nine Muslims, and sixteen other reli-

gious denominations². The results of surveys and statistical studies give a very controversial picture regarding the quantitative and qualitative composition of religious organizations. As for the Buddhism, according to the Atlas of Religions in Russia³, in the Altai Republic, there are less than 1% of Buddhists and about 13% of traditional ancestors professing followers, while, according to the Research Institute of Altaistics by S. S. Surazakov, Buddhists in Altai comprise up to 3% of the population, and people who identify themselves with traditional beliefs, including shamanism, make up about 81%. The figures vary but no matter what statistics one takes, there are not so many Buddhists in Altai. However, in 2003, an initiative group of Altaians made an application and received consent to include Gorny Altai along with Kalmykia, Buryatia, and Tuva among the traditional Buddhist regions.

Is this decision driven by the region's history or current trends? What is Altai Buddhism today? Clarification of these and related issues is the main subject of this article. Here we will rely on approaches relevant to the study of cultural diffusion; we will try to find out the historical dynamics of Buddhist transfers, identify zones of influence, organizational and ideological specifics of modern Buddhist organizations and their cultural potential in terms of preserving cultural identity as well as the involvement of Buddhist organizations in the development of the Altai Republic.

Understanding the Buddhist realities of Altai

Evidence about the dissemination of Buddhism in Altai appeared during the initial contacts

¹ Щеглова, Т.К. Народы Алтая в прошлом и настоящем: численность, размещение, этнокультурный состав, этноконтактные зоны // Вестник АлтГПА. – 2015. – № 23. – С. 97–107.

² Религиозные организации республики Алтай по состоянию на 23.03.2022 <https://www.altai-republic.ru/society/religious-denominations/> (accessed on August 22, 2022).

³ Атлас религий и национальностей России. <https://sreda.org/arena> (accessed on Aug. 21, 2022).



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

of the Russian pioneers with the inhabitants of Siberia and, in particular, with the Altai Oirats in the 17th–18th centuries. It is found in the lists written by the diplomat F. Baikov, some features were recorded on the maps by S. U. Remezov. Such kind of evidence should also include Buddhist manuscripts from the Ablay-Hit monastery library, which, together with maps of little-known lands and established forts, were delivered to the Senate and Peter the Great by Major I. M. Likharev who returned from an expedition to the upper Irtysh River and Lake Zaisan. Specialists are familiar with the materials of the large-scale and fruitful expeditions of D. G. Messerschmidt as well as the pioneering studies of the Altai culture carried out by G. F. Miller⁴ and J. I. Schmidt⁵ who initiated academic Mongolian and Tibetan studies. Of particular attention are the works by V. L. Kotvich who studied Russian - Oirat relations⁶. A significant contribution to the understanding of the Buddhist component of Mongolian culture was made by M. A. Pozdneev⁷, B. Y. Vladimirtsov⁸, and

G. N. Potanin⁹. The ethnographic research on Telengits and Altai-Kizhi cultures was undertaken by D. A. Klements. Among the works of the Soviet and post-Soviet times, we shall note the studies of I. Y. Zlatkin¹⁰ as well as a translation of Zaya Pandita's¹¹ biography by G. N. Rumyantsev supplemented and published by A. G. Sazykin. The biography was written by Zaya Pandita's student Ratnabhadra who included valuable information about the culture of the Dzungar Khanate in the second half of the 17th century. Important studies clarifying the situation with Buddhism in Altai have been carried out by philologists and historians, including archaeologists. Among them are the works by V. I. Stebleva who studied ancient Turkic-language literature, by N. S. Yakhontova who revealed the links between Oirat literature and Chinese texts from Dunhuang along with Sanskrit lexicons borrowed by the Mongols and Oirats from Tibet. We find studies of the region's Buddhist culture in the works by C. C. Velikhanov, I. V. Erofeeva, K. M. Baipakov, E. S. Kazizov, and N. V. Yampolskaya who deepened our knowledge about Ablay-Hit monastery¹². Buddhism in the cultural life of the Altaians was studied by S. V. Bakhramaev¹³, A.M. Sagalaev¹⁴, N.S. Modorov¹⁵, L.I. Sherstova¹⁶, G.P. Samaev¹⁷,

⁴ Миллер, Г.Ф. Описание Сибирского царства и всех произошедших в нём дел от начала, а особливо от покорения его Российской державой по сии времена. – СПб.: 1750. – 510 с.

⁵ Schmidt, J. I. *Forschungen im Gebiete der älteren religiösen, politischen und literarischen Bildungsgeschichte der Völker Mittel-Asiens, vorzüglich der Mongolen und Tibeter*. St. Petersburg, Leipzig. 1824; *Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, das ist: der Mongolen in Rußland*. Pesth. 1840, 602–642; *Über die Verwandtschaft der gnostisch-theosophischen Lehren mit den Religions-Systemen des Orients, vorzüglich des Buddhismus*. СПб., 1828.

⁶ В. Л. Котвич. Монгольские надписи в Эрдэни-дзу // Сб. Музея антропологии и этнографии при Российской АН, т. 5, в. 1, П., 1918, и др.

⁷ Позднеев, М.А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии [в связи с отношениями сего последнего к народу]. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1887; Сказание о хождении в Тибетскую страну малодэртэцкого Бааза-багши / калм. текст с пер. и прим., составленными А. М. Позднеевым. СПб.: ИАН, 1897.

⁸ Владимирцов, Б. Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов. – М.: Восточная литература, 2002. – 560 с.

⁹ Потанин, Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. IV. – СПб., 1883. – 433 с.

¹⁰ Златкин, И.Я. История Джунгарского ханства (1635–1758). 1-е изд. – М., 1964; 2-е изд. М., 1983.

¹¹ Раднабхадра. Лунный свет: История рабджам Заяпандиты. Перевод: Г. Н. Румянцева, А. Г. Сазыкина. 1999. – 176 с.

¹² Байпаков, К.М., Ерофеева, И.В., Казизов, Е.С., Ямпольская, Н.В. Буддийский монастырь Аблай-хит. – Алматы: ТОО «Археологическая экспертиза». 2019. – 400 с., илл.

¹³ Бахрамаев, С.В. Буддизм на Алтае // Религиозные объединения Республики Алтай. Горно-Алтайск: 2009.

¹⁴ Сагалаев, А. М. Мифология и верования алтайцев. Новосибирск, 1984. – 120 с.

¹⁵ Модоров, Н.С. Россия и Горный Алтай: Политические, социально-экономические и культурные отношения (XVII–XIX вв.). Горно-Алтайск, 1996.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

N. V. Ekeev¹⁸, A. V. Torbokov¹⁹, V. A. Klesheva²⁰, V. K. Kosmin²¹, M. V. Mongush²², S. B. Filatov²³, O. M. Khomushku²⁴, A. Znamensky²⁵, and A. Berzin.

Currently, studies of the cultural and religious traditions of the Altai Mountains are being carried out at the Research Institute of Altaistics by S. S. Surazakov, at the Gorno-Altai State University as well as by researchers from the Agency for Cultural and Historical Heritage of the Altai Republic, and the National Museum by A. V. Anokhin.

¹⁶ Шерстова, Л.И. О религиозном синкретизме алтайцев в конце XIX – начала XX вв. // Мировоззрение народов Западной Сибири по археологическим и этнографическим данным. – Томск, 1985. – С. 163–165.

¹⁷ Самаев, Г.П. Присоединение Алтая к России. Горно-Алтайск, 1996.

¹⁸ Екеев, Н. Религиозность населения Республики Алтай: традиционные и новые факторы // Родник. Приложение на русском языке к АлтайдынГЧолмоны. – № 31. С. 153–155. 30.07.2009; Екеев, Н.В. О движении бурханистов на Алтае в 1904-1905 гг. // Движение Ак жанг (белая вера) – бурханизм: взгляд через столетие. Горно-Алтайск, 2004. – С. 49–83.

¹⁹ А.В. Торбоков. Буддизм. Религиозные деноминации в Республике Алтай / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова» – Горно-Алтайск: ООО «Горно-Алтайская типография», 2015. – 480 с.

²⁰ Клешев, В.А. Народная религия алтайцев: вчера, сегодня. Горно-Алтайск, 2011. – 246 с.

²¹ Космин, В.К. Влияние монгольского буддизма на формирование и развитие бурханизма на Алтае // Бурханизм на Алтае: история и современность. – Горно-Алтайск, 2012.

²² Монгуш, М.В. История буддизма в Туве. – Новосибирск, 2001. – С. 136.

²³ Религиозно-общественная жизнь в российских регионах. Том 1 / Отв. ред. С. Филатов. – СПб.: Летний сад, 2014.

²⁴ Хомушку, О.М. Религиозный синкретизм у народов Саяно-Алтая. Дисс. на соискание степени доктора филологии.

²⁵ Знаменский, А. «Белая вера» в Горном Алтае: тибетский буддизм, Монголия и Ойротское пророчество (1880–1920-е гг.) // Государство. Религия. Церковь. – № 1 (38). – 2020. – С. 123–151.

Diachronic Analysis of Buddhist Transferences

Altai ethnosophy sets the first contact of the autochthonous population with Buddhism at the time of the Scythian spread in this region, more precisely referred to as Pazyryk culture (6th–3rd centuries BCE). This is done mainly based on a comparative analysis of images found during excavations but they cannot be unambiguously interpreted and only indirectly support this hypothesis. More convincing is the information about the spread of Buddhism among the Turks in the Hunnic period (4th–5th centuries)²⁶. Convincing data on the spread of Buddhism among the Altai elite in the middle of the 6th-century dates back to the time of the First Turkic Khaganate.

Among the evidence of this transfer is the Sogdian text on the Bugut stele which reports about «the most important stage in the spread of Buddhism among the Turks, the creation of a Buddhist sangha» (B II, line 10: RBkw nwh snk' 'wst: «establish a great new sangha») - an event also known from Chinese sources²⁷. Another evidence informs that in 574–584 the live transmission of the Buddhist Dharma was carried out throughout Altai by monks who arrived from Northern Zhou. The Indian illuminator Chinagupta was among them. In the archives of A. Berzin, we read: «Under the patronage of the Turkic rulers, Indian, Central Asian, and Chinese masters translated many Buddhist scriptures into the ancient Turkic language»²⁸. Majority

²⁶ Литвинский, Б.А. Буддизм и буддийская культура Центральной Азии (древность) // Московское востоковедение. Очерки, исследования, разработки. – М.: Наука, 1997. – С. 53–78.

²⁷ Кляшторный, С.Г., Лившиц, В.А. Согдийская надпись из Бугута // Страны и народы Востока. – т. X. – 1971. – С. 121–146.

²⁸ Berzin, Alexander. Buddhism and Its Impact on Asia Asian Monographs, no. 8. Cairo: Cairo University, Center for Asian Studies, June 1996. Цит. по <https://studybuddhism.com/ru/prodvintuyy-uroven/istoriya-i->



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

of researchers record the eclectic nature of Buddhism of this period.

The next wave of Buddhist transfers happened during the Uighur Khaganate because of its close political and trade ties with the Tang Empire, Sassanid Iran, and Tibetan Empire. In the 8th – 9th centuries Altai became part of the Uighur Khaganate, and Buddhism coexisted and interacted with ancient forms of polytheism, shamanism and Tengrism as well as with officially recognized Manichaeism. This gave rise to new ideological syntheses and led to the development of high intellectual culture, at least among the Uighur elite. «Buddhist writings are especially widely represented in the Uighur during the 8th-13th centuries. This literature was translated over several centuries mostly from Chinese, Tibetan, and Tocharian and was kept in the libraries of Buddhist monasteries.»²⁹ Among the texts studied, we find the «Golden Light» sutra written by the 10th century in Old Uyghur, Prajnaparamita (Transcendental Wisdom) sutras, Vasubandhu's Abhidharmakosa, Jatakas, Avadanas and other texts. At first, Buddhism was represented here as «...a mixture of elements belonging to the faiths of Sogdian and Chinese merchants and local Tokhars of Turfan.»³⁰ This ideological eclecticism was also preserved during the reign of the Yenisei Kyrgyz in Altai (840–924).

In the Khitan period (924–1206), the authorities were in many respects sinicized and, just

like their predecessors, demonstrated their religious tolerance. They officially revered ancestral emperors, built temples of all confessions common on their territory, and performed animistic rites. Since the end of the 13th century, the traditions of the Tibetan Vajrayana prevailed here just as it happened in Mongolia and Tuva. It had a profound experience in adapting polytheistic, animistic, and shamanistic views and practices within the Buddhist, compassionate and pacifying, context.

A new wave of Buddhist transfer among the Altai peoples dates back to the end of the 16th - beginning of the 17th centuries when within the state of Altyn Khans Kagyu and Gelug Tibetan lamas had been solving rivalry between clans. They also widely disseminated the teachings and practices of meditation among the population. These events significantly influenced the culture of the region; this period is thoroughly elucidated in the works by B. U. Kitinov³¹. Further strengthening of Oirats in the Altai historical scene led to the creation of the powerful Dzungar Khanate (1635–1756). The ethnic structure of this state was heterogeneous and consisted of Mongolian- and Turkic-speaking groups. Descendants of both origins formed the current population of Gorny Altai Republic as well as Khakassia and Tuva areas³². In 1640, a pan-Mongolian congress approved the ethical and legal «Steppe Code» designed to regulate the social and cultural life of the peoples inhabiting vast territories. This meeting was attended by highly revered Tibetan lamas, among them the famous Zaya Pandita. The council of lamas and leaders

kultura/buddizm-v-tsentrallyy-azii/istoriya-buddizma-sredniy-turkskiy-narodov (accessed on July 24, 2022).

²⁹ Стеблева, И.В. Древняя тюркоязычная литература // История всемирной литературы в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука. 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – С. 200.

³⁰ Berzin, Alexander. Buddhism and Its Impact on Asia Asian Monographs, no. 8. Cairo: Cairo University, Center for Asian Studies, June 1996. Цит. по <https://studybuddhism.com/ru/prodvintuyy-uroven/istoriya-ikultura/buddizm-v-tsentrallyy-azii/istoriya-buddizma-sredniy-turkskiy-narodov> (accessed on July 24, 2022).

³¹ Китинов, Б.У. Священный Тибет и воинственная степь: буддизм у ойратов (XIII–XVII вв.). / Под общ. ред. Бонгард-Левина. Москва: Т-во научных изданий КМК. 2004. 190 с.; Китинов, Б.У. Буддийский фактор в политической и этнической истории ойратов (середина XV в. – 1771 г.). Дисс. Доктора ист. наук. – М.: 2020. – 527 с.

³² Хойт, С.К. Этническая история ойратских групп. – Элиста, 2015. – 199 с.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

adopted Buddhism of the Tibetan Gelug tradition as the main official religion of the Dzungar Khanate.

In course of striking victories, the Oirats in a short time managed to significantly expand the territories of their nomad's camps and strengthen their political influence by taking under their sway nearly all of Tibet. However, the glorious period interpreted by modern Altai ethnosophy as the heyday of the Altai statehood ended with the defeat of Dzungaria. The long bloody confrontation between the Manchus and Qing China swayed the ancestors of modern Altaic groups to the decision to accept help from Russia. Signing in 1756 an agreement on voluntary entry into the Russian Empire, twelve *zaisans* (heads of large tribal Altai clans) headed by Lama Lobsang Zunduy took an «oath of allegiance to the Russian crown» in front of the Buddhist images³³. Russian presence in the region has become increasingly visible. The Old Believers began to move to Altai; the Orthodox Christian Altai Spiritual Mission started working here in 1829. Nevertheless, Buddhism did not cease to exist. There is a lot of evidence derived from the Orthodox missionaries that the Buddhists served at the administrations of *zaisans*, and that Mongolian lamas continued to visit the area. The center of Buddhist life in Altai in the 19th century was the alpine and spacious Chuyskaya Steppe.

In 1904, a new religious doctrine, Burkhanism, arose in Altai. It is associated with the myth of invincible and fair Oirots Khan who would come from the East and revive the golden age of the Holy Dzungaria. In Burkhanism, Buddhist ideas entered another powerful synthesis with shamanism, Tengrism, and the mythological ideas of the Altaians. Declaring themselves the followers of the «White Faith», the Burkhanists eventually acted as

³³ Самаев, Г.П. Присоединение Алтая к России. – Горно-Алтайск, 1996. – С. 82.

strong opponents to the shamans, followers of the «Black Faith» communicating with the lower worlds of Erlik-Bey. The authorities even had to take shamans under protection. After 1917, the actual power in Altai (since 1918 – the Karakorum-Altai District) passed into the hands of the Regional Council headed by the artist and social revolutionary G. Gurkin. He and his comrades were supporters of the «White Faith» so Burkhanism revived again, and its activists even began to fight the Bolsheviks as supporters of the «Red Faith». It is of no surprise that elimination of Burkhanism became a top priority for the Soviet government which successfully coped with the task by closing all churches and religious organizations altogether.

Since 1929, the Council for Religious Affairs has been operating in the USSR. In the post-war period, the Central Spiritual Administration of Buddhists (CSAB) was established. CSAB joined the World Fellowship of Buddhists and its delegations visited Nepal (1956), India (1964), Thailand (1966, 1976), Malaysia (1969), and Sri Lanka (1972). High delegations from Cambodia, Japan, Burma, and Ceylon visited Soviet lamas. «In 1970, CSAB USSR headed by Pandito Khambo Lama J.-D. Gomboev and Mongolian Buddhists established the Asian Buddhist Conference for Peace with its headquarters in Ulaanbaatar.»³⁴ In the same year, the first Soviet Buddhist University by Zanabazar was opened there. The Oirats of Altai and Kalmyk Buddhists were excluded from these image projects of the Soviet government.

³⁴ Торбоков, А.В. Буддизм. Религиозные деноминации в Республике Алтай / Редколл.: к.и.н. Н.В. Екеев, к.и.н. Тадышева Н.О. (отв. ред.), к.полит.н. Г.Б. Эшматова; БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова». – Горно-Алтайск: «Горно-Алтайская типография». 2015. – С. 106.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

Buddhism in Altai today

The revival of Buddhism in Altai began, as in the rest of the country, after the USSR Supreme Council in 1990 passed the law «On Freedom of Conscience and Religious Associations» and, subsequently, the law «On Freedom of Religion» which abolished the Council for Religious Affairs and granted citizens freedom of religious speech, thoughts, and deeds. By that time, society has developed huge spiritual deficits and responded to these freedoms with incredible enthusiasm and naivety. Many wanted to keep distance from atheism and materialism, but what to be adopted instead, and how? N.K. Roerich family have done much in spreading spiritual romantic metaphysics regarding Altai and other eastern mysterious areas as *focus loci*. Roerich's spiritual movement arose and spread consisting mainly of the Soviet intelligentsia in larger cities. Already in the 1980s, many people came to Altai in search for the mysterious Shambhala. Seduced by the N. Roerichs and H. Hesse ideas, people went on a «pilgrimage to the East». Idealists, they perceived such journeys as an introspective Path leading to self-realization, and Altai itself for them was the valley of the «seven happy jewels». As for the local population, the works of N. Roerich also had a noticeable influence on them. Yet, for the Altaians, the main specificity of the place was associated with religious revival with tribal structure. Regarding it as a functioning institution, many people chose the faith their ancestors adhered to.

Buddhism of the Gelug tradition

Burkhanists were perhaps the first participants of the Buddhism revival in the Altai. It was rather a group of people who extracted the fragments of Burkhanist ideas consistent with the Gelug Buddhist views, the youngest among the main

traditions of Tibetan Buddhism, founded by Je Tsongkhapa in the 14th century. This choice was certainly connected with revival of Dzungarian heritage. Under the name «Ak-Burkhan», the Buddhist community headed by A. Sanashkin was officially registered in 1991; the only thing lacking was a living transmission of Dharma. To accomplish the goal, an initiative group engaged in a dialogue with the XIV Dalai Lama who recognized Ak-Burkhan as the Altai national form of Buddhism. To revive the Dharma, Tendzin Gyamtso sent a young highly qualified Geshe Jampa Tinley to Russia. The charismatic lama-cum-scholar has repeatedly visited Altai as well as Kalmykia, Buryatia, Tuva, and many other cities. Over the past years, he has written and published in Russian many important books on the practices of Calm Abiding and *ngondro* meditations, commentaries on Lamrim, Buddhist logic, etc. Geshe Tinley to this day conducts retreats, gives initiations, and publishes books. Having gained a large number of followers in the post-Soviet space, he leads the Buddhist organization «Je Tsongkhapa» comprising today 20 Buddhist centers in different Russian cities.

Among the latest projects related to the Tibetan transfer, we shall mention the project of constructing the Shine Rangbab-ling monastery for long-term retreats. It was approved by the Dalai Lama and supported by the lamas of the Drepung Gomang monastery in 2020. Further development of the Ak-Burkhan community turned out to be connected not with the classical Tibetan transmission but with the Buddhist Traditional Sangha of Russia (BTSR; until 1997 called CSAB). Young Altaians who returned after studying at the first Russian Buddhist University Dashi Choikhorling and the Aginsky Buryat Buddhist Institute reproduced the Soviet-Buryat model of the Dharma institutionalization in their homeland. In 2001, the



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

Central Spiritual Administration of Buddhists of the Altai Republic was founded. It included groups of Altai Buddhists adhering Gelug tradition. This school is based on a community of monks; its participants are involved in deep studies of Prajnaparamita Sutras, Madhyamaka Prasangika (tib. *rangtong*) theory, Pramana, Abhidharma, Vinaya, and the practice of Tantra. The first elected Khambo Lama of the Altai Republic became 29-year-old Erketen Kozhutov but soon, in 2003, Mergen Shagaev replaced him. This lama maintains close ties with the Petersburg Datsan Gunzechoinei. Despite the small number of sangha members, the Buddhists of Ak-Burkhan enjoy authority among the population and authorities of the republic. They provide services related to Tibetan medicine, astrological divination, and welfare rituals. They work closely with the BTSR, St. Petersburg Datsan, Buddhists of Tuva, and Tibetan lamas of the Southern Indian Monastery Drepung Gomang.

In general, Ak-Burkhan is a modern attempt to reconstruct and establish the Dzhungar version of Buddhism that followed the Gelug tradition. In attempt to make Buddhism more understandable, they began translating Buddhist prayers and texts into the Altai language. The followers are also active in reviving and incorporating folk traditions that do not contradict the Dharma into Buddhist practice for the sake of preserving national cultural identity. Few officially registered Buddhist communities cooperate with Ak-Burkhan: Ochyra (Vajra) of Ust-Kan district (2013), Amyr Sanaa (Calm Mind) of Maylin district (2019), Altyn Sudur (Golden Sutra) of Chemalsky district (2019), Ak Sumer (Sacred Peak) of Ongudaysky district (2019). According to N. V. Ekeyev and A. V. Torbokov, at present «...Buddhist temples are being

built at the settlements of Ust-Kan, Chemal, Maima.»³⁵

Kagyū Buddhism

The Karma Kagyū tradition began to spread in Russia in 1989, after a visit to St. Petersburg by Ole and Hanna Nydahl, the first Western disciples of the XVI Karmapa Rangjung Rigpe Dorje, the transmission holder of one of the key lineages of Tibetan Buddhism. Its actual founder in Tibet, a householder Marpa Lotsava (1012–1097), employed his profound knowledge and experience in tantric practices obtained from Indian mahasiddha Naropa in realizing the Mahamudra (tib. *chagchen*, Great Seal), the ultimate attainment. Later the practical and informal approach of this tradition was institutionalized by introducing the monastic discipline and thorough scholastic studies. However, the Kagyū tradition is called «Oral Transmission» because the main force of practitioners' development is the living word of the root teacher. Many hierarchs of this tradition led a nomadic lifestyle so it is natural that they were the first to introduce Oirats to Buddhism long before they adopted the Gelug approach. The philosophical discrepancy between Kagyū and Gelug lies in the interpretation of *shunyata*, emptiness. Kagyūpas uphold the *zhentong* view of Prasangika-Madhyamaka scholastic tradition, attributing certain qualities inherent to the absolute truth of the state of enlightenment, whereas Gelugpas, attempting to avoid the extremes of eternalism and nihilism, refute any substantiality of the absolute; their position in Tibetan is called *rangtong*. Historically, between these traditions were some clashes but they rather were caused by political issues than subtle philo-

113

³⁵ Торбоков, А. В. Буддийская община в Республике Алтай в начале XXI века. Народы Алтая в социокультурном пространстве России на рубеже эпох. – Горно-Алтайск: 2021. – С. 377



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

sophical disagreements. Nowadays, this rivalry is devoid of substantial ground in contemporary Altai mostly because of the difference between the followers. The Diamond Way School has spread widely throughout the world by consolidating lay Buddhists and yogis. Here, the practice of meditation is supposed to be more important than conceptual development. Gradually getting acquainted with the view, followers begin with the practice of *ngondro*, focusing on guru yoga, and implying the view of Mahamudra. Teaching and practice here are carried out in their native language and are cleared of mysticism and ethnographic exoticism. This approach invariably attracts to the Karma Kagyu creative youth interested not in the form but the content of teachings and psychophysical results of the practice. In 1993, dozens of meditation groups came together to form the Diamond Way Buddhist Association of the Karma Kagyu Tradition. In terms of structure, it is a self-organizing branch of the global transnational network. In Russia and the countries of the former Soviet Union, it unites about a hundred local communities with urban and suburban retreat centers.

The idea to create a retreat center in Altai came from the Buddhists of the Novosibirsk Kagyu Center in 1992 but only in 1995 a suitable location was found in Askat village of Chemalsky District, popularly known as the «village of artists». In 1996, Lama Ole Nydahl visited and blessed the construction. Russian and European Buddhist volunteers managed to arrange the place based on collective work done by a group of like-minded people. Since 2002, the Askat retreat center became suitable for individual practice, group lectures, and meditation programs. Among the events of recent years are courses of painting in the Karma Gadri style repeatedly held here by the famous Nepali artist Dawa Lhadripa. A team of residents living in the center organizes life here and officially repre-

sents the Karma Kagyu school in Altai. Under the auspices of the Association, lectures are held, dharma workshops operate, traveling art exhibitions and Buddhist festivals are organized, films are made, and international scientific and practical conferences are held. Buddhists of the Diamond Way always try to establish friendly relations with people and communities around them but, in practice, they strictly adhere to their line of transmission. For this reason, they sometimes unfairly are declared sectarians. The organization is headed by the XVII Karmapa Trinley Thaye Dorje (b. 1983) and Lama Ole Nydahl (b. 1941). Maintaining close ties with Tibetan lamas, with educational and scientific institutions, the Diamond Way Association does not create hierarchies and develops as an international cluster network of friends. Its attitude to politics is indifferent. The supreme governing body is the conference of representatives of the centers; in the intervals between conferences the Council is functioning. The Altai retreat center Askat has a library and a small shop with books and magazines. The followers of the Kagyu are sociable and altruistic people; they provide talks and excursions for tourists and curious visitors. Altai traditions are treated here with great interest and benevolent distance in attempt of not disturbing the ethnocultural identity with metacultural concepts, with clinging or repulsion.

Lotus Sutra Community

The Japanese transfer of the Buddhist Mahayana reached Altai in 1997 in the form of a well-known Mahayana school founded by Nichiren (1222–1282) who based his teachings on the Lotus Sutra³⁶. Altaians have a special relationship with

³⁶ Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость. / Пер. с



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

Japan. A hundred years ago, the Burkhanists of Altaians believed that the savior Oirok Khan would come from there. At the same place, according to the ideas of the Altai Old Believers, Belovodye (White-water Land) is situated there - an important, among other things, reference point for N. K. Roerich. Followers of the Lotus Sutra Community claim that Siddhartha who was from the Shakyas tribe thus belongs to the Sakas or Scythians. The Scythians, according to the contemporary head of the school Terasawa Junsei, after the appearance of Buddha Dharma in India widely disseminated his teaching in Central Asia, and already in the Hun era, it reached the Pacific Ocean along the northern routes of the Silk Road. On its basis, the *tiantai zong* school arose in China in the 5th century. Based on the theory of *tathagatagarbha* and the concepts of *madhyamaka* by Nagarjuna, the philosophers of the Lotus School developed several original concepts, for example: «in one [act] of consciousness three thousand [worlds] is present» and the concept of «mind, or consciousness only». In this tradition, it is argued that not only all sentient beings but also seemingly inanimate nature are endowed with Buddha nature. This idea is not shared by all Buddhists but it was appealing to the Japanese as it coincided with the traditional Shinto animation of the world. It also turned out to be attractive to the Altaians who abide in constant and close contact with the power of elements. At the beginning of the 9th century, Lotus School teachings were spread by the monk Saicho (767–822) in Japan where it was called Tendai. Since the 13th century, thanks to Nichiren, the school became one of the most influential and numerous. The transfer of this tradition to Russia and Altai is connected with the events of 1918 when the master of the *Nichiren* school Nichidatsu Fujii (1885-1985)

кит. и комм. А. Н. Игнатовича. – М.: Янус-К. 1998. – 537 с.

created his order Nipponzan Myohoji whose goal was to return forgotten teachings of the Lotus Sutra to the West. His famous student Terasawa Junsei's projects included the creation of 80 Peace Stupas, including one at the bank of the Thames in London. Terasawa first visited the USSR in 1988 by invitation of the CSAB. Since 1991, a group of followers has formed around him. Terasawa ordained them as bodhisattva monks and established in Moscow and then in other cities of Russia and Ukraine community called «Places on the Way» (jap. Do Jo). Being not only a religious figure and scholar but also a political activist, he participated in numerous antiwar protests and was forbidden to visit Russia. Thus Nipponzan Myohoji tradition received further development in Ukraine and Kyrgyzstan only. In Gorny Altai, the followers registered the religious organization «Lotus Sutra Community» in the village of Ongudai. In 2004, the leader of this organization N. Antonova obtained monastic ordination from the teacher. Worth to mention, the members of the local organization are Altaians. Alike all other Buddhists, they participate in academic events, conduct ascetic retreats, and provide courses on a healthy lifestyle for those who want and need it. They participate in the national Altai holidays and keep in touch with their teacher and people with similar views in India, Kyrgyzstan, Ukraine, Nepal, and Japan.

Yungdrung Bon tradition

Bon is an ancient Central Asian shamanic religion that originated in the mountains on the Iranian-Tajik border and flourished in Western Tibet. By the 11th century it evolved under the (mutual) influence of Vajrayana Buddhism and became known as Yungdrung Bon (Unchanging, Eternal Teaching). Preserving the original metaphysics, cosmography, chronology, and ritual practice that go back centuries, it absorbed the ideas of karma,



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

incarnation, and monastic way of life along with the teachings and practices of the Tibetan traditions of Tantric Buddhism. The highest practical teaching of this school is *Dzogchen* (Maha-ati, Great Perfection). This specific Tibetan transfer has taken root in Altai owing to the followers of the Yungdrung Bon tradition led by A. Hosmo, an expert and popularizer of Tibetan astrology, medicine, and sacred geomancy. Shen Ling retreat center (Abode of the Priests) of Altai originally was conceived as an educational settlement called Shenten Mindrol Ling. Like the Lotus Sutra community, the followers do not aspire to spread something new but care about returning the Teachings to their native places. They seek to confirm and prove the presence of their roots in the Altai and Southern Urals through written sources and archaeological finds. The direct transmission of the teachings in the Altai center is carried out by Russian and Tibetan masters from the Menri Monastery with the blessing of the current head of the Bon tradition, Menri Tridzin Lungtog Tenzin Nima. Many initiations, instructions, and practical courses were given in Altai by Tibetan masters in the decade preceding the Covid-19 pandemic: Shang Shung Dzogchen, Yogas of Sleep and Dreams, practices of *ngondro*, *phowa*, *tummo*, rituals of *chod*, *tsog*, *chutor* and other practices known in tantric Buddhism and specific to the modern Bon.

Due to the little knowledge about ancient Central Asia nomadic civilizations, it is impossible to either confirm or refute the assertions of the followers that Bon, concerned with the nature and magic, is a form of ancient Altai beliefs now interpreted as a synthesis of animistic and Buddhist views.

Conclusion

The historical studies of Buddhism in Altai allow us to see several broken-in-time periods of

rooting the various Buddhist views and practices. Some of these periods are thousands of years old; it allows us to consider Buddhism as a traditional phenomenon of the Altai culture. Today, thanks to the work of our predecessors, we have the opportunity to trace from where and in which manner certain ideological transfers were carried out to Altai. It is an important point because no culture produces everything from itself, in isolation. Peoples tend to learn from each other by taking what is useful for their development. Today we got to know some turning points in the Altai history, including the periods of acceptance and oblivion of Buddhism as well as the names of people who initiated deep cultural transformations in the region. Although the research work is far from complete, much cultural diffusion are distinguishable in the Altaic culture: Turkic and Russian, Tibetan and Japanese, Mongolian and Chinese.

The study of modern Buddhism in Altai points to its heterogeneity. Considering forms of its development we may once more confirm the old thesis about nonrandomness and subjectivity of cultural development since each of the currently developing areas of Buddhism is historically predetermined and associated with the creative activity of specific people. Most researchers of this topic note that only the Gelug school is actively involved in the revival of regional traditions. However, from a cultural point of view, the situation looks much more varied. This happens because all Buddhist schools are complementary to each other and to the society where they develop. Their coexistence in Altai is currently based on the principle of complementarity of traditional, modernist, and metacultural approaches. It provides the basis and necessary background for overall sustainable development in an unpredictable and changing reality.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

The traditions presented above are focused on different types of people and show alternative paths to the common goal, the state of Awakening for the benefit of all living beings. It is uncertain which of these traditions will gain more success and influence tomorrow. At present, some observers believe that the most suitable would be the Buryat transfer aimed at the revival of local traditions and ethnocultural originality. It is complemented by the Dalai Lama-sponsored Gelug transfer serving as a kind of pitchfork for classical Tibetan teachings and reference practice. The Japanese transfer is focused on a radical solution to the global and local problems of modern Altaians while working for the mental and physical recovery of the population. Aimed at self-improvement Yungdrung Bon tradition also has considerable potential for meaningful disclosure of the most ancient forms of shamanism, the Altai form of Buddhism, and culture in general. As for the metacultural Diamond Way, today it represents a Russian-European transfer of the Tibetan Vajrayana focused on modern people who are not satisfied with the role of parishioners but interested in yogic self-actualization outside of ritual practices and monastic life. At the same time, it is obvious that the Buryat, Mongolian, Japanese, and Tibetan Buddhist transfers are currently based not only on historical but also on ethnosophical grounds to justify their cultural rootedness. The development of all existing Buddhist branches, at their different levels and in different circumstances, can help the cultural revival of the region. As for residents' fears to lose their ethnic identity, it should be remembered that Buddhism generally is not characterized by imposing foreign cultural models. It always successfully adapts itself to the culture of the recipients. This idea was beautifully formulated by Lopon Tsechu Rinpoche, an outstanding master of the Vajrayana, with whom the author met on sever-

al occasions. At one of the meetings, he said: «Buddhism is not accidentally compared with a diamond... If a diamond lies on a red surface, it turns red, on a blue one it turns blue, but it remains a Diamond»³⁷.

References

Berzin, Alexander (1996). *Buddhism and Its Impact on Asia*. Asian Monographs, no. 8. Cairo: Cairo University, Center for Asian Studies, June 1996. <https://studybuddhism.com/ru/prodvinutyyuroven/istoriya-i-kultura/buddizm-v-tsentralnoy-azii/istoriya-buddizma-sredi-tyurkskih-narodov> (accessed: July 24, 2022).

Schmidt, I. J. (1824) *Forschungen im Gebiete der älteren religiösen, politischen und literarischen Bildungsgeschichte der Völker Mittel-Asiens, vorzüglich der Mongolen und Tibeter*. St. Petersburg, Leipzig: 287 pp.

Schmidt, I. J. (1840) *Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, das ist: der Mongolen in Rußland*. Pesth: 602–642 pp.

Schmidt, I. J. (1828) *Über die Verwandtschaft der gnostisch-theosophischen Lehren mit den Religions-Systemen des Orients, vorzüglich des Buddhismus*. SPb., 25 pp.

Abayev, N. V., Khomushku, O. M. (2010) *Dukhovno-kulturnyye traditsii v geopoliticheskom i tsivilizatsionnom prostranstve Tsentral'noy Azii i Sayano-Altaya: monograficheskoye issledovaniye*. [Abaev N. V., Khomushku O. M. Spiritual and cultural traditions in the geopolitical and civilizational space of Central Asia and Sayan-Altai: a monograph.] TyvGU. 2010. 283 pp. (In Russian).

Alekseev-Apraksin, A. M. (2016) *Starsheye, molozhe mladshogo (traditsii i novatsii otechestvennogo buddizma)*. [Older, younger than the younger (traditions and innovations of Russian Buddhism)] *Studia Culturae*: Vyp. 4 (30). Academia 2016. pp. 9-17. (In Russian).

Atlas religiy i natsional'nostey Rossii. <https://sreda.org/arena> [Atlas of religions and

³⁷ Алексеев-Апраксин, А. М. Старшее, моложе младшего (традиции и новации отечественного буддизма) // *Studia Culturae*. – Вып. 4 (30). – Academia. – 2016. – С. 9–17.



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

nationalities of Russia.] (Accessed: Aug. 21, 2022). (In Russian).

Baipakov, K.M., Yerofeyeva, I.V., Kazizov, Y.S., Yampolskaya N.V. (2019) Buddiyskiy monastyr' Ablay-khit. [Ablai-hit Buddhist monastery]. Almaty: TOO «Arkheologicheskaya ekspertiza, 2019. 400 pp, ill. (In Russian).

Bakhramayev, S.V. (2009) Buddizm na Altaye // Religioznyye obyedineniya Respubliki Altay. [Buddhism in Altai // Religious Associations of the Republic of Altai.] Gorno-Altaysk: 2009. (In Russian).

Vladimirtsov, B. Y. (2002) Raboty po istorii i etnografii mongol'skikh narodov. [Works on the history and ethnography of the Mongolian peoples.] M.: Vostochnaya literatura. 2002. 560 pp. (In Russian).

Ekeyev, N. (2009) Religioznost' naseleniya Respubliki Altay: traditsionnyye i novyye faktory // Rodnik. Prilozheniye na russkom yazyke k Altaydyng Cholmony. [Religiosity of the population of the Republic of Altai: traditional and new factors // Rodnik. Russian Appendix to Altaiding Cholmony.] № 31 pp. 153–155. (In Russian)

Ekeyev, N.V. (2004) O dvizhenii burkhanistov na Altaye v 1904-1905 gg. // Dvizheniye Ak jang (belaya vera) – burkhanizm: vzglyad cherez stoletiyе. [On the movement of Burkhanists in Altai in 1904-1905. // Movement Ak jang (White Faith) – Burkhanism: a look through the century.] Gorno-Altaysk: 2004. pp. 49–83. (In Russian).

Zlatkin, I.YA. (1964) Istoriya Dzhungarskogo khanstva (1635–1758). [History of the Dzungar Khanate (1635–1758).] 1st ed. M., 1964; 2nd ed. M., 1983. (In Russian).

Znamenskiy, A. (2020) «Belaya vera» v Gornom Altaye: tibetskiy buddizm, Mongoliya i Oyrotskoye prorochestvo (1880-1920). In: Gosudarstvo. Religiya. Tserkov. [White Faith» in the Altai Mountains: Tibetan Buddhism, Mongolia and the Oirots Prophecy (1880-1920s). State. Religion. Church.] No 1 (38) pp. 123–151. (In Russian).

Kleshev, V.A. (2011) Narodnaya religiya altaytsev: vchera, segodnya. [Folk religion of the Altaians: yesterday, today.] Gorno-Altaysk: 246 pp. (In Russian).

Kitinov, B.U. (2004) Svyashchenny Tibet i voinstvennaya step: buddizm u oyratov (XIII–XVII vv.). [Sacred Tibet and the warlike steppe: Buddhism among the

Oirats (XIII–XVII centuries).] M.: T-vo nauchnykh izdaniy KMK. 190 pp. (In Russian).

Kitinov, B.U. (2020) Buddiyskiy faktor v politicheskoy i etnicheskoy istorii oyratov (seredina XV v. – 1771 g.). Diss. Doktora ist. Nauk. [The Buddhist factor in the political and ethnic history of the Oirats (mid-15th century – 1771). PhD Diss.] M. 527 pp. (In Russian).

Klyashtornyy, V.A. Livshits. (1971) Sogdiyskaya nadpis' iz Buguta. // Strany i narody Vostoka, vol. X. 1971. 121–146. [Sogdian inscription from Bugut. // Countries and peoples of the East.] (In Russian).

Kosmin, V.K. (2012) Vliyaniye mongol'skogo buddizma na formirovaniye i razvitiye burkhanizma na Altaye // Burkhanizm na Altaye: istoriya i sovremennost. [The influence of Mongolian Buddhism on the formation and development of Burkhanism in Altai // Burkhanism in Altai: history and modernity.] Gorno-Altaysk. 44–63. (In Russian).

Kotvich, V.L. (1918) Mongol'skiye nadpisi v Erdenidzu // Sb. Muzeya antropologii i etnografii pri Rossiyskoy AN, t. 5, v. 1, P. [Mongolian inscriptions in Erdeni-zu // Museum of Anthropology and Ethnography at the Russian Academy of Sciences, v. 5, issue 1], Petrograd: 205–214 pp. (In Russian).

Litvinsky, B.A. (1997) Buddizm i buddiyskaya kul'tura Tsentral'noy Azii (drevnost') // Moskovskoye vostoovedeniye. Ocherki, issledovaniya, razrabotki. [Buddhism and Buddhist culture of Central Asia (ancient) // Moscow Oriental Studies. Essays, research, development.] M.: Nauka. pp. 53–78. (In Russian).

Miller, G.F. (1750) Opisaniye Sibirskogo tsarstva i vsekh proizoshedshikh v nom del ot nachala, a osoblivo ot pokoreniya yego Rossiyskoy derzhavoy po sii vremena. [Description of the Siberian kingdom and all the affairs that took place in it from the beginning, and especially from the conquest of it by the Russian state to this day.] SPb. 510 pp. (In Russian).

Modorov, N.S. (1996) Rossiya i Gornyy Altay: Politicheskoye, sotsialno-ekonomicheskoye i kulturnyye otnosheniya (XVII-XIX vv.). [Russia and Gorny Altai: Political, socio-economic and cultural relations (XVII-XIX centuries).] Gorno-Altaysk. 400 pp. (In Russian).

Mongush, M.V. (2001) Istoriya buddizma v Tuve. [History of Buddhism in Tuva.] Novosibirsk, 136 pp. (In Russian).



Anatoliy M. ALEKSEEV-APRAKSIN

| The Altai Republic Buddhist Transfers |

Pozdneyev, M.A. (1887) Ocherki byta buddiyskikh monastyrey i buddiyskogo dukhovenstva v Mongolii [v svyazi s otnosheniyami sego poslednego k narodu]. [Essays on the life of Buddhist monasteries and the Buddhist clergy in Mongolia [in connection with the relationship of this latter to the people.] SPb.: IAN. (In Russian).

Pozdneyev, M.A. (1897) Skazaniye o khozhdenii v Tibetkuyu stranu maloderbetskogo Baaza-bagshi / kalm. tekst s per. i prim., sostavlennymi A. M. Pozdneyevym. [The legend about the journey to the Tibetan country of the Maloderbet Baaz-bagshi / Kalmyk text and notes compiled by A. M. Pozdnev.] SPb.: IAN. (In Russian).

Potanin, G.N. (1883) Ocherki Severo-Zapadnoi Mongolii. [Essays on Northwestern Mongolia.] Issue. IV. SPb., 433 p. (In Russian).

Radnabkhadra. (1999) Lunnyy svet: Istoriya rabdzhama Zaya-pandity. Perevod G. N. Rummyantseva, A. G. Sazykina. [Moonlight: The Story of the Rabjams of Zaya Pandita.] SPb: Peterburhskoe vostokovedenie. 176 pp. (In Russian).

Religiozno-obshchestvennaya zhizn' v rossiyskikh regionakh. Tom 1 / Ed. by S. Filatov [Religious and social life in the Russian regions. Volume 1] — SPb.: Letniy sad, Keston Institute 2014. 620 pp. (In Russian).

Religioznye organizatsii respubliki Altay po sostoyaniyu na 23.03.2022 <https://www.altai-republic.ru/society/religious-denominations/> [Religious organizations of the Republic of Altai as of March 23, 2022.] (Accessed: August 22, 2022). (In Russian).

Sagalayev, A. M. (1984) Mifologiya i verovaniya altaytsev. [Mythology and beliefs of the Altaians.] Novosibirsk: 1984. 120 pp. (In Russian).

Samaev, G.P. (1996) Prisoyedineniye Altaya k Rossii. [Altai Accession to Russia.] Gorno-Altaysk: 119 pp. (In Russian).

Stebleva, I.V. (1984) Drevnyaya tyurkoyazychnaya literatura // Istoriya vsemirnoy literatury: V 8 tomakh / AN SSSR — M.: Nauka. 1983—1994. T. 2. 1984. 200 pp. [Ancient Turkic Literature // History of World Literature. In 8 volumes / USSR Academy of Sciences.] (In Russian).

Sutra o beschislennykh znacheniyakh. Sutra o Tsvetke Lotosa Chudesnoy Dkharmy. Sutra o postizhenii deyaniy i Dkharmy bodkhisattvy Vseobyemyushchaya Mudrost. / Per. s kit. i komm. A. N. Ignatovicha. [The Sutra of Innumerable Meanings. Lotus Flower Sutra of the Miraculous Dharma. The Sutra on Realizing the Actions and Dharma by Bodhisattva All-Encompassing Wisdom. / Tr. and comm. by A. N. Ignatovich.] M.: Yanus-K, 1998. 537 pp. (In Russian).

Torbokov, A. V. (2021) Buddiyskaya obshchina v Respublike Altay v nachale XXI veka. Narody Altaya v sotsiokulturnom prostranstve Rossii na rubezhe epokh. Gorno-Altaysk. [The Buddhist community in the Altai Republic at the beginning of the XXI century. The peoples of Altai in the socio-cultural space of Russia at the turn of eras.] Gorno-Altaysk: OOO «Gorno-Altayskaya tipografiya». 374–380 (924 pp.) (In Russian).

Torbokov, A.V. (2015) Buddizm. Religioznye denominatsii v Respublike Altay / BNU RA «Nauchno-issledovatel'skiy institut altaistiki im. S.S. Surazakova». [Buddhism. Religious denominations in the Republic of Altai.] Gorno-Altaysk: OOO «Gorno-Altai Printing House». 480 pp. (In Russian).

Hoit, S.K. (2015) Etnicheskaya istoriya oiratskih grupp. [Ethnic history of the Oirat groups.] Elista. 199 pp. (In Russian).

Sherstova, L.I. (1985) O religioznom sinkretizme altaytsev v kontse XIX – nachala XX vv. // Mirovozzreniye narodov Zapadnoy Sibiri po arkheologicheskim i etnograficheskim dannym. [On the religious syncretism of the Altaians in the late 19th – early 20th centuries. // Worldview of the peoples of Western Siberia according to archaeological and ethnographic data.] Tomsk. pp. 163–165. (In Russian).

Shcheglova, T.K. (2015) Narody Altaya v proshlom i nastoyashchem: chislennost', razmeshcheniye, etnokul'turnyy sostav, etnokontaktnyye zony. [The peoples of Altai in the past and present: population, distribution, ethno-cultural composition, ethno-contact zones.] Vestnik AltGPA, № 23. 97–107.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Буддийские трансферы республики Алтай |

Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Доцент кафедры философии и культурологии Востока
Hainan Normal University
571158, Китай, провинция Хайнань, Хайкоу,
Лонгкун Южная дорога No.99 Визит-профессор
Доктор культурологии, доцент
ORCID: 0000-0002-5009-1110
E-mail: a.alekseev-apraksin@spbu.ru

БУДДИЙСКИЕ ТРАНСФЕРЫ РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ*

Статья посвящена мульти-конфессиональной жизни Горного Алтая и буддийским трансферам, оказывающим глубокое воздействие на культуру алтайских народов. Методологическая опора работы – теории культурных трансферов, компаративистика и культурологическая аналитика. В работе представлен опыт научного изучения буддийских реалий региона предшественниками. Дан диахронный анализ буддийских трансферов в их этнософском и историческом измерениях. Исследован современный алтайский буддизм, опирающийся в своем развитии как на исторические данные, так и на мифологические источники. Показано, что комплементарное сосуществование буддийских традиций сегодня строится на принципе взаимодополнительности традиционных, модернистских и метакультурных воззрений. Адресованные разным людям и представляя альтернативные пути к общей цели, они в той или иной форме связаны с историей культуры региона, что представляет оправданным обретение в 2003 году Республикой Алтай статуса традиционного буддийского региона. В статье обоснована актуальность бурятского трансфера, направленного на возрождение алтайских традиций и этнокультурного своеобразия. Выявлена значимость поддерживаемого Далай Ламой тибетского трансфера, который служит своего рода камертоном

классических форм обучения и эталонной практики транснациональной Гелук. Исследован, богатый на этнософские содержания японский трансфер, который решает локальные проблемы ментального и физического оздоровления местного населения. Представлена таинственная традиция Юндруб Бон, демонстрирующая значительный потенциал для содержательного раскрытия древнейших форм алтайской культуры. Исследован метакультурный Алмазный путь (российско-европейский трансфер тибетской Ваджраяны), который ориентирован на людей, заинтересованных в йогической самоактуализации вне монастырской жизни и обрядовых практик. По мнению автора развитие всех имеющихся направлений буддизма, на исторических, этнокультурных и этнософских основаниях, способно помочь консолидации алтайцев и культурному возрождению региона.

Ключевые слова: буддизм, этнософия, Акбурхан, Гелуг, Кагью, Орден Лотосовой сутры, Юндруб Бон.

* Исследование проведено при поддержке Российского научного фонда, проект № 22-18-00018 «Этнософия Алтая: идеология и мифология сознания».

Список литературы

Абаев, Н. В., Хомушку, О. М. Духовно-культурные традиции в геополитическом и цивилизационном

пространстве Центральной Азии и Саяно-Алтая: монографическое исследование. – ТывГУ. 2010. – 283 с.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Буддийские трансферы республики Алтай |

Алексеев-Апраксин, А. М. Старшее, моложе младшего (традиции и новации отечественного буддизма) // *Studia Culturae*. – Вып. 4 (30). Academia. – 2016. – С. 9–17.

Байпаков, К.М., Ерофеева, И.В., Казизов, Е.С., Ямпольская, Н.В. Буддийский монастырь Аблай-хит. – Алматы: ТОО «Археологическая экспертиза», 2019. – 400 с.

Бахрамаев, С. В. Буддизм на Алтае // Религиозные объединения Республики Алтай. – Горно-Алтайск: 2009.

Владимирцов, Б. Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов. – М.: Восточная литература. 2002. – 560 с.

Екеев, Н. В. Религиозность населения Республики Алтай: традиционные и новые факторы // Родник. Приложение на русском языке к Алтайдын Чолмоны. – № 31. – С. 153–155.

Екеев, Н.В. О движении бурханистов на Алтае в 1904-1905 гг. // Движение Ак жанг (белая вера) – бурханизм: взгляд через столетие. – Горно-Алтайск: 2004. – С. 49–83.

Златкин, И.Я. История Джунгарского ханства (1635–1758). 1-е изд. – М., 1964; 2-е изд. – М., 1983.

Знаменский, А. «Белая вера» в Горном Алтае: тибетский буддизм, Монголия и Ойротское пророчество (1880–1920-е гг.). – В: Государство. Религия. Церковь. – N 1 (38). – 2020. – С. 123–151.

Клешев, В.А. Народная религия алтайцев: вчера, сегодня. – Горно-Алтайск, 2011. – 246 с.

Китинов, Б.У. Священный Тибет и воинственная степь: буддизм ойратов (XIII–XVII вв.) / Под общ. Ред. Бонгард-Левина. – М.: Т-во научных изданий. КМК. 2004. – 190 с.

Китинов, Б.У. Буддийский фактор в политической и этнической истории ойратов (середина XV в. – 1771 г.). Дисс. Доктора ист. Наук. М.: 2020.

Кляшторный, С.Г., В.А. Лившиц В.А. Согдийская надпись из Бугута // Страны и народы Востока, т. X. 1971. – С. 121–146.

Космин, В.К. Влияние монгольского буддизма на формирование и развитие бурханизма на Алтае // Бурханизм на Алтае: история и современность. – Горно-Алтайск, 2012.

Котвич, В.Л. Монгольские надписи в Эрдэни-дзу // Сб. Музея антропологии и этнографии при Российской АН, т. 5, в. 1, П., 1918 и др.

Литвинский, Б.А. Буддизм и буддийская культура Центральной Азии (древность) // Московское востоковедение. Очерки, исследования, разработки. – М.: Наука, 1997. – С. 53–78.

Миллер, Г.Ф. Описание Сибирского царства и всех произошедших в нём дел от начала, а особливо от покорения его Российской державой по сии времена. – СПб.: 1750. – 510 с.

Модоров, Н.С. Россия и Горный Алтай: Политические, социально-экономические и культурные отношения (XVII–XIX вв.). – Горно-Алтайск, 1996.

Монгуш, М.В. История буддизма в Туве. – Новосибирск, 2001. – 136 с.

Позднеев, М.А. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии [в связи с отношениями сего последнего к народу]. – СПб.: Имп. акад. наук, 1887.

Позднеев, М.А. Сказание о хождении в Тибетскую страну малодэрбэтского Бааза-багши / калм. текст с пер. и прим., составленными А. М. Позднеевым. – СПб.: ИАН, 1897.

Потанин, Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. IV. – СПб.: 1883. – 433 с.

Раднабхадра. Лунный свет: История рабджам Заяпандиты. Перевод: Г. Н. Румянцева, А. Г. Сазыкина. – СПб: Петербургское востоковедение. 1999. – 176 с.

Религиозно-общественная жизнь в российских регионах. Том 1 / Отв. ред. С. Филатов. – СПб.: Летний сад, 2014.

Религиозные организации республики Алтай по состоянию на 23.03.2022 <https://www.altai-republic.ru/society/religious-denominations/> (дата обращения 22.08.2022)

Сагалаев, А. М. Мифология и верования алтайцев. – Новосибирск: 1984. – 120 с.

Самаев, Г.П. Присоединение Алтая к России. – Горно-Алтайск: 1996. – 82 С.

Стеблева, И.В. Древняя тюркоязычная литература // История всемирной литературы в 8 томах / АН СССР. – М.: Наука, 1983–1994. Т. 2. 1984. – 200 с.



Анатолий Михайлович АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

| Буддийские трансферы республики Алтай |

Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы. Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость. / Пер. с кит. и комм. А. Н. Игнатовича. – М.: Янус-К, 1998. – 537 с.

Торбоков, А. В. Буддийская община в Республике Алтай в начале XXI века. Народы Алтая в социокультурном пространстве России на рубеже эпох. – Горно-Алтайск: 2021. – 377 с.

Торбоков, А. В. Буддизм. Религиозные деноминации в Республике Алтай / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова». – Горно-Алтайск: ООО «Горно-Алтайская типография», 2015. – 480 с.

Хойт, С.К. Этническая история ойратских групп. – Элиста: 2015. – 199 с.

Шерстова, Л.И. О религиозном синкретизме алтайцев в конце XIX – начала XX вв. // Мировоззрение народов Западной Сибири по археологическим и этнографическим данным. – Томск, 1985. – С. 163–165.

Щеглова Т.К. Народы Алтая в прошлом и настоящем: численность, размещение, этнокультурный состав, этноконтактные зоны // Вестник Алт. ГПА. – 2015. – № 23. – С. 97–107.

Berzin, Alexander. *Buddhism and Its Impact on Asia*. Asian Monographs, no. 8. Cairo: Cairo University, Center for Asian Studies, June 1996. Цит. по <https://studybuddhism.com/ru/prodvinutyuroven/istoriya-i-kultura/buddizm-v-tsentralnoy-azii/istoriya-buddizma-sredi-tyurkskih-narodov> (accessed: July 24, 2022).

Schmidt, I. J. *Forschungen im Gebiete der älteren religiösen, politischen und literarischen Bildungsgeschichte der Völker Mittel-Asiens, vorzüglich der Mongolen und Tibeter*. St. Petersburg, Leipzig: 1824;

Schmidt, I. J. *Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, das ist: der Mongolen in Rußland*. Pesth: 1840, 602–642.

Schmidt, I. J. *Über die Verwandtschaft der gnostisch-theosophischen Lehren mit den Religions-Systemen des Orients, vorzüglich des Buddhismus*. СПб., 1828.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Аффективный объект в современном искусстве |

Алина Владимировна ВЕНКОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
191186, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48.
Институт философии человека, Кафедра теории и истории культуры, доцент
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129301, Российская Федерация, г. Москва, ул. Космонавтов, 2.
Ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры
Доктор культурологии, доцент
ORCID: 0000-0002-3075-612X
E-mail: venkova@mail.ru

АФФЕКТИВНЫЙ ОБЪЕКТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

В статье вводится в практику описания произведений искусство понятие «аффективный объект», проводится концептуализация данного термина, на конкретных примерах из области современного искусства инсталляции, объектного искусства, искусства, основанного на времени, демонстрируются свойства и особенности данного типа объектов. Рассматриваются их отличия от концептуальных и пластических объектов. Обсуждаются возможности применения теории аффектов, средовой теории, теории медиации для описания подобного рода произведений искусства, затрагивается роль категории возвышенного в работе аффекта в подобных произведениях искусства.

Свойства концептуальных объектов показаны на примере творчества Ильи Кабакова и Эдварда Кинхольца, пластические объекты описаны у Фран-

ца Акерманна, гибридные формы – у Томаса Хиршхорна, Лиамы Гиллика. Анализ аффективных объектов инсталляционного типа опирается на работы Грегора Шнайдера, Майк Нельсона, Ирины Наховой, Роджера Хайорнса. Неинсталляционные аффективные объекты описаны у Йозефа Бойса, Мирослава Балки, выявлены также объекты переходного типа. В представленных работах акцентируется влияние на зрителя аффективной составляющей рецептивного опыта, включение тела в процесс восприятия, важность невербализируемых, непредставимых и невозможных компонентов опыта, описываемого как опыт знакомства с искусством.

Ключевые слова: аффективный объект, концептуальный объект, инсталляция, теория аффекта, возвышенное, непредставимое, медиация.

Аффективная природа многих из современных художественных движений становится очевидной, если оценивать количество опытов, предпринимаемых художниками в этом направлении по сравнению с практиками, направленными на развитие традиционных медиумов¹. Не смотря на в целом

аффективную направленность большинства художественных экспериментов имеются некоторые формы искусства, целиком полагающиеся на производство аффекта как на основополагающую задачу. Именно такие формы искусства

¹ См., например, о различных аспектах аффективной природы современного художественного опыта: Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 400 с., Медиация: между магией и технологией / под ред. Н. Н. Сосны и

К. Е. Федоровой. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. – 330 с., Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 400 с., Метамоде́рнизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 494 с., Венкова А.В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. – СПб.: Астерион, 2021. – 336 с.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| **Аффективный объект в современном искусстве** |

труднее всего поддаются концептуализации и вербализации, а равно и простому описанию. Не направленные на рациональное, дискурсивное оценивание, апеллирующие к телесно-тактильному, мемориальному или чувственному опыту, они концептуализированы хуже всего.

В подобных формах искусства задачей художественного высказывания становится производство аффекта, а само произведение превращается в «аффективный объект». Наряду с уже устоявшимися описаниями некоторых инсталляций как совокупности концептуальных или пластических объектов, решающих каждый свои задачи, аффективные объекты также проектируют определенный комплекс рецептивных ответов, управляющий зрителем.

В основе рецептивных реакций здесь лежит нерасчлененный комплект аффективных интуиций, который Ж. Делез и Ф. Гваттари называют «блоком ощущений», то есть «составным целым перцептов и аффектов»². Главная задача произведений, представляющих собой аффективные объекты, – это создание телесно-тактильной комплексной реакции аффективного агента до начала процесса вербализации и рефлексии. Выведение аффективной природы подобных объектов в описание и интерпретацию с одной стороны ослабляет реакцию, и тем самым защищает рецептивного агента от чрезмерного стресса при восприятии подобных работ, но в то же время, именно в силу ослабления воздействия происходит снижение предполагаемого эффекта, заложенного в самой сути подобных объектов.

² Делез, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – С. 208.

Задача, которую ставят перед собой художники, лежит в области работы с энергией и широким спектром аффективных реакций, который позднее в процессе рецепции и интерпретации превращаются в культурно означенные эмоции. Первоначально речь идет о «материи, которая равна энергии, производстве реального как интенсивной величины, начиная с нуля»³. Тема тактильности материи и перехода ее в энергию и обратно раскрыта Ж. Делезом в работе о живописи Фрэнсиса Бэкона. Там он использует выражение «писать силы»⁴, речь идет о материальном захвате нематериальных энергий, об их приведении к телесным фактурам и опыте создания пространственно-пластических сред, требующих погружения. Аффективные объекты представляют собой энергетические среды, проживаемые реципиентом опытом телесно-тактильного погружения. В этих объектах-средах происходит обмен энергиями, которые перетекают одна в другую и таким образом находятся во взаимодействии, вовлекая зрителя в полифоническое столкновение с реактивными силами: «понятие среды во все не унитарно – не только живое непрестанно переходит из одной среды в другую, но и среды переходят одна в другую, они по существу коммуницируют»⁵.

Если обращаться непосредственно к художественному материалу, то инсталляции, выстроенные по типу аффективных объектов, обнаруживают сходство в своем выразительном

³ Делез, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – С. 254.

⁴ Делез, Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. – С. 69.

⁵ Делез, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – С. 521.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Аффективный объект в современном искусстве |

языке, отличаясь при этом от инсталляций другого типа. Так, концептуальные объекты, такие как инсталляции Ильи Кабакова «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1982), «Человек, который никогда ничего не выбрасывал» (1988–1995), «10 персонажей» (1988) или Эдварда Кинхольца «Roxy's» (1961), «The Beanery» (1965) «Sollie 17» (1979–1980) при полной, казалось бы, иммерсивной выстроенности инсталляционного решения демонстрируют тяготение к прочтению себя в качестве текста, они, скорее, иллюстрируют те или иные идеи, чем захватывают зрителя определенным состоянием или аффектом. Напротив, инсталляции, выстроенные по типу аффективных объектов, такие как «Haus ur» (1985 – н.в.) и «Weisse Folter» (2007) Грегора Шнайдера, «The Coral Reef» (2000) и «Psychic Vacuum» (2007) Майка Нельсона, «Комната № 3 (1985) Ирины Наховой, «Захват» (2009) Роджера Хайорнса направлены на создание смутных и не до конца вербализуемых телесных реакций и состояний.

Аффективные объекты не обязательно выстроены как инсталляции. Они могут быть отдельными пластическими единицами, как, например, «Fettstuhl» (1963), «Fettbatterie» (1963–84), «Fettecke» (1982) и особенно «Unschlitt/Tallow» (1977) Йозефа Бойса, «Как оно есть» (2009) Мирослава Балки. Переходные формы от объекта к инсталляции аффективного типа обнаруживаются в работах Урса Фишера «Ты» (2007), Петра Белого «Взорванная библиотека» (2006) и Русло (2014). В инсталляционном мышлении встречаются и пластические объекты, объекты-инсталляции, выстроенные по типу замкнутого контура, но не предполагающие иммерсивного погружения при восприятии. К такого рода работам относятся пластические пространства Франца Акерманна, такие

как «HausSchau» (2000), гибридные среды Томаса Хиршхорна, объекты-среды Лиамы Гиллика «Revision/22nd Floor Wall Design» (1998), «Filtaction» (2001). В целом, движение в инсталляционном мышлении развивается в направлении от концептуального объекта через пластический к аффективному. Последний тип зачастую работает с нематериальными либо флюидными субстанциями, создавая световоздушную, температурную, ольфакторную, звуковую среду, которая задает определенную аффективную реакцию зрителя.

Аффективные объекты и сама природа организации телесно-тактильной реакции в подобного рода инсталляциях тяготеют к работе с широким спектром явлений, относимых к чувству возвышенного. Прежде всего, нематериальный характер подобных инсталляций отсылает к работе с невозможным и непредставимым, то есть явлениями, которые «превосходят пределы созерцания; отторгая страх и изумление, они возвышает или подавляет»⁶. Здесь наблюдаются эмоциональные качели, сопровождающие восприятие подобных произведений. Мы либо имеем дело с эйфорией, либо с подавленностью, угнетением рецептивного аппарата. Характерная для традиционных эстетических реакций практика созерцания, взвешенной оценки заменяется ощущением захваченности, неясного томления, страха или, напротив, подъема. Все это интерпретируется самим воспринимающим агентом как погружение в нерасчлененный аффект. Ощущения и, тем более, эстетические оценки взвешены и избирательны, чего нельзя сказать об аффектах, имеющих телесно-соматическую, цельную и зачастую разрушительную природу. «Причина аффекта воз-

⁶ Подорога, В. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 33.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Аффективный объект в современном искусстве |

вышенного есть избыточность, физиологическая перегрузка воспринимающего органа чувств, который не справляется с переработкой энергии, воздействующей на него»⁷. Неясное чувство тревоги зачастую сопровождается страхом, отбрасывающим прогрессивную эстетическую реакцию к своему нерасчленимому истоку: «Испытываемый страх, переходящий в соответствующий аффект, превращает человеческое тело в тело призрачное, тело-психоавтомат, тело рабское, тело-боль, которое реагирует на реальность конвульсивными, аритмическими реакциями, западаниями и обмороками»⁸. Страх выступает катализатором всех аффективных процессов. В качестве корневого чувства в структуре возвышенного страх выделяется еще Э. Берком: «Причиной возвышенного всегда является какая-то разновидность страха или боли»⁹. Именно поэтому инсталляции, выстроенные по типу аффективных объектов, изначально настроены на открытость захваченности страхом, болью, теплом, холодом, светом, темнотой, странными звуками, запахами, неудобством, опасностью. Все эти состояния объединяются ощущением странности и неизвестности, недосказанностью и несформированностью ответа. Важным признаком этих ощущений является сокрытие самого аффекта, его улавливание и заключение в пространстве или объектах инсталляции. Зрителю доступна только его реакция, но не спасительная нить вербализации и интерпретации, основанной на комфорте узнавания. Аффективный объект не раскрывает, а, напротив, скрывает смысл представляемого. Зритель должен оста-

ваться в неизвестности, нераскрытости смысла аффективной ситуации. Время в подобном состоянии словно бы деформируется, ожидание или реакция делятся неконтролируемое количество времени, обрыв или трансформация рецептивного ответа являются непредсказуемыми. «В природе – пишет Э. Берк – темные, смутные, неопределенные образы оказывают большее воздействие на воображение и тем самым способствуют возникновению более высоких аффектов, чем более ясные и определенные»¹⁰.

Бесформенное как важный признак аффективных объектов позволяет поддерживать состояние неопределенности, отсутствие формы, дающей возможность запустить процесс семиотизации, отличает практически все инсталляции подобного типа. Бесформенное выступает своеобразным эквивалентом непредставимого на уровне формы. «Ранее невыразимое было растворено в произведении, которое его выражало, скрывая; сегодня оно выходит на первый план, опустошая значение любой вещественности Произведения»¹¹. Невыразимое и бесформенное, соединенные в аффективных объектах, не позволяют управлять эмоциями. В этой неуправляемости, неподчиненности аффективного объекта вербализации и рационализации кроется его своеобразная эмансипация. Скорее, он овладевает зрителем, чем последний улавливает смысл и учится пониманию. Тем более речь не идет о сетчаточном созерцании или взвешенной эстетической реакции. «Избыточность переживания здесь столь велика, что буквально пробивает порог возможной защиты и поражает восприятие. Чувство страха нарастает из-за того, что никакая защита, включая разум как важный конститутивный момент

⁷ Там же. С. 38.

⁸ Там же. С. 39.

⁹ Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного/пер. с англ. Э. Берк; общ. ред., вступ. статья и коммент. Б. В. Мееровского. – М.: Искусство, 1979. – С. 159.

¹⁰ Там же. С. 90.

¹¹ Подорога, В. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 200.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Аффективный объект в современном искусстве |

психологической безопасности, не может устранить этот разрыв в чувственном поле. Открывается «бездна», объект не просто исчезает, но представляет собой ужасающую пустоту, которая все в себя свертывает и втягивает»¹². Управление страхом в чувстве возвышенного становится невозможным из-за ускользания самого объекта от семантизации. Подавление семантизированной работы зрения результирует в усилении аффективной составляющей, сопровождающей рецептивную деятельность по восприятию подобных объектов.

Парадигма страдания и травматизма, в свете которой рассматривается восприятие аффективных объектов, позволяет использовать некоторый психоаналитический аппарат для раскрытия механизма работы эмоциональной сферы зрителя. Обращаясь к теории последствий, разрабатываемой Б. Шерве, можно увидеть и здесь, как и в случае с обращением к возвышенному, указание на отсутствие материальных объектов-репрезентантов смысла. Аффективный ответ тем сильнее, чем меньшее количество материальных посредников он встречает. «Экономика, созданная операциями, выполненными при помощи предметных репрезентаций или без них, также получает доступ к сознанию без посредничества репрезентативных содержаний, как квант аффекта и как особый психический продукт, репрезентирующий сам акт этих операций»¹³. Такой формой доступа к сознанию без посредства механизма репрезентации Б. Шерве считает ретрогрессию – повторение истории или воспоминания, подхваченных в определенной точке прошлого и воспроизведенных «с целью реконструкции и осво-

бождения»¹⁴. Б. Шерве вслед за З. Фрейдом считает аффект «мнезическим символом прошлого опыта»¹⁵. Таким образом память включается в работу по производству аффекта.

В теории медиации мнезические фигуры обнаруживают себя в среде как эквиваленте бесформенного и непредставимого. Среды задают потоки взаимодействия, они оказываются вмещением опыта, производимого не посредством отдельных предметов, знаков или символов, а через тотальность погружения всего рецептивного агента в воспринимаемый контекст. «Так медиа вынуждают нас меньше думать об отправителях и получателях, и больше – о каналах и протоколах. Меньше о кодировании и декодировании, больше – о контексте и среде. Меньше о чтении и письме, больше – о структурах взаимодействия»¹⁶. Интермедальность, понятая вне семиотического аппарата, опирается не на механизмы кодирования-декодирования, а на «соматическую мгновенность»¹⁷ рецептивного ответа. Аффективные объекты – инсталляции – лишаются таким образом эстетического значения в привычном понимании. В подобных работах происходит отключение регистра прекрасного, основанного на суждении вкуса, созерцании, работе глаза в его связке с мышлением. Чем сильнее проявлен компонент эстетического, тем слабее аффективный заряд и наоборот, чем больше в работе используется рецептивный аппарат аффекта, тем меньше у зрителя возможностей работать с категориями смысла, значения и вкуса. Примеры подобной комбинаторики можно увидеть, например, в инсталляциях Дэна Флавина, Джеймса Таррела,

¹² Там же. С. 159.

¹³ Шерве Б. Последствие. Потерянный след и его мета-театр. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2022. – С. 110.

¹⁴ Там же. С. 6.

¹⁵ Там же. С. 81.

¹⁶ Гэллоуэй, А., Такер, Ю., Уорк, М. Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации: пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. – С. 14.

¹⁷ Там же. С. 31.



Алина Владимировна ВЕНКОВА

| Аффективный объект в современном искусстве |

Олафура Элиасона, Пьера Юига. Они определяют масштаб присутствия в современном искусстве такой формы высказывания как аффективный объект. Наименее подверженный рационализации, он работает в регистрах памяти, культурной истории эмоций, мышления тела, средового погружения. Все эти формы высказывания занимают ключевое место в опыте современном опыте искусства.

Список литературы

Берк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного/пер. с англ. Э. Берк; общ. ред., вступ. статья и коммент. Б. В. Мееровского. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.

Венкова, А.В. Феномен иммерсивности. Мультисенсорный поворот в культуре. – СПб.: Астерион, 2021. – 336 с.

Гэллоуэй, А., Такер, Ю., Уорк, М. Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации: пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. – 256 с.

Делез, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.

Делез, Ж., Гваттари Ф. Что такое философия / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.

Делез, Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. – СПб.: Machina, 2011. – 176 с.

Медиа: между магией и технологией / под ред. Н. Н. Сосны и К. Е. Федоровой. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. – 330 с.

Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 494 с.

Подорога, В. Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 224 с.

Политика аффекта: музей как пространство публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Склез, К. Сувериной. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 400 с.

Шерве, Б. Последствие. Потерянный след и его метатеатр. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2022. – 132 с.

Moszynska, A. Sculpture Now. Thames&Hudson, 2013. 232 p.



Alina V. VENKOVA

| Affective Object in Contemporary Art |

Alina V. VENKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia
48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186 Russian Federation
D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Moscow
2, st. Cosmonauts, Moscow, 129301 Russian Federation
Principal Research Fellow of the Center for Basic Studies in the Sphere of Culture
Doctor of Science (Cultural Studies), Associate Professor
ORCID: 0000-0002-3075-612X
E-mail: venkova@mail.ru

AFFECTIVE OBJECT IN CONTEMPORARY ART

The article introduces the concept of “affective object” into the practice of describing works of art, conceptualizes this term, and demonstrates the properties and features of this type of objects using specific examples from the field of contemporary installation art, object art, time-based art. Their differences from conceptual and plastic objects are considered. The possibilities of applying the theory of affects, environmental theory, the theory of mediation to describe this kind of works of art are discussed, the role of the category of the sublime in the work of affect in such works of art is touched upon.

The properties of conceptual objects are shown on the example of the works of Ilya Kabakov and Edward Kienholz, plastic objects are described by Franz Ackermann, hybrid forms – by Thomas Hirschhorn, Liam Gillick. The analysis of affective objects of instal-

lation type is based on the works of Gregor Schneider, Mike Nelson, Irina Nakhova, Roger Hiorns. Non-installation affective objects are described by Joseph Beuys, Mirosław Balka, objects of a transitional type are also revealed.

The presented works emphasize the impact on the viewer of the affective component of receptive experience, the inclusion of the body in the process of perception, the importance of non-verbalizable, unimaginable and impossible components of the experience, described as the experience of acquaintance with art.

Key words: affective object, conceptual object, installation, affect theory, sublime, unimaginable, mediation.

References

Burke, E. (1979) *Filosofskoye issledovaniye o proiskhozhdenii nashikh idey vozvyshennogo i prekrasnogo*/per. s angl. E. Berk; obshch. red., vstup. stat'ya i komment. B. V. Meyerovskogo. [Philosophical research on the origin of our ideas of the sublime and beautiful]. M.: Iskusstvo. 237. (In Russian)

Chervet, B. (2002) *L'Après-coup. La trace manquante et ses mises en abyme*. Paris, 2009. 132. (In Russian)

Deleuze, G. (2011) *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Seuil. 176 p. (In Russian)

Moszynska, A. (2013) *Sculpture Now*. Thames&Hudson. 232 p.

Deleuze, G., Guattari, F. (2010) *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya*. [Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Per. s frants. i poslesl. YA. I. Svirskogo; nauch. red. V. YU. Kuznetsov. Yekaterinburg: U-Faktoriya; M.: Astrel'. 895. (In Russian)

Deleuze, G., Guattari, F. (1998) *Chto takoye filozofiya* [What is philosophy]. M.: Institut eksperimental'noy sotsiologii; SPb.: Aleteyya. 288 s. (In Russian)

Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation. Galloway, A. R., Thacker, E., Wark, M. (2014) Chicago: Chicago University Press. 216. (In Russian)

Media: mezhdumagiye i tekhnologiyey [Media: between magic and technology] (2014) pod red. N. N. Sosny i K. Ye. Fedorovoy. M. Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy. 330. (In Russian)



Alina V. VENKOVA

| Affective Object in Contemporary Art |

Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma [Metamodernism. Historicity, affect and depth after postmodernism] (2019). M.: RIPOL klassik, 2019. 494. (In Russian)

Podoroga, V. (2022) *Vozvyshennoye. Posle padeniya. Kratkaya istoriya obshchego chuvstva* [Sublime. After the fall. A short history of common feeling]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 224. (In Russian)

Politika affekta: muzey kak prostranstvo publichnoy istorii [The politics of affect: the museum as a space of public history] (2019) pod red. A. Zavadskogo, V. Sklez, K. Suverinoy. M.: Novoye literaturnoye obozreniye, 400. (In Russian)

Venkova, A. (2021) *Fenomen immersivnosti. Mul'tisensornyy povorot v kul'ture* [The immersive phenomenon. Multisensory turn in culture]. SPb.: Asterion, 336. (In Russian)



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Кафедра философии, истории и теории искусства.
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48
Кафедра теории и истории культуры
Доктор культурологии, профессор
ORCID: 0000-0001-9811-2411
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

Нина Николаевна РОЗАНОВА

Смоленский государственный университет
214000, Российская Федерация, Смоленск, ул. Пржевальского, 4
Кафедра менеджмента
Кандидат педагогических наук, доцент
ORCID: 0000-0002-7243-8197
E-mail: rozznina@yandex.ru

ХРОМАТИЧЕСКИЙ КОД ВЛАСТИ: КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННАЯ НАРОДНАЯ СИМВОЛИЗАЦИЯ*

Российская история смены хроматических кодов власти обладает относительной независимостью от изменений пикториальной символики. Выбор цветов и их сочетаний нередко ситуативен, однако, при очевидных влияниях и заимствованиях, цветовые комбинации укореняются на отечественной почве, приобретают собственные характеристики, как это произошло, например, с цветами георгиевской ленты. Целесообразно разделять высший (профессиональный) уровень символизации цвета, т.е. инициаторов политической символики, и уровень народной символизации, трудно фиксируемого объекта. Представители обеих уровней символизации, особенно в современную эпоху, апеллируют к истории и культурной памяти, к архетипам власти, к культурам-донорам традиций политической репрезентации. Сравнение профессионального и народного уровней хроматических кодов власти демонстрирует некоторые несовпадения. Так, в народном сознании высок статус красного, несмотря на то, что последние тридцать лет он фактически вытеснялся из политической символики. Красный служит символом власти вообще, верховной власти. Высок статус синего, что совпадает с актуальными предпочтениями на высшем уровне политического сознания, а также с умиротворяющей ролью синего в политической символике новейшего времени. Однако

в народной иерархии цветов синий подчинен красному. В отличие от выводов М. Пастуро о цветовых предпочтениях XX века и о доминировании холодных тонов над теплыми (на материале Западной Европы), в нашем материале по народной символизации власти более высок статус теплых цветов. Образы с высоким репутационным содержанием тяготеют к официальной символике и политическому брендингу, их цветовая палитра редуцируется к локальным цветам, имеющим абстрактный смысл. Палитра критических и креативных образов богаче, разнообразнее по оттенкам тонов и насыщенности. Эмпирическим материалом для проблематизации хроматического кода власти стали результаты опроса 2022 года.

Ключевые слова: образы власти; хроматический код власти; народная символизация цвета; культурная история цвета.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Министерства науки и высшего образования РФ в рамках государственного задания. Тема проекта «Репутационное ядро российской власти: региональные особенности и факторы формирования». Код FEMF-2022-0002, Соглашение 3 075-03-2022-181/2.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

Введение

Многообразие подходов к истолкованию значений и символики цвета можно свести к двум основным. Один – эссенциалистский, исходящий из того, что существует универсальная символика цвета, по крайней мере, основных цветов; что основой значений является природная окраска некоторых объектов и/или архетипичность, т.е. древность и устойчивость некоторых значений. С точки зрения второго подхода цвет – «сложная культурная конструкция, которая сопротивляется любым попыткам обобщения, кроме анализа»¹. Культурная история цвета исходит из сложности факторов, влияющих на производство, восприятие и функционирование цветов и оттенков в социальном, политическом, художественном контекстах, фиксирует смену символических функций того или иного цвета. Политическая символика цвета является составной частью этого сложного процесса.

Целесообразно разделять высший (профессиональный) уровень символизации цвета, принадлежащий инициаторам политической символики и профессиональным ее интерпретаторам, и уровень народной символизации. Первый представлен исторической и актуальной политической символикой, официально признанной, расшифрованной документами или, в историческом плане, исследователями культуры. Второй – народный – представляет собой форму свободной интерпретации официального хроматического кода или является областью воображаемого. Эмпирическим материалом народной символизации хроматического кода

власти стал материал опроса, проведенного коллективом Смоленского государственного университета в 2022 году.

Задача статьи – сопоставить идеи о политической символике цвета в культурной истории и в народной символизации власти.

Хроматические коды власти России в культурной истории цвета

Код в семиотике – ключ к дешифровке сообщения, который, как формулировал У. Эко, устанавливает репертуар символов, их соответствие означаемому и правила сочетания². В культурной практике речь идет не о жестких зависимостях, а о «вероятностях», ограничивающих число возможных выборов³. Хроматический код власти – это не всегда зафиксированные письменно, чаще неписанные конвенции, закрепляющие предпочтения цветов и их комбинаций для репрезентации власти в разных ипостасях – как силы и богатства, порядка и закона или борьбы за справедливость. В далекие времена особое значение придавалось внешнему облику представителей власти – костюму, регалиям. В новейшее время имидж власти демократизирован, но цветовые условности по-прежнему определяют государственную символику, бренды политических партий, визуальную составляющую ритуалов власти, будь то телепередача выступления главы государства или предвыборные дебаты.

Можно определить несколько периодов, когда происходили ключевые изменения государственной символики российского государства. В конце XV века формировалась символи-

¹ Пастуро, М. Синий. История цвета / Пер. с франц. Н. Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 7.

² Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С. 56–57.

³ Там же. С. 57.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

ка царской власти, и на печати Ивана III появилось изображение двуглавого орла и всадника, пронзающего копьём змия. В 1660-е – 1670-е годы вслед за присоединением левобережной Украины и еще ряда земель изменилась территория государства и царский титул. Тогда было создано несколько важных памятников – носителей политической символики: парадное царское знамя, гербовая печать, «Царский титулярник». Следующий важный этап приходится на середину XIX века, когда фундаментом государственной символики понималось историческое знание и были созданы государственные герб и флаг, пересмотрены гербы, печати, флаги территориальные, членов императорской фамилии, дворянских родов⁴. В ходе революции 1917 года и гражданской войны произошло радикальное изменение символики власти и замена монархических символов, не менее радикально в 1990-е была отменена советская символика и началась переориентация на дореволюционный и современный европейский языки репрезентации.

Однако этапы смены хроматического кода не вполне совпадают с периодами изменения пикториальных знаков, как не вполне они соответствуют тем традициям, на которые, казалось бы, ориентирована культура. Как считает Н.А. Соболева, византийский цветовой код власти (золотой, красный, белый) на материале русской средневековой культуры не очень работает. Ношение красной одежды и обуви, золотой гривны не составляло княжеской привилегии, князья сражались под красными, золотыми, но также зелеными, синими стягами⁵. По вербаль-

ным источникам в цветах одежды допетровской Руси наивысший цвет – не красный, белый или синий (последний с XII–XIII века входит в политическую колористику Европы)⁶, а разноцветный⁷. Судя по изобразительным источникам, как показала А.Э. Жабрева, разноцветье княжеских одежд – это орнаменты, которыми затканы или вышиты ткани⁸. В мужской княжеской, царской, придворной, дипломатической одежде XV – XVII веков господствовало золото, в женской серебро. Разноцветье – это тканый узор на парче или вышивка по сукну, бархату шелку, украшение драгоценными камнями и жемчугом. Традиционно одежды князей и царей кроме золотой или серебряной тканей включали красный, реже темносиний и травянисто-зеленый.

Разноцветье характеризует и знамена. Так, «Великий стяг» Ивана Грозного 1560 года имеет светло-синюю середину, светло-оранжевый откос, каймы – брусничного бледно-зеленого цвета; на синем фоне – всадник на белом коне в окружении золотых серафимов и херувимов⁹. Рисованное знамя 1664 года, изготовленное Станиславом Лопуцким, со сценой ви-

⁴ Прокопьев, С.М. Барон Б.В. Кёне и его геральдические реформы / С.М. Прокопьев, Д.А. Фахрутдинова // Вестник МГУП. – 2016. – № 2. – С 47–51.

⁵ Соболева, Н. А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. – С. 73.

⁶ Пастуро, М. Синий. История цвета. /Пер. с франц. Н. Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 7.

⁷ Жабрева, А.Э. «Запона на ней с камнем, петли жемчужные»: костюм русского дипломата конца XVII в. Петра Ивановича Потемкина (по изобразительным и документальным источникам) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4 (25). – С. 144–149; Левинсон-Нечаева, М.Н. Одежда и ткани XVI–XVII веков // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сборник науч. трудов по материалам Гос. Оружейной палаты / [Под ред. чл.-кор. Акад. наук СССР С. К. Богоявленского и проф. Г. А. Новицкого]. – М.: Искусство, 1954. – С. 305–386.

⁸ Жабрева, А.Э. Русский костюм в изобразительных источниках XV века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. – 2015. – № 4. – С. 81.

⁹ Курдин, Ю. А. Под стягом Всемиловейшего Спаса: (К 450-летию Казан. похода Ивана Грозного): Опыт литератур.-краевед. исслед. – Арзамас: АГПИ, 2002. – С. 142–143.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

дения Константина, имело бледно-оранжевый фон, темно-серым был конь Константина, вода перед ним темно-зеленая и светло-синяя, знамена вокруг Константина сине-зеленые и сиреневые, мантия, нимб Константина, надпись на кайме золотые¹⁰. Конечно, были красно-золотые знамена, но, в целом, цветовая гамма артефактов – носителей государственной символики – имела не абстрактные символические или геральдические цвета, а нередко «природные» или подчинялась общей декоративной композиции целого. Так охарактеризовал Е.И. Пчелов цветное решение гербов в «Титулярнике»¹¹, а расцветку парадной тарели Юрия Фробоса назвал «геральдическим невежеством»¹², имея в виду отношение к системе европейской геральдики, в которой сложились строгие правила использования и сочетания цветов, а сами тинктуры понимались абстрактно, а не как оттенок или тон.

Однако в эпоху Московского царства в XV – XVII веках красный и золотой заняли высший уровень хроматического кода. Золото – «атрибут и эмблема царского достоинства»¹³. В Европе субститутутом золотого выступил оранжевый, престиж которого повысился после того, как в Европу завезли сорт сладкого апельсина – оранжереи стали символом знатности и богатства, а «политический и династический

оранжевый» – цветом Оранского дома, защитников Реформации¹⁴.

В российских государственных регалиях XVI – XVIII века господствовал золотой (одежды, венцы, скиптры, троны) к концу XVIII века восторжествовала, по словам Е.В. Пчелова, бриллиантовая тема¹⁵. На втором месте – красный (красные драгоценные камни в венцах, коронах, бармах; красный ковер, обозначающий путь, во времена церемониала коронации). К золотому и красному добавляются синий и зеленый. Для эпохи Алексея Михайловича сочетания золотого и красного с ярко-синим и ярко-зеленым объясняют традициями турецкого декоративного искусства (так, скипетр, держава и бармы были изготовлены в Стамбуле греческими мастерами). В то же самое время в европейской политической символике активно присутствовал ярко-синий (лазурь), который стал восприниматься и функционировать как королевский цвет и в этом контексте синий доминировал над золотым¹⁶. Зеленый в раннее Новое время в европейской политической колористике фактически не участвовал¹⁷.

Смена хроматического кода приходится на петровское время, когда сохраняется разноцветье, но его составляют другие цвета – символы власти окрашиваются в черный и желтый/золотой с добавлением красного или белого. Это сочетание закреплено, например, цвета-

¹⁰ Кошлякова, Т.Н. Древнее знамя Оружейной палаты и его реставрация // Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII вв./ Отв. ред. В.Д. Черный – М.: Искусство, 1984. – С. 163–178.

¹¹ Пчелов, Е.В. Цветовое решение российских титульных гербов XVII – начала XVIII века // Вестник архивиста. – 2022. – № 3. – С. 651–661. DOI 10.28995/2073-0101-2022-3-651-661.

¹² Пчелов, Е. В. Несомненное мастерство и геральдическое «невежество» Юрия Фробоса (тарель 1675 г. из собрания Оружейной палаты: эмблемы и символы) // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. – С. 62–66.

¹³ Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 417.

¹⁴ Пастуро, М. Желтый: история цвета. / Пер. с французского Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 82.

¹⁵ Пчелов, Е.В. Символика российских государственных регалий: цвета и числа // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2010. – № 7(50). – С. 140–152.

¹⁶ Пастуро, М. Красный: история цвета [пер. с франц. Н. Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 31–32.

¹⁷ Пастуро, М. Зеленый: история цвета [пер. с франц. Н. Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – С. 112–114.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

ми государственного герба России в конце XVII – начале XVIII веков. В конце XVII века орел был преимущественно золотым в красном поле, во времена Петра I и Екатерины I стал черным на золотом/желтом поле, а на его груди красный щит с изображением святого Георгия¹⁸. В это время устоялась и цветовая гамма московского герба, который изображался на груди орла (красное поле, белый конь, черный змий). В дальнейшем менялись детали изображения¹⁹, но доминирующее сочетание черного, желтого и красного сохранялось²⁰.

Черный и желтый – цвета императорского штандарта, начиная с Петра I (черный двуглавый орел на желтом фоне)²¹, а также – цвета военной кокарды, сначала голштинского полка Петра III, который ориентировался на прусскую армию Фридриха II. Затем, начиная с 1769 года, черный и оранжевый стали цветами георгиевской ленты, одного из знаков ордена Св. Георгия. При Павле I черно-оранжевую кокарду носила вся российская армия, после вступления русской армии в Париж Александр I добавляет к черному и оранжевому белый, эта цветовая гамма на кокардах сохранялась вплоть до Николая II²². Как пишет И.В. Зимин «черно-

оранжевые цвета стали на долгое время одним из символов России»²³.

В 1856 года черный/желтый (золотой)/белый (серебряный) утверждаются как гербовые цвета империи²⁴. При этом, как отмечает Н.А. Соболева, «черно-желто-белый флаг обществом воспринимался как флаг правительственный, в отличие от петровского бело-сине-красного, который постепенно приобретал статус обывательского (гражданского)»²⁵. Бело-сине-красный восходит к флагу корабля «Орел», построенного по указу Алексея Михайловича, но по исследованиям Е.В. Пчелова, идентифицирующими признаками принадлежности корабля были не цвета, позаимствованные из Голландии, но двуглавый орел, который вышит на знамени, и само имя кораблю было дано в честь герба России²⁶.

В последней трети XIX разгорелись дискуссии о государственных цветах России и о том, какой из двух триколоров является подлинно национальным знаменем – черно-желто-белый или бело-сине-красный. В 1896 накануне коронации Николая II вопрос опять поднимался, вновь был актуализирован событиями русской революции 1905 года, проходившей под красными флагами, приближением 300-летнего юбилея Дома Романовых. Несколько раз собирались совещания для выяснения исторической обоснованности того и другого флага. В результате в 1914 году появился компромиссный вариант – бело-сине-красный флаг, у древка кото-

¹⁸ Королев, Г.И. Цвет российского двуглавого орла по первую треть XVIII в. включительно // Гербовед. – 1997. – № 14. – С. 7–10.

¹⁹ Пчелов, Е.В. История московского герба // Московский журнал. История государства Российского. – 2019. – № 5. – С. 16–17.

²⁰ Пчелов, Е.В. Российский государственный герб: композиция, стилистика и семантика в историческом контексте. – М.: РГГУ, 2005. – С. 62.

²¹ Соболева, Н. А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. – С. 330–333.

²² Зимин, И.В. Кокарда в русской армии. 1731–1918 гг. // Военно-исторический журнал. – 2008, № 4 (576). – С. 73–74.

²³ Там же. С. 74.

²⁴ Соболева, Н. А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. – С. 182–183.

²⁵ Там же. С. 335.

²⁶ Пчелов, Е.В. Флаг корабля «Орел» в контексте формирования российской государственной символики // История и архивы. – 2021. – № 3. – С. 14–15.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

рого вверху желтый квадрат с черным двуглавым орлом²⁷.

Темно-синий и темно-зеленый стали в петровское время цветами мундиров Семеновского и Преображенского полков, а в связи с этим цветами мундирных платьев императриц XVIII века, т.е. поддерживали символику союза императорской власти и гвардии. После губернской реформы Екатерины II зеленый стал цветом мундиров губернских чиновников, а впоследствии основным цветом мундиров многих ведомств²⁸.

Иерархия красного, зеленого, синего, а также старшинство более насыщенного (темного) цвета над светлым закреплены в начале XIX века цветом мундиров чиновников различных ведомств: красный (сенаторы), темно-зеленый (основной) и темно-синий (для учебных и ученых ведомств). Цвета придворных дамских нарядов, закрепленные законом 1834 года, имели следующий порядок: малиновый (гофмейстерина), зеленый (статс-дамы и камерфрейлины), пунцовый (фрейлины царицы, великих княгинь), синий (наставница великих княжон), светло-синий (фрейлины великих княжон)²⁹. Дополнительную иерархию вносили золотое и серебряное шитье.

Разноцветье власти эпохи Российской империи сменяется в 1917 году монополией красного, который теперь понимался как цвет крови, пролитой в борьбе за свободу трудящихся.

Красный среди других цветов, издавна имеет наиболее насыщенную символику. М.

Пастуро называет его первым цветом, в том смысле, что люди первым научились его добывать и использовать, а также он рано начал ассоциироваться с силой, властью, богатством – к тканям, крашенным пурпуром «относились, как к сокровищам, в них одевали царей, военачальников, жрецов и даже статуи богов³⁰. Но если говорить не о глубокой древности, а хотя бы о раннем Новом времени, эпохе формирования теорий государства, государственных символов и ритуалов, то в Европе красный стал цветом императорской и папской власти, цветом правосудия (судейские носили красные мантии)³¹. А в годы Французской революции решительно поменял семантику – фригийский колпак стал символом свободы, а красный флаг символом крови, пролитой борцами против монархии. На смену королевскому синему с золотыми лилиями пришел синий мундиров республиканской армии. Но в XIX веке синий утратил свой революционный заряд, и к 1830 году «трехцветный флаг окончательно стал флагом закона и порядка, красный же – флагом угнетенного народа»³². Именно такой красный флаг взвивался над баррикадами европейских революций 1848 года, Парижской коммуны, русских революций 1905, 1917 годов, а затем над полками красной и белой армий. Политический смысл оппозиции, рожденной Гражданской войной в России, был до определенного времени скорее вербальным, чем визуальным и парадоксальным образом совпал с цветовой символикой позднего русского символизма, в котором противопоставление

²⁷ Соболева, Н. А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. – С. 335–340.

²⁸ Шепелев, Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. – М.: Наука, 1991. – С. 178–182.

²⁹ Там же. С. 189–191.

³⁰ Пастуро, М. Красный: история цвета [пер. с франц. Н. Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 18.

³¹ Там же. С. 32.

³² Пастуро, М. Синий. История цвета /Пер. с франц.Н. Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 88.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

белого и красного часто имело апокалиптическую семантику³³.

Б. И. Колоницкий называет отношение к красному знамени в революционной России сакрализацией³⁴, создается настоящий культ красного флага, который в 1918 утвержден как государственный и как боевое знамя вооруженных сил. Красный и золотой стали основными цветами государственного Герба и флага СССР, символика советских республик включала зеленые, голубые, синие цвета, и теперь элемент разноцветья по отношению к бескомпромиссному красно-золотому союзных символов выглядел подчиненным.

Перестройка началась под красными флагами и с советской символикой. Введение бело-сине-красного триколора можно считать феноменом изобретенной традиции – решением проблем настоящего путем апелляции к прошлому³⁵. Считается, что бело-сине-красный флаг (в советское время воспринимавшийся как белогвардейский и власовский) появился на митингах «Демократического союза» в Ленинграде в 1987–1988 годах³⁶. А. Г. Богданов, один из основателей партии и лоббист триколора, продвигал его как исторический флаг демократических сил России³⁷. 22 августа 1991, после событий 18–21 августа, президент РФ Б.Н. Ельцин получил чрезвычайные полномочия, бело-сине-красный флаг стал государственным флагом

Российской Федерации. А 24 декабря 1991, после подписания Беловежского соглашения, объявления о прекращении СССР как субъекта политической реальности и отставки М.С. Горбачева, красный флаг над Кремлем был спущен³⁸. Новый 1992 год означал и новую государственную символику.

В 1990-е – 2000-е красный флаг, красная звезда и другие советские символы стали фигурой умолчания – красный цвет постепенно был если не изгнан вовсе, то сильно потеснен. В праздничном оформлении столиц вместо алых полос разноцветных растяжек и лент появлялся кирпичный, бордовый, оранжевый. Вместо советского флага для Дня Победы было введено Знамя победы, причем по указу 1996 года без серпа и молота. В 2021 в наглядной агитации к Дню космонавтики на шлеме Юрия Гагарина исчезли красные буквы «СССР»³⁹.

Параллельно шло сближение с евроамериканским хроматическим кодом. М. Пастуро называет XX век – эпохой синего, это один из любимых цветов, ставший нейтральным в политической символике. В отличие от красного он не несет в себе заряда протеста, призыва к борьбе, «не оскорбляет ничьих чувств, не преступает никаких запретов, он способствует согласию и объединению. Недаром, международные организации выбрали себе эмблемы синего или голубого цвета. Так поступила когда-то Лига наций, а в наши дни – ООН, ЮНЕСКО, Совет Европы»⁴⁰. Сегодня многие политические зрелища, несмотря на цвета государственных

³³ Злыднева, Н. В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 2002. – С. 429–431.

³⁴ Колоницкий, Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. – СПб.: Лики России, 2012. – С. 232.

³⁵ Хобсбаум, Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. – 2000. – № 1. – С. 51–54.

³⁶ Общественная жизнь Ленинграда в годы перестройки 1985–1991/ Под ред. А.Д. Марголиса и О.Н. Ансберг. – СПб.: Серебряный век, 2009. – С. 121.

³⁷ Там же. С. 429–430.

³⁸ Там же. С. 387–392.

³⁹ Роскосмос отреагировал на фото Гагарина без надписи «СССР» на шлеме. 11.04.2021. URL: <https://news.ru/cosmos/roskosmos-otreagirol-na-foto-gagarina-bez-nadpisi-sssr-na-shleme/?ysclid=I9v9e1hrbs229291192> (дата обращения 12.05.2022).

⁴⁰ Пастуро, М. Синий. История цвета / Пер. с франц.Н. Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 103.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

флагов и гербов, оформляются в синий – на фоне голубого или ультрамарина выступают президенты США, России, канцлер Германии, премьер-министр Великобритании. Синий – базовый цвет фирменных стилей «Единой России», ведущих государственных корпораций Газпрома, Роскосмоса, Росатома. В последние годы в поздравлениях с главным государственным праздником – Днем народного единства, – оформляемых в цвета флага, основной тон – синий, а белый и красный превратились в тонкие декоративные полосы.

Хроматический код власти, кратко охарактеризованный выше, представляет собой высший уровень политического сознания, он задается людьми и инстанциями, принимающими решения. Он обладает относительной независимостью от пикториальной символики и собственной историей. Выбор цветов и их сочетаний нередко ситуативен, однако, при очевидных влияниях и заимствованиях, укореняется на отечественной почве, приобретает собственные характеристики, как это произошло, например, с цветами георгиевской ленты. Современность постсоветской России стала эпохой революционных изменений хроматического кода власти, и этот процесс не стоит считать завершенным.

Хроматический код власти в народном политическом сознании

В отличие от высшего уровня политического сознания материалы соцопроса можно считать формой народной символизации цвета. На основании ответов респондентов (всего 1578), которые представляют разные возраста, профессии, уровни образования, попробуем представить выбор цветов власти, их сочетаний и иерархию.

Если выстроить все предложенные респондентами цвета в порядке убывания попу-

лярности, ряд будет таким: *синий* (в т.ч. *голубой, васильковый*), *зеленый* (в т.ч. *болотный, оливковый, хаки, салатный*), *серый, желтый* (в т.ч. *золотой, оранжевый, рыжий*) *красный* (в т.ч. *алый, бордовый*), *белый, черный* (в т.ч. *вороной, угольный*), *коричневый, фиолетовый*. При этом в оценке российской власти первые три места занимают *красный* (18,2%), *синий* (16,9), *серый* (11,7%), а в оценке региональной власти *синий* (16,2%), *зеленый* (14,5%), *серый* (13,9%).

Красный занимает первое место в цветовых характеристиках российской власти. Среди образов, условно раскрашенных красным, значительную долю составляют те, что подсказаны официальной символикой, политическим брендингом: *орел*, в т.ч. *двухглавый, флаг, Кремль, герб, карта страны, Москва, Георгий Победоносец*; метафоры власти как военной силы – *армия, военный парад, танк*; персонификации: *президент, Путин*; самый популярный представитель политического бестиария – *медведь*⁴¹. То есть к красному редуцировано реальное разноцветье современной и исторической политической символики.

Примерно поровну распределяются соседствующие с красным образы монархической (*царь, Иван Грозный, король, король на троне, корона*) и социалистической (*звезда, серп и молот*) властей, но их меньше, чем образов современности. Креативные образы (не связанные с официальной или традиционной политической символикой) могут быть позитивными или нейтральными (*башня, крепость, солнце, дере-*

⁴¹ Подробнее о составе и классификации предложенных респондентами образов см.: Никифорова, Л. В. Политические метафоры и репутационный образ власти: опыт классификации данных социологического опроса / Л. В. Никифорова, Н. Н. Розанова // Научный диалог. – 2022. – Т. 11. – № 8. – С. 56–74. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-8-56-74.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОСТИ К РИТУАЛУ

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

во, цветок, ракета, машина) и негативно маркированными (клоун, цирк, волк, лиса, змея, мешок с монетами, Пизанская башня). С красным в сочетании часто выступают геометрические образы (круг, овал, пирамида). Также респонденты выбирали красный цвет, в то же время отказываясь предложить визуальный образ, т.е. красный объединил в себе образ и цвет. Часть респондентов вместо визуальных образов предложила высказывания, которые позволяют уточнить смысл, вложенный в выбор цвета. Судя по ним, красный ассоциируется, в первую очередь, со справедливостью, солидарностью, социальной защитой (честный, защищенный, приличный, верный; народ; народ, который вместе за одно дело; символ доверия; люди, которые справедливо подходят к принятию решений; работающая система; помощь власти народу). Во вторую, с идеей сильного государства и сильной власти (влиятельный, сила, постоянно в напряжении, независимая).

Синий вместе с голубым занимают первое место по популярности среди цветовых характеристик региональной власти и второе среди характеристик российской власти, лишь немногим уступая красному. Во многих случаях выбор синего связан с доверием к власти и с предпочтением стереотипных визуальных образов, аналогичных вышеперечисленным, но также образов природы, символизирующих пространственный размах – небо, горы и холмы, спокойно текущая река, море, восход, планета Земля; устойчивых символов мира – голубь. Некоторые респонденты сопроводили выбор синего комментариями: синий, т.к. положительный; голубой, так как он ассоциируется с миром и доверием; честность; спокойствие.

Среди критических образов, окрашенных в синий, метафоры бюрократии и делопроизводства. Здесь цвет имеет «естественный» ха-

рактер: мужчина в синем костюме, начальник в кабинете, ручка, пометка, клякса. А также образы хищников и паразитов – коршун, акула, клещ, в этих случаях цвет несет символику власти вообще.

Зеленый занимает шестое место по популярности среди характеристик российской власти (8,2%) и второе среди характеристик власти региональной. Зеленый связан с природными образами: парк, лес, поле, куст, дерево, береза, дуб, росток в положительном или нейтральном ключе. Так, сломанное дерево, засохшее дерево, вырубленный лес, темный лес, пустое поле соединяются с серым, пепельным, черным. Реже, чем в синий и красный в зеленый окрашена официальная символика. Низкими репутационными образами, где зеленый играет смысловую роль, стали деньги, зеленые деньги (надо полагать, доллары) или денежный мешок, а также змей-горыныч, рептилия, кактус, Гринч (злодей, герой анимационного фильм).

Желтый (золотой, оранжевый) занимает пятое место среди цветов, характеризующих российскую власть (11%), четвертое (11,5%) в характеристике региональной и имеет преимущественно положительные коннотации. Так 80,3 % из всего числа образов, окрашенных в желтый, имеют отчетливо положительный или нейтральный смысл, что согласуется и с выводами международного исследования об эмоциональной окраске желтого⁴². Кроме официальной символики это универсальные образы власти (лев), образы природы (солнце, цветок, ромашка). Среди высказываний (некоторые респонденты предложили их вместо визуальных образов) – счастливые люди, живущие в краси-

⁴² Jonauskaitė, D. et al. The sun is no fun without rain: Physical environments affect how we feel about yellow across 55 countries / D. Jonauskaitė, Yu. Grüber // Journal of Environmental Psychology. – 2019, Volume 66. – P. 101350. DOI: 10.1016/j.jenvp.2019.101350.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

вом месте, приветливое лицо. Откровенно критических образов 19,7% – *пустыня, песок, лиса, тигр, кот, царь и холопы, сломанный телефон*.

В результатах соцопроса с *оранжевым* не ассоциируется протестная символика, несмотря на то, что оранжевый приобрел ее в XXI веке⁴³. Среди образов, предложенных респондентами есть *кулак, график со стрелкой, идущей вниз* – участники протестных акций используют такие символы. Однако у респондентов такие образы не имеют четкого цветового маркера, они «окрашены» в самые разные цвета.

Черный и серый имеют преобладающие и устойчивые негативные характеристики. При этом серый занимает третье место в хроматических кодах и российской, и региональной властей. Лишь 7,7% от совокупного числа ответов с маркировкой *черный* и *серый* можно считать положительными или нейтральными (*щит / меч, серп / молот, дороги / защищенность, лестница / лестница, крепость / дом*). В подавляющем большинстве случаев *черный* и *серый* усугубляют значения разрухи, упадка, безнадежности в сочетании с образами: *грязь, болото, лужа, дождливая погода, туман, слякоть, тучи, мрак, свалка, трущоба, старый дом, развалины, руины, заплесневелый хлеб*; с метафорами пустоты: *ноль, фига, яма, дыра, серое ничего, пустое ведро*. Критический смысл серого подтверждается рядом высказываний, например, *сомнительно, лучше не знать, картина в мрачных тонах*.

⁴³ Пастуро М. Желтый: история цвета / Пер. с французского Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – С. 83–84; Aquil, R. Colours of Love and Hate: Modern politics often completely transforms and abuses older concepts and meanings embedded in the symbolism associated with colours in political and cultural traditions/ R. Aquil // Economic and Political Weekly. Vol. 51, No. 3 (JANUARY 16, 2016). – P. 93–95.

Серый встречается в устойчивых лексических единицах *серый волк, серый заяц* (региональная власть) при *красном медведе* (российская). Иногда как цвет животного, но, чаще всего, с негативной коннотацией: *серый тюлень* (в сочетании с такой характеристикой губернатора области: *делает вид, что работает*); *слон* (в одном случае дан комментарий *власть большая, но неспешная и неповоротливая*), *серый осел* в сочетании с недовольством в ответах на другие вопросы; *серые мыши, крысы, лиса*. *Серый* сочетается с *рыбой, ужом, аквариумом*. В одном случае дан комментарий: *ловить рыбу в мутной воде*, в другом *рука руку моет* в сочетании с *серым*, как цветом региональной власти.

Серый встречается как цвет предмета: старого дерева (*старая телега*), металла (*щит, кольцо, робот, скрипучий механизм, решетка; Титаник; болт*). Последний дважды в словосочетании *забить болт*. Словесные комментарии респондентов таковы: *власть положила болт на народ; крепостное право вернулось вновь, только неофициально*. Есть и предложение нового триколора: *черный, серый, красный*. *Серый* как цвет костюма (*чиновник в сером костюме*), *ножницы, телефон* дополняют коллективный образ власти как бюрократии.

В сочетаниях цветов наиболее частотны сочетания *красного* и *желтого*, а также *красного* и *синего*. Обратные комбинации встречаются вдвое реже, т.е. *красный* воспринимается как старший цвет в контексте представлений о власти. При этом сочетания *красный/синий, красный/желтый* по большей части связаны со стереотипными образами власти (*герб/гимн, силуэт России/силуэт региона, орел/корабль, орел/щит*), а обратные комбинации – с креативными (*озеро надежды/костер, слон/муравей*).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОСТИ К РИТУАЛУ

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

Красный «старше» синего, зеленого, желтого, в комбинации цветов красный много чаще выбирается для российской власти, в то время как другие цвета – для региональной. Обратные сочетания встречаются значительно реже. Например, *красный/зеленый* – 45 раз, *зеленый/красный* – 9.

В паре *синий/желтый (оранжевый)* цвета выступают практически равноправными. Как и за парой *синий/зеленый* за этим сочетанием стоят образы природы (*солнце, цветок, небо, поле, облако; зеленая поляна, покрытая одуванчиками*) в модели зеленая земля/синее небо, или синее небо/желтое солнце.

Сочетание *желтого* с *синим* практически столь же частотно, как и с *красным* (59). Пара *желтый/синий* встречается 32 раза, обратное сочетание немногим меньше – 27, строится на контрасте образов света, тепла, энергии (*солнце, звезда, рассвет, огонь, двигатель*) и прохлады, свежести (*небо, облако, вода, ручей, лужа, купель*).

При этом *синий* «выше» *зеленого* и *белого*. В паре *синий/зеленый*, которая, судя по визуальным образам и комментариям, ассоциируется с образом мирной природы, старшим цветом выступает *синий*. Пара *синий/зеленый* (российская/региональная власть) встречается в два раза чаще, чем обратное сочетание. Пара *синий/белый* предлагается в 1,5 раза чаще, чем *белый/синий*.

Желтый «выше» *зеленого*. Пара *желтый/зеленый* предлагается в четыре раза чаще, чем пара *зеленый/желтый*. В ряде случаев соотношение *желтого/зеленого* уточняется иерархией предложенных визуальных образов: *президент/губернатор, лев/кот, солнце/трава, солнце/поле, орел/поле*.

Более насыщенный цвет воспринимается как старший, а менее насыщенный как подчи-

ненный: *синее небо/голубой мир, синий танк/голубой трактор, красный толстяк/розовый толстяк, власть зеленая/власть светло-зеленая*.

Темный выглядит значительно светлее. Так, в парах *темно-синий/синий*, *темно-красный/красный*, *темно-зеленый/зеленый* темный цвет отдан российской власти, светлый – региональной. Комбинация *коричневый/желтый* встречается вдвое чаще чем *желтый/коричневый*. Коричневый цвет чаще сочетается с зооморфными и фитоморфными образами (*орел, дерево, дуб, конь, крепкий орех, медведь, лев, лиса, собака*).

Темно-синий несет еще и сильный критический заряд, что проявляется в параллелях с визуальными образами власти и иногда комментариями респондентов: *пустота, среднее доверие, болото* (чаще *серое* или *болотное*, но в трех случаях *темно-синее*), *наклонившееся дерево*.

М. Пастуро сделал вывод, что самые популярные цвета современности – *синий*, затем с отрывом *зеленый*, и с большим отрывом *белый* и *красный*. Эта шкала очень устойчива на протяжении всего XX века, причем цветовые предпочтения взрослых не зависели от пола, профессии, достатка. Дети предпочитают теплые тона, становясь старше делают выбор в пользу холодных тонов, взрослые же в большинстве своем предпочитают холодные⁴⁴. Пастуро не имел в виду политические вкусы, соцопросы, на которые он ссылается, проводились не в России. Все же, представляется важным проанализировать возрастные предпочтения, имея в виду смысловые коннотации разных цветов, учитывая, что цвет во многих случаях выступает эмоциональной и качественной (позитив-

⁴⁴ Пастуро М. Синий. История цвета / Пер. с франц. Н. Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 98–99.



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

ной/негативной) характеристикой. Предпочтения цветовых маркеров российской власти внутри возрастных групп:

18–25 лет – *синий, черный, красный, серый, желтый*;

26–35 лет – *синий, красный, серый, черный, желтый*;

36–45 лет – *красный, синий, зеленый, черный, серый*;

46–55 лет – *красный, синий, серый, зеленый, черный/белый*;

старше 56 – *красный, синий, желтый, серый, черный*.

Цветовые маркеры региональной власти внутри возрастных групп:

18–25 лет – *синий, зеленый, серый, красный, черный*;

26–35 лет – *серый, зеленый, желтый, красный, синий*;

36–45 лет – *синий, зеленый, серый, красный, черный*;

46–55 лет – *синий, серый, зеленый, красный, желтый*;

старше 56 – *синий, серый, зеленый, красный, белый*.

В этом сопоставлении видно, что *красный* и *синий* конкурируют на уровне характеристик российской власти, тогда как на уровне региональной безусловно лидирует *синий*. Хотелось бы обратить внимание на стойкое присутствие *черного* и *серого* в палитре власти. Они обладают наиболее устойчивыми негативными характеристиками. Тревожные позиции, которые занимают эти цвета в молодежных возрастных группах; сохраняются в самом трудоспособном возрасте (36–45, 46–55), а у респондентов 26–35 лет при характеристике региональной власти *серый* вышел на первое место.

Заключение

Сравнивая профессиональный (высокий) и народный уровни хроматических кодов власти, отметим некоторые несовпадения. Так, в народном сознании высок статус *красного*, несмотря на то, что последние тридцать лет он фактически вытеснялся из политической символики. Красному во многих случаях приписываются наиболее абстрактные качества – служить символом власти вообще, верховной власти. Также высок статус *синего*, что совпадает с предпочтениями на высшем уровне политического сознания, как и с отмеченной М. Пастуро умиротворяющей ролью синего в политической символике новейшего времени. Однако в иерархии цветов *красный* выше *синего*. Кстати, триколор в качестве цветового маркера власти выбрали всего 2,5% респондентов. В отличие от официальной политической колористики, где холодные цвета доминируют над теплыми, в народном хроматическом коде власти более высок статус теплых цветов по отношению к холодным. «Окраска» образов с высоким репутационным содержанием тяготеет к абстрактным цветам власти, а критические и креативные образы чаще «окрашены» в естественный цвет.

142

Список литературы

Букреева, О.В. Визуальный аспект восприятия политической власти в России // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 5 (19), Ч. II. – С. 35–39.

Шестопад, Е.Б. Новые тенденции в восприятии власти российскими гражданами / Е.Б. Шестопад, А.В. Вагина, П. С. Пасс // Полития: Анализ. Хроника. Прогноз (Журнал политической философии и социологии политики). – 2019. – № 4 (95). – С. 67– 86. DOI: 10.30570/2078-5089-2019-95-4-67-86.

Большунова, Н.Я. Особенности цветовых предпочтений в подростковом и юношеском возрасте и их взаимосвязь с эмоциональным интеллектом / Н.Я. Большунова,



Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

Т. И. Хромова // Вестник Красноярского педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2021. – № 1(55). – С. 68–79. DOI: <https://doi.org/10.25146/1995-0861-2021-55-1-260>.

Грибер, Ю. А. Геронтологическая специфика цветовых предпочтений, связанных с выбором цвета фасада жилого дома / Ю.А. Грибер, Т.А. Самойлова // Урбанистика. – 2018. – № 3. – С. 99–113.

Griber, Y. A. “Edible” colour names: age-related differences in Russian / Y. A. Griber, G. V. Paramei, D. Mylonas // Colour and Landscape. Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2019 / ed. by J. L. Caivano. – Buenos Aires: International Colour Association, 2019. – P. 256–262.

Пастуро, М. Синий. История цвета / Пер. с франц. Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 134 с.

Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 548 с.

Прокопьев, С.М. Барон Б.В. Кёне и его геральдические реформы / С.М. Прокопьев, Д.А. Фахрутдинова // Вестник МГУП. – 2016. – № 2. – С. 47–51.

Соболева, Н. А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006. – 488 с.

Жабрева, А.Э. «Запона на ней с камнем, петли жемчужные»: костюм русского дипломата конца XVII в. Петра Ивановича Потемкина (по изобразительным и документальным источникам) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4(25). – С. 144–149.

Левинсон-Нечаева, М.Н. Одежда и ткани XVI–XVII веков // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сборник науч. трудов по материалам Гос. Оружейной палаты / [Под ред. Г. А. Новицкого]. – М.: Искусство, 1954. – С. 305–386.

Жабрева, А.Э. Русский костюм в изобразительных источниках XV века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. – 2015. – № 4. – С. 66–84.

Курдин, Ю. А. Под стягом Всемиловейшего Спаса: (К 450-летию Казан. похода Ивана Грозного): Опыт литератур.-краевед. исслед. – Арзамас: АГПИ, 2002. – 179 с.

Кошлякова, Т.Н. Древнее знамя Оружейной палаты и его реставрация // Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII вв. / Отв. ред. В.Д. Черный – М.: Искусство, 1984. – С. 163–178.

Пчелов, Е.В. Цветовое решение российских титульных гербов XVII – начала XVIII века // Вестник архивиста. – 2022, № 3. – С. 651–661. DOI 10.28995/2073-0101-2022-3-651-661.

Пчелов, Е. В. Несомненное мастерство и геральдическое «невежество» Юрия Фробоса (тарель 1675 г. из собрания Оружейной палаты: эмблемы и символы) // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. – С. 62–66.

Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 476 с.

Пастуро, М. Желтый: история цвета / Пер. с французского Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 151с.

Пчелов, Е.В. Символика российских государственных регалий: цвета и числа // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2010. – № 7(50). – С. 140–152.

Пастуро, М. Красный: история цвета [пер. с франц. Н. Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 153 с.

Пастуро, М. Зеленый: история цвета [пер. с франц. Н. Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 164 с.

Королев, Г.И. Цвет российского двуглавого орла по первую треть XVIII в. включительно // Гербовед. – 1997. – № 14. – С. 7–10.

Пчелов, Е.В. История московского герба // Московский журнал. История государства Российского. – 2019. – № 5. – С. 16–17.

Зимин, И.В. Кокарда в русской армии. 1731–1918 гг. // Военно-исторический журнал. – 2008. – № 4 (576). – С. 73–76.

Пчелов, Е.В. Флаг корабля «Орел» в контексте формирования российской государственной символики // История и архивы. – 2021. – № 3. – С. 12–21.

Шепелев, Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. – М.: Наука, 1991. – 222 с.

Злыднева, Н. В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Индрик, 2002. – С. 424–431.

Колоницкий, Б.И. Символы власти и борьба за власть: к изучению политической культуры российской революции 1917 года. – СПб.: Лики России. 2012. – 320 с.

Хобсбаум, Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. – 2000. – № 1. – С. 47–62.

Общественная жизнь Ленинграда в годы перестройки 1985 – 1991 / Под ред. А.Д. Марголиса и О.Н. Ансберг. – СПб.: Серебряный век, 2009. – 781 с.

Jonauskaitė, D. et al. The sun is no fun without rain: Physical environments affect how we feel about yellow across 55



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОСТИ К РИТУАЛУ

Лариса Викторовна НИКИФОРОВА, Нина Николаевна РОЗАНОВА

| Хроматический код власти: культурная история и современная народная символизация |

countries/ D. Jonauskaitė, Y. Griber // Journal of Environmental Psychology. – 2019, Volume 66. – P. 101350.

DOI: 10.1016/j.jenvp.2019.101350

Никифорова, Л. В. Политические метафоры и репутационный образ власти: опыт классификации данных социологического опроса / Л. В. Никифорова, Н. Н. Розанова // Научный диалог. – 2022. – Т. 11. – № 8. – С. 56–74. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-8-56-74.

Aquil, R. Colours of Love and Hate: Modern politics often completely transforms and abuses older concepts and meanings embedded in the symbolism associated with colours in political and cultural traditions/ R. Aquil// Economic and Political Weekly. – Vol. 51, No. 3 (JANUARY 16, 2016). – P. 93-95.



Larisa V. NIKIFOROVA, Nina N. ROZANOVA

| Exploring the Political Colors: Cultural History and Contemporary Popular Symbolization |**Larisa V. NIKIFOROVA**

Vaganova Ballet Academy
2, Ul. Zodechego Rossi, Saint Petersburg, 191023 Russian Federation
Department of Philosophy, History and Theory of Art.
Herzen State Pedagogical University of Russia
48, Moika Emb., Saint Petersburg, 191186 Russian Federation
Department of Theory and History Culture
Doctor of Science, Professor
ORCID: 0000-0001-9811-2411
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

Nina N. ROZANOVA

Smolensk State University
Ul. Przhhevskogo, 4, Smolensk 214000, Russian Federation
Department of Management
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor
ORCID: 0000-0002-7243-8197
E-mail: rozznina@yandex.ru

**EXPLORING THE POLITICAL COLORS: CULTURAL HISTORY
AND CONTEMPORARY POPULAR SYMBOLIZATION**

Russian history of changing chromatic codes of power has a relative independence from changes in pictorial symbolism. The choice of colors and their combinations is often ad hoc, but despite obvious influences and borrowings, the combinations take root in Russian soil and acquire their own characteristics, as for example occurred with the colors of the St. George ribbon. It is useful to divide the highest (professional) level of color symbolization, i.e. the initiators of political symbolism, and the level of popular symbolization. Representatives of both levels in the contemporary era, appeal to history and cultural memory, to archetypes of power, and to donor cultures of traditions of political representation. A comparison between professional and popular levels of political colors symbolization demonstrates some discrepancies. Thus the status of the red is high in popular consciousness, despite the fact that over the past thirty years it has been virtually absent from political symbols. Red serves as a symbol of power in general, of the supreme power. The status of blue is high, which coincides with current preferences at the highest level of political consciousness, as well as with the pacifying role of blue in the political symbolism of recent

times. However, in the popular hierarchy of colors, blue is subordinated to red. In contrast to M. Pasturo's conclusions about the color preferences of the twentieth century and the dominance of cold tones over warm ones (on the material of Western Europe), the status of warm colors is higher in our material on the popular symbolism of power. Images with high reputational content gravitate towards official symbolism and political branding, and their color palette is reduced to local colors that have an abstract meaning. The palette of critical and creative images is richer, more varied in shades of tone and saturation.

The results of the sociological survey of 2022 year served as empirical material for problematization of the political colors and its popular symbolization.

Key words: image of power; political colors; popular symbolization of color; cultural history of color.

References

Bukreeva, O.V. (2012). Vizual'nyj aspekt vospriyatiya politicheskoy vlasti v Rossii [Visual aspect of the perception of political power in Russia]. *Istoricheskie,*

filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. № 5 (19), CH. II, 35–39. (In Russian)



Larisa V. NIKIFOROVA, Nina N. ROZANOVA

| Exploring the Political Colors: Cultural History and Contemporary Popular Symbolization |

Shestopal, E.B. (2019). Novye tendencii v vospriyatii vlasti rossijskimi grazhdanami [New trends in Russian citizens' perception of power]. *Politiya: Analiz. Hronika. Prognoz (ZHurnal politicheskoy filosofii i sociologii politiki)*, № 4(95), 67–86. DOI: 10.30570/2078-5089-2019-95-4-67-86. (In Russian)

Bol'shunova, N.Ya. (2021). Osobennosti cvetovyh predpochtenij v podrostkovom i yunosheskom vozraste i ih vzaimosvyaz' s emocional'nym intellektom [Peculiarities of colour preferences in adolescence and adolescence and their relationship with emotional intelligence]. *Vestnik Krasnoyarskogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astaf'eva*, № 1(55), 68–79. DOI: <https://doi.org/10.25146/1995-0861-2021-55-1-260>. (In Russian)

Griber, Yu. A. (2018). Gerontologicheskaya specifikatsiya cvetovyh predpochtenij, svyazannyh s vyborom cveta fasada zhilogo doma [Gerontological specificity of colour preferences associated with the choice of colour of the facade of a residential building]. *Urbanistika*, № 3, 99–113. (In Russian)

Griber, Y.A., Paramei, G.V., Mylonas, D. (2019) "Edible" colour names: age-related differences in Russian. *Colour and Landscape. Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference* (pp. 256–262). Buenos Aires: International Colour Association.

Pasturo, M. (2017) *Siniy. Istoriya cveta [Blue. History of colour]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)

Eko U. (2006). Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The absent structure. An Introduction to Semiology]. Saint-Petersburg: Simpozium. (In Russian)

Prokop'ev, S.M., Fahrutdinova D. A. (2016). Baron B.V. Kyone i ego geraldicheskie reformy [Baron B.V. Köhne and his heraldic reforms]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pečati*, № 2, 47–51. (In Russian)

Soboleva, N. A. (2006) *Ocherki istorii rossijskoj simvoliki: Ot tamgi do simvolov gosudarstvennogo suvereniteta [Essays on the history of Russian symbols: from tamga to symbols of state sovereignty]*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur; Znak. (In Russian)

Zhabreva, A.E. (2012) «Zapona na nej s kamen'em, petli zhemchuzhnye»: kostyum russkogo diplomata konca XVII V. Petra Ivanovicha Potemkina (po izobrazitel'nym i dokumental'nym istochnikam) [Zapona

on her with a stone, loops of pearls": costume of a Russian diplomat in the late 17th century. Peter Ivanovich Potemkin (by visual and documentary sources]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, № 4(25), 144–149. (In Russian)

Levinson-Nechaeva, M.N (1954). Odezhda i tkani XVI–XVII vekov [Clothing and fabrics of the XVI–XVII centuries]. *Gosudarstvennaya Oruzhejnaya palata Moskovskogo Kremlya: Sbornik nauch. trudov po materialam Gos. Oruzhejnoj palaty* (pp. 305–386). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Zhabreva, A.E. (2015) Russkij kostyum v izobrazitel'nyh istochnikah XV veka [Russian costume in the visual sources of the XV century]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Art*, № 4, 66–84. (In Russian)

Kurdir, Yu. A. (2002). *Pod styagom Vsemilostivejshego Spasa: (K 450-letiyu Kazan. pohoda Ivana Groznogo): Opyt literatur.-kraeved. Issled [Under the banner of the All-Merciful Saviour: (To the 450th anniversary of Ivan the Terrible's Kazan campaign): Opyt literary.-local history. research]*. Arzamas: AGPI. (In Russian)

Koshlyakova, T.N. (1984). Drevnee znanya Oruzhejnoj palaty i ego restavraciya [Ancient Banner of the Armoury and its restoration]. *Proizvedeniya russkogo i zarubezhnogo iskusstva XVI – nachala XVIII vekov* (pp. 163–178). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Pchelov, E.V. (2022). Cvetovoe reshenie rossijskikh titul'nyh gerbov XVII – nachala XVIII veka [Colouring of Russian titular coats of arms of XVII – early XVIII centuries]. *Herald of an Archivist*, № 3, 651–661. (In Russian)

Averincev, S.S. (2004). Poetika rannevizantijskoj literatury [Poetics of Early Byzantine Literature]. Saint-Petersburg: Azbuka-classika. (In Russian)

Pasturo, M. (2022). *Zheltiy: istoriya cveta [Yellow: a history of colour]*. Moscow: New Literary Observer. (In Russian)

Pchelov, E.V. (2010). Simvolika rossijskikh gosudarstvennyh regalij: cveta i chisla [Symbolism of Russian state regalia: colours and numbers]. *Vestnik rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*, № 7(50), 140–152. (In Russian)

Pasturo, M. (2019). *Krasnyj: istoriya cveta [Red: a history of colour]*. Moscow: New Literary Observer. (In Russian)



Larisa V. NIKIFOROVA, Nina N. ROZANOVA

| Exploring the Political Colors: Cultural History and Contemporary Popular Symbolization |

Pasturo, M. (2018). *Zelenyj: istoriya cveta* [Green: a history of colour]. Moskow: New Literary Observer. (In Russian)

Korolev, G.I. (1997). *Cvet rossijskogo dvuglavogo orla po pervuyu tret' XVIII v. vklyuchitel'no* [Colour of the Russian double-headed eagle up to the first third of the 18th century inclusive]. *Gerboved*, № 14, 7–10. (In Russian)

Pchelov, E.V. (2019). *Istoriya moskovskogo gerba* [History of Moscow coat of arms]. *Moskovskij zhurnal. Istoriya gosudarstva Rossijskogo*, № 5, 16–17. (In Russian)

Zimin, I.V. (2008). *Kokarda v russoj armii. 1731–1918 gg.* [The cockade in the Russian army. 1731–1918]. *Military History Magazine*, № 4 (576), 73–76. (In Russian)

Pchelov, E.V. (2021). *Flag korablya «Orel» v kontekste formirovaniya rossijskoj gosudarstvennoj simboliki* [Flag of the ship "Eagle" in the context of formation of Russian state symbols]. *History and Archives*, № 3, 12–21. (In Russian)

Shepelev, L.E. (1991). *Tituly, mundiry, ordena v Rossijskoj imperii* [Titles, uniforms, orders in the Russian Empire]. Moskow: Nauka. (In Russian)

Zlydneva, N. V. (2020). *Belyj cvet v russoj kul'ture XX veka* [White Color in Russian Culture of XX Century]. *Priznakovoe prostranstvo kul'tury* [Sign Space of Culture] (pp. 424–431). Moskow: Indrik. (In Russian)

Kolonickij, B.I. (2012). *Simvoly vlasti i bor'ba za vlast': k izucheniyu politicheskoj kul'tury rossijskoj revolyucii 1917 goda* [Symbols of power and the struggle for power: to the study of the political culture of the Russian Revolution of 1917]. Saint-Petersburg: Liki Rossii. (In Russian)

Hobsbaum, E. (2000). *Izobretenie tradicii* [Invention of traditions]. *Acta Eurasica*, № 1, 47–62. (In Russian)

Jonauskaitė, D., Griber Y., et al. (2019). The sun is no fun without rain: Physical environments affect how we feel about yellow across 55 countries. *Journal of Environmental Psychology*. Volume 66, 101350. DOI: 10.1016/j.jenvp.2019.101350

Nikiforova, L. V., Rozanova, N. N. (2022). *Politicheskie metafory i reputacionnyj obraz vlasti: opyt klassifikacii dannyh sociologicheskogo oprosa* [Political Metaphors and the Reputational Image of Power: Experience in Classifying Sociological Survey Data]. *Nauchnyj dialog*, № 11 (8), 56–74. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-8-56-74. (In Russian)

Aquil, R. (2016). *Colours of Love and Hate: Modern politics often completely transforms and abuses older concepts and meanings embedded in the symbolism associated with colours in political and cultural traditions.* *Economic and Political Weekly*, vol. 51, № 3, 93–95.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение фотографии |

Михаил Александрович СТЕПАНОВ

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18
Заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью
Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва
129301, Российская Федерация, Москва, ул. Космонавтов, 2.
Старший научный сотрудник Центра фундаментальных исследований культуры
Кандидат философских наук, доцент
ORCID: 0000-0002-8793-5874
E-mail: michail.stepanov@gmail.com

ВООБРАЖЕНИЕ ФОТОГРАФИИ

Текст вызван выходом в свет новой книги петербургского искусствоведа Екатерины Васильевой «36 эссе о фотографах», однако цель настоящей статьи – не рецензия. Книга наводит на размышления о современности, культурной памяти и работе воображения. Фотография представляется определенной технологически, но неопределенной экзистенциально «внелогической формой», как её ранее интерпретировала автор. Фотографы – не фиксаторы, а информативные, более точные, чем художники интерпретаторы мира, способные создавать воображение эпохи, формировать паттерны восприятия событий и тем, трансформировать природу индивидуальной идентичности.

Фотография повсеместна. Понимаемая как объект дизайна она украшает всевозможные поверхности и пространства, относимая к искусству, она заполнила собой экраны, печатные издания и выставочные пространства музеев и галерей. Признанная полноценным объектом наблюдения и исследования, фотография воспроизводится во множестве специализированных изданий, таких как каталоги и авторские альбомы, по которым в основном с ней и знакомятся и знают фотографию как произведение искусства. Между тем, фотография – это и фотографы, их оснащенный техникой взгляд, оставивший нам отпечаток их мира, который они сконструировали для нас, зрителей.

Книга построена таким образом, что внешняя форма, порядок следования персоналий, подчинены алфавиту, но не времени жизни или стилям фотографов. Вместо единой линейной перспективы читатель получает множество констелляций, пересечений линий жизни, техник, сюжетов, и уже нет никакой истории фотографии, развивающейся во времени, а есть множество сил, постоянно действующих на самого зрителя/читателя.

Ключевые слова: Екатерина Васильева, фотография, фотографы, история фотографии, воображение.

148

Знание о фотографии принято структурировать в историю, хронологию, последовательность событий и методов, авторских практик и технологических изощрений. От этой традиции в 1970-х отступила Розалинд Краусс в сборнике эссе «Фотографическое: опыт теории расхождений», разрушая канон внешнего рассмотрения и порождения объективного текста о фотографии. Вместо этого внешнего дополнения она предложила исходить из фотографии, собственного видения и личной истории зрителя. Это обращение к опыту приобретает особую ценность, поскольку вырывает фотографию из внешних структур истории техники или истории искусства. Фотография оказывается внеположной искусству, внеположной технике и несводимой к объекту наблюдения. Не мы наблюдаем



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| **Воображение фотографии** |

даем и владеем фотографией, а, скорее, она «продолжает владеть нами»¹, когда мы обращаемся к ней. Что стоит за этой способностью фотографии «протезировать» наше видение?

Искусствовед Екатерина Васильева в книге «Фотография и внелогическая форма» 2019 года заметила, что «фотография плохо поддается классической систематизации», «она с трудом выдерживает традиционные схемы обобщения и разграничения изображений»². Желание спокойного гармоничного погружения в упорядоченный мир, где фотографии установлены её место уничтожается самой фотографией, при взгляде на неё. Проступает то самое «внелогическое» в фотографии, которое является основанием всего логического и осмысленного. Васильева утверждает, что фотография всегда ускользает от итогового значения, что «фотографический смысл предстает неопределенной средой»³. В своей новой книге «36 эссе о фотографах» автор обращается к фотографическому опыту как тому самому месту, той среде, где случается смысл фотографии, где из трехмерной динамичной действительности когда-то посредством фотографической техники и видения фотографа было произведено статичное двухмерное изображение, которое запустило воображение зрителя и превратило его мир в хаос. «Фотография действует по своим собственным правилам: она превращает мир в хаос»⁴, пишет автор книги. Правдоподобие фотографии нарушает метаболизм реальности, поскольку фотография как слайд заслоняет реальность, ампутируя аналитические способности

зрителя. Внелогическое запускает воображаемое. Отдавая себе в этом отчет, нам следует понимать, что фотография не является средством фиксации объективной реальности, а «она фиксирует опыт, оставляя его невостребованным и автономным»⁵. Вместо объективной реальности перед нами оказывается реальность конкретного художника, или, как сказал бы Вилем Флюссер, «оператора». Именно с его миром мы имеем дело обращаясь к фотографии. «На фотографии мир таков, каким его воспринимает фотограф. Мы имеем дело не с реальностью, а с отношением к миру другого человека»⁶. Этот исходный пункт новой книги Екатерины Васильевой определяет её структуру: всё имеет значение, нет иерархии приоритетов. Отсюда количество и последовательность эссе в книге – их столько и расположение их таково, каково желание автора. Эта книга не справочник и не энциклопедия, эта книга – фотография фотографа автора. Фотография как внелогическая форма воплощается в книге «36 эссе о фотографах».

Писать о фотографии – это способ избавиться от протеза, от того видения мира фотографом, которое имплантируется зрителю и оживает его личные переживания, границы приватности и уникальность видения. Писать о фотографии – не значит создавать стройную картину истории техники и мастерских жестов фотографов, а напротив, – перепаживать это поле, демаркировать границы нарративов, техники и видения. Каждый раз собирать мир заново как пазл из готовых элементов, несмотря на то что все эти куски цельны и автономны. Зрительский опыт – это тот автономный кусок мира, который собирает из имеющихся свой уникальный единичный мир и собственное видение, кото-

¹ Дамиш, Ю. Исходя из фотографии // Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ad Marginem. – С. 13.

² Васильева, Е. Фотография и внелогическая форма. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 195.

³ Там же. С. 293.

⁴ Васильева, Е. 36 эссе о фотографах. – СПб.; М.: RUGRAM_Пальмира, 2022. – С. 8.

⁵ Там же. С. 9.

⁶ Там же.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение фотографии |

рые могут транслироваться сквозь года и расстояния. Читая эти эссе, расположенные в алфавитном порядке и не подчиняющиеся хронологии жизни персоналий, ловишь себя на мысли, что можно примерять их «собственное видение мира» как очки. Биографические данные представлены одновременно аналитически строго и обстоятельно, и с легкостью романа, что позволяет осуществить как погружение в эти фотографические миры, так и вернуться из них обновленным.

Книга Екатерины Васильевой не только может служить введением в историю авторской фотографии, но ставит вопрос о возможности описания фотографического опыта. Фотография уже всегда есть снимок, список вещей или описание мира, то есть уже всегда состоит в сложных, технически подкрепленных отношениях с миром. Как и само человеческое зрение, фотография есть зрение нечеловеческое. Эта потенциальная субституциональность позволяет научиться фотографическому видению, стилистическим особенностям и чувствительности фотографов, что, в свою очередь, позволяет выстраивать траектории наставничества, влияния и заимствований, представляющих особый интерес для научного и искусствоведческого описания. Значение фотографий не прячется, скрывается под внешними повествованиями, а в силу самой своей природы (субститут зрения) заключается в этом самом наблюдении, в том, что можно увидеть глазами. Внимательное описание биографических событий персоналий книги, казалось бы, должно выстроить повествование, в которое затягиваются фотографии под их авторством, однако мы наблюдаем обратный эффект. Возникает напряжение между описанием жизни авторов, их известных фотографий, сделавших имя этим фотографам, что и позволило им попасть в данную и другие книги, и

зрительским восприятием, если быть точнее – воображением, поскольку в книге нет иллюстраций. Как же тогда рассматривать фотографии? Отсутствие образов и невозможность лицезреть их параллельно прочтению запускают работу воображения, дающего уникальный личный образ – непосредственный доступ к фотографическому в состоянии грёзы. Здесь уже нет никакого повествования, рассказа, идеологии, а есть в чистом виде внелогическое. И так открывается возможность видеть глазами многих.

В характеристике книги, данной самим автором, ««36 эссе о фотографии» – это тридцать шесть кадров пленки. Перечень имен субъективен, также как выбор объекта изображения или снимков, на которые мы обращаем внимание»⁷, дается аналогия, позволяющая обнаружить те ограничения, налагаемые на обширную сферу фотографического, которые позволяют достичь уровня единства – состоявшейся книги. Определенный набор кадров фотопленки, то техническое ограничение, которое с одной стороны требует преобразовать каждый элемент «жизни» фотографа, с другой стороны, – отсылает нас к серийному аспекту. «Именно тут проясняется функция серийного аспекта: переходить от одного качества к другому, прорываться к новому. Производить новое качество, совершать качественный скачок...»⁸, – пишет Ж. Делёз. Новым качеством, в данном случае, оказывается понимание фотографии как инструмента воображения не только фотографа, но и зрителя. Пониманию уязвимости зрителя перед фотографическим образом.

⁷ Васильева Е. 36 эссе о фотографах. – СПб.; М.: RUGRAM_Пальмира, 2022. – С. 12.

⁸ Делёз, Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делёз; [пер. с фр. Б. Скуратов]. – М. Ad Marginem, 2004. – С. 147.



Михаил Александрович СТЕПАНОВ

| Воображение фотографии |

Таким образом книга Васильевой предлагает не историю фотографии, а дает возможность видеть – рассматривать фотографические изображения в обстоятельствах их создания, учитывая социальные, политические и биографические контексты их создания, присутствия и исчезновения. Учет широкого культурного контекста, как текстуальной, так и, прежде всего, визуальной культуры, в которой производились фотографические изображения, проведенный в книге, приводит к пониманию иррационального или внелогического начала, выходу на «территорию внелогического»⁹. Это означает, что фотография может быть как описанием светом увиденного мира, так и симуляцией (имитацией) событий, наделяемых значением, служащих определенной социальной, политической, экономической или иной цели. И каждый зритель способен понять это, подвергнув учету обстоятельства фотографии и собственной встречи с фотографическим изображением. Идентификация и самоидентификация социальных групп, культур и индивидов через фотографические изображения – общее место исследований фотографии, однако фотография есть способ саморепрезентации фотографа, и доступ к фотографическому в состоянии грёзы оказывается способом самоосознания индивида как субъекта, способного принять или отразить идентификацию через образ. Фотографические изображения документируют и репрезентируют положение вещей, дают представление о поведении людей. Множество фиксируемых различий едва ли могут предписывать правила поведения, с этим лучше справляется плакатная графика, однако, множество фотографических изображений с их стремлением к фиксации каждого предмета, различению деталей и, соответствен-

но, возможности узнавания, отличия от других, поддерживает постоянное стремление к проведению различий. Видеть – значит различать, понимать этот сложный сложенный из множества элементов единый мир без попыток колонизировать его, придать ему единственно верную картину мира и правила поведения.

Список литературы

- Васильева, Е. Фотография и внелогическая форма. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с.
- Васильева, Е. 36 эссе о фотографах: [сборник]. – СПб.; М.: RUGRAM Пальмира», 2022. – 255 с.
- Дамиш, Ю. Исходя из фотографии // Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. – М.: Ad Marginem. – С. 6–14.
- Делез, Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делез; [пер. с фр. Б. Скуратов]. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.

⁹ Васильева, Е. Фотография и внелогическая форма. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – С. 293.



Mikhail A. STEPANOV

| Photography's Imagination |

Mikhail A. STEPANOV

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design
18, Bolshaya Morskaya st., Saint Petersburg, 191186 Russian Federation
Head of the Department of Advertising and Public Relations at the Institute of Business Communications
D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Russia
2, Cosmonauts st., Moscow, 129301 Russian Federation
Senior Researcher of the Center for Fundamental Research of Culture
PhD (Philosophy), Associate Professor
ORCID: 0000-0002-8793-5874
E-mail: michail.stepanov@gmail.com

PHOTOGRAPHY'S IMAGINATION

The text is caused by the publication of a new book by the St. Petersburg art historian Ekaterina Vasilyeva "36 Essays on Photographers", but the purpose of this article is not a review. This article deals with the question of how the photographic imagination works. The book is suggestive of modernity, cultural memory and the workings of the imagination. Photography appears to be technologically defined, but existentially indefinite "extra-logical form", as the author previously interpreted it. Photographers are not fixators, but informative, more accurate interpreters of the world than artists. They are capable of creating the imagination of an era, forming patterns of perception of events and topics, transforming the nature of individual identity. A photograph can be both a description of the world and a simulation of events endowed with meaning, serving a specific social, political, economic or other purpose. And each viewer is able to understand this by taking into account the circumstances of the photograph and his own encounter with the photographic image. Identification and self-identification of social groups, cultures and individuals through photographic images turns out

to be a way of self-awareness of the individual as a subject capable of accepting or reflecting identification through an image. Photographic images document and represent the state of affairs, give an idea of the behavior of people. The plethora of photographic images, with their tendency to capture each subject, supports the constant drive to make distinctions. To see means to distinguish, to understand this complex single world composed of many elements without attempts to colonize it, to give it the only true picture of the world and the rules of behavior.

The book is structured in such a way that the external form, the order of personalities, is subordinated to the alphabet, but not to the time of life or the styles of photographers. Thus, instead of a single linear perspective, the reader gets a lot of constellations, intersections of life lines, techniques, plots, and there is no longer any history of photography that develops over time, but there are many forces that constantly act on the viewer/reader himself.

Key words: Ekaterina Vasilyeva, photography, photographers, history of photography, imagination.

References

- Vasilyeva, E. (2019). *Fotografiya i vnelogicheskaya forma*. [Photography and non-logical form]. M.: Novoye literaturnoye obozreniye. New Literary Review, 2019. 312. (In Russian)
- Vasilyeva, E. (2022). *36 esse o fotografakh* [36 issues about photographers: [collection]]. St. Petersburg; M.: RUGRAM Palmira, 2022. 255. (In Russian)

Damish, J. (2016). *Iskhodya iz fotografii* [Proceeding from photography]. Krauss, R. *Fotograficheskoye: opyt teorii raskhozhdeniy*. [Photographic: Experience in the theory of discrepancies]. Moscow: Ad Marginem. 6–14. (In Russian)

Deleuze, G. (2004). *Kino: Kino-1 Obraz-dvizheniye; Kino-2 Obraz-vremya* [Cinema: Cinema-1 Image-Movement; Kino-2 Image-time]. G. Deleuze; [per. from fr. B. Skuratov]. M.: Ad Marginem, 2004. 622. (In Russian)



Международный журнал исследований культуры № 4 (49) 2022
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 4 (49) 2022
Peer-reviewed scientific e-journal



ISSN 2079–1100

www.culturalresearch.ru

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий



WEB OF SCIENCE
RSCI



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
Министерства образования и науки Российской Федерации



CYBERLENINKA
Научная электронная
библиотека

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index *



ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Интелпрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

ТЕМА НОМЕРА:

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ПОВСЕДНЕВНОСТИ К РИТУАЛУ

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 EVERYDAY TO RITUAL

Guest Editor: *Leonid A. MENSNIKOV*

Managing Editor: *Alina V. VENKOVA*

Обложка: М. Степанова, 2022.
Cover Picture: M. Stepanov, 2022.

31.12.2022

Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS



www.eidos-books.ru