

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

РЕМИЗОВА ЕКАТЕРИНА ВИКТОРОВНА

**СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX-НАЧАЛА XXI ВЕКА**

5.10.1 Теория и история культуры, искусства
(культурология)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
доцент ВАК,
Маргарита Андреевна Ведерникова

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	20
1.1. Теоретический подход и понятийная система культурологического анализа истории и своеобразия современного танца в России.....	20
1.2. Анализ начала и основных этапов становления современного танца в России.	30
1.3. Фестивально-гастрольное движение как коллективный субъект творческой коммуникации в формировании культуры современного танца в России.	56
ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ КОЛЛЕКТИВОВ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА 1990-2020-х ГОДОВ.....	74
2.1. Своеобразие современного танца как художественного текста и формы культурной идентичности.	74
2.2. Полистилистика спектаклей российского современного танца как фактор отечественной художественной культуры.....	92
2.3. Историко-культурная рецепция пластического эксперимента 1910-1920-х годов в творчестве современных хореографов начала XXI века.	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	147

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования.

Современный танец вошел в культурную жизнь России в первом десятилетии XX века и к 2020-м годам укоренился в контексте отечественной художественной культуры. В проекте «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2030 года» подчеркивается, что в России «необходима поддержка творческих инициатив, связанных с проведением фестивалей и лабораторий современного танца, системная поддержка работы творческих резиденций и гастрольной деятельности коллективов современного танца» [104]. Государство в различных формах поддерживает формирование культуры российского современного танца. Крупным форумом российского современного танца, который проводится при регулярной поддержке Президентского фонда культурных инициатив, является калужский фестиваль поддержки современных российских хореографов «Танцсоюз», в котором акцент делается на показах и продюсировании постановок молодых творческих коллективов из российских регионов. «Росмолодежь» ежегодно поддерживает проекты в сфере современного танца в Казани, Кирове, Саранске. Комитет по культуре Санкт-Петербурга на протяжении 1990-2020-х годов поддерживает фестиваль «Открытый взгляд», считая его ключевым смотром новейших тенденций и достижений в области хореографии и пластического искусства.

Процесс формирования культуры российского современного танца, активизировавшийся в 1980-1990-х годах, на протяжении своего становления был обусловлен интенсивностью новых международных контактов. «Проблема новизны» [132, с.121], связанная с расширением словаря идей и практик, на протяжении всего XX века аккультурируется и интегрируется в отечественный художественный контекст посредством социокультурных практик массовых зрелищных мероприятий. Феномен дискотек, развивавший множество танцевальных направлений в молодежной среде, активно проявился в 1980-1990-

е годы. Танец на эстраде 1980-2000-х годов, как эстрадный танец 1910-1930-х годов [257], стал важным социально-культурным явлением, направлением, транслирующим новые каноны поведения и физического присутствия в обществе¹. Дискотеки и рейвы 1980-90-х стали разновидностью языческой пляски, высвобождавшей энергию, инкарнацией на новом историко-культурном этапе «хороводов», о которых мечтал А. Луначарский, размышляя о возможностях театральной культуры 1920-х годов, а также формой иерофании на переломном историческом этапе. Стремление к освоению новых двигательных практик привело к увлечению перформативными практиками как части современного искусства, которые стали «вариантом новой соборности в современном театре, в своих идеях приближенной к свободным формам танца начала XX века» [46, с.69]. Указанный социокультурный контекст определяет актуальность анализа потенциала современной медиакультуры для продвижения и популяризации современного танца для широкой аудитории.

На новом витке социально-культурного развития страны важным маркером культурных трансформаций стала официальная зрелищная культура, в которой принимают участие деятели российского современного танца рубежа XX-XXI века. Формой интеграции российского современного танца в жизнь современного общества становится участие в государственных мероприятиях, которые формируют образ времени, образ страны (хореография Радуги Поклитару на открытии Олимпиады-2014 в Сочи, хореография Анатолия Воинова на открытии этапа Гран-при «Формулы-1» в Сочи, Универсиады и чемпионата мира по плаванию в Казани, хореография Александра Могилева и Ирины Зеновки на фестивале «Алина» к 80-летию Победы). Массовые зрелищные формы как

¹ Музыкальные клипы на центральном телевидении с хореографией Аллы Духовой и балета «Тодес» (1987 – настоящее время), «лунная походка» Майкла Джексона становились новыми пластическими кодами рубежа 1980-1990-х. Музыкальные и молодежные телепередачи конца 1980-х сыграли большую роль в формировании психофизики советской молодежи и фиксировали расцвет разнообразных танцевальных направлений.

явление символической политики формируют пространственно-временное представление о реальности в художественном контексте.

Форма государственного мероприятия предполагает коллективное переживание и различные степени зрительского соучастия. Безусловная ценность для отечественной художественной культуры тематики Великой Отечественной войны позволяет актуализировать тему Победы и выработать способы и средства осмысления героического прошлого в контексте настоящего. Так, спектакль «Поезд в детство» Л. Калмыковой (2024), показанный в московском Музее Победы в 2025 году, посвящен истории детей войны. Доверительный характер закадрового и визуального повествования актуализирует культурную память, обнаруживает временное сращивание военно-исторических контекстов.

Как мы видим, востребованность сферы современной хореографии воплощается в целесообразной государственной поддержке мероприятий, в том числе в образовательных аспектах, через механизмы реализации долгосрочной государственной концепции развития театрального дела. С 2000-х годов в России складывается система профессиональных кадров высшего и среднего звена по направлению «современный танец» [78], что дает возможность для подготовки специалистов разного уровня для более компетентной работы учебных заведений и создания профессиональных хореографических постановок. В 2010-2020-х годах создаются новые методики, вырабатываются новые соревновательные протоколы, позволяющие поддерживать педагогико-образовательное направление современной хореографии на профессиональном уровне. Об углублении, специализированности образовательных практик, целенаправленном распространении индивидуального профессионально-художественного опыта говорит Т.А. Филановская [228].

Одним из важнейших вопросов развития современного танцевального театра является подготовка кадров. Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, проходящий при поддержке Министерства культуры РФ и

«Росконцерта», включает в себя номинацию «современный танец в музыкальном театре». Смотр вносит значительный вклад в развитие отечественной хореографии, раскрывает творческий потенциал конкурсантов. Конкурс дает возможность обратить внимание на подрастающие артистические кадры, проявить себя перед широкой всероссийской аудиторией, сделать существенный шаг в освоении исполнительского мастерства, а хореографам проявить свой творческий потенциал.

Актуальность исследования российского современного танца как феномена отечественной художественной культуры определяется задачей построения модели последовательной межпоколенной связи, что невозможно без решения проблемы начала истории российского современного танца в контексте национальной культурной идентичности, а также без анализа особенностей рецепции различных хореографических техник и привлеченных идей.

Теоретическая работа по определению жанровых границ и эстетических возможностей российского спектакля современного танца следует за практикой постановок. Увеличение количества исследований истории российского современного танца как маркера культурных трансформаций говорит о востребованности практических мероприятий и теоретических трудов о данном направлении искусства. Автор диссертации впервые рассматривает феномен современного танца в отечественной художественной культуре в контексте внутрироссийского художественного генезиса и историко-культурного диалога, что под данным углом еще не изучалось отечественной наукой.

Степень научной разработанности проблемы.

Философско-эстетические проблемы танцевального искусства XX века рассмотрены в работах Е.В. Аверьяновой, Р. Арнхейма, Н.В. Атитановой, В.В. Ванслова, Н.И. Ворониной, И.А. Герасимовой, В.М. Диановой, Н.А. Дмитриевой, И.С. Зильберштейна, Р. Ингардена, М.С. Кагана, П.М. Карпа, П. Козловски, Н.И. Кузнецовой, Н.А. Пицухи, В.В. Ромма, В.А. Самкова,

[3,8,12,33,34,54,60,61,76,77,84,87,96,98,100,108,112,160,173,196].

Теоретической основой для исследования современных форм танца в России в историческом контексте в период 1910-1980-х годах послужили труды А.М. Айламазян, Е.В. Жбанковой, А.В. Константиновой, Е.В. Марковой, Н. Мислер, И.Е. Сироткиной, Е.Я. Суриц, В.А. Щербакова, В.А. Тейдера, Н.Ю. Черновой [4, 140, 182, 183,191,192,193,205,206,213,214,254].

Теорией и исследованиями экспериментальных двигательных практик начала XX в. для последующей адаптации к российско-советским реалиям занимались, в частности, С.М. Волконский, А.К. Гастев, А.И. Пиотровский, А.А. Сидоров [58, 160, 186, 187, 188, 189].

Истории формирования художественного и музыкального движения в СССР, наследующего идеям А. Дункан, посвящены труды А.М. Айламазян, М.А. Ганешиной, И.С. Зенкевич, И.С. Кулагиной, С.Д. Рудневой [4, 6, 111, 55].

Анализу формирования жанра мимодрамы в Советском Союзе в XX в. посвящены работы Н.Ф. Бабича, А.В. Константиновой, Е.В. Марковой, А.А. Румнева, И.Г. Рутберга, Т.Ю. Смирнягиной, Н.Е. Табачниковой, В.А. Щербакова, Е.В. Юшковой [15, 131, 179, 264].

Изучению любительской хореографии 1930-1980-х годов посвящены труды В.Н. Гудовичева, И.В. Нарского, Т.В. Пуртовой, В.И. Уральской, Л.Б. Шехтмана, а также трехтомник коллектива авторов Государственного института искусствознания [73,74,80,145,168,171,182,224,238,258].

Анализу российского танцевального искусства в контексте отечественной художественной культуры способствовали труды А.А. Аронова, Б.М. Бернштейна, Ю.Б. Борева, М.С. Кагана, А.Я. Флиера [9,22,29,94,95,231].

Оценке актуального контекста формирования культуры российского современного танца способствовали публикации Л.В. Барыкиной, Т.Ю. Боевой, Т.В. Вольфович, Е.В. Ганюшиной, О.В. Гердт, А.В. Гордеевой, Т.В. Гордеевой, Л.Р. Гучмазовой, Н.Э. Звенигородской, А.Ю. Козониной, Н.В. Курюмовой,

Н.В. Колесовой, М.И. Крыловой, В.Ю. Никитина, М.Ю. Поповой, О.А. Сорокиной, В.А. Хлоповой. С.И. Улановской. За последние годы были опубликованы монографии и сборники Л.В. Барыкиной, А.В. Гордеевой, А.Ю. Козониной, В.Ю. Никитина, были защищены диссертации Т.В. Гордеевой, С.С. Грибова, Н.В. Курюмовой, А.С. Поляковой, О.В. Рыжанковой, Р.С. Осминкина, внесшие существенный вклад в осмысление явления современного танца в России и мире [19,68,69,72,101,115,148,155,165,180].

Тем не менее, несмотря на обширный спектр публикаций, посвященный исследованиям пластического эксперимента и российского современного танца на протяжении XX и начала XXI века, не обнаружены публикации, посвященные общей истории современного танца в России от начала XX века до наших дней и предлагающие концепцию формирования культуры современного танца в России по тем или иным признакам, в частности, в контексте диалога межпоколенной связи.

Объектом исследования является российский современный танец как феномен отечественной художественной культуры.

Предмет исследования: становление и характер функционирования современного танца в контексте отечественной художественной культуры с начала XX века до 2020-х годов.

Цель исследования: выявить основные этапы становления, способы трансформации и характеристики спектаклей современного танца в отечественной художественной культуре.

Реализации данной цели способствует решение ряда выдвинутых **задач исследования:**

- обозначить теоретический подход и понятийную систему анализа истории и своеобразия современного танца в России;
- выявить основные этапы и тенденции формирования современного танца в России в период XX-начала XXI века;

- проанализировать фестивально-гастрольное движение всего рассматриваемого периода с позиций его влияния на формирование культуры современного танца в России;
- выявить своеобразие современного танца как художественного текста и формы культурной идентичности;
- рассмотреть художественную полистилистику танцевальных спектаклей на московской сцене 1990-2020-х годов;
- проанализировать историко-культурную рецепцию пластического эксперимента 1910-1920-х годов в творчестве современных хореографов начала XXI века.

Теоретико-методологические основы исследования.

Выбор методологических основ диссертационного исследования определился его объектом, предметом, целью и задачами. В диссертационном исследовании применялись общенаучные методы абстрагирования и обобщения, анализа и синтеза, индукции и дедукции. Используемый системный подход детерминирован контекстом социокультурных практик и анализом их динамической смены. Методологический подход диахронии и синхронии способствовал обнаружению одновременности разнородных явлений культуры в отдельно взятом историко-культурном периоде и при этом позволил ранжировать явления и процессы в рамках выбранного историко-культурного контекста.

В сравнительно-историческом анализе выбранного исторического периода использовался компаративный метод (А. Веселовский, М. Мюллер), позволивший оценить хореографические постановки с точки зрения взаимовлияния друг на друга в исторической перспективе, определить последовательное формирование явлений российского современного танца по периодам и провести систематизацию генезиса художественных явлений в этой сфере. В основе принципа историзма лежит рассмотрение любого

общественного явления в процессе его развития, поскольку в нем обязательно имеются «остатки прошлого, основы настоящего и зачатки будущего» [31, с.22].

Системно-морфологический подход И.И. Иоффе и М.С. Кагана дал возможность рассмотреть российский современный танец с точки зрения синтетического изучения искусств как феномена, выявляющего закономерности развития культуры человечества; изучить историко-культурный диалог хореографов начала XX - начала XXI веков и проанализировать хореографические постановки как часть художественной культуры конкретной эпохи.

В качестве теоретической основы диссертации использовались работы ведущих специалистов в области культурологии, истории культуры и искусствознания: М.М. Бахтина, В.С. Библера, М.А. Ведерниковой, Л.Н. Воеводиной, М.С. Кагана, И.В. Кондакова, А.В. Костиной, Ю.М. Лотмана, В.А. Ремизова, Н.В. Синявиной, Т.Н. Суминовой, Н.А. Хренова, А.Я. Флиера, М.М. Шибяевой и др.

Системный подход позволил диссертанту проанализировать художественно-исторические контексты социокультурных практик и их динамическую смену в рамках волновой концепции развития отечественной художественной культуры (Ю. Лотман, П. Сорокин, А. Тойнби, С. Хоружий, Н. Хренов, О. Шпенглер, А. Я. Флиер). Концепция культурогенеза А.Я. Флиера позволила поместить феномен отечественного современного танца в проблематику историко-культурных трансформаций, а также рассмотреть отечественный современный танец в исторической ретроспективе.

В рамках концепции динамического развития культуры в чередовании взрывных и постепенных процессов рассмотрено формирование культуры российского современного танца на протяжении XX-начала XXI века на основе работ Ю.М. Лотмана [124] и Н.А. Хренова [241]. Работы Хренова Н. А. помогли углубить понимание закономерностей переходных эпох как контекста функционирования искусства [242,243,244,245,246]. Когда в переходные,

бифуркационные периоды универсальная картина распадается, активируются индивидуальные и субкультурные формы художественного выражения. Новая художественная логика зарождается в исторические моменты, отмеченные альтернативностью и поливариантностью, что важно для осмысления становления отечественного современного танца.

Концепция диалога культур, основные положения которой разработаны М.М. Бахтиным и продолжены в работах В.С. Библера, позволили подчеркнуть диалогическое мышление ряда ключевых российских хореографов и использовать положения данной концепции для изучения становления отечественного современного танца, где существенно «соучастие познающего разума в единой полифонии логик XX века» [24, с.74]. Работы М.М. Шибасовой актуализировали значимость феномена «человека культуры» [259, с.59], погруженного в нераздельность кумулятивного, коммуникативного и познавательно-творческого начал, а также указали на значимость соотношения общечеловеческого и национального начал в культурном идеале.

Формально-стилистический метод (М.В. Алпатов, Р. Арнхейм, Г. Вельфлин, Б.Р. Виппер, М. Дворжак, Э. Гомбрих, Н.Н. Пунин, К. Фидлер, А. Хильдебранд) позволил выявить и определить типологические и стилистические особенности отдельных хореографических постановок.

Семиотико-герменевтический метод (В. Дильтей, Х. Гадамер, Ю.М. Лотман, П. Рекер, Ф. Шлейермахер, М. Хайдеггер) позволил охарактеризовать рождение знаковых пластических систем в избранных исторических периодах и сформулировать особенности психологической интерпретации ключевых хореографических работ.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- показано, что становление, этапы и своеобразие российского современного танца адекватно объясняются концепцией динамически-волнового развития культуры, когда новые хореографические идеи и техники формируются на основе межкультурного диалога и межпоколенной

коммуникации, а бифуркационными процессами порождается алгоритм рецептивно-художественной цепочки: стимул – аккультурация – интеграция – интерпретация – личностное двигательное высказывание.

- на основе уточнения понятия «современный танец» и авторского понятия «культура российского современного танца» определены характеристики ситуации зарождения и охарактеризованы четыре этапа (волны) становления современного танца в России в контексте развития отечественной художественной культуры;

- показано, что фестивально-гастрольное движение в роли коллективного субъекта творческой коммуникации является исторически конкретным способом формирования культуры современного танца в России, связанным с ее географической протяженностью и локализацией передачи хореографического опыта, который распространяется и усваивается через моду как механизм трансляции личных инициатив в сфере культуры;

- определен семиотический аспект художественных текстов танцевальных спектаклей как коллажно устроенных на основе других текстов, где спектакль становится формой проявления культурной идентичности и инструментом социокультурной коммуникации;

- сформулирована полистилистическая специфика российских спектаклей современного танца с различением спектаклей сюжетного, бессюжетного и перформативного направления, которые при этом обладают общим маркером общероссийской идентичности.

- проанализирована историко-культурная рецепция пластических экспериментов 1910-1920-х годов в творчестве современных хореографов начала XXI века как опыт межпоколенной коммуникации в художественной культуре.

Теоретическая значимость исследования. Теоретическая значимость диссертационной работы состоит в систематизации представлений о феномене современного танца в контексте отечественной художественной культуры. Художественный опыт российского современного танца XX-начала XXI века

рассмотрен в диссертационной работе в аспекте межпоколенной коммуникации и историко-культурного диалога. Автором сформулирована динамически-волновая трактовка становления российского современного танца, предложена периодизация культурных трансформаций, определены этапы (волны) развития российского современного танца. Характеризуя пластический танец в контексте социокультурной коммуникации и общероссийской культурной идентичности, автор фиксирует внимание на педагогической проблематике, связанной с персонификацией отношения «учитель-ученик» в танцевальной культуре. Указанные аспекты важны для дальнейших исследований, углубляющих понимание взаимосвязи текущего состояния российского современного танца с предыдущими этапами развития.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций «История и теория хореографического искусства», «История и теория современной хореографии», «История мировой художественной культуры», при изучении дисциплин «Композиция и постановка танца», «Современный танец». Также исследование будет полезным в качестве теоретических основ для создания новых постановочных работ современных хореографических коллективов. Положения и выводы диссертации окажут воздействие на дальнейшие изыскания, посвященные изучению отечественного современного танца.

Диссертация соответствует требованиям, установленным пунктом 14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842: ссылки на авторов и источники заимствования материалов и отдельных результатов в диссертации выполнены корректно, в диссертации отмечено, какие результаты научных работ, приведенных в диссертации, получены автором диссертации лично, а какие – в соавторстве.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Тема и содержание диссертации Е.В. Ремизовой «Современный танец в контексте отечественной художественной культуры XX-начала XXI века» соответствуют паспорту научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология): пункту 9 «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры», пункту 37 «Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность», пункту 41 «Диалог культур и их взаимодействие. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира», пункту 124 «Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века», пункту 126 «Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX - XXI века», пункту 127 «Современный художественный процесс».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Методологическим основанием анализа становления российского современного танца является концепция динамически-волнового развития культуры; при этом бифуркационные процессы порождают алгоритм рецептивно-художественной цепочки: стимул – аккультурация – интеграция – интерпретация – личностное двигательное высказывание. Предлагается уточняющее определение понятия «современный танец», который, в отличие от классического танца, есть диапазон поисковых форм двигательно-танцевальных практик, выражающий границы поисковой экспериментальной хореографии и творчески-процессуально обобщающий разнообразие существующих хореографических идей и техник. Для решения задач исследования формулируется оригинальное понятие «культура российского современного танца», в которую входят как хореографические, так и исследовательские тексты, реконструирующие хореографические идеи и техники российского современного танца XX-начала XXI века. В контексте данной эпохи новые

хореографические идеи и техники формируются на основе межкультурного диалога и межпоколенной коммуникации.

2. В соответствии с динамически-волновой концепцией формирования культуры современного танца в России зарождается в начале XX века и делится на четыре этапа (волны): 1) 1900-1920-е годы: творчество А. Дункан и ее последовательниц; творчество ритмистов и деятелей нового балета; 2) 1930-е годы – создание и развитие ансамблей народно-сценического танца; 3) 1950-1980-е годы – развитие пантомимической сцены в СССР и влияние М. Марсо на пластический эксперимент в стране; 4) современный этап, берущий отсчет в начале 1990-х годов, характеризуется активным межкультурным обменом, поисками хореографической культурной идентичности, работой с архивным наследием, историко-культурным диалогом современных хореографов с танцевальными поисками 1910-1920-х годов.

3. Гастрольно-фестивальное движение является ключевым началом и субъектом коллективно-индивидуальной творческой коммуникации как способа становления культуры современного танца в России. Из-за географической протяженности страны в доцифровом культурном пространстве, обособляющем локальные сообщества перформативных или сценических практик, современный танец в России развивался бифуркационно, вне стабильной коммуникации. Именно гастроли и фестивали стали локусом пересечения эстетик, культурных кодов, хореографических практик, установления межкультурных связей и векторов развития. В хореографии мода становится механизмом формирования каждой новой из четырех волн на основе трансляции личных инициатив, в региональном и столичном вариантах каждый раз в своем культурно-историческом сочетании и своеобразии.

4. Семиотический аспект художественных текстов танцевальных спектаклей указывает на их особенность как коллажно устроенных на основе других текстов, где тело становится инструментом социокультурной коммуникации и формой российской культурной идентичности. Исходя из

введенного понятия «культура российского современного танца», автор рассматривает художественный текст танцевальных спектаклей 1990-2020-х как результат интеграции языков театра, традиционной культуры, архивных исследований, а также фрагментов экранной культуры (кинематограф, видеоклипы, реклама, анимация, компьютерные игры).

5. Спектакли современного танца обретают полистилистическую специфику и делятся на три группы: сюжетные спектакли (доминирование драматургии отношений «человек-человек»), бессюжетные спектакли (доминирование драматургии отношений «человек-музыка»), спектакли перформативного направления (доминирование драматургии отношений «человек-время и пространство»), общим маркером которых является общероссийская культурная идентичность.

6. Особую роль в становлении современного танца в России играет историко-культурная рецепция пластических экспериментов 1910-1920-х годов в творчестве хореографов начала XXI века. Российский современный танец на рубеже XX и XXI веков находится в историко-культурном диалоге с танцевальными поисками 1910-1920-х годов. Современные деятели хореографического искусства находят вдохновение в культурном наследии «Русского балета» Сергея Дягилева, деятельности хореологической лаборатории ГАХН (1921-1931), осмыслении опытов начала советской индустриализации, представляя, тем самым, пример межпоколенной коммуникации в художественной культуре.

Достоверность и апробация работы. Основные положения диссертации нашли отражение в 32 работах, из них 15 статей опубликованы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, в том числе 3 статьи по выбранной научной специальности.

Различные аспекты диссертационного исследования изложены в виде докладов и выступлений на международных научных конференциях: «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические

контексты» (ВШЭ, 2019) в докладе «Танцевальный сайт-специфик «Время идет» (1994) в библиотеке», «Искусствознание: наука, опыт, просвещение-2018» (ГИИ) в докладе «Российский современный танец: поиск идентичности, желание перформативности», «Актуальные диалоги: проект «Измеряемое время» (2017, ГЦСИ, ГИИ) в докладе «Влияние восточноевропейской пантомимы второй половины XX века на вектор пантомимы и физического театра России в 1980-е годы», «Ломоносовские чтения-2017» в докладе «Союз механического и органического. Производственный балет «Завод машин» к 100-летию завода «ЗИЛ», «Научная весна-2017» (ГИИ) в докладе «Движение и хореография в спектаклях-бродилках: эффект присутствия, навык участия», «Экраны и публичные пространства в Новое и Новейшее время» (2016, ГИИ) в докладе «Постиндустриальные пространства и дома культуры как локусы развития современного танца», «Хореографическое образование в России. Тенденции и перспективы» (2015, МГУКИ) в докладе «Конкурс, фестиваль, платформа: как соревнования мотивируют и дезориентируют российского современного хореографа», «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (2015, МГАХ) с докладом «Медиатехнологии и преподавание современного танца», «Современный танец и его изучение в науках об искусстве» (2013, Мордовский университет им. Огарева) в докладе «Российские современные хореографы и их взгляды на танец», «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе» (2012, МГАХ) в докладе «Причины и значение усиления интеграции современной хореографии в пространство классической балетной сцены».

Также различные аспекты диссертационного исследования изложены в виде докладов и выступлений на всероссийских научно-практических конференциях: «Хореографические горизонты» Института современного искусства в докладе «Портреты российского современного танца» (2020), на Всероссийской конференции «Современный танец в регионах» в калужском Инновационном культурном центре (2020); на Всероссийской конференции

«Развитие и внедрение современного танца в различных индустриях государственного и частного характера» в докладе «Зачем сегодня современный танец» в калужском Инновационном культурном центре (2021); на Всероссийской конференции «Алгоритмы продвижения современного танца» в докладе «Продюсер современного танца как куратор» в калужском Инновационном культурном центре (2022); на фестивале «Видеоформа 9» в докладе «Архив как ресурс сохранения наследия российского современного танца 1990-2020-х годов» в петербургском Центре современного искусства имени Курехина (2022); на Всероссийской конференции «Формы инновационного развития хореографического образования» (МГИК, 2022) в докладе «Фестиваль «Танцсоюз» в Инновационном культурном центре Калуги как пример инновационных подходов в реализации потенциала молодых хореографов», на конференции «Государственная политика России: традиции и новации» в докладе «Интермедиальность архивов двигательных практик: методы работы информационно-исследовательского центра «Танцсоюз» в МГИК (2024), на конференции «Культурный код отечественной хореографии в контексте диалога культур и традиций» в докладе «Наследие студии «Искусство движения» В.И. Цветаевой (1920-1932): история одной находки» в РГУ им. Косыгина (2024), на конференции «Язык и танец. Языки танца» в докладе «Работа с промптом при постановке задачи искусственному интеллекту для создания хореографического текста» в ГИТИС (2024), на конференции «Культурный код отечественной хореографии в контексте диалога культур и традиций» в докладе «Открывая архивы «Класса экспрессивной пластики» Г.М. Абрамова: источниковедческий анализ» в РГУ им. Косыгина (2025).

Материалы исследования использовались в лекционных курсах: «История современной хореографии» для студентов МГИК, Санкт-Петербургской консерватории им. Римского-Корсакова, Ивановского государственного университета, МГУТУ им. Разумовского в 2023-2025-х годах, «Современный танец vs современный человек» (2018) и «Основы и практика современного

танца» (2015) для педагогов ДШИ, организованных Дирекцией образовательных программ Департамента культуры Москвы. Курс «Жанровая типология спектаклей российского современного танца» прочитан на фестивале современной татарской хореографии «Площадь свободы» (Казань, 2019) в рамках гранта «Росмолодежи». Курс «Как смотреть спектакли современного танца» был прочитан руководителям хореографических коллективов в рамках всероссийского обучающего семинара-практикума Государственного Российского Дома народного творчества им. В. Поленова (2019). Лекция «Чехов и современная хореография в трех спектаклях» прочитана в Культурном центре г. Истры (2019). Курс «Зачем сегодня современный танец» был прочитан в рамках фестиваля «Первая фабрика авангарда» г. Иваново в рамках гранта Президентского Фонда культурных инициатив, в рамках международного фестиваля современной хореографии «Точка» г. Омск, в рамках всероссийского фестиваля современной хореографии «Контур», г. Екатеринбург, в рамках международной конференции «Код: провинции» в Калуге (2021). Лекция «Физический театр как образ жизни» прочитана в рамках междисциплинарной лаборатории «Ради света» в Уфе в рамках гранта Президентского Фонда культурных инициатив (2022). Курс «Движение, ритм, дизайн» прочитан в московском Музее современного искусства в рамках лектория «ММОМА + 2050.ЛАБ» университета науки и технологий МИСиС и образовательной программы фестиваля «Первая фабрика авангарда» г. Иваново в рамках гранта Президентского Фонда культурных инициатив (2022).

Диссертация прошла предварительную экспертизу и была рекомендована к защите на заседании кафедры культурологии МГИК 28 апреля 2025 года (протокол № 12).

Структура работы, в соответствии с поставленными целью и задачами, состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (279 наименований).

ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

1.1. Теоретический подход и понятийная система культурологического анализа истории и своеобразия современного танца в России

Современный танец, зарождаясь в России в начале XX века, детерминирован общими механизмами развития отечественной художественной культуры, а также общими особенностями развития цивилизации и духовной культуры. Так П.А. Сорокин работой «Социальная и культурная динамика» [196] вводит в научный оборот концепт «культурная динамика», вкладывая в это понятие любое когерентно обусловленное изменение культуры и указывая, вслед за Н.Я. Данилевским, О. Шпенглером и А. Тойнби, на ее циклически-волновые стадии развития. Сорокин делит стадии определенного отдельно взятого культурного периода на фазы зарождения, вызревания, сформированности, постепенного распада и завершения. Фаза завершения не означает исчезновения артефактов и феноменов исчерпавшегося периода культуры, они становятся питательным материалом для следующего за ним периода культуры. По мысли Г.Г. Шпета, модель жизни культуры есть чередование «приливов» и «отливов», и «новый прилив разве не есть возрождение, то есть продолжение той же единой культуры?» [263, с.401]. В фазе встречи завершающейся и зарождающейся культуры происходит трансформация социокультурных процессов, направление движения следующего периода культуры становится временно непредсказуемым. В период такого рода бифуркации переживают упадок сложившиеся виды искусства и активно зарождаются новые жанры и виды искусства, в том числе вследствие процессов аккультурации. Именно в таком контексте происходило становление современного танца в начале XX века.

Таким образом, механизм освоения стилевых новаций, вовлечения в новые двигательные практики, влияющий на формирование российского современного

танца, реализуется в опоре на методологию волнового развития культуры. Указанная концепция помогает решить вопрос о начале и этапах формирования современного танца, что выражено в последовательности изложения материала. А.Я. Флиер указывает, что волновая теория развития культуры коррелируется с эволюционистской теорией и подразумевает осознанную социокультурную рефлексию порождаемых и утверждаемых в дальнейшем новаций для органичной интеграции в рассматриваемую систему культуры [230]. Именно механизм порождения новаций и их интеграция в ту или иную существующую систему составляет суть генезиса культурных форм.

Концепция динамического развития культуры в чередовании взрывных и постепенных процессов объясняет процессы формирования культуры российского современного танца как части отечественной художественной культуры, позволяет объяснить ситуацию начала и этапов его становления. Согласно Ю.М. Лотману [124], момент взрыва характеризуется резким возрастанием информативности всей системы культуры, развитие системы становится более сложным и непредсказуемым, при этом наращивание информативности по-новому начинает определять будущее. Пересечение с незнакомыми культурными структурами осуществляется через механизмы аккультурации: «Чтобы превратиться из “чужой” в “свою”, внешняя культура должна <...> подвергнуться переименованию на языке внутренней культуры» [124, с.205]. Процесс перехода от момента «взрыва» к стабилизирующемуся периоду характеризуется последующим редактированием событий взрыва в механизмах сознания и процессом усвоения этих событий в структурах памяти, при этом процесс усвоения представляет собой основу механизма искусства. Таким образом, «динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах» [124, с.245]. В данной работе последовательно рассматриваются этапы взрывных и постепенных процессов отечественной танцевально-двигательной культуры XX-начала XXI века.

Работы Н.А. Хренова концептуализируют закономерности переходных эпох как контекста функционирования искусства: «Хаос оказывается предпосылкой <...> нового порядка, <...> условием перехода из одного состояния системы в другое» [241, с.18]. В истории культуры происходит постоянное чередование обусловленных и стабильных периодов и периодов неуравновешенных и нестабильных. Системный подход предполагает, что изменения одновременно фиксируются на уровне общества, и на уровне духовной культуры, что создает новые возможности социокультурной коммуникации. Поскольку в переходные периоды универсальная картина мира распадается, активируются индивидуальные и субкультурные формы художественного выражения. Переходные периоды длятся недолго и далее формируется новая логика обусловленности художественных явлений. На основании данной концепции динамически-волнового развития культуры во всех обозначенных моментах определяются четыре этапа (четыре волны) в формировании культуры современного танца в России.

В процессе зарождения, формирования и стабилизации каждой волны в процессе трансформации культуры российского современного танца действует механизм образовательно-художественной цепочки «стимул – аккультурация – интеграция – интерпретация – личностное двигательное высказывание», где стимулом, как правило, является значительное художественное впечатление, произведенное в результате социокультурной деятельности деятелей фестивально-гастрольного движения, затем в процессе аккультурации воспринимаются отдельные культурные модели, происходит их интеграция с последующей интерпретацией с учетом индивидуальных особенностей воспринимающего субъекта. После этого рождается личностное двигательное высказывание, воплощающее культурную идентичность творческого субъекта в рамках его индивидуального пластического высказывания.

Понятие художественной речи, художественного языка вводится еще Аристотелем; к художественному языку предъявляются требования ясности и

меры. Синергизм художественного языка обусловлен протяженностью во времени-пространстве: «Настоящее детерминировано будущим, поскольку будущее уже коренится в настоящем и играет роль “аттрактора”, то есть силы, притягивающей к себе одну из возможностей нелинейного, поливариантного процесса» [94, с.47]. В период племенных союзов танцевальный обряд был обобщенным действием с обширным пространством импровизации, организацией хаоса в подобие образных (знаковых) форм. Ритуал представлял собой более жестко структурированное пространство образных представлений участников обряда: усложненная символическим поведением структура, регламентация всех действий сформировала ритуал как традиционный институт воспитания. Обряд открывал больше свободы внешнему поведению, ритуал открывал дорогу к свободе внутренней, концентрировал внимание участников на условиях, приближающих к тайне действия, к условиям более действенного анализа самораскрытия. Средневековью было свойственно стремление к смирению телесности, позже тело рассматривается как покров души и ее проявлений, а телесная красота начинает прямо коррелировать с красотой души.

В Новое время танец как феномен культуры оказывается инкорпорирован в культурную парадигму своего бытования, он семиотически концептуализирует окружающий мир посредством языка тела [217], некоторые движения со временем становятся эмблематическими или символическими. В частности, Л.В. Никифорова пишет о трактовке поз в искусстве XVIII века как «формулах пафоса» [149]. Так язык танца и сценического движения метафоризирует и исторически интерпретирует сформированные обществом культурные смыслы и установки. Здесь для понимания природы танца важна та трактовка феномена «художественности» культуры, которая, по М. Кагану, «есть не что иное, как духовно-материальная слитность, создаваемая в творчестве человека, опредмечиваемая в продуктах этого творчества и распредмечиваемая при одновременном ее сотворческом обогащении в процессе художественного восприятия» [97, с.98].

Для нашей работы базовое понятие выражено словосочетанием «современный танец». Актуальное понимание русскоязычного термина «современный танец» постоянно уточняется и дополняется, дискуссия в русскоязычном научном поле продолжается [147, 232, с.76-91]. Искусствовед А.А. Сидоров в 1918 году опубликовал исследование «Современный танец» в альманахе «Стремнины» [186], а в 1924-м книгу «Современный танец» [187]. Этими публикациями Сидоров ввел в русскоязычное поле исследований определение «современный танец» и описал пластические новации Дункан в их связи с современным ему развитием пластического эксперимента. Главную особенность, отличающую современный танец от других видов танца, Сидоров определяет как «приближение танца к жизни» [187, с.17], природная естественность, выраженная в художественной форме.

Современные российские ученые дополняют данное понятие в поле отечественной науки: «Современный танец, сохраняя на всем протяжении своей истории неизменную сущность, которая заключена в поиске самоопределения и актуальных форм, затрагивании злободневной проблематики, тем самым задает неразрешимую задачу для хореоведения – задачу создания более или менее общепринятой дефиниции и классификации» [137, с.6], – пишет Л.А. Меньшиков. Также он говорит о важных для современного танца «открытой композиции и интересе к телесности», а также «самоценных танцевдвигательных исследованиях» [137, с. 8]. Н.В. Курюмова определяет понятие «современный танец» как «совокупность направлений и форм танца, зародившихся на рубеже XIX–XX веков и функционирующих в рамках неклассической и постнеклассической культуры» [114]. В.Ю. Никитин называет важными для понимания современного танца толерантность и синтез, а также «мировоззрение хореографа и его индивидуальный подход к движению» [147, с. 315]. Мы распространяем использование термина «современный танец» на весь XX век и начало XXI века, поэтому важно упомянуть о ряде понятий, имплицитно

включенных в концептуальный аппарат исследования явления «современный танец».

Изучение естественных движений человеческого тела, их аналитический отбор и художественная обработка стали основополагающей чертой раннесоветского современного танца. Антрополог М. Мосс в 1930-х годах ввел концепт «техники тела» [143, с.284], в рамках которого повседневные телесные практики обусловлены спецификой формирования культур в разных странах и передаются межпоколенно. Тело детерминируется как продукт культуры определенного общества, чьи практики оно осваивает с позиций субъекта. Теоретик раннесоветской культуры А.К. Гастев ввел концепт «двигательная культура», объединяющий организацию повседневных и рабочих двигательных практик советского человека и его художественное творчество. Такую культуру Гастев называл «суммой двигательных привычек и навыков народа» [58].

Мы согласны со всеми вышеизложенными формулировками, а также с тем, что создание общепринятой дефиниции «современный танец» остается дискуссионным. Тем не менее, используя в работе термин «современный танец» как базовый и опираясь на труды А.А. Сидорова, впервые применившего этот термин в отечественной науке в 1918 году, предлагаем уточняющее определение понятия «современный танец», который, в отличие от классического танца, можно характеризовать как личностно-уникальное, художественное-телесное выражение, базирующееся на представлении о человеке как порождающем танец субъекте. В свою очередь, для решения задач диссертационной работы оно конкретизируется в форме трех взаимосвязанных аспектов.

1. Современный танец охватывает диапазон поисковых форм двигательнотанцевальных практик, экспериментальной хореографии, творчески-процессуально обобщающей разнообразие существующих на момент создания нового хореографического текста идей и техник, а также активное подключение

импровизационного начала как в творчестве хореографа-постановщика, так и в предлагаемом материале исполнителей-сотворцов.

2. Нормативная виртуозность, присущая классическому или народно-сценическому танцу, в культуре современного танца не обретает настолько решающего значения: здесь важна художественная воля субъекта-творца, идея художника-индивида.

3. Современный танец, в отличие от классического танца, является художественно выраженными стратегиями пластически-телесной субъектности, воплощенной как в сценическом, так и в несценическом пространстве.

Столь же важным инструментом анализа является авторское определение культуры российского современного танца, которое включает в себя художественно-хореографические и исследовательские тексты, реконструирующие пластические идеи и техники российского современного танца с начала XX века до текущего периода. Именно совокупность хореографического и исследовательского объема формирует понятие культуры российского современного танца во всей полноте.

Исследования танца как феномена культуры представлены достаточно широко и подразумевают его исследование как языческого или конфессионального обряда, как кодировку культурно-идентичного поведения, как потенциал для авторского двигательного-пластического самовыражения, возможность социокультурной коммуникации и многое другое [92,247,264].

Для исследуемых явлений танцевальной культуры важны понятия «мода», «тенденция», которые используются нами как признак динамической социальной структуры, как фактор распространения новых художественных явлений, стремления человечества к обновлению. Диалектическая природа механизма моды становится маркером культурно-психологической инвазии. Мода при всей «кажущейся произвольности ее движения становится метрономом культурного развития. Ускоренный характер движения моды в обществе связан с усилением роли инициативной личности в процессе

движения» [124, с.125]. Семиотичность моды как новой социокультурной тенденции проявляется в том, что, согласно Лотману, говорящий на языке моды становится создателем новой информации, неожиданной для аудитории. Как неконвенциональная модель поведения, мода подразумевает проверку границ дозволенного. В танцевальной культуре это проявляется в экспериментальных предложениях новых хореографических текстов и непривычного телесного поведения в рамках публичного выступления.

В исследовании кратко комментируются термины «танец модерн» и «танец постмодерн», способствующие более точной характеристике языков и стилей в спектаклях современного танца XX века. В постмодернистском танцевальном спектакле важно научиться смотреть на движение как совершающийся на наших глазах самодостаточный акт, в котором может присутствовать использование тем повседневности, различные исторические отсылки, палимпсестность – в целом танец постмодерн, актуальный с середины 1950-х до середины 1980-х в Европе и США, характеризуется как часть постмодернизма в других искусствах. Непрерывный поиск, новые варианты синтезирования техник, продуцирование все новых манифестов двигает современный танец вперед. Междисциплинарность в современном танце манифестируется как эффективный инструмент художественного высказывания.

При обсуждении современных танцевальных практик невозможно обойтись без понятия перформативности, чьим важным свойством является эстетизация публичных процессов самопрезентации, психофизических состояний человека, его повседневных или неожиданных физических действий. Сущностные основы перформативности вне рамок термина заложили манифесты и акции футуристов и дадаистов первой трети XX века. Введению понятия в научный оборот послужили работы Д. Батлер, Р. Голдберг и Э. Фишер-Лихте; изучению механизма перформативности в лингвистике посвящена работа Д.Л. Остина.

Трансформационные процессы постепенно приводят к полижанровому и межвидовому синтезу искусств. Мы можем говорить о том, что в период бифуркации радикализуется субъектность художника-творца, энергичность его созидательной деятельности призвана сформулировать законы художественного бытия нового периода культуры. С семиотической точки зрения культура есть «совокупность языков народа — словесного, музыкального, хореографического» [97, с.103].

Сферы, в которых себя проявляют двигательные маркеры, как правило, детерминированы национальными, социальными, культурными особенностями. Культура танца глубоко обусловлена принадлежностью к культуре своего времени и страны. На каждом этапе новой волны трансформации творческое самопроявление воплощалось в своем уникальном историко-культурном своеобразии, обусловленном контекстом культурной, исторической и социальной среды. В формах культуры присутствует единство синхронии и диахронии, обуславливающий протяженность бытия культуры в историческом времени и ее реализации в субъекте. Отсюда в методологическом плане для диссертационного исследования важна идея межпоколенной преемственности, межпоколенной коммуникации [216], воплощенной в отношении процессов хореографических практик, предварительно получившей более широкое методологическое применение в теории культуры [190, с.4]. Межпоколенная трансляция художественно-хореографического опыта реализуется в механизме передачи «учитель-ученик», где наставничество помогает освоить и воспринять профессиональные компетенции на новом историческом витке. В межпоколенной коммуникации следует отметить фактор культурной идентичности, помогающей субъекту идентифицировать себя с определенной культурной системой, осознать принадлежность к той или иной социальной группе, важной для полноценного художественного творчества. И.В. Малыгина указывает на особенность идентичности как механизма «достижения культурного синкретиза, достижения человеком чувства укорененности и

принадлежности» [129, с.176]. В рамках представления об общероссийской культурной идентичности мы говорим о хореографических работах, где в различных художественных формах развивается идея понимания себя как части единого культурного пространства страны, осознания ее многонациональности, уважения к истории и традициям.

Таким образом, в первом параграфе формулируется понятийный аппарат диссертационной работы. Ее методологическим основанием является концепция динамического развития культуры Н. Данилевского, П. Сорокина, О. Шпенглера и А. Тойнби и ее циклически-волновые стадии развития, уточненные Ю. Лотманом и Н. Хреновым. В процессах трансформации реализуется механизм рецептивно-художественной цепочки «стимул – аккультурация – интеграция – интерпретация – личностное двигательное высказывание». Дано уточняющее определение понятия «современный танец», которое сформулировано следующим образом: современный танец, в отличие от классического танца, есть диапазон поисковых форм двигательнотанцевальных практик, выражающий границы поисковой экспериментальной хореографии и творчески-процессуально обобщающий разнообразие существующих хореографических идей и техник. Для решения задач исследования формулируется оригинальное понятие «культура российского современного танца», в которое входят как хореографические, так и исследовательские тексты, реконструирующие хореографические идеи и техники российского современного танца с начала XX века до текущего периода. Эвристическим значением для диссертации обладает принцип межпоколенной преемственности, межпоколенной коммуникации, воплощенный в отношении процессов хореографических практик.

1.2. Анализ начала и основных этапов становления современного танца в России

Введенный в первом параграфе понятийный аппарат и теоретико-методологические основы динамически-волновой концепции развития культуры позволяют решить проблему начала в истории российского современного танца и сформулировать основные этапы трансформации современного танца в России.

Начало каждой волны обуславливается формированием на новом этапе обновленных художественных тенденций. Становление этих тенденций, выраженных в заново формирующемся телесно-эстетическом коде, становится новой символично-хореографической практикой.

1900-1920-е годы: дунканизм, ритмисты, новый балет.

На рубеже XIX-XX века отечественная художественная культура переживала новый этап, обусловленный влиянием инновационных двигательных практик на смежные искусства. Не только балетное искусство, но и оперетта, эстрадное искусство, кинематограф испытывали потребность в предъявлении художественно-телесно выраженных изменений человека XX века. Новые двигательные техники интересовали выдающихся деятелей искусств как ресурс для расширения возможностей творчества, изучения потенциала субъектности человека нового века и познания новых граней синтеза искусств. Начало XX века открыло новые горизонты для развития двигательных практик в России, и важным признаком эпохи стал сплав различных инновационных танцевально-двигательных моделей в новом историко-культурном контексте отечественной художественной культуры. Ранние балеты Михаила Фокина в Мариинском театре, Александра Горского в Большом театре, курсы ритмической гимнастики Сергея Волконского, гастроль Айседоры Дункан обусловили развитие представлений о том, что такое актуальное танцевальное искусство начала XX века.

Феномен современного танца в отечественной художественной культуре складывается в начале 1900-х годов и активно развивается на протяжении всего XX века. Деятели искусства, практиковавшими новые формы танца в начале XX века, балет XIX века воспринимался как единый комплекс выразительных средств; вступившие на путь реформ новаторы стремились поначалу отрицать достижения искусства балета. Реформы в балете, в которых приняли участие хореографы, заинтересованные в расширении художественных средств в искусстве классического танца, шли одновременно с развитием новых двигательных практик, сегодня получивших в России общее определение «российский современный танец».

С. Волконский² и А. Дункан, внесшие существенный вклад в развитие свободных форм танца в России, были стимулированы методикой педагога Э. Жак-Далькроза³ и его идеей воспитания «нового человека» для наступающего века. Они привнесли в свои практики ряд тренировочных задач из его методов, среди которых выделялись главенствующее положение музыки в синтезе искусств и отрефлексирующая механистичность движений, которая «позволит душе воспарить над материей» [273]. Диффузия этих идей повлияла на развитие российского современного танца в целом на всех этапах его дальнейшего развития.

Демократизация искусства танца, начавшаяся в 1900-х годах, продолжилась в 1910-1920-х годах. Государственные музыкальные театры стали общедоступны, открытие пластических студий в крупных городах страны позволило развиваться новым выразительным танцевальным формам, которые были интересны как самостоятельные явления и как новые инструменты для

² Волконский, С. М. (1860-1937) – российский театральный деятель, просветитель. Ученик А. Н. Веселовского. В 1899-1901-х годах директор российских Императорских театров. Основатель Курсов ритмической гимнастики в 1912-1914-х годах в Санкт-Петербурге. После Октябрьской революции работал в системе Пролеткульта, разрабатывал учебные программы балетного училища Большого театра. Основатель Института ритма. В 1930-х годах директор Русской консерватории в Париже, совершивший обширное лекционное турне по США с курсом по истории и литературе России.

³ Эмиль Жак-Далькроз (1865-1950) – швейцарский композитор и педагог, автор идеи ритмической гимнастики. См. : Шторк, К. Система Далькроза. М.-Л.: Петроград, 1924. 134 с.

развития художественных средств в оперетте, классическом танце, различных культурно-массовых мероприятиях. На стыке традиционного и современного проявилась новая танцевальная лексика и способы пластического звучания.

Артисты и хореографы, получившие профессиональное хореографическое образование в балетных классах и участвовавшие в поисковых междисциплинарных постановках 1910-1920-х годов, такие как А. Мессерер (1903-1992), К. Голейзовский (1892-1970), И. Моисеев (1906-2007), А. Румнев (1899-1965), нашли новые способы пластического самовыражения и на новых этапах отечественной художественной культуры. Постановки парадов и других различных культурно-массовых мероприятий, хореографические постановки в ансамблях народно-сценического танца (И. Моисеев, К. Голейзовский, 1930-е годы), работа в кино (А. Румнев, 1940-1950-е годы) стали подтверждением непрерывности поискового вектора российского современного танца и пластического эксперимента. Ряд культурных явлений российского современного танца начала XX века, такие как деятельность Хореологической лаборатории ГАХН (1921-1931), творчество последовательниц А. Дункан обрели творческо-художественную рецепцию в произведениях хореографов начала XXI века, подтвердив свою актуальность и жизнеспособность. Таким образом, актуальность данного исследования вызвана необходимостью подтверждения непрерывности развития российского современного танца в XX-начале XXI века и фокусировкой на историко-культурном диалоге хореографических работ и исследований начала XXI века с культурным хореографическим наследием 1910-1930-х годов.

Современный танец начала XX века стал явлением хореографического искусства, которое привело к важному обновлению представлений об искусстве движения, его природе и задачах. Он становится пространством возможностей для осознания переходных явлений начала XX века средствами искусства танца. Деятели современного танца приучаются размышлять о своем искусстве, говорить и писать о нем. Ф.В. Лопухов (1886-1983) указывал в своем труде «В

глубь хореографии»: «Искусства, в том числе и ажурно-кружевное хореографическое, находятся под большим воздействием общечеловеческих вопросов, где хореография их так или иначе отражает. Артисты в своих партиях об этих вопросах не думают, но они все-таки через их творчество выявляются как тайная тема их душевных восчувствований» [123, с.190].

Среди общественных изменений, породивших новые танцевальные энергии на рубеже XIX и XX веков, ключевым фактором определим научно-техническую революцию конца XIX века, которая привлекла многих людей жить и работать в городах. Человеку индустриальной эпохи потребовался целый ряд психофизических инструментов, чтобы адаптировать свое сознание и телесность к новым городским условиям жизни. Также значительную сыграл распад сословного общества, деятельность первой волны феминистского движения (1840-1930-е годы) и последовавшие за этим изменения в общественной жизни: в начале XX века заметно расширился доступ женщин к высшему образованию, в том числе в России, что изменило их социальный статус и расширило их возможности для самоидентификации. Искусство движения и танца стало востребованной формой воплощения человеческих устремлений в новую эпоху. М.С. Каган пишет о постановке проблемы индивидуации Ф. Шлейермахером: «Человеческая индивидуальность есть исторический феномен. Взаимообратная связь между человеком и культурой очень сильна: человек создает культуру, проявляя в ее феноменах свою личность, и культура, в свою очередь, воспитывает в нем яркую, неповторимую уникальную личность» [97, с.121].

Танцевальные эксперименты Айседоры Дункан значительно повлияли на искусство русского балета начала XX века. Свободная пластика начинает входить в балетный спектакль. В эпоху Серебряного века современный танец для многих деятелей искусства стал элементом эстетизации жизни и свободного художественного самовыражения. Балетовед Е. Суриц в статье «Александр Горский и московский балет» указывает: «Движения классического танца вступали в разнообразные сочетания с другими видами движений» [203, с.70].

Так, к примеру, балетмейстер М. Фокин находился под большим влиянием идей А. Дункан («Шопениана», «Лебедь», «Эвника», «Дафнис и Хлоя»).

А. Дункан приезжает в Россию впервые в 1904 году и выступает в петербургском Дворянском собрании. С этого момента авторский пластический эксперимент получает широкое распространение сначала в просвещенных кругах, потом заражение поисковыми формами движения в неогреческом стиле охватывает все более широкие слои общества. Ее влияние на формирование культуры российского современного танца в первой половине XX века было диффузионно велико. Адаптация и переосмысление происходили по нескольким направлениям: художественному, практическому, теоретическому и идеологическому. До 1917 года Дункан открывала новые горизонты в интерпретации эллинизма, ее интерпретация художественно-образного мира Эллады минималистична по сравнению с образцами балетного искусства XVII-XIX века. Она вернула на сцену древнегреческий хитон, танцевала босиком, отчего сценическое движение выглядело максимально естественным и при этом одухотворенным благодаря использованию академической музыки во время хореографических выступлений.

Для Дункан личностное начало в танце было первостепенным, и ей удалось убедить свою аудиторию в значении этого показателя для культуры современного танца. Ее концепт красоты женского танцующего тела был неконвенциональным, она манифестировала пластическое высказывание индивида, не соответствующего актуальным в обществе канонам красоты. Это высказывание могло быть наглядно-сюжетным, а могло быть суггестивно-имплицативным.

Искусство А. Дункан после 1917 года становится более сюжетным, пантомимным, при этом, как и прежде, в основе творчества Дункан остается настроение, эмоциональный заряд. Своими выступлениями и публикациями Дункан внесла важный вклад в либерализацию танцевального искусства. Она манифестировала танцевальное искусство для всех, право на танец для каждого,

кто может донести до зрителя свою мысль, даже не имея профессиональной подготовки. Школа А. Дункан, работавшая в Москве до середины 1940-х годов под руководством И. Шнейдера, участвовала в формировании двигательных привычек нового советского человека.

Новые двигательные привычки советского человека вслед за ученицами школы Дункан формировали также участницы коллектива «Гептахор», созданного выпускницами Высших женских Бестужевских курсов. Стефанида Дмитриевна Руднева (1890-1989) – выдающийся педагог, основатель и руководитель студии музыкального движения «Гептахор» (1914-1934), методист по художественному воспитанию детей в Москве и Московской области (1935-1956). Руднева разработала метод обучения музыкальному движению, главная идея которого состояла в «ситуации совместной импровизации, совместного творчества, совместного вслушивания в музыку и поиска способа ее выражения» [4, с.98]. Нужно было прислушиваться к собственным моторным импульсам, возникающим в ответ на музыку, к рождающимся спонтанным движениям и высвобождению их в развернутой двигательной форме. В результате таких индивидуальных и вместе с тем коллективных поисков возникали музыкально-двигательные формы.

«Гептахор» был популярен в кругах научной и творческой интеллигенции. Профессор Петроградского университета А.Е. Пресняков называл «Гептахор» «служителем античной красоты» [250]. Д.Д. Шостакович подарил «Гептахору» автограф своей «Песни о встречном» с подписью: «Студии «Гептахор» на память о первой совместной работе» [55, с.32]. С 1921 по 1922 годы танцовщицы «Гептахора» встречались с А. Дункан в Москве и Петрограде, получив от нее общеэстетическое понимание авторского танца. Студия «Гептахор» просуществовала в Ленинграде до 1934 года.

С 1935 года Руднева организует музыкально-двигательные группы для детей школьного возраста в подмосковных городах Электросталь, Орехово-Зуево, Павловский Посад в рамках зарождающейся системы дополнительного

образования, разрабатывает методики преподавания музыкального движения детям младшего и среднего возраста. До середины 1970-х годов Руднева продолжала свою педагогическую деятельность, работала над методическими пособиями, вела семинары для педагогов дополнительного и высшего образования.

В Москве важным именем в вопросе рецепции творчества Дункан стало имя Людмилы Николаевны Алексеевой (1890-1964). В начале XX века ее семья переехала в Зарайск, где Людмила Алексеева познакомилась со скульптором А.С. Голубкиной (1864-1927). Голубкина посоветовала Алексеевой занятия в танцевальной студии Э. Рабенек, одной из московских дунканисток. Пластические возможности Алексеевой оказались подходящими, Алексеева вошла в состав студии и почти год гастролировала по Европе. Вернувшись в Москву, она формулирует метод «ХаГэ», художественную гимнастику, синтезирующую «физкультурный тренаж с эмоциональностью от искусства и при этом пригодная не только для избранных, но доступной для всех без всякого отбора по художественной одаренности и моторным способностям» [6, с.36]. Для Алексеевой было важно добиваться художественного результата в процессе рабочих занятий, выступление на сцене не являлось обязательной наградой для занимающихся. Это стало важнейшим педагогическим принципом Алексеевой: урок должен быть источником радости и удовольствия сам по себе, а не как работа, подготавливающая к соревнованиям, как в спорте, или к выступлениям на публике.

Алексеева ищет систему тренировки тела, отвечающую новому этапу в развитии искусства движения. Ее коллектив именовался по-разному: «Студия танца Л. Алексеевой», «Мастерская искусства движения», «Студия гармонической гимнастики и танца», «Школа-лаборатория художественной гимнастики». В 1918 году группа Алексеевой зарегистрирована в театральном отделе Наркомпроса как «Студия гармонической гимнастики». В этом же году она показывает свои первую постановку-трилогию «Мрак. Порыв. Марсельеза»

в Колонном зале Дома Союзов в присутствии В.И. Ленина. В 1924 году Всесоюзный совет по физической культуре после просмотра работы Алексеевой называет ее гимнастику не гармонической, а художественной. Алексеева подчеркивала отличие от появившегося позже одноименного раздела спорта с соревнованиями и званиями, поэтому предпочитала сокращение ХаГэ.

Л. Алексеева искала глубокое соответствие между музыкой и движением: не только ритмическое, но и визуальное, смысловое. Она изучает труды Э. Жак-Далькроза о значении ритма и приходит к тому, что между ритмом и счетом есть разница: счет, метр, такт вычисляются рассудком, тогда как ритмическое постигается интуицией. Танец, по Алексеевой, возникает при большом напряжении душевных чувств, когда это напряжение разряжается интуитивно ритмизованными движениями. «Осознание органических ритмов внутри себя и есть танец», – подтверждал эти размышления М. Волошин: «Поэтому я и называю танец громадным социальным фактором культуры» [53, с.399].

В Пролеткульте Алексеева работала с осени 1918 года по ноябрь 1919 года до отъезда из Москвы в Камышин из-за наступившего голода. В 1919-м году Алексеева возвращается в Москву. Выступления проходят в Колонном зале Дома Союзов, Доме Советов («Националь»), различных клубах. Летом 1920-го года Алексеева делает в Пролеткульте постановку на музыку «Марсельезы» в обработке Листа с отобранными учениками районных драматических студий. На сцене две сражающиеся массы: красные и белые, в роли вождей и среди участников – простые рабочие. В 1920-30-х годах снова работает в Пролеткульте, балетном техникуме имени Луначарского, Коммунистическом университете трудящихся китайцев, в балетной школе Большого театра, в Малом театре.

В 1940-1942-х годах выступления алексеевских учениц проходили в Доме ученых на Пречистенке, в комендатуре Кремля, в Колонном зале Дома Союзов, в Зеленом театре Парка культуры и отдыха, в госпитале в Лефортово, в гимнастическом зале «Динамо», ДСО «Крылья советов», в институте физкультуры, Центральной детской спортивной школе Мосгороно. В 1949 году

Алексеева заново поставила для танцовщицы нового состава Н. Алексахиной «Героический этюд» на полонез Шопена, он был посвящен борьбе, войне. В финале постановки складывался образ крылатой богини победы.

Старшая дочь основателя Государственного музея изобразительных искусств И.В. Цветаева, Валерия Ивановна Цветаева, также стала наследницей идей Дункан, как многие слушательницы высших женских курсов Москвы и Петербурга-Петрограда 1920-х годов (Цветаева посещала курсы В.И. Герье), и сумела инкорпорировать идеи свободного танца Дункан в быстро меняющую социокультурную жизнь 1920-х годов. М.И. Цветаева так описывала сестру: «Бескровное смуглое лицо, огромные змеинодрагоценные глаза в венце чернейших ресниц, маленький темный сжатый рот, резкий нос навстречу подбородку...» [248, с.90].

Цветаева, чьи единственным танцевальным образованием, помимо занятий в школе А.Дункан на Пречистенке, был любительский вечерний балетный класс при Большом театре, разработала курс сценического движения для драматических артистов и певцов. Основная программа была рассчитана на подготовку эстрадных и цирковых работников, артистов пантомимы, синеблужников. Уже в 1923 году ее студийцы востребованы московскими театрами: «Учащиеся акробатического класса Студии приглашены в театр им. Мейерхольда и второй сезон выступают в качестве акробатов; группа учащихся студии приглашена для пантомимной работы Р. Симоновым – режиссером театра имени Вахтангова» [253, с.113]. Занятия проводились в помещении рабфака при ВХУТЕМАСе на Мясницкой улице, 21. Дочь курсистки Е. Утенковой, Е. Утенкова-Морозова рассказывала по воспоминаниям матери о силе веры В. Цветаевой в танец, равной убеждениям Дункан: «Валерия Ивановна настолько увлекалась своим делом, что полагала: спасение человечества – в свободном ритмическом движении. Все должны двигаться, все должны этому учиться» [253, с.85].

Концертные выступления студийцев проходили на различных московских площадках: Политехнический музей, Государственный Академический театр им. Е. Вахтангова, Государственный Московский Камерный театр. Ученики В. Цветаевой показывали эстрадные номера с жонглированием, номера спортивные и акробатические, пластические и характерные, на советские и бытовые темы. Помимо выступлений перед московской публикой студийцы выезжали с выступлениями в соседние области, выступали в колхозах Тульской и Калужской губерний, приучались понимать запросы рабочей и крестьянской аудиторий. После выступлений студийцы делали доклады о международном положении и социалистическом строительстве и организовывали общие танцы [153]. В 1931 году студия «Искусство движения» была закрыта, а методические наработки В. Цветаевой вошли в состав учебных программ ГОМЭЦ, государственного объединения музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий. Среди учеников Цветаевой был М.Н. Румянцев, советский клоун Карандаш, в честь которого названо московское цирковое училище.

В балетном мире тоже чувствовали влияние зарождающейся новой пластики и новой двигательной культуры. Артист балета, балетмейстер Асаф Мессерер (1903-1992) указывал на то, что его «артистическое формирование пришлось на первые послереволюционные годы, когда новые балеты, по выражению Голейзовского, еще находились в “хореолаборатории”. <...> Предлагался огромный ассортимент. Тут были и пластика, и “голый” формальный жест, и “тейлоризированная” походка, и даже “танец машин”» [139, с.41]. При этом уникальность выражения творческого «я» на сцене можно было проявлять и в балетном репертуаре, этот урок юный Мессерер почерпнул в начальных классах школы Большого театра, где классическому танцу обучала Елизавета Павловна Гердт, что подтверждает значение индивидуации танцевального искусства, транспонированной через творчество и педагогику уникальной творческой личности отечественного классического танца в пластический эксперимент следующих поколений. Артисты балета черпали в

этих поисках новые возможности для развития советского балета, и наиболее талантливые становились универсальными исполнителями, которым была подвластна и техника классического танца, и сложные акробатические трюки.

Артист балета, балетмейстер, педагог К.Я. Голейзовский (1892-1970) утверждал, что темы и сюжеты искусства неизменны, но для разных поколений актуальна разная изобразительная форма: «Любую тему и любой сюжет надо одевать в краски времени, иначе они не прозвучат» [135, с.113]. Мессерер показывал, что Голейзовский, выпускник хореографического училища Императорских театров, сохраняя выучку классического танца, строил свой танец свободно-пластически: «Он предлагал совершенно новые поддержки, подъемы, основанные на гибкости, на скульптурности поз» [139, с.85].

В научном мире молодой Советской России 1920-х годов шла работа поиска методологических путей анализа новых явлений искусства и способов их существования. Исследованиями современного танца и пластического эксперимента занимался А.А. Сидоров (1891-1978). Он полагал, что танцевальное искусство может способствовать укреплению государственной политики и этот ресурс необходимо использовать, обосновав поначалу теоретическую базу: «В кругу художественных наук неизбежно должна присутствовать история искусств, перестроенная на основании новых дисциплин философского, психофизиологического и социально-экономического характера» [188]. Сидоров писал о рано осознанной необходимости в «создании органа, могущего быть для государства опорным авторитетом в вопросах искусства, художественной жизни и просветительно-художественной политики» [91, Т.II, с.18-100,99,103,189].

Цель ассоциации – служение интересам народа на почве художественных заданий: разработка вопросов теории и практики. В ряде докладов, прочитанных учеными летом и осенью 1920 года под эгидой зарождающейся Академии художественных наук, окончательно сформировалась исходившая от В. Кандинского ориентация на взаимосвязь живописи, музыки и танца, то есть

на синтез живописи с временными искусствами. Исследованием возможностей телесности на службе государства занимался теоретик искусства Н.М. Тарабукин: «Стиль жеста – продукт эпохи. Эволюцию жеста в любом виде искусства (театр, кино, танец, живопись) можно рассматривать только историко-социологически. Как природа жеста, так и эволюция жеста – диалектична» [211].

Весной 1922 года в Государственной Академии художественных наук появляется «Хореологическая лаборатория», где практики и ученые различных направлений экспериментальным путем обосновывают и вырабатывают методологию искусства танца. В состав лаборатории вошли, в том числе, философ Г.Г. Шпет, теоретик танца А.А. Сидоров [91, Т.1] музыковед, композитор Л.Л. Сабанеев. Первым исполнителем-практиком в комиссии стала танцовщица Н.Ф. Тиан. Ее доклад о конструкции в танце стал первым теоретическим выступлением по вопросам танца в Академии [215]. Хореологическая лаборатория исследовала, как спорт, искусство танца, разнообразные двигательные практики, такие, например, как движения рабочих или военных, помогают «овладеть и расширить границы современности, нарастить культурные практики освоения неопределенности» [10]. Деятельность Хореологической лаборатории будет осмысляться спустя сто лет в практиках московского танцевального коллектива современного танца «Айседорино горе».

В 1910-1920-х годах ритм как инструмент изучения возможностей человека начала XX века, все более связанного с различными механизмами, наряду с развитием направления музыкального движения исследуется все более пристально. Обосновавший значение ритма в исследовании человека, Жак-Далькроз считал основополагающим в создании художественно-пластического образа индивидуальность исполнителя, которую ритм проявляет и совершенствует, прорабатывая волевые качества, добиваясь необходимой в новом бытии слитности с машиной, развивающейся технической цивилизацией.

Ритмика Жак-Далькроза как учебный метод и прикладная дисциплина помогала научиться управлению отдельными частями тела подобно

самостоятельно функционирующим «механизмам» и пространственно-телесно воплощать временные деления в исполняемом произведении. Разработка ритмического метода Жак-Далькроза относится к первому десятилетию XX века и первоначально идет параллельно с хореографическими исканиями А. Дункан и ее последовательниц. На показах ритмических упражнений Далькроза в Хеллерау бывали К. Станиславский, С. Дягилев, А. Павлова, В. Нижинский. И. Падеревский указывал: «Жак-Далькроз открыл новый путь к мышлению, которому суждено вести к утверждению музыки в качестве развивающего фактора» [120, с.47].

Жак-Далькроз возлагал большие надежды на русские курсы ритмики. В 1913 году он обращается к своим сторонникам в России: «Никогда не было проявлено большего увлечения и высказано большего понимания внутренней стороны ритмической гимнастики, чем в России. Полные ожидания, взираем мы на вас, на то новое, что вы внесете в ритмическое воспитание» [119, с.5]. Благодаря деятельности С.М. Волконского занятия проводились в Смольном институте, в Реформатском женском училище, на курсах П. Лесгафта, на частных собраниях русской аристократии.

Художественное просвещение 1900-1910-х годов сменяется идеологическим модусом революционных потрясений 1917 года. В выступлениях Дункан появляется больше сюжетных и пантомимных номеров, при этом эстетика остается минималистской, а эмоциональность приобретает большой драматизм. В пластике Дункан дореволюционного периода доминирует «жест-состояние». После 1917 года она транслирует в публичных выступлениях «жесты-действия», «жесты-символы», демонстрируя жесты-действия и жесты-символы по наитию, испытывая искреннее воодушевление революционными процессами. Ее аудитория ясно осознает семиотическую функцию танца через опыт демонстрации. В Хореологической лаборатории ГАХН жесты-действия в свою очередь теоретически разрабатывают, исследуют, внедряют. Труды секции обоснованы необходимостью научно-практическим обоснованиям перехода от

поискового движения к движению эффективно-механизированному, или художественно коллективно обусловленному.

В созданном в 1919 году на базе курсов ритмической гимнастики Институте ритма уроки пластики ведут участники коллектива «Гептахор» С. Рудневой, таким образом обнаруживая практическое сближение идей хореографических и ритмических студий. Государство склонно поддерживать ритмическое направление, так как страна нуждалась в инструкторах ритмики, а любительское хореографическое искусство при всей самоценности не было настолько связано с насущно практическими требованиями социума 1920-х годов. «Театр — это монументальное преобразование ритма жизненной борьбы социального человека в праздничные, радостные, победные ритмы движения человеческого тела, в его тоническом пластическом материале. Из этого ритма и должен создаться новый театр с иной культурой позы, жеста, слова, маски» [23, с.20]. Ритмику преподают в 1920-х годах на государственных курсах «Искусство движения» В.И. Цветаевой, в хореографическом техникуме, в 1930-х годах ритмику преподавала в школе Ансамбля Игоря Моисеева В. Яновская, чье методическое пособие «Ритмика» для хореографических училищ переиздается до сих пор.

Пройдя российский период аккультурации в 1900-1920-х годах, идеи А. Дункан и Э. Жак-Далькроза инкорпорируются в функционалистскую концепцию идею культуры А.А. Богданова, чьей приоритетной идеей было универсальное преобразование всей жизни силами культуры: «Культура охватывает всю сумму приобретений материальных и нематериальных, которые созданы человечеством в процессе труда и которые возвышают, облагораживают его жизнь, давая ему власть над стихийной природой и над самим собой» [26, с.3]. Н.Н. Пунин также полагает задачей культуры жизнестроительную активность. «Производственное» искусство, конструктивизм должны были восстановить «утраченное органическое единство искусства с другими формами деятельности человека» [163, с.58-59].

Последовательницы А. Дункан, сохранив в основе идеи древнегреческого гармоничного человека, в 1930-х годах посвящают себя преподаванию в сфере дополнительного образования для детей и взрослых. Отсутствие строгих методик в наследии Дункан позволило ее приверженцам лично воспринять ее творческое наследие и манифесты [55]. Отдельным направлением стало преподавание музыкального движения в рамках культурно-досуговой деятельности педагогов высшей школы университетской среды, научных работников РАН⁴ [200,201]. Идеи художественно-аналитически ритмизованного движения находят свое дальнейшее воплощение в крупных культурно-массовых мероприятиях и репертуаре ансамблей народно-сценического танца, в формировании которого принимают участие постановщики классического танца.

1930-е: зарождение ансамблей народного танца.

По мнению антрополога В.У. Тэрнера (1920-1983), ритуалы способствуют проживанию переломных периодов [217, с.102]. Такими ритуалами в 1930-х годах стали физкультурные смотры и парады. Постановку ряда таких культурно-массовых мероприятий осуществляли хореографы К.Я. Голейзовский и И.А. Моисеев, получившие классическое балетное образование и посвятившие много сил поисковому танцу на стыке современного танца и балета в 1920-х годах⁵. Театрализованные физкультурные смотры «своего апогея по массовости, богатству тематики, режиссерским находкам, энтузиазму участников <...> достигли в 30-е годы» [152, с.20]. А.И. Пиотровский (1898-1937), анализируя процесс трансформации ритуала в театр, указывал: «Новое общество должно

⁴ Студия художественного движения Дома ученых РАН, наследующая идеям А. Дункан, была создана в 1971 году концертмейстером Людмилы Алексеевой Андреем Родионовым и существует в наши дни. Студия музыкального движения «Айседора» при РУДН создана Валентиной Рязановой, с 1961 года занимавшейся в студии «Смотрите: музыка!», созданной Эммой Фиш и Стефанидой Рудневой, создательницей студии «Гептахор», вдохновленной выступлениями Айседоры Дункан в 1910-х годах в России (Студия пластического танца «Айседора» // [Электронный ресурс] URL: <https://www.isadorarudn.com/> (дата обращения 10.02.2025).

⁵ Голейзовский К.Я. — постановки физкультурных парадов в 1938-1940-х гг.; постановка танцев в фильме Г. Александрова «Весна» (1947); Моисеев И.А. — постановки физкультурно-акробатических номеров для парадов на Красной площади в 1936-1938 гг.

породить новое исполнительское искусство, но сначала это новое общество должно породить ритуалы. <...> Венец работы, смотр его творческих сил народа — массовое действие. Создание их — дело художественных коллективов народа» [160, с.14]. В 1930-х реализация новых ритуалов помогла совершить переход в новое социальное время.

Огосударствление культуры, заявленное постановлением 1920 года «О пролеткультах», реализуется постепенно. Разрозненные в 1920-х годах любительские хореографические коллективы теперь курируются Народным комиссариатом просвещения. В 1930-х годов государство содействует развитию жанра народно-сценического танца. 1930-е годы стали системообразующими для формирования направления народно-сценической хореографии в XX веке [145, с.28]. Фольклорный танцевальный материал адаптировался для сценического исполнения, получал драматургическую огранку. Техника танца становится важнее образной выразительности, которая была приоритетом для любительских хореографических коллективов в 1920-е годы; в 1930-х годах складывается канон репертуара любительских хореографических коллективов, формируется постановочный материал.

В 1939 году Л.П. Берия создает эстрадный ансамбль НКВД. Руководителем хореографической части ансамбля становится классический танцовщик, балетмейстер А.М. Мессерер. Его хореографический почерк, характеризующийся синтезом классического танца, пантомимы и спорта, помог создать танцевальный репертуар ансамбля, соединяющий спорт и акробатику, в которых исполнители-военные были сильны. Мессереру помогал К.Я. Голейзовский. В 1941-1945 годах ансамбль работал для фронта: «Бригады созданных военных ансамблей выезжали на линию наших укреплений, обслуживали Московский военный гарнизон. Для фронта работали Сергей Юткевич, Касьян Голейзовский, Петр Вильямс, Александр Свешников, Михаил Тарханов, Михаил Вольпин. Часто ведущим в этих концертных программах выступал Юрий Любимов, впоследствии руководитель Театра на Таганке.

Общими усилиями мы хотели укрепить дух наших людей, вселить веру в победу» [139, с.294]. Работа на победу была коллективной, и художественные расхождения не имели большого значения.

Ансамбль народного танца, основанный в 1937 году И.А. Моисеевым, становится ведущим коллективом по обработке и сохранению уникального фольклорного материала народов СССР. В 1920-х годах Моисеев – ученик А.А. Горского, экспериментировавшего со свободной пластикой на балетной сцене на волне общего заражения Москвы и Петербурга идеями Дункан. В 1925 году он исполняет заглавную роль Иосифа Прекрасного в одноименном балете К.Я. Голейзовского, ставит совместно с Л.А. Лащилиным в Большом театре современный балет «Футболист» (1930). В 1930-х годах Моисеев ставит свой хореографический и исследовательский талант на новые рельсы строительства народно-сценического танца. «Ансамбль И.А. Моисеева был рожден эпохой» [105, с.100], – пишет автор биографии Моисеева Е.Д. Коптелова.

Художественно-сценическая трактовка стали художественным манифестом ансамбля Моисеева на многие годы. Первоначально большую часть ансамбля составляли танцоры-любители Театра народного творчества, где Моисеев работал заведующими хореографическим отделом, а также участников Всесоюзного фестиваля танца в Москве (1936). Эти артисты вошли в первый состав ансамбля. Возможность раскрытия таланта через художественную самостоятельность представлена в фильмах «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938), «Карнавальная ночь» (1956). «Мы все артисты без отрыва от производства», – говорит участник такого любительского смотра в фильме «Волга-Волга»⁶ [112, с.105]. В 1943 году Моисеев организовал первую в стране и мире профессиональную школу-студию народно-сценического танца и

⁶ Из Постановления Совета Народных Комиссаров от 1 сентября 1930 года об организации районных политико-просветительских центров («Домов соцкультуры»): «Дома соцкультуры открываются для планового использования культурных сил и средств на культработу всех организаций района, [...] создавая их в первую очередь в районах сплошной коллективизации и в местах строительства крупных совхозов и машинно-тракторных станций». Цит. по: Культура в нормативных актах советской власти. 1930-1937. М.: Юстицинформ, 2011. С.105.

поставил балет «Цам», в 1945 году создал программу «Танцы славянских народов», доказывая «философией поступка» непрерывность логично-связного развития танцевального искусства в Советском Союзе.

Как и Моисеев, Голейзовский создавал работы с использованием фольклорного танцевального материала⁷ [64, с.195], участвовал в подготовке декад узбекского, белорусского, таджикского искусств, принимал участие в организации смотров художественной самодеятельности и исследовал ее. На сцене московском Театра народного творчества в 1936 году состоялся Всесоюзный фестиваль народного творчества. К открытию Голейзовский пишет статью: «Нельзя, невозможно забыть этих мятущихся ярких красок, скачущих пятен – этого вихревого хоровода человеческой энергии. <...> Я уверен, что мы, старшие хореографы Советского Союза, категорически решившие построить настоящую советскую хореографию, увидим ценнейшие экспонаты народного творчества на местах. Не только увидим, но изучим их, что называется, с корня. <...> Мы знаем, что это великое искусство человека» [64, с.264].

Формы народного танца в моменте зарождения являются авторски уникальным проявлением эмоционального состояния человека, что схоже с проявлением индивидуации внутреннего мира в пластических образах в культуре современного танца. Формы народного танца закрепляются с течением времени в стабильных и повторяемых формах; то же самое происходит и с успешными хореографическими текстами в культуре современного танца. Ансамбли народного танца, несмотря на их стремление создавать канонические образцы народного танца, облагороженные драматургией профессиональных хореографов, стали той институцией, где зарождалась новые формы культуры

⁷ В 1931 году К. Голейзовский сочинил трехактный балет «На новые рельсы», из которого была показана в Московском художественном балете под управлением Викторины Кригер только вторая часть «Деревенские пляски». В сценической версии сюита называлась «Советская деревня». «Танцы и пляски современной деревни РСФСР: почти все мотивы включают в себя темы революционных песен пролетариата. На этом же принципе построены костюмы и отдельные составные движения танцев, взяты «колена» подлинных народных плясок». Цит. по: *Голейзовский К. Я. На новые рельсы* // Голейзовский К. Я. Касьян Голейзовский: жизнь и творчество: статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 195.

русского современного танца. Главным подтверждением этой тезы является статистика: именно из ансамблей народно-сценического танца начиная с 1990-х годов выходит большинство первых хореографов четвертой волны русского современного танца.

Также мы предполагаем, что среда народного танца, сам «дух пляски»⁸ [178], а также профессиональная интерпретация хореографических текстов различных культур сохранили у советских хореографов и исполнителей интерес к авторскому началу народного танца и дали возможность создавать новые танцевально-художественные тексты. И.А. Моисеев говорил о том, что народные движения часто очень сложны по координации, но «сами танцоры из народа этой сложности не замечают: главное для них отдаться игре, полнее выразить чувства, живое движение души» [30, с.34], и в этом народное танцевальное искусство сближается с культурой современного танца. Также Моисеев указывал на необходимость танцовщика народного ансамбля постигать различные танцевальные системы, что предвосхитило универсализма современного танцовщика.

Как отмечалось ранее в работах автора, «танцовщик ансамбля И.А. Моисеева в 1970-1980-х годах, Н.В. Огрызков в 1990 году создал в Москве современный авторский танцевальный коллектив «Свободный балет», а в 1992 году первую частную российскую школу современного танца. Танцовщик ансамбля И.А. Моисеева в 1990-х годах, Д.В. Бородинский в 2004 году создал в Москве авторский танцевальный коллектив Boroditsky Dennis Dance Company (BDDC). А.А. Тимофеев, танцовщик ансамбля И.А. Моисеева в 1980-х годах, в 2002 году создал в Москве центр современной хореографии «Вортэкс».

⁸ Уместным будет упоминание эпизода из фильма «Война и мир» С. Бондарчука (1965) «Русский танец Наташи Ростовской» в исполнении Людмилы Савельевой. «Где, как, когда всосала в себя истово русского воздуха эмигранткой-французенкой воспитанная графинечка этот дух? Откуда взяла она эти приемы, но приемы были те самые, неподражаемые, русские, каких и ждал от нее дядюшка. Как сумела понять все, что было во всяком русском человеке?». Мы обращаемся к кинофрагменту, где постановкой танца занимался хореограф Вл.Бурмейстер (1904-1971), на протяжении своей карьеры много сил отдавший осовремениванию и авторскому осмыслению танцев народов мира.

А.А. Борзов, выпускник первого набора Школы-студии при ГААНТ И.А. Моисеева 1947 года, до 1969 года ведущий танцовщик ансамбля, на позиции педагога Школы-студии в 1970-1980-х годах поддерживал танцовщика ГААНТ Н.В. Огрызкова в его пластических экспериментах. Н.Н. Андросов, артист ГААНТ в 1981-1991 годах, создал танцевальный коллектив «Русские сезоны». Одной из важных работ Н.Н. Андросова в «Русских сезонах» стала постановка «Весны священной» с артисткой балета О.А. Карнович в роли Избранницы и солистом Большого театра В.Б. Моисеевым (внуком И.А. Моисеева) [279], а также хореографическая работа с драматическим артистом В. Гвоздицким в спектакле В. Фокина «Арто и его двойник» на сцене Центра им. Мейерхольда (2002). Все они, в прошлом танцовщики академического ансамбля народного танца И.А. Моисеева, на своих позициях развивали, поддерживали и исследовали формы современного танца» [46, с.41].

Коллектив ГААНТ всегда много гастролировал, что привело к тому, что артисты ГААНТа были более информированы о том, по каким законам и механизмам существуют танцевальные коллективы в разных странах, какие хореографические тенденции актуальны в мире. ГААНТ – не единственный отечественный академический ансамбль народного танца, активно гастролирующий и выступающий по всему миру, однако большинство инициатив в сфере формирования культуры российского современного танца в 1990-2000-х годах исходит от артистов ГААНТ. Профессионально-творческая задача понимания художественных текстов народной хореографии разных регионов обуславливает в артистах Ансамбля им. Моисеева открытость различным эстетическим системам.

Длющаяся во времени востребованность ГААНТ и его способность к порождению новых явлений отечественной художественной культуры во многом обусловлена ясностью и выразительностью созданных И.А. Моисеевым художественно-сценических текстов, глубокой проработкой хореографической лексики, четким пониманием артистами коллектива механизмов творческо-

педагогической работы. Моисеев, умевший осваивать пространство сцены, передал это мастерство наиболее внимательным и заинтересованным участникам коллектива разных лет, научил укрупнять движения и придавать им смысл, делать хореографический текст ясным и четким, невзирая на эстетику избранного языка.

Вклад К. Голейзовского в развитие культуры российского современного танца в свою очередь не ограничивается его интересом к фольклору, при этом его внимание к народной культуре и природному началу в культуре неоспоримо, маркер культурной идентичности в его творчестве легко вычленим. Как в творчестве А. Дункан после 1917 года, как в работах И. Моисеева, А. Мессерера, в работах Голейзовского 1930-1940-х годов план выражения и план содержания совпадают. Хореографическое творчество Голейзовского, зародившись как новаторское в дореволюционные годы, продолжилось после революции и после эпохи «великого перелома» рубежа 1920-1930-х годов, применяемое к новым социальным заданиям.

1950-1980-е годы: пантомима как форма пластического эксперимента.

На фестивале молодежи и студентов 1957 года состоялся первый международный конкурс пантомимы. Среди возникших после конкурса коллективов был московский театр-студия «Наш дом» при МГУ М.Г. Розовского, где в 1960-х за сценическую пластику отвечал И.Г. Рутберг; этот студийный театр возник на волне увлечения пантомимой московского студенчества. 1970-е также прошли под знаком массового увлечения искусством пантомимы и были названы советской прессой «...радостной вехой самосознания и самоутверждения» [75, с.14] для искусства мимодрамы. Г.Л. Тульчинский для периода 1960-1980-х годов назвал важным социальный «запрос на искренность, личностное самоопределение, их публичное позиционирование» [218, с.40].

Повышенное внимание к искусству пантомимы в СССР в 1960-1980-х годах было вызвано волной популярности искусством М. Марсо, чьи гастроли

по Советскому Союзу состоялись в 1961 году. Наследие пантомимы 1920-х годов в 1950-1960-х годах продолжал сохранять танцовщик и педагог А.А. Румнев⁹, позже традиция театрализованного танца была продолжена педагогической работой А.Б. Дрознина¹⁰ [35, с.96]. Первая послевоенная студия пантомимы была создана в СССР 1957 году режиссером Р.Е. Славским в ленинградском Доме культуры им. Промкооперации (более позднее название ДК им. Ленсовета). Славский увидел выступление Марсо в 1953 году в Бухаресте на фестивале молодежи и студентов, это вдохновило его на собственное творчество. В ДК им. Ленсовета позже зародился коллектив оригинального жанра «Лицедеи» В.И. Полунина.

Автором ранее отмечалось, что «режиссер Гедрюс Мацкявичюс (1945-2008) еще во время обучения в ГИТИСе в 1973 году возглавил студию пантомимы при московском Доме культуры Института атомной энергии им. И.В. Курчатова, где разрабатывал авторское направление театра пантомимы — «пластическая драма». В разработанной им методике изучение актерского мастерства, танца, пластики сочеталось с изучением трудов психолога К.Г. Юнга (1875-1961), исследовавшего психологический портрет человека двадцатого века» [46, с.52]. Мацкявичюс создавал пантомимные спектакли, материалом для которых становилось творчество людей, менявших мир и мир искусства: К.С. Петров-Водкин, Н.К. Рерих, Э. Мунк («Красный конь», 1981),

⁹А. А. Румнев — мим, педагог. В 1920-х гг. ученик Л. Алексеевой, С. Волконского, актер и балетмейстер московского Камерного театра А. Таирова (1920-1930-е гг.). Основатель театра «Эктемим» во ВГИКе (экспериментальный театр пантомимы), педагог дисциплины «пластическое воспитание актера» во ВГИКе (1949-1964), автор книги «О пантомиме» (1964). Дисциплину «пластическая культура актера» в ВГИКе ввел в 1944 году Л. Кулешов, в 1944 году директор ВГИКа, помнивший пантомимные опыты «фэкс»». В мастерской фабрики экспериментального искусства (ФЭКС) в 1929 году обучалась актриса Янина Жеймо, сыгравшая Золушку в одноименном фильме Н. Кошверовой 1947 года, где постановщиком танцем и исполнителем роли Падетруа стал А. Румнев.

¹⁰А. Б. Дрознин (род. 1938) — педагог сценического движения, заведующий кафедрой пластической выразительности актера театрального училища имени Щукина с 1988 г. Дрознин в 1957 году увидел по телевизору выступление Марселя Марсо и пантомиму Генрика Томашевского на фестивале молодежи и студентов в Москве. Но решил его судьбу (а потом и сотен его учеников в Школе-студии МХАТ, театра-студии под руководством О. Табакова) визит театра «Эктемим» во Львов, где жил Дрознин. «Это были вгиковские выпускники с Александром Румневым во главе, таировским актером, отсидевшим к тому времени свои 17 лет, а тренинг вел Злобин З.П., который преподавал биомеханику в театральных мастерских Мейерхольда. Злобин сказал мне: «Тебе надо заниматься телом». Цит. по:

В.В. Кандинский («Желтый звук», 1984), Х. Мурьета («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», 1976).

Мацкявичюс так формулирует принципы своего театра пластической драмы, которые базируются на активном использовании выразительных средств драматического театра: активная действенная драматургия, разработка характеров персонажей, интенсивность сценического действия. Его волнуют «бытийные вопросы в эстетике условного театра» [264, с.196], для него важно «точное ощущение пространства и себя в пространстве, особая плавность движений, эмоционально обогащенный жест» [134, с.14]. Мацкявичюс и его труппа ставили перед собой сложные художественные задачи: передача на кончиках пальцев тонкости поэзии и неоднозначности явлений жизни, используя только язык тела, ускорение и усложнение сюжета, развитие пластического словаря театра пантомимы. Тщательная работа на репетициях помогала создавать глубокие художественные образы, хотя в коллектив Мацкявичюса изначально входили непрофессиональные актеры.

В 1989 году на сцене Концертного зала им. Чайковского был показан спектакль Г. Мацкявичюса «Лабиринты» из цикла «Порог пороков», сочиненный в 1971 году. Спектакль на музыку А. Шнитке, показанный в сопровождении ансамбля солистов под управлением дирижера А. Лазарева, был посвящен истории влюбленных Саши и Ники (Т. Борисова и С. Шевцов) в окружении классических пороков Сладострастия, Гордыни, Ярости, Жадности и Страх. Пороки, разряженные в пышно-избыточные барочные костюмы, напоминали о том, что они живут на земле очень давно. Саша и Ника, одетые в легкие спортивные костюмы, поначалу не замечают обступающих их Пороков и Дирижера, который, прежде чем дать музыке зазвучать, вошел в сценическое пространство дуэта и деловито проверил готовность своих «подопечных». Способность рассмотреть в обычных современных людях героев античной или классицистской трагедии сформировало репутацию Мацкявичюса как творца, встраивающего искусство пластической драмы в глобальное художественное

время-пространство. Пороки читают нотные листы с партитурами жизни героев и пресекают их попытки проживать светлое радостное чувство, запутывают в лабиринтах страха, ярости, сладострастия. Трикстер во фраке, комически-демонический дублер героя, подводит отчаянно сопротивляющегося мужчину к убийству возлюбленной и цепко наблюдает за помертвением только что юных душ. Соединение в одном спектакле скользящих танцевальных техник древних пороков и порывистой пластики влюбленных намеренно соединяло в яркий коллаж противопоставляемые танцевальные техники, предвосхищая тотальность полистилистики культуры российского современного танца 1990-2020-х годов.

Важной точкой развития искусства пантомимы в Москве стала Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРиКТ), где кафедру пантомимы создал Илья Григорьевич Рутберг (1932-2014) – выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, кандидат искусствоведения (1983), выдающийся актер театра и кино, мастер пантомимы, один из создателей Студенческого театра МГУ, исполнитель ролей в фильмах «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен», «Айболит-66» (1967), «Ты мне – я тебе» (1977), «Безымянная звезда» (1979), «Жил-был настройщик» (1979), «Мэри Поппинс, до свидания» (1983), «Свадьба» (2000).

Его усилиями появились первые учебники пантомимы, были актуализированы имена Ф. Дельсарта, С.М. Волконского. Для Рутберга пантомима была квинтэссенцией актерского театра, он указывал на театральную природу этой сценической двигательной практики. Для него было важно, чтобы зритель понял мысль мима, поданную максимально обобщенно и при этом открывающую свободные пути к самостоятельным выводам и ассоциациям. «Обобщение достигается через стилизацию движения, взятого из реальной жизни и узнаваемого по жизненному опыту. Если движение, жест не будут узнаваемы хотя бы отдаленными, косвенными путями, ваша пантомима превратится в пластический ребус, зритель ее не поймет», – писал Рутберг [179, с.18]. Пути стилизации, по Рутбергу, следует искать в предельной

целесообразности и точности каждого движения, жест при этом не должен копировать свою жизненную первооснову, за сюжетной линией должно быть легко следить.

Каталог исполнителей и режиссеров советской пантомимы 1960-1980-х годов, составленный исследователем Е.В. Марковой, содержит порядка ста имен [131]. Создание хореографического текста для участников студий пантомимы не было основополагающим; объединяющими художественными целями было нестандартное использование тела, увеличение степеней его свободы.

Большинство мимов уехали за границу в 1990-х годах. Создатель «Лицедеев» В.И. Полунин создал арт-коммуну в формате резиденций для деятелей искусств «Желтая мельница» недалеко от Парижа. Многие бывшие отечественные артисты оригинального жанра стали частью коллектива канадского цирка Дю Солей. Оставшиеся в России исполнители стали режиссерами и педагогами сценического движения. Среди известных деятелей искусств, занимавшихся пантомимой в советское время – актер и педагог И.Н. Ясулович (1941-2023), учившийся у А.А. Румнева во ВГИКе; много лет отдал пантомиме театральный режиссер Г.А. Тростянецкий [59]. Л.Ф. Тимцуник, режиссер по пластике спектаклей В.Л. Машкова, К.А. Райкина, К.С. Серебренникова, В.В. Фокина, Л.Б. Эренбурга, – выпускник экспериментального курса пантомимы И.Э. Коха в ЛГИТМИКе (1976-1980). Как ранее отмечалось в работе автора, «Класс экспрессивной пластики» педагога, хореографа Г.М. Абрамова, первоначально балетного танцовщика, работал на базе «Школы драматического искусства» режиссера А.А. Васильева на протяжении 1990-х годов» [46, с.58].

Расцвет искусства пантомимы 1960-начала 1970-х годов во многом связан с явлением «оттепели» и очередным «взрывом» в волновой модели динамического развития отечественной художественной культуры. В.М. Межуев указывал: «Индивидуально окрашенный тип деятельности служит нам эталоном, образцом подлинно культурного творчества, синонимом самой

культуры» [136, с.82]. Искусство пантомимы оказалось созвучно конструктивности советской архитектуры и дизайна 1960-х годов, часто проявленных в строительстве домов культуры и научно-исследовательских институтов. Художественная деятельность Г. Мацкявичюса на сцене ДК Института атомной энергии метазадачно была связана с деятельностью скульптора В. Сидура, создавшего в 1976 году скульптуру «Структура-1» напротив института морфологии, или абстрактных панно Э. Жариновой и В. Васильцова около Института министерства энергетики и Дома культуры Института физики высоких энергий в Протвино.

Работы хореографов и художников символизируют идеи энергии, движения частиц, их план выражения и план содержания связаны между собой. Мацкявичюс, как и последовательницы А. Дункан, находит свое художественное пристанище в сфере культурно-массовых мероприятий для работников академической сферы, позже его художественное влияние диффузно распространяется.

Таким образом, во втором параграфе диссертации отмечается уникальность исторического момента начала, зарождения первого этапа (волны) становления российского современного танца в 1900-х годах, которая заключается в выделении важного для этого вида искусства личностного начала, а также расширения публично-творческих возможностей для неконвенционального тела и художественного образа. В искусстве танца открываются новые горизонты в интерпретации эллинизма, вновь обретающего актуальность в начале XX века, одновременно происходит артификация природного и анимация механического как неотъемлемого атрибута жизни человека XX века.

На основе динамически-волновой концепции развития культуры в становлении современного танца в России выделяются четыре этапа (волны): 1) 1900-1920-е годы: творчество А. Дункан и её последовательниц; творчество ритмистов и деятелей нового балета; 2) 1930-е годы – создание и развитие

ансамблей народно-сценического танца; 3) 1950-1980-е годы – развитие пантомимической сцены в СССР и влияние М. Марсо на пластический эксперимент в стране; 4) современный этап, берущий отсчет в начале 1990-х годов, который характеризуется активным межкультурным обменом, поисками хореографической культурной идентичности и историко-культурным диалогом современных хореографов с танцевальными поисками 1910-1920-х годов.

1.3. Фестивально-гастрольное движение как коллективный субъект творческой коммуникации в формировании культуры современного танца в России

В формировании культуры российского современного танца ключевой характеристикой является способность к самоопределению и саморегуляции со стороны личностей и коллективов разного уровня, из сознательных и стихийных действий которых вырастает фестивально-гастрольное движение. Именно это движение оказывается структурообразующим и обладает качеством реальной субъектности в процессе формирования танцевальных практик и творческой коммуникации в масштабах страны. Такого рода коллективная субъектность является рефлексивной субъектностью, в рамках которой деятельность детерминирована проактивной способностью анализировать и корректировать свои действия в конкретной ситуации [97, с.102]. Рефлексивный момент в коллективной субъектности помогает как целенаправленно, так и стихийно корректировать работу, проделанную в коллективных взаимодействиях и социокультурной коммуникации.

Коллективные усилия могут быть охарактеризованы в аспекте личной культурной инициативы и в аспекте художественной моды, диффузно распространяющейся в рамках доступного ареала. Работает общий механизм синергии культурных новаций и культурных традиций, а пропорции классического и новаторского меняются в зависимости от географического фактора. В каждом случае сочетание этих аспектов имеет свои социокультурные

особенности, наиболее репрезентативные из которых будут проанализированы в данном параграфе.

Гастрольная деятельность и фестивальное движение реализовали себя в качестве коллективного субъекта преобразований танцевальной культуры как в 1910-1920-е, так и в 1950-60-е, 1970-80-е, 1990-2020-е годы. В этот процесс были вовлечены деятели искусства различных профессиональных страт: любительские коллективы, драматические и музыкальные театры, включающие в свой репертуар экспериментальные пластические постановки и регулярно проводящие на своих площадках фестивали современного танца, сотрудники и артисты балетных театров, продюсирующие и вовлекающиеся в новые постановки, артисты профессиональных танцевальных компаний и временных проектов. Разнообразие танцевальных жанров и широкий географический охват фестивалей позволяет говорить о несомненной пользе обмена культурными практиками, обогащающего участников новыми знаниями и навыками.

«Западные хореографы годами штудировали поэтику модерна, наши хореографы варились в «собственном соку» [256, с.65], – пишет об отечественной современной хореографии исследователь Ю.М. Чурко. Однако исследование публикаций о гастролях в Советском Союзе компаний современного балета и современного танца дает возможность вступить в дискуссию с Ю.М. Чурко. Советские деятели искусства имели возможность получать информацию о развитии хореографического искусства в мире в 1960-1980-е годы.

Осенью 1962 году состоялись гастроли по Советскому Союзу New York City Ballet, созданного Джорджем Баланчиным (1904-1983). Они стали продолжением турне коллектива по Западной и Центральной Европе. Городской балет Нью-Йорка выступил в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси и Баку. По свидетельству С. Гайдуковой, внучки основательницы МГАХ Софьи

Головкиной (1915-2004)¹¹, вместе с хореографом Джеромом Роббинсом Баланчин, ученик первого мужа С. Головкиной, хореографа Ф. Лопухова, в 1967 году посещал только что открывшееся здание московской академии хореографии на Фрунзенской набережной, давал мастер-классы и посещал учебные спектакли вместе с С. Головкиной и министром культуры Е. Фурцевой.

«В советское время, начиная с хрущевской оттепели, большинство крупнейших западных хореографов побывали на гастролях в СССР. Ленинградцы и москвичи при участии Госконцерта познакомились с парижской Оперой, английским королевским балетом, с датским, шведским, кубинским, австралийским, немецким театрами, с компаниями Баланчина, Бежара, Пети, Крэнко, Лимона, Эйли, Килиана, Тейлора, Гадеса» [85, с.12], – писала балетовед Н. Зозулина. Первые гастролы Штутгартского балета в Советском Союзе состоялись в 1972 году, следующие – в 1985. «Первое знакомство запомнилось как череда открытий», – указывала балетовед О. Розанова [173]. Были показаны «Укрощение строптивой», «Онегин», «Инициалы Р.Б.М.Э.» Джона Кранко, балет Роберта Норта «Троянские игры», «Возвращение в чужую страну» Иржи Килиана, «Болеро» Мориса Бежара.

В 1978 году «Балет XX века» Мориса Бежара (1927-2007), одного из создателей европейского современного балета, приезжал с гастролями в Москву; в выступлениях принимали участие ведущие солисты Большого театра. Балетмейстер и педагог, солист Большого театра А. Мессерер писал о том, что почувствовал влияние русского классического балета на развитие европейского современного балета и указал на то, что Бежар «великолепно знает классический танец», движения, которые сам Мессерер помнил из юности: «Анна Павлова, Михаил Фокин, «Русский балет» Дягилева, «Русский балет Монте-Карло», в основном состоявший из детей русских эмигрантов, родившихся в Париже, которым руководил Леонид Мясин; наконец, многочисленные русские балетные

¹¹ Личное сообщение автору С. Гайдуковой.

студии, разбросанные по всей Европе, оказали большое воздействие на культуру танца Запада (и, как следствие, на Бежара – Е.Р.). Эмигранты передали многочисленным ученикам русскую школу классического танца в ее старых традициях» [139], и русские танцовщики способствовали зарождению балетного искусства в целом ряде стран [49].

Первые гастроли французского театра танца Ж. Руссильо состоялись в Советском Союзе в 1979 году, были показаны спектакли «Реквием», «Весна священная» [223, с.38]. Репертуар трехнедельных гастролей на сцене Московского театра Эстрады в 1988 году составили три балета: «Божественная комедия», «Шекспир» (1983), «Вечерняя программа» (1987), решенная в жанре джазового танца.

На гастроли в СССР в 1982 году труппа Шведской королевской оперы привезла три балета, созданные на основе литературной классики – трехактную «Манон» К. Макмиллана, «Фрекен Юлию» Б. Кульберг, «Павану Мавра» Х. Лимона. Макмиллан выбрал для романа Прево традиционный для балета XIX века жанр социальной мелодрамы. «Фрекен Юлию» поставила ученица К. Йосса и М. Грэхем Б. Кульберг. Она соединила приемы экспрессионистского танца с пластической пантомимой и элементами балетной классики.

В «Паване» четыре человека исполняют танец эпохи Возрождения. В основе рисунка канон паваны. Построение ее фигур, ее движения раскрывают сюжет, наполняют психологизмом. «В каноничной паване есть момент, когда кавалер подходит со спины к даме и целует ее в щеку», – пишет Н. Чернова. – «То пылким лобзанием любви, то поцелуем Иуды оборачивается эта фигура в постановке Лимона. Каждый из действующих лиц в замкнутой форме дворцового ритуала действует, живет на грани жизни и смерти, физической или духовной» [254, с.50].

Советские хореографы, как и их шведские коллеги, обращались к проблемам драматизации сценического действия. Вопросы о верности хореографического замысла литературному источнику, о средствах его

воплощения в сегодняшнем балетном театре одинаково занимают умы практиков и теоретиков искусства танца во всем мире.

Также в 1981 году в рамках культурного обмена городов-побратимов Гамбурга и Ленинграда состоялись гастроли Гамбургского балета Дж. Ноймайера. Перед спектаклями артисты проводили открытый урок-разогрев прямо на сцене. После показов Ноймайер читал лекцию «Шекспир в балете». Выраженное в слове иллюстрировалось танцевальным фрагментом. По сообщению балетоведа А. Соколова-Каминского, Ноймайер говорил о неисчерпаемости классического танца, ресурсности танца модерн и наследии Марты Грэм [195].

В 1985 году в Москве состоялись гастроли Нидерландского театра танца [207]. Для первой встречи с московской аудиторией труппа выбрала монументальную «Симфонию псалмов» в постановке И. Килиана, насыщенную сложным идейно-эмоциональным содержанием, «Свадебку», в которой было акцентировано драматическое начало и укрупнено жертвенное начало Невесты, сходное с образом Избранницы в «Весне священной». Также в репертуар гастролей попала «Симфониетта» Яначека – гимн чешскому народу и природе, «Солдатская месса» Б. Мартину 1930-х годов, посвященная памяти чешского полка, отправленного воевать в начале Первой мировой войны и погибшего в первом бою.

В 1988 году на сцене Театра оперы и балета имени Кирова в Ленинграде, а также на сценах Москвы и Тбилиси состоялись гастроли Гарлемского театра танца. Театр создал в 1969 году Артур Митчелл, в прошлом танцовщик New York City Ballet Дж. Баланчина. Баланчин поставил для этого коллектива свои балеты «Серенада», «Четыре темперамента», «Кончерто барокко». На гастролях в СССР танцевальный театр Гарлема показал ряд балетов дягилевской антрепризы: «Шехеразаду» и «Жар-птицу» М. Фокина, «Лани» Б. Нижинской. В Ленинград театр Гарлема привез также «Жизель», действие которого разворачивалось среди цветного населения штата Луизиана, и гран па из балета «Пахита» [51].

В 1989 году на сцене ДК АЗЛК состоялись гастроли компании американской постмодернистки Триши Браун. Были показаны работы «Аккумуляция с водяным насосом», «Ледяная ловушка», «Сет и ресет», «Звездная обратимость». Основным принципом творчества постмодернистов и, в частности, Т. Браун стал отказ от театральности танца - исполнители в работах Браун катались на роликовых коньках или, оснащенные альпинистским снаряжением, ходили по стенам под прямым углом. Действие «Пьесы на крыше» (1973) происходило на крышах 11 домов, расположенных на территории нескольких кварталов района Сохо: танцовщики, находясь на них, передавали друг другу сигналы по семафору. Зрители тоже находились на крышах. В «Звездной обратимости» она использовала автомобильные фары, размещенные на металлических башнях, они были нужны как знаки эпохи, как определенный жизненный фон. Во время гастролей Т. Браун отвечала на вопросы зрителей: «Обычно я начинаю работать над постановкой, о которой еще ничего не знаю. Движения, родившиеся в моей голове, я пытаюсь организовать в единую композицию, учитывая логику моего образного мира. Я работаю абстрактно, без опоры на сюжет» [88].

В 1990 году на сцене Московского Дворца молодежи состоялись гастроли Американского фолк-балета, созданного ученицей М. Фокина Берч Мэнн [52]. В балетах Фокина Мэнн работала в разных танцевальных стилях, а с 1960-х годов в качестве хореографа стала создавать работы в эстетике «фолк».

В 1991 году московское товарищество «Дягилев центр» и ассоциация «Союзэкология» в рамках международной акции помощи детям Чернобыля провели на сцене Кремлевского Дворца съездов гастроли трех компаний современного танца и современного балета в Москве: New York City Ballet, Paul Tailor Company и New Jersey Ballet, в которой работали русские педагоги П. Владимиров, А. Обухов, А. Данилова, Ф. Дубровская. Наследник труппы Баланчина Питер Мартинс привез в Москву свою авангардную версию «Спящей красавицы» М. Петипа [194].

В 1992 году на сцене московского ТЮЗа при участии Театра дружбы народов (ныне Театр Наций) был показан гастрольный спектакль «На пороге вечности» американского ансамбля современного танца «Данстеллер», созданного хореографом Триной Коллинз в 1975 году. «На пороге вечности» стал хореографической исповедью десятков американцев, инфицированным вирусом ВИЧ [86]. Спектакль был показан также в Твери, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге.

В 1993 году при содействии Гете-института на сцене театра им. Моссовета были показаны спектакли немецких современных хореографов: «Кафе Мюллер» П. Бауш (1978), «Весна священная» П. Бауш (1975), «Контактхоф» П. Бауш (1978), «Afectos Humanos» С. Линке и У. Дитриха (1962-1987), «Аффекты» С. Линке и У. Дитриха (1988), «Женский балет» С. Линке (1981), «Сангвис» У. Дитриха (1991) [255]. Первые гастроли театра танца П. Бауш со спектаклем «Гвоздики» состоялись в Москве в 1989 году.

В 1996 году на сцене театра имени Моссовета состоялись гастроли нью-йоркского театра танца «Уоркс» хореографа Дженнифер Мюллер со спектаклями на социальные темы «Плод», «Скорости» и «Пятнистая сова – исчезающий вид». В этих постановках актуализована тематика «экологии и рост преступности, национального дохода и налоговой политики, имущественного неравенства» [110].

Большим событием стала выставка в Театральном музее им. Бахрушина «Человек пластический» весной 2000 года. В почетный комитет вошли Майя Плисецкая, Никита Лобанов-Ростовский, Сергей Бархин, Игорь Моисеев, а ее куратором стала итальянская исследовательница русского авангарда Николетта Мислер. В конце 1997 года по ее инициативе ГЦТМ им. А.А. Бахрушина организовал выставку, посвященную судьбе свободного танца в России. Весной 1999 года экспозиция «*In principio era il corpo...*» («В начале было тело...») была показана в экспозиционном пространстве Римского Аквариума.

Задачей организаторов московской итерации выставки 2000-го года было сохранение концепции римской выставки с учетом камерных пространств филиала музея, Театральной галереи на Малой Ордынке. «Миссия нового человека, «человека пластического», состояла в воспитании свободного духа с помощью гармонизации человеческого тела», – писала составитель каталога выставки И.Н. Дуксина [70, 251, с.3]. Основой выставки «Человек пластический» стали работы, собранные Хореологической лабораторией ГАХН в 1925-1928 годах для четырех фотовыставок «Искусство движения», посвященные свободному танцу молодой Советской России. Представленные на выставке экспонаты хранятся в РГАЛИ, Центральном музее кино, ГЦТМ им. Бахрушина, РГБ, Государственной Третьяковской галерее.

Переходный общественно-политический климат 1990-х годов и стремительное развитие международного сотрудничества породили институт продюсирования. Начиная с 1990-х годов *фестивальное движение* стало коллективным субъектом формирования культуры современного танца в России конца XX века. Увлечение фестивальным форматом отвечало настроению социальных перемен, фестивали стали идеальной площадкой как реализации образовательных целей, так и для презентации готовых работ. Фестивали стали местом для профессиональных встреч, обмена информацией, установления творческих контактов и самопознания через знакомство с творчеством коллег. Фестиваль не заменяет ежедневных репетиций, но подводит промежуточные итоги творческой деятельности.

Роль фестивального движения в социокультурной коммуникации российского современного танца неоспорима. В 1990-х годах фестивали преодолевали отсутствие стабильной инфраструктуры «школа-вуз-компания», реализуя потребности в образовании и участии в постановках в проектном режиме. Современный танец в России часто развивается точечно, без устойчивой связи между артистами разных направлений, в силу географической разбросанности и изолированности локальных исполнительских и

артистических сообществ по разным причинам. Фестивали взяли на себя роль локуса, где встречаются разные взгляды, эстетики и языки, возникают новые связи, новые идеи и новые векторы движения.

Значительную роль в обучении российских хореографов в 1990-х годах сыграли образовательные программы Гете-института, Французского культурного центра, а также фестиваля American Dance Festival (ADF) и European Dance Festival (EDF), организованные московским Музыкальным театром им. Станиславского и Немировича-Данченко.

ADF, American Dance Festival — ежегодный фестиваль современного танца с большой образовательной программой, зародившийся в Беннингтонской школе в Вермонте, организованной Мартой Грэм, Аней Хольм, Дорис Хамфри и Чарльзом Вейдманом. ADF стал лабораторией танца модерн. Школа и фестиваль в Беннингтоне просуществовали до 1942 года. В 1943-45 годах там работала летняя резиденция компании Марты Грэм, в 1946 году репетировала первая труппа Хосе Лимона. В 1947 году фестивальная программа была показана в колледже Коннектикута, в 1948 году фестиваль переехал в Коннектикут. С 1978 года ADF проводится в городе Дарем Северной Каролины в университете Дюка. С 1996 года часть мастер-классов проводится в Нью-Йорке.

В рамках фестиваля проводятся выездные сессии в различных странах. В 1992 году такая выездная сессия состоялась в Москве и стала инициацией для хореографов четвертой волны формирования культуры российского современного танца. Таким образом, ADF, созданный основателями американского танца модерн, оказал влияние на формирование технической виртуозности российских деятелей современного танца 1990-х годов. На этом фестивале, организованном Ириной Черномуровой, зарождался хореографический почерк таких российских современных хореографов, как Татьяна Баганова, Ольга Пона, Елена Слободчикова, Вячеслав Казанцев, Николай Огрызков. Главным событием стал образовательный блок мастер-классов, давший толчок для собственных практик многим российским

хореографам. На московском ADF 1997 года выступала компания Пола Тейлора со спектаклем «Воздух» на музыку Генделя 1978 года, балетом «Сизигий», посвященном расположению нескольких небесных тел на одной оси, и работой «Вторая рота» на песни сестер Эндрюс, посвященной Второй мировой войне.

В 2000 году в рамках ADF Москву посетили компании Дага Варона и Триши Браун. В 1999 и 2001 годах состоялись фестивали European Dance Festival. С 2003 задачи ADF и EDF в Москве объединились в фестивале DanceInversion, в программу которого входят спектакли всего мира, а в 2003 году участвовали работы Татьяны Багановой, Сергея Смирнова, Ольги Поны. Для российских хореографов взаимодействие со структурой ADF означало включение в мировой процесс развития современного танца, творческое стимулирование, консолидацию с коллегами по всему миру. Российский модуль ADF (1992-2000) и фестиваль EDF, European Dance Festival (1999-2001), стали стимулом творческого роста для таких хореографов, как В.В. Казанцев (г. Советский, Ханты-Мансийский округ), О.Н. Пона (Челябинский театр современного танца), Т.В. Баганова («Провинциальные танцы», Екатеринбург).

Значительна роль Гете-института, культурного центра Нидерландов и Французского института в развитии современного танца в России. Французский институт в 2023 году начал онлайн-проект «Французский современный танец в России», где аккумулирует информацию о гастролях и совместных проектах в области современного танца между Россией и Францией за последние более чем 30 лет.

У явления взаимодействия современного танца и балетных театров (а фестиваль DanceInversion представляет спектакли современного танца и современного балета на сценах балетных театров) есть продолжение. Все больше российских музыкальных театров проводит собственные смотры современного танца и балета. Как автор указывал ранее, проекты и регулярные фестивали, призванные популяризовать современную хореографию и помогать появлению в репертуаре новых работ, проводят Большой, Мариинский, Татарский,

Пермский и Уральский театры оперы и балета, балетные дома республик Марий Эл и Чувашии. С 2019 года свой фестиваль современной хореографии Nord Dance проводит Музыкальный театр Республики Карелия.

Как ранее указывал автор в своей работе, первым значительным мероприятием на территории постсоветского пространства, созданным в 1992 году, стал международный фестиваль современной хореографии (IFMC – International Festival of Modern Choreography) в Витебске. «Витебск – родина русского художественного авангарда, где жили и работали Марк Шагал, Казимир Малевич, Эль Лисицкий, творческая лаборатория апробации авангардных идей: в 1920 году здесь была осуществлена новаторская постановка «Супрематического балета» Нины Коган, а в 1924 году выступила Айседора Дункан» [45]. По мнению специалистов, IFMC был вдохновлен желанием возродить творческую энергию 1920-х, вдохнуть новую жизнь в авангардные традиции. Многие российские хореографические коллективы были оценены впервые именно в Витебске.

Номинация «лучший спектакль современного танца» национального фестиваля «Золотая маска» [43] стала значительной мотивацией для формирования культуры российского современного танца 2000-2020-х годов. То, что «Золотая маска» как всероссийский театральный фестиваль и премия поддерживает, показывает спектакли современного танца, стало маркером признания культуры современного танца как части российской современной культуры, включения деятелей искусства современного танца в разнообразные процессы общенациональной социокультурной коммуникации.

Российское объединение театров танца «ЦЕХ» и ежегодный одноименный Всероссийский фестиваль «ЦЕХ» были созданы хореографом А.Я. Пепеляевым, танцовщицей Т.В. Гордеевой и продюсером Е.М. Тупысевой в 2000 году. «ЦЕХ» стал активно действующей образовательной платформой для деятелей современного танца из разных стран и фактором интеграции сообщества хореографов-экспериментаторов в отечественное социокультурное

пространство, так как многие творческие проекта «ЦЕХа» способствовали интеграции поисковой хореографии в репертуар музыкальных и драматических государственных театров [42].

В список регулярных фестивалей современного танца, проводимых на территории России, входят: «На грани» (Екатеринбург, 2009 – настоящее время), «ЦЕХ» (Москва, 2001-2014), «Новая Лиса» (Саранск, 2011 – настоящее время), DanceInversion (Москва, 1997 – настоящее время), Context (Москва, 2013 – настоящее время), OpenLook (Петербург, 1998 – настоящее время), Diversia (Кострома, 2002 – 2020), «Айседора» (Красноярск, 2000 – 2021). Эти фестивали проводятся при участии федеральных или региональных властей, продают билеты, становятся центром внимания прессы» [46, с.89].

Фестиваль «Искусство движения и танца на Волге» проводился с 1993 по 2012 годы и объединял в Ярославле людей, заинтересованных диалектикой движения в самом широком понимании, но все же с опорой на танец. Инициаторами в конце 1980-х годов стали жители Миннесоты американка Лиса Фест и ее муж Дэниэл Спок, внук врача Б. Спока. В конце восьмидесятых Лиса приехала в Ярославль учить русский язык и преподавать технику Александера, основанную на осознанной повседневной работе с собственным движением, концентрацией внимания и корректировке двигательных деформаций. Из взаимодействия ярославского продюсера Надежды Прошутинской и Лисы Фест и ее импровизированных танцев с танцовщиками ярославского пластического театра «Великая сеть» в 1990-91 годах возник фестиваль «Искусство движения и танца на Волге». Среди организаторов фестиваля были госкомитет РФ по молодежной политике, администрация Ярославской области, мэрия Ярославля.

В 1991 году был основан Волгоградский областной центр культуры и искусства (ОЦКиИ), в приоритете его внимания оказалась современная хореография. В сезоне 1993-94 года в Волгограде состоялся первый большой проект, годичный фестиваль мастер-классов. В программу фестиваля вошли курсы пластики, ритмики и танца, рассчитанные преимущественно на то, что

Станиславский называл «аппаратом воплощения актера». По его завершению на базе ОЦКиИ был создан Волгоградский театр современного танца. Осенью 1994 года ОЦКиИ, совместно с Министерством культуры России, Союзом театральных деятелей и администрацией области организовал международный фестиваль «Новое движение», ставший лабораторией синтеза жанров драматического и театрального искусства. Продолжением работы в этом направлении стал цикл мастер-классов «Зимняя академия танца» (ноябрь 1995 – апрель 1996). В нем приняли участие более 200 стажеров из России и 5 педагогов из Испании, Италии, Германии, Швейцарии и Канады.

В августе 1997 года был создан волгоградский Центр современной хореографии как структурное подразделение волгоградского ОЦКиИ. Темой второго волгоградского международного фестиваля современной хореографии стала история танца XX века. Была проведена Международная летняя школа, в основе которой лежала концепция слияния танцевальных образовательных технологий Запада и России, объединение в рамках одной учебной программы дисциплин русской театральной школы с базовыми танцевальными техниками и западной методикой преподавания в области современной хореографии. Впервые в России была сделана попытка сформировать на основе системного подхода учебную программу и методологию обучения современному танцу.

В Волгоград приезжали коллективы, многие из которых уже не действуют сегодня: саранский театра танца «Визави» Натальи Мельник, «Крепостной балет» Елены Прокопьевой, тогда находившийся в городе Шелехов, театр танца «Бенефис» Североуральска Ольги Гарибовой, коллектив «Эльта» Ирины Можиной из Ельца, группа «Рандеву» Елены Баукиной из Шадринска, модерн-балет «Пространство любви» Ольги Вернигоры, Виктории Истоминой, Ирины Ткаченко из Барнаула.

В октябре 1999 года Центр современной хореографии Волгограда провел международный фестиваль современного танца «Голос художника», основной темой которого стало междисциплинарное творчество хореографа. Ключевой

фигурой волгоградской платформы развития российского современного танца в 1990-х годах стала продюсер Маргарита Мойжес, сотрудник фестиваля DanceInversion. При содействии М. Мойжес были выпущены научные сборники о проблемах современной хореографии [67, 207]. В буклете-справочнике 1999 года говорится, что Центр в своей деятельности исходит «из необходимости поиска своего собственного пути через слияние культурных традиций России и богатства мировой культуры» [151].

Постепенно часть образовательных задач на себя взяли профильные институты. Важную роль в выработке личностных пластических навыков, способствующих профессионализации российского современного танца, играют образовательные учреждения. Задачей хореографического образования становится не только передача знаний от педагога к ученику, но и организация учебного процесса, стимулирующего обучающегося к самостоятельному поиску именно той информации, которая будет способствовать дальнейшему формированию его индивидуального творческого кредо и способствовать социокультурной адаптации.

Учебные программы ряда хореографических вузов России с 2010-х годов включают изучение техник и теории современного танца. Руководитель УМО хореографических вузов России в 2000-2010 годах А.В. Фомкин говорил о важности разнообразия решений и подходов: «Значительные социальные изменения требуют и от хореографического образования новых решений и подходов, постановки вопросов, выработки новых механизмов организационно-методического, научного и информационного обеспечения образовательного процесса» [233, с.3].

Первый в России факультет современного танца был открыт в Екатеринбургском гуманитарном университете в 2003 году. В Академии русского балета имени Вагановой в 2011 году открыта магистерская программа «Художественные практики современного танца», на которой обучают танцхудожников, танцевальных перформеров. В 2017 году открыта программа

«Искусство современного танца» Санкт-Петербургской консерватории им. Римского-Корсакова [169], где активно используются дистанционные технологии обучения для освоения теоретических программ. Ученые подтверждают эффективность внедрения инновационных технологий в образование [62, с.6,130], это позволяет расширить диапазон преподавательских методик и общий объем информации, из которого может выбирать обучающийся. Открыты кафедра современной хореографии МГИК, образовательная программа «Образование в области хореографии» для педагогов-хореографов Ивановского государственного университета, профиль «Танец и современная пластическая культура» в Алтайском государственном институте культуры и других российских регионах [220]. Все это примеры проявления успешной социокультурной коммуникации современного российского хореографического образования.

В гастрольном и фестивальном движениях одним из основных действующих лиц является продюсер. Как ранее указывал автор в своей работе, «решающий вклад в формирование культуры российского современного танца внесли продюсеры Л.В. Шульман (годы деятельности 1990-2007, Екатеринбург), М.Е. Мойжес (1992–2002, Волгоград), В.Г. Каспаров (1997 – настоящее время, Петербург), О.И. Агульник (1988-2007, Камчатка, Калининград), Е.А. Панасенко (1993 – настоящее время, новосибирский Академгородок, Москва, Самара, Петербург, Калуга, Севастополь), И.А. Черномурова (1997–настоящее время, Москва), Е.М. Тупысева (2000–2022, Москва). Так, Л.В. Шульман создал в 1990 году российскую компанию современного танца «Провинциальные танцы», в 1994 году – Центр современного искусства, в 1996 году – Школу современного танца при этом Центре, а Школа, в свою очередь, стала базой для основанного в 2001 году Шульманом факультетом современного танца Екатеринбургского Гуманитарного университета» [46, с.83]. Там артисты и студенты получали разностороннюю профессиональную подготовку, что кратно повысило репутацию отечественного современного танца.

И.А. Черномурова – ключевой популяризатор мирового современного балета и танца в России, инициатор фестивалей EDF, ADF и DanceInversion в Москве [199,271]. Продюсер О.И. Агульник помог зародиться театру танца, созданного в 1987 году на Камчатке хореографом Н.В. Агульник. После переезда в Калининград в конце 1990-х ими был создан новый театр танца «Инклюзы», а также калининградский фестиваль «Танцтранзит», где в программе встречались работы хореографов из России, Восточной и Северной Европы.

Менеджер театра танца хореографа Н.А. Фиксель в новосибирском Академгородке в начале 1990-х годов [35, с.147], Е.А. Панасенко в 2000-2010-х годах организовывала и проводила на базе новосибирского хореографического колледжа ежеквартальные мастер-классы российских и зарубежных педагогов «Танц-Отель». С 2018 года Е.А. Панасенко активно занимается образовательной деятельностью в онлайн-форматах, в 2020-х годах курирует танцевальное направление кластера «Арт-Таврида».

Продюсер В.Г. Каспаров более 25 лет руководит петербургским театром танца Натальи Каспаровой Kannon Dance, организует фестиваль Open Look и ряд смежных проектов. Каспаровы являются представительным примером закономерности механизма формирования культуры российского современного танца четвертой волны (1990-2020-е годы), основанном на семейном функционировании креативного проекта, где один супруг является творческой, а другой административной единицей [146]. Примеров реализации этого механизма в 2000-2020 годах более десяти.

Деятельность российских продюсеров оказала ключевое влияние на интеграцию российского современного танца в отечественную художественную культуру. Создание образовательных проектов для танцовщиков и хореографов, расширение их профессионального кругозора, просветительские проекты для зрителей принесли свои результаты. Сегодня на спектакли отечественного современного танца продаются билеты, родители отдают своих детей в школы современного танца, публика заинтересована в современной хореографией и как

в художественном продукте, и как творческой лаборатории. Каждый организованный мастер-класс и фестиваль становится шагом к будущему танцевального искусства.

Российские продюсеры за более чем 30-летний период четвертой волны формирования культуры российского современного танца выработали стратегии сотрудничества с фондами в России и за рубежом, с государственными программами поддержки инновационного искусства. Лекции и послепостановочные дискуссии, организованные продюсерами и кураторами, помогли зрителям лучше понять особенности современного танцевального спектакля и творчески воспринять предложенные хореографические образы. Проводятся конференции, посвященные проблемам развития российского современного танца [56,170]. Появился первый электронный архив российского современного танца [90]. Фестивали современного танца на регулярной основе проводятся в крупных региональных балетных театрах. На крупном культурном проекте «Таврида-Арт» в 2024 году появилась секция театров современного танца. На этой платформе возможностей для молодых деятелей культуры, искусства и творческих индустрий художники современного танца могут предложить свою идею, выиграть грант на постановку и потом реализовать ее в своем родном городе.

К 2024 году в России функционируют не менее десяти муниципальных танцтеатров, из них большинство с постоянным репертуаром. «Балет Москва» А. Яценко в Москве, «Пантера» Н. Ибрагимова в Казани, «Провинциальные танцы» Т.В. Багановой, «Эксцентрик-балет» С.В. Смирнова, Театр танца «Скрим» Э. Первой в Самаре, Челябинский театр современного танца О. Пона, пермский театр Е.А. Панфилова, театр танца «Каннон данс» Н. Каспаровой в Петербурге. Эти театры, начинавшиеся под патронажем частных продюсеров, как правило, получали признание государства после 15-20 лет интенсивного творчества.

Таким образом, активные межкультурные процессы, представленные форматами гастрольных показов в крупных городах Советского Союза и России, а также активное фестивальное движение, начиная с 1990-х годов, способствуют формированию культуры российского современного танца. В этот процесс оказываются вовлечены деятели искусства разных профессиональных страт: любительские коллективы народного и современного танца, драматические и музыкальные театры, включающие в свой репертуар экспериментальные пластические постановки и регулярно проводящие на своих площадках танцевальные фестивали, сотрудники и артисты балетных театров, продюсирующие и вовлекающиеся в новые постановки, артисты профессиональных танцевальных компаний и временных проектов. Разнообразие танцевальных жанров и широкий географический охват фестивалей, проходящих в стране на протяжении последних трех десятилетий, позволяет говорить о роли обмена культурными практиками, обогащающего участников новыми знаниями и навыками.

Новые хореографические практики формируются на основе личной инициативы выдающихся деятелей и распространяются через механизм моды на определенный телесно-эстетический код. Способы трансляции и наполнение телесно-эстетического кода в столичном и региональном контекстах разнятся вследствие разности запросов публики и профессионального танцевального сообщества. Из указанных сложных социокультурных взаимодействий в сознательной и стихийной форме вырастает фестивально-гастрольное движение как особый коллективный субъект творческой коммуникации, действующий в художественно-культурном поле российского современного танца.

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ КОЛЛЕКТИВОВ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА 1990-2020-х ГОДОВ

2.1. Своеобразие современного танца как художественного текста и формы культурной идентичности

Язык танцевального искусства как форма художественного воплощения является знаковой системой, превращающей, соответственно, танец в предмет исследования семиотики. Знак является замещающим в процессе коммуникации аналогом предмета, свойства, явления, понятия, действия и в этом смысле является ключевым выразительным средством культуры. В плане выражения знак есть означающее, в плане содержания знак есть означаемое. Знак является неотъемлемой частью понятий «символ», «художественный образ», «культурный код».

Для каждого вида танца существует своя система знаков, состоящая из определенного набора движений, связок, комбинаций, из которых складывается хореографический язык. Несмотря на это, процесс рецепции художественного произведения непредсказуем и во многом зависит и от позиции воспринимающего. Постепенно изучение природы движения в невербальной семиотике от изучения отдельных жестов приходит к осмыслению языка тела как кодифицированной знаковой системы как на уровне бытового движения, так и в парадигме искусства и культуры. Гипотеза телесно опосредованной коммуникации развивается в работах М. Мерло-Понти. Основополагающее понятие феноменологии, феномен, для Мерло-Понти это и есть восприятие. Перцептивный подход описывает тело как открытую целостность, наделяющая мир значениями и символически выражающая мир своими отдельными частями. Мерло-Понти полагает возможным реализацию через тело «особой, доконвенциональной коммуникации, о ситуации, когда означаемое неотделимо от значения, когда жест не означает некую интенцию, а воплощает её» [150]. Феноменологический подход Мерло-Понти открывает перспективу для

искусства танца как пространства воплощения протокоммуникации, возникающей в моменте свободного взаимодействия с «Другим». Автор постановки планирует акт социокультурной коммуникации в процессе восприятия его хореографического текста, осуществляющего свое присутствие в культуре именно в моменте воспринимающей рецепции: «В произведении мое «Я» осуществляется только в бытии насущного мне «Ты», <...>, без него я еще полностью не существую. <...> В пределе диалогичность моего «я» и в культуре нарастающего иного «я» — это и есть имеющая смысл форма моего бытия в культуре, в произведении» [24, с.209].

Немаловажным пунктом в процессе коммуникации является название произведения, являющееся публичным локусом замысла. На когнитивные процессы воспринимающего влияет социокультурная среда, психологическое состояние, уровень образования, художественность воображения, но в любом случае воспринимающий соотносит название произведения с его воплощением. Через каналы социокультурной коммуникации: название работы, пластический образ тела, хореографический язык, музыка, костюмы, декорации происходит передача художественного сообщения. Популярна игровая форма названий спектаклей: «Мне все ясель» танцевальной группы «Плантация», «Ястобой» театра «Кинетик», «Молоко носорога» танцтеатра О. Петрова, «Кафе Буто'н» О. Глушкова. Названия спектаклей привлекают как расширением ментальных горизонтов, так и намеренной бессмыслицей, разорванностью означаемого и означающего, игрой понятий, многообразием тех контекстов, куда такое название может быть вписано, субъективной игрой с речевыми штампами.

Социокультурная коммуникация, по М. Кагану, есть «процесс опредмечивания и общения» [97, с.26]. Каган выделяет три формы материальной предметности бытия культуры: техническая вещь, человеческое тело, социальная организация. Таким образом, по Кагану, тело человека формируется культурой исторически, обнаруживая себя одновременно и творением культуры, и условием ее развития, оно может быть одновременно «функциональным и

значащим» [97, с.39]. Символическое функционирование тела человека в обрядах и ритуалах явилось предшественником актуальных социальных отношений. Если в обрядах и ритуалах тело человека было местом встречи природы и культуры, то в современных социальных отношениях, пользуясь формулой Кагана о материальной предметности бытия культуры, усиливается роль взаимодействия человека с технической вещью, в роли которой выступают электронные устройства, воспроизводящие различные виды экранных искусств.

Тело человека приобретает культурные качества через обряд, игру и труд, а через фреймы обрядового начала выходит к художественной деятельности, становится знаком, инструментом семиотики. Семиотический, знаковый аспект телесной художественной деятельности открывает широкие возможности для трактовки явленных художественных образов: тело начинает «говорить», что само по себе делает тело феноменом культуры. Спектакль современного танца может рассматриваться как сложно устроенный, созданный на основе массы других текстов художественный текст. По Лотману, само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения [124, с.122], таким толкованием понятию «текст» возвращается его исходное значение.

С.С. Хоружий говорит о том, что современная культура телесно обусловлена и ориентирована, а концепт «тело» значительно расширил свой знаково-означающий потенциал. Означающими в телесно-ориентированной современной культуре могут быть «движения, жесты, поведенческие и физиогномические паттерны, перцептивные и любые другие акты», и все эти «энергийно-деятельностные, «глагольные» телесные знаки» [240] Хоружий характеризует как телесные проявления человека. Предполагается, что телесные проявления суть внешние выражения внутренней жизни человека, понимаемой как жизнь его сознания.

А. Макаров характеризует телесность как «структуру, состоящая из трех топосов – природного «тела» индивидуума, тела как индивидуального искусственного конструкта и коллективного тела как социокультурной

целостности» [127]. По Макарову, концепт «телесность» шире концепта «тело» и потому телесность понимается как «искусственно созданная система отношений между плотью и наносимыми на нее знаками культуры», обнаруживая таким образом тело человека как локус символа. По А. Русановой и Н. Лукьяновой, «телесность — это тело человека, наделенное социокультурными и общественными смыслами, с помощью которых оно может преобразовывать окружающий мир и преобразовываться под воздействием общественных и культурных факторов» [177]. По Л. Нанси тело проявляет себя через механизм показа («exposition»), для тела в культуре принципиально «быть показанным» («to be exposed») [144, с.31].

И. Замошанский характеризует тело как «целостный опыт бытия человека в мире» [83]. Роль телесного символизма и его значения в формировании культуры таким образом неоспорима и связана с феноменом индивидуальности человека в культуре и обществе. Телесность представляет собой доказательство бытия человека в общественном и сущностном аспектах, при этом она не имманентна и находится в процессе непрерывной трансформации.

Показ этой трансформации, предъявление и избывание себя происходит в рамке сцены, в процессах социокультурной коммуникации. Л.А. Закс указывает, что «специфика театра как вида искусства заключается в воссоздании (репрезентации) социума посредством самого социума: живых, действующих и общающихся людей» [82, с.174]. Театры танца не являются исключением, и данный механизм репрезентации социума распространяется и на них. Культурогенный феномен общества, к которому относится и сообщество российского современного танца, и его деятельность, проявляется в том, что оно и «создается, и воссоздается людьми с помощью <...> культуры» [82], а в театрально-танцевальных формах моделирует «совместную жизнь людей посредством <...> сценического социума. <...> В каждом спектакле мы имеем дело с живым общающимся социумом, и театральная реальность разворачивает

перед нами богатейшую феноменологию и сущностную типологию социокультурного общения» [82, с.177].

В современном танце пластический язык не регламентирован, каждый хореограф формирует свой собственный почерк и набор выразительных средств, в формировании которых значительная роль отводится импровизации, которая подразумевает выбор среди возможностей, наличествующих в момент формирования пластического высказывания. Импровизация помогает найти новые движения, которые потом станут частью хореографии. При этом у фактора всегда есть предшествующий материал, обуславливающий его логический ритм линий, личный словарь движений и привычные способы использования кинесферы, обусловленные максимальной амплитудой движения пространства вокруг тела, в котором тело двигается. Телодвижения в процессе импровизации выражают все многообразие природы человеческого, образуя спонтанные композиции в процессе взаимосвязей ритма, времени и пространства, накапливая потенциальные эффекты ассоциативности восприятия. Телодвижение в импровизации в общем смысле может быть действием, мотивированным и определяемым целенаправленностью, которое оно выражает. В конкретной ситуации телодвижение является композиционным узлом, связывающим действия отдельных частей и форм. Импровизатор-солист самостоятельно отвечает за форму и структуру танца, создавая движения, присущие только ему. Групповая импровизация обязывает участников коллектива к определенному стилистическому единству и предполагает некую, пусть самую общую, предзаданную структуру совместных действий. Устремленность современного танца к художественному синтезу и включению в свой арсенал новых движений открывает возможности для творческих экспериментов и создания новых явлений в сфере социокультурной коммуникации.

Социокультурная коммуникация в пространстве театра и экранных культур

Активная социокультурная коммуникация происходит в рамках деятельности музыкальных и драматических театров, где современные хореографы выступают как постановщики движения: «Материально-практический уровень отношений культуры и общества выявляется организационно-институциональной формой их бытия» [97, с.103]. Одним из каналов социокультурной коммуникации являются музыкальные театры, где активно работают московский хореограф и педагог А. Альбертс¹² и Т. Баганова¹³). Драматические театры в неменьшей степени заинтересованы в танце как инструменте образной выразительности на протяжении не только периода четвертой волны формирования культуры российского современного танца (начиная с 1990-х годов), но и ранее: «Современный актер осознает значение жеста и движения на сцене, <...> он должен прийти в театр со специальными познаниями в области музыкальной и пластической» [111, с.11].

На площадке драматического театра имени Пушкина в 1995 году состоялась программа мастер-классов «Передвижная консерватория танца», организованная Французским культурным центром совместно со школой Николая Огрызкова. В 1997 году на площадке Театра Наций (при основании в 1987 году Государственный театр дружбы народов) в рамках фестиваля «Окно в Нидерланды» были показаны спектакли голландского современного танца. Это был период знакомства современной аудитории драматических театров со свободными формами танца. В 2010-х годах ведущую роль в моделировании хореографических форм социокультурного общения в драматическом театре сыграли постановки российских хореографов С. Землянского («Демон», театр

¹² «Севильский цирюльник», реж. Е. Писарев, Большой театр, Москва (2018). «Женитьба Фигаро», реж. Е. Писарев, Большой театр, Москва (2015). «Итальянка в Алжире», реж. Е. Писарев, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко (2013).

¹³ Т. Баганова – руководитель театра танца «Провинциальные танцы» (Екатеринбург). Постановщик движения в опере «Огненный ангел» (Большой театр, 2011), «Антигона» (пермский Театр-Театр, 2020), «Терезин-квартет» (Нижегородский театр оперы и балета, 2022) и др.

им. Ермоловой 2014), «Ревизор», театр им. Ермоловой, 2015), «Материнское поле», театр имени Пушкина, 2012, «Дама с камелиями», театр имени Пушкина, 2013) [184], О. Глушкова («Алиса в Зазеркалье», «Мастерская Петра Фоменко», 2010), «Пять вечеров», «Мастерская Петра Фоменко», 2011, «Олимпия», «Мастерская Петра Фоменко», 2014, «Сон в летнюю ночь», «Мастерская Петра Фоменко», 2015) [266]. Только в одном МХТ им. Чехова список современных хореографов-постановщиков сценического движения превышает два десятка человек [239]. На протяжении 1990-2020-х годов интерес драматического театра к экспериментальным танцевальным формам возрастал; к 2020-м годам запрос на современную хореографию как актуальное исполнительское искусство окончательно стабилизировался.

Приведем примеры социокультурной коммуникации деятелей современного танца в поле экранных искусств, где происходит диффузия современных хореографических текстов на широкую телевизионную аудиторию. С танцевальными телешоу в 2010-х гг. сотрудничали московские артисты и хореографы А. Абалихина, Д. Бородинский, П. Глухов, И. Карпель, П. Пшиндина (в телепроект «Большой балет» 2016 года телеканала «Культура» был включен блок современного танца [28]). А. Могилев активно участвует в танцевальных телешоу [262] и считает, что через телеформат современный танец активно популяризируется. «Благодаря телевизионным шоу происходит популяризация современного танца как вида искусства», – полагает хореограф [141].

Роджер-Вадим Еличев в 2019 году стал лицом рекламной кампании авторской этноодежды Варвары Зениной «Русский контур. Актуальная русская одежда. От незнания к гордости». Хореограф Анна Абалихина и танцовщик Юрий Чулков создали видеорекламу джинсов «Левис» [269]. Солисты «Балета Москва» в 2019 году участвовали в рекламных кампаниях спортивной одежды Adidas [267], Илья Карпель в 2017 году снялся в рекламе Samsung. Хореограф Владимир Варнава стал хореографом сериала «Балет» (2023) режиссера Е.

Сангаджиева. Александр Могилев стал хореографом сериала «Ева, рожай!» (2022) режиссера Н. Грамматикова. Галина Горбунова стала хореографом сериала «Актрисы» (2023) режиссера Ф. Бондарчука. Анастасия Сомова стала хореографом сериала «Красный 5» (2024) режиссера Е. Шелякина. В этих больших проектах, созданных для популярных онлайн-платформ, танец занимает не менее 25-30 процентов экранного времени, а в танцевальных сценах выражаются ключевые замыслы сценария, что говорит о востребованности современного танца как выразительного инструмента различных видов экранной культуры.

Важным и перспективным направлением формирования культуры российского современного танца мы полагаем дальнейшее сотрудничество хореографов с различными видами экранной культуры, музыкальными и драматическими театрами, интеграцию современного танца в музейные и уличные пространства и цифровые технологии.

Культурная идентичность как аспект художественного текста танцевального спектакля.

Философ И.В.Малыгина отмечает: «Анализируя проблему самоопределения человека в современной культуре, следует исходить из понимания идентичности как единства рационального, эмоционального и репрезентативного аспектов идентификационных стратегий» [129, с.174]. Маркером спектаклей с сущностными чертами культурной идентичности на драматургически-событийном уровне становится образное отражение особенностей национальной ментальности, и темы, вызывающие отклик у аудитории. Сейчас, «в моменты смены культурно-цивилизационного вектора развития России, обострено внимание в неисчерпаемости возможностей культурной идентичности» [11]. На композиционно-хореографическом уровне важна инклюзия мотивов традиционной культуры на позициях неотменимого структурного элемента. По И.В. Малыгиной, культурная идентичность обусловлена «психологической потребностью человека в упорядочении

представлений о себе и своем месте в картине мира, к обретению единства с окружающим миром, которое достигается в замещенных формах посредством интеграции в культурно-символическое пространство социума и <...> переживания единства со своей этнокультурной группой, как в актуальном аспекте, так и в контексте исторической преемственности и перспективы» [128, с.10,14,29].

Большие расстояния, тенденция объединяться в небольшие сообщества по интересам, возможности всемирной сети Интернет, практика локализованных мастер-классов привели к тому, что современный танец в Москве или Петербурге отличается от современного танца Урала, Западной Сибири, Забайкалья или Красноярского края. В связи с этим возможно говорить о региональной культурной идентичности, в свою очередь ярко проявляющую разные художественные направления в российском современном танце. Вектор развития эстетики современного танца в том или ином регионе обусловлен текущими художественными интересами локального сообщества, источником финансирования, руководителем организации, распределяющей средства поддержки, и зрителем, если говорить о социальном факторе. На фестивале «Новая Лиса» [226] в Саранске (Мордовия) не показывают перформативные спектакли или лабораторные работы, которые идут в зале-конструкторе московского Культурного центра ЗИЛ, или в постиндустриальном пространстве «Актового зала» московского центра творческих инициатив «Фабрика».

Общественное мнение, зрительский запрос регионов и столиц разнятся. Программы екатеринбургского фестиваля «На грани» [26], основанного в 2009 году критиком Ларисой Барыкиной, или красноярского фестиваля «Айседора» «Айседора»¹⁴[2], основанного в 2000 году хореографом Еленой Слободчиковой, состоят из спектаклей в жанре театра танца, потому что зрители купят на эти

¹⁴ Сайт фестиваля «Айседора» базируется на сайте театра Красноярского театра музыкальной комедии, которая является основной площадкой фестиваля в конце 2010-х годов. («Айседора», XVIII фестиваль современной хореографии. // muztk.ru. [Электронный ресурс] URL: <http://www.muztk.ru/project/xviii-festival-sovremennoi-horeografii-aisedora> (дата обращения 09.04.2025).

спектакли билеты. В столицах публика охотнее собирается на небольшие экспериментальные проекты. Регулярные лаборатории экспериментального движения проходят на площадках «Актовый зал» на «Фабрике» (Москва, Переведеновский переулок, 18), в галерее «Граунд. Ходынка», «Боярских палатах» Союза театральных деятелей РФ, Новом пространстве Театра Наций, в зале-конструкторе Культурного центра ЗИЛ. Пространства, рассчитанные на 100-200 человек, заполняются людьми, купившими билеты, или теми, кто отправил заявку на бесплатную регистрацию. Исследовательницы российского современного танца в Забайкалье Ю.А. Матафонова и Д.В. Шульц подтверждают разнообразие культурной идентичности в различных регионах России, указывают на формирование идентичности в связи с процессами социализации, что обуславливает специфичность художественных подходов хореографов в разных регионах. Они называют региональную идентичность «многоуровневым междисциплинарным феноменом, возникающим на определенном политико-территориальном пространстве среди регионального сообщества <...>, которое формирует локализованные в пространстве и времени смысловые представления об окружающем жизненном пространстве» [133]. Современный танец как феномен социокультурного пространства, развивающийся в российских регионах, отражает объективную действительность с точки зрения смысловой нагрузки, эмоций и чувств исполнителей и создателей, поэтому, по Шульц и Матафоновой, он может быть рассмотрен с точки зрения специфики региональной культурной идентичности и социокультурной коммуникации.

В танцевальных спектаклях с ярко выраженным маркером культурной идентичности на различных художественно-смысловых уровнях осмысливается культурное пространство России. Н.В. Синявина указывает, что «эвристическим потенциалом к анализу понятия «культурное пространство» обладает тот, что рассматривает культурное пространство как совокупность геополитического, физического, историко-культурного, символического факторов» [190, с.8].

Хореограф, основатель фестиваля «Слово и тело» О.А. Сорокина полагает, что «современный танец лежит в контексте своей национальной, культурной, исторической, политической и социальной среды». Сознательно или нет, но в нем есть особенности языка, на котором говорит население страны, его менталитета, его логики, его способа мышления, даже ландшафта» [198]. С этой точки зрения заинтересованность в актуальной российской социокультурных деятельности и отражении ее в ментальности современных хореографов как деятелей современного искусства логична. Также мы согласны с замечанием культуролога Л. Шишкиной: «История показывает, что попытка перенесения на русскую почву иных культурных форм дает результаты лишь тогда, когда чужой опыт оказывается преобразованным для выражения собственного содержания» [260].

У спектакля современного танца, несмотря на его синтетичность, культурная идентичность может быть проявлена очень ярко. Хореограф А. Пепеляев, создавший ряд спектаклей на основе классической и современной русской литературы, отмечал: «То, что я всегда сознательно делал, один из моих основных мотивов – соединение традиции русского театра с системой современного танца, которую я увидел в Европе. Это для меня всегда было самым интересным. Свой европейский театр современного танца европейцы делают ловко и давно. Нет смысла пытаться сделать так же, как они» [158].

Так каким же образом проявить «русскую душу» в спектакле, промаркировать свою культурную идентичность в художественном тексте танцевального спектакля? Александр Пепеляев так отвечает на этот вопрос: «Возможно, вкрапление нашей русской природы в современный танец для меня в общих чертах определяется наличием того, что исконно присуще русскому театру, – это сопереживание. В спектакле должна быть история о человеке, с какими-то его своеобразными и разнообразными переживаниями, которые трогают нас. Это то, чем мы реально можем заинтересовать зрителя» [158].

Исходя из сказанного, под культурной идентичностью в российском современном танце понимается глубокое образное отражение особенностей национальной ментальности, глубоко волнующие и вызывающие эмпатию темы. Балетовед В.И. Уральская формулирует понятие «фольклорной традиции» [221, с.530; 222] применительно к танцу: «Для хореографа необходимо определить наиболее устойчивые черты, которые сохраняют фольклорный образец в пространстве, не разрушая его», но авторски интерпретируя. Полагаем, это связано с тем, что в этот период, как автор отмечал ранее в своей работе, «российский современный танец под влиянием социокультурных перемен искал свою идентичность в фольклорной традиции и интерпретациях авангарда, но позже предпочел путь технического совершенствования и следования евростандартам» [44].

Исследователь А. Полякова, вводя термин «постфолк» в научный оборот применительно к современному танцу, уточняет, что он уместен только в том случае, когда в хореографическом тексте элементы традиционной культуры инкорпорированы «не в качестве декоративно-орнаментальной огранки, а как важный структурный элемент» [164]. Ученые подчеркивают: апелляция к фольклорному материалу – «постоянно действующая тенденция профессионального искусства» [66, с.65]. Фольклор помогает современному человеку информационного общества с его стохастичным мозаичным мышлением «установить связи с его социокультурным прошлым и природой» [165, с.102].

Многие современные хореографы соединяют в своих произведениях различные танцевальные техники, включая доступные им интерпретации аутентичных форм танца. Ряд современных хореографов сформировали свой хореографический почерк благодаря выразительному синтезу аутентичных и современных форм танца. «В Акраме Хане, жителе Лондона и большом специалисте в индийском танце катхак, имеющем пятисотлетнюю традицию, работавшем с виртуозом-ситаристом Пандит Рави Шанкаром и театральным

режиссером Питером Бруком, мир нашел идеальную фигуру слияния восточной и западной культур. В пространстве сцены Хан исследует взаимоотношения между современными западными танцевальными техниками и традиционными южноазиатскими танцевальными формами (спектакли «Священные монстры», «Ма», «Если бы»). Спустя сто лет грандиозной популярности «Русских сезонов», Сергея Дягилева, заложившего основы, в частности, английского современного балета, в мире популярны «восточные сезоны»: вклад в мировой танцевальный контекст современных хореографов с восточными корнями Акрама Хана (катхак + современный танец), Аакаша Оедра (суфийские кружения + танцевальные импровизации), Сиди Ларби Шеркауи (танцевальный перформанс + приглашенные этноисполнители), очень заметен» [40].

Спектакли с маркером культурной идентичности

Ярким примером внедрения обрядовых танцевальных традиций в ткань танцевального спектакля являются работы Г.М. Абрамова (1939-2015), созданные для коллектива «Класс экспрессивной пластики» (1990-2000).

Автором ранее отмечалось, что «в создании танцевального спектакля Абрамов отводил большую роль импровизационным практикам. Он приветствовал тот факт, что при восприятии импровизации зритель, по существу, создает собственный вариант зрелища (и в этом его творчество смыкается с перформативными практиками), перетолковывает авторский смысл, «не слыша» какую-то часть хореографического текста и добавляя к нему собственные интерпретации. Смысл произведения возникает в результате перекодировки с авторского языка на язык воспринимающего. Исследование обрядовых танцевальных элементов фольклора, наполненных энергией ритуальности, составляла значительную часть в его постановочной деятельности. Абрамов работал с историческим материалом с целью создания переживания новых, актуальных художественных впечатлений, для презентации непрерывности процессов культуры, когда в созидающем человеке по-новому проступают черты его культурной, национальной традиции, веры» [46, с.103].

Одной из ярких постановок коллектива «Провинциальные танцы» в 1996 году стал спектакль «Не случилось» на музыку В. Гайворонского и В. Волкова, специализирующихся на академических джазовых интерпретациях различного музыкального материала. В «Не случилось» Гайворонский и Волков экспериментировали с плясовыми наигрышами и попевками (грузинская и русская народная музыка), сохраняя прихотливость и бойкость фольклорного ритма. Т. Баганова в своем хореографическом тексте (исполнители Т. Баганова, Н. Широкова, Р. Галимов, Р. Хасбатов) использовала элементы танцевального фольклора, дробушек и различных кадрилей, ироничная работа с игровой природой народного танца превратила «Не случилось» в остроавангардное зрелище. Композиции Гайворонского изобилуют материалом, построенном на различном национальном фольклоре. На музыку его ученицы и коллеги аккордеонистки Эвелины Петровой в 2020-х годах активно ставят номера российские коллективы современного танца, специализирующиеся в направлении постфолк. Театр танца, детерминированный только свободой выбора поиска и выбора выразительных средств в реализации идеи, снова и снова обращает свое внимание на фольклорные традиции.

Одной из характеристик культуры современного танца является поиск естественного тела, которое, будучи творчески смоделированным и репрезентированным в рамках хореографического текста, осуществляет фундаментальную когнитивную связь между природным и культурным миром. И.М. Быховская, вводя концепт «трехэтажного строения тела», формулирует три уровня телесности: природное, биологическое тело; социальное тело (природного тела во взаимодействии с социумом); культурное тело (сформированное человеком в результате его социокультурной деятельности) [32]. В спектаклях с сильным маркером культурной идентичности природное тело репрезентировано как культурное в процессе социокультурной коммуникации сценического показа.

Спектакли Н. Огрызкова характеризуются авторской интерпретацией джазового танца с музыкальным и танцевальным фольклорным материалом. Одноактный спектакль «Разговор на троих» (1994) на музыкальную композицию «При долине» коллектива Moscow Art Trio танцовщики синтезируют кантиленность большого хора и его плавный ход со свободной пластикой. Широкие круги руками от пола вверх, «ручейки», поклоны наполняют первую часть. Во второй части ритм ускоряется, добавляются элементы классического танца, арабески, поддержки, верчения, присядки. В 2004 году школа Огрызкова приняла участие в художественной акции Государственной Третьяковской галереи «Малявин и бабы», посвященной деревенскому циклу художественных полотен художника-мирискусника Ф.А. Малявина (1869-1940). В экспозиционном зале была устроена импровизированная сцена, на которой под композицию «Калина» М. Альперина обучающиеся школы исполнили танцевальную сюиту, вдохновленную творчеством художника. Интенсивность красного цвета в полотнах, ярких интонаций пастушеского рожка композиции «Калина» воплотились в экспрессивно-яркой хореографии Николая Огрызкова, соединявшего опыт характерного и современного танцовщика с несценическими формами русского танцевального фольклора, который он, уроженец села Стрелица Воронежской области, знал и любил.

В 2010 году выпускница Московского государственного института культуры Е. Фокина, исповедующая древлеправославие, танцовщица бельгийской компании Ultima Vez и шведского королевского балета, поставила спектакль «Беловодье» на современную труппу «Русского Камерного балета Москва», который был показан в московском Доме музыки. «Раньше люди бросали хозяйство и семьями выходили на поиски Беловодья, рая древних славян. Для меня важно, что люди сами решали идти на поиски, и, конечно, это не поиски рая, а поиски самого себя. Для меня Беловодье – жизненный путь, поиск, движение. И потому Беловодье у каждого свое» [121].

Этот спектакль о мифе древних славян на основе освоенных инструментов и методов физического театра В. Вандекейбуса стал интересной попыткой хореографа вернуться в контекст отечественной художественной культуры после работы в зарубежной компании. Фокина пользовалась методом закрепленной импровизации, когда на заданную тему «поиска личного рая» шестнадцать танцовщиков фантазировали, а хореограф закреплял удачные, на его взгляд, фрагменты. В спектакле не использовался фольклорный музыкальный материал, главным было задание вообразить «молочный рай с кисельными берегами» и пластически импровизировать о Беловодье не как о месте, но как о цели, к которой каждый стремится как к личной утопии.

Французский танцовщик и хореограф русского происхождения М. Федотенко, создатель танцкомпании *Autre Mina* во французском Монпелье в 1999 году, ученик Н.В. Огрызкова, при содействии петербургского фестиваля *Russian Look* в 2017 году поставил спектакль «АхматМоди», посвященный отношениям франко-итальянского художника А. Модильяни и русской поэтессы А.А. Ахматовой. Модильяни в версии 2017 года станцевал автор идеи постановки Федотенко, Ахматову – московская танцовщица А. Лангнер. В основу спектакля положена свободная интерпретация книги француженки с русскими корнями Э. Барийе «Предчувствие любви», беллетризованная история встречи Ахматовой и Модильяни в Париже 1910 года.

На сцене рабочий стол со станком для резки камня, этот же рабочий стол художника завален мятыми исписанными бумагами; в другом углу сцены вертикально вытянутые головы-скульптуры. Звучат стихи Ахматовой. «Так много камней брошено в меня» (1914) читает по-французски Федотенко, «Как соломинку пьешь душу мою» (1912) – читает по-русски Лангнер. Кульминацией спектакля становится сцена воображаемого ваяния: Федотенко набрасывает пышные волосы Лангнер ей на лицо и лепит его контур ее же волосами, кружась вокруг модели, расчищая истинный профиль.

Спектаклем с ярко выраженным маркером культурной идентичности стал спектакль «Кровь» коллектива «По.В.С.Танцы» на площадке «Боярские палаты». Композитор Р. Норвила написал электронную музыку на основе спектрального анализа капель крови участников спектакля – А. Альберта, А. Конниковой, А. Венедиктовой. Музыкальная составляющая синтезирована в ткань художественного текста спектакля наряду с произносимыми текстами. Танцовщики рассказывают о своих предках, мамах, папах, бабушках и дедушках личные истории, повлиявшие на характер и судьбу потомков. Рассказы прослоены танцевальными импровизациями, вдохновленными воспоминаниями. На сцену приглашают зрителей, в которых есть схожая с перформерами этническая кровь, на сцене они слушают в наушниках национальную музыку, становясь частью спектакля, а мы, наблюдая за выражениями их лиц, воспринимаем происходящее целиком и прислушиваемся к собственному голосу крови. Максимально аполитичный, перформанс «Кровь» говорит о важности прошлого людей самых разных национальностей, о том, что это прошлое может быть интересно другим, что можно жить рядом, не нарушая этнических кодексов. Что кровь, перемешиваясь в колбе, создает новую музыку для общего спектакля жизни.

Хореограф, танцовщик и педагог Д. Бородинский показал в 2016 году на сцене зала «Конструктор» культурного центра «ЗИЛ» автобиографический перформанс «Письмо к себе», в котором участники «По. В.С. Танцев» А. Альберт и А. Конникова выступили как танцдраматурги, то есть редакторы, которые помогли довести композицию и «текст» выступления до сценической готовности. Что делать, перформеру диктует голос автоматического переводчика браузера «Гугл». Бородинский набирает текст на ноутбуке, компьютер его произносит, после озвучания текста через компьютерный фильтр воспоминание воплощается в закреплённой танцевальной импровизации. Бородинский рассказывает о себе с момента рождения до сегодняшнего момента короткими, иногда односложными фразами, которые звучат емко и отстраненно.

«Денис» «говорит» металлизированным женским голосом: «Чувствуйте себя как дома... Я родился и вырос... Я везде чувствую себя в гостях... Везде... Почему снег черный?... Это вопрос ко мне... Я помню... Я сын... Мой сын... Девочка... Дочь... Когда я вернулся, все было по-другому...Ох кризис... Криз...Я мог бы жить в деревне...». А мы словно слышим обрывки собственных мыслей, прослоенных разнообразным движением, художественно подходящим под рождающиеся ассоциации.

Д. Бородинский пластически воплощает зафиксированную импровизацию, делает пометки в дневнике, презентует в личностном хореографическом тексте жизнь современного человека, в которой так же неотъемлемо, как ноутбук, имеет место и пластическое самовыражение. И оно, такое совершенное в нашем воображении, в «Письме к себе» обретает плотское несовершенство, присущее реальности. «Самоотчет-исповедь», в терминологии М. Бахтина, художественно избегает момента оправдания и оценки, но зритель необходим при этом акте как эстетизирующий свидетель эпизода автобиографии, который интересен как возможность творческого самопознания, принципиально несовпадающего с автором как человеком.

Таким образом, автор рассматривает художественный текст танцевальных спектаклей 1990-2020-х как результат интеграции языков театра, традиционной культуры, архивных исследований, а также фрагментов экранной культуры (кинематографа, видеоклипов, рекламы, анимации, компьютерных игр). Критерием спектаклей с ярко выраженным маркером культурной идентичности на драматургически-событийном уровне становится образное отражение особенностей национальной ментальности и вызывающие отклик у аудитории темы, а на композиционно-хореографическом уровне инклюзия мотивов традиционной культуры на позициях неотменимого структурного элемента. Семиотический аспект художественных текстов танцевальных спектаклей указывает на их особенность как коллажно устроенных на основе

других текстов, где тело становится инструментом социокультурной коммуникации и формой российской культурной идентичности.

2.2. Полистилистика спектаклей российского современного танца как фактор отечественной художественной культуры

В отечественное искусствоведение термин «полистилистика» был введен А.Г. Шнитке [237, с.327-331;261] в начале 1970-х годов в связи с характеристикой принципов композиции ряда музыкальных произведений второй половины XX века. Принципы полистилизма подразумевают сознательно-аналитическое соединение нескольких стилей или техник исполнения в одном произведении для создания нового художественного текста. Н.Ф. Бабич указывает на то, что термин «полистилистика» логически примыкает к уже существующим в этом ряду полифонии, полиритмии, полимодальности, полифункциональности» [15]. Нивелируя за формой телесного движения основное физическое действие, танцовщик искажает или теряет его информационность как важную составляющую социокультурной коммуникации, поэтому жесты должны быть функциональными в любой избранной хореографом эстетике или в выстроенном коллаже эстетик. Современный танец не имеет четко обозначенных стилевых или жанровых границ, в этом его особенность. В его лексический словарь включены все виды движения, особенно те, в которых наиболее ярко выражено действие. Для усиления арсенала выразительных средств современный танец возрождает импровизацию как искусства композиционного мышления. Постановщику принадлежит идея, перед ним стоит задача выявления танцевальной драматургии, танцовщики, способные интерпретировать предложения хореографа-постановщика, внесут вклад своей танцевальной лексикой, которая усилит общую полистилистику постановки.

О важности межкультурной коммуникации в современном танце и порождающей ее полистилистике говорил Г. Абрамов, стоявший у истоков

создания факультета современного танца Екатеринбургского гуманитарного университета: «В начале прошлого века многие зарубежные артисты современного балета присваивали себе русские имена и фамилии, столь популярно было русское искусство. Сегодня компании часто копируют друг друга, умножая штампы, а поразительная точность танцоров в исполнении танцевальных знаков превращает танец в формальное искусство. Российская столица порой превращается в большую прокатную площадку, но и этим этапом Россия смогла обогатить свою историю» [35, с.17].

О полистилистике российского современного танца говорил деятель европейского современного танца, теоретик и философ танца А. Хаугей. Основатель европейской сетевой школы развития современного танца EDDC в Дюссельдорфе, Амстердаме и Арнхеме, он видел особый путь развития российского современного танца и вдохновлял российских танцовщиков на веру в собственное творчество, на создание больших сольных работ, где они смогут проявить пластически свою личность, раскрыть и проанализировать самодетерминацию индивида во всей его тотальности. В ансамблевых, групповых работах его интересовали работы, в которых проявлена корневая культура, отсылки к ритуальности, общинности, явленность коллективистского менталитета. На фестивале современной хореографии «Точка» в 2024 году была учреждена премия памяти Хаугея в честь того гуманитарного вклада, что он внес в формирование культуры российского современного танца. Хаугей, свидетельствовавший формирование американского танцевального постмодерна в 1960-1970-х, создававший европейские школы танца в Европе в 1980-1990-х, консультировавший уральский современный танец в 2000-2010-х годах, был уверен, что будущее за российским современным танцем, потому что он дансатен в большей степени, чем перформативен, в отличие от европейского, и поэтому эстетически перспективен. Отмечая и характеризуя составляющие российского современного танца, включающие в себя в начале 2000-х годов элементы парадов, фольклора, эстрадного танца, он сформулировал это как

уникальную особенность, не присущую больше никому в мире, которую надо анализировать и эстетически развивать. По мнению Хаугея, европейский современный танец остановился в своем развитии, так как пошел по пути редукции, тогда как российский современный танец разнообразен и полистилистичен за счет стратегии собирания, коллекционирования художественных приемов, техник и эстетических позиций.

О.В. Ермолович рассматривает полистилистику на уровне «особой концепции стиля», «новой логики стиля», метода художественного мышления эпохи [81]. Стилистическая полифония воссоздает текучую и неоднородную картину мира в субъективном видении творца. Аналитический монтаж является основным выразительным средством художника, использующим полистилистику как основной художественный прием. Важным выразительным средством творческой работы хореографического современного коллектива является импровизация, которая развивает самоконтроль, воображение и память танцовщика, его личность, обогащает опыт принятия нестандартных решений. Импровизация имеет большое значение для работы в труппе, особенно на этапе разработки материала, если хореограф опирается на талант и опыт своих танцовщиков. Однако мы полагаем, что массив спектаклей российского современного танца при всем ярко выражено полистилилизме можно разделить на три группы, в которых можно выделить основные доминанты отношений внутри групп таким образом. Для группы сюжетных спектаклей преобладают отношения «человек-человек», для группы бессюжетных спектаклей доминантны отношения «человек-музыка», для группы перформативных спектаклей преобладающими являются отношения «человек-пространство и время».

Сюжетные, бессюжетные и перформативные танцевальные спектакли.

Спектакли, разделяемые по способам композиционного, драматургического и лексического построения, объединены общим принципом

целенаправленности всех элементов танцевального произведения, а также принципом соответствия внутреннего содержания внешним выразительным средствам. Все танцевальные произведения соблюдают принцип целесообразности длительности телодвижения и танцевальной фразы, принцип членораздельности и слитности фраз хореографического текста. При этом, на наш взгляд, спектакли российского современного танца 2000-2020-х годов делятся на три группы: сюжетные, бессюжетные и перформативные.

Постепенно в российском современном танце сложилось сообщество хореографов, чьи постановки построены на принципах *сюжетной* драматургии. Основными признаками, по которым можно определить принадлежность к ней, это структура «экспозиция – завязка – развитие – кульминация – развязка», привычно читаемые социальные и гендерные взаимоотношения и их противоречия; наличие действенных, активных образов, производящих события; качественное изменение в расстановке сил от экспозиции к финалу. Ю.М. Лотман пишет: «В основе понятия сюжета лежит представление о событии» [126, с.28]. Сюжет базируется на драматической структуре, состоящей из исходного события и ситуации, отношений персонажей, коллизий и перипетий, созревающих в конфликт. «Конфликт как тип содержания нельзя недооценивать» [18], — указывает театровед Ю. Барбой, и для танцевальных постановок, соблюдающих законы театральной сцены, это утверждение также верно. Спектакли современного танца, в которых есть сюжет, понятны более широкому кругу российских зрителей и, как правило, созданы в стилистике танцтеатра, зрелища, достаточно равномерно использующего приемы танцевального и драматического театра.

Также существуют хореографы и художественные объединения, специализирующихся на создании танцевальных спектаклей, в которых характерным признаком является построение хореографического текста на принципах *бессюжетной* драматургии; одновременность излагаемого или иная

сменность материала без очевидно логичной причинно-следственной связности излагаемого, отсутствие действенных образов.

Сформулировать разницу сюжетного и бессюжетного помогает работа Г. Лебедевой о семантике и архитектонике танцевальной постановки. Лебедева говорит о том, что спектакль можно проанализировать как структурированную иерархичную систему визуальных образов, элементы которой образуют уровни и подуровни. Элементы, образующие уровни, она называет образами-знаками, образами-функциями и образами-категориями. Образы-знаки – константы, объекты действия. Сюжет развивается вокруг них, они пассивны и неизменны. Образ-знак является основным носителем какой-либо этической или эстетической категории. Образы-функции – активно действующие персонажи. Образ-категория – это зрительный эквивалент эстетической категории, которая может, как выражать себя, так и быть аналогом этической категории. Используя эти разъясненные понятия, Лебедева пишет о том, что «Необходимое и достаточное условие существования сюжета – наличие оппозиции в образе-знаке и образе-категории, а также наличие образа-функции делают произведение сюжетным, независимо от того, имеет ли оно детально разработанное литературное либретто или нет» [117, с.66].

Для бессюжетного произведения, по Лебедевой, характерно «наличие образов-знаков и отсутствие конфликтов. Все произведение находится в рамках одной категории. Не может быть биполярных образов-знаков, биполярных образов-категорий и полностью отсутствуют образы-функции, то есть, нет оппозиций в рамках произведения в целом» [117, с.68]. Важным отличием и следствием из предложенных определений Лебедева считает однородность языка танца в бессюжетном произведении, поскольку появление второго языка всегда означает наличие оппозиции, характерной для сюжетного спектакля. Танец на сцене предьявляет исполнительское «волеизъявление и самовыражение, <...> побуждает выразить свою индивидуальность в той мере, на какую он (исполнитель в танце) способен. Поле драматического напряжения

создается активностью действующих лиц» [106, с.31], а в рамках бессюжетного спектакля эта активность в первую очередь эмоционально суггестивна и развивается в рамках эстетики одного хореографического языка.

Несмотря на важность технического мастерства и разработки новых движений, необходимых для авторских пластических высказываний, в бессюжетных спектаклях преобразается и обыденный мир, наделяемый собственной логикой внутри театрального представления. Повторение и фрагментация обыденных движений артифицирует их, а поэтическая проработка музыкального и визуального образа шлифует восприятие хореографического текста.

В 1990-х годах сформировалось современно-хореографическое сообщество, манифестировавшее *перформативные концепции* и примат лаборатории над художественным результатом. Современный танец находится во взаимодействии с другими искусствами, в том числе с современным искусством (contemporary art) и перформансом как его популярным инструментом. Современный танец сегодня является пространством поиска, объединяющим инновационные тенденции искусства.

Один из основателей философии языка повседневности Дж. Остин (1911-1960) ввел понятие перформативности в середине 1950-х годов. Главным открытием Остина стало то, что кроме констатирующих высказываний существуют перформативные [156]. Перформативное высказывание вносит изменения в мир: оно «совершает то действие, о котором сообщает» [229, с.41]. «Я ремонтирую свою дачу в Подмосковье», «Я назвала своего сына Петром». Поэтому движение стоит анализировать не только как механику, его можно рассматривать «как постоянное пребывание в области смысла. Движение тела — такая же смысловая операция, как течение речи или формирование языка» [48].

Философ Д. Батлер (род.1956) в конце 1980-х годов стала применять понятие перформативности к физическим действиям и состояниям телесности [270]. Ссылаясь на исследование философа М. Мерло-Понти (1908-1961) о

феноменологии восприятия¹⁵ [138, с.229], Батлер трактует тело как набор возможностей. А тот выбор инструментов, которые человек формирует в процессе «перформанса», и определяет его идентичность здесь и сейчас; этот выбор, этот синтаксис телесной речи становится его одномоментным воплощением, *embodiment*, процесс переживания субъектом мира через свое тело.

Исследователь перформанса Р. Голдберг, отдавая должное многозначности глагола *to perform* (англ. – «представлять», «совершать», «играть», «выполнять», «исполнять роль»), говорит о перформансе как о свободном, ничем не ограниченном «жанре с бесконечным числом переменных. <...> Сама природа перформанса не допускает точных или удобных дефиниций помимо нехитрого заявления, что это – живое искусство в исполнении художников» [63, с.10]. В котором, как в племенном ритуале, важна энергия, порождаемая представлением, и перформанс, даже самый умозрительный, не отвергает этой архаической базы.

Широкие возможности, предоставляемые перформативным искусством (междисциплинарность, манифестация лабораторного процесса, отсутствие жестких профессиональных требований к художнику, авторское высказывание без очевидной опоры на известное произведение искусства, мобильность и экономичность творческого акта) привлекли к перформансу как пространству эксперимента российских современных хореографов и танцхудожников. Хореограф и режиссер Ян Фабр утверждает, что сфокусированность внимания помогает перформеру быть подлинным «здесь» и «сейчас»: «Ментальная концентрация дает действию обновленный импульс и позволяет делать каждое новое движение подлинным» [225, с.41]. Для многих оказалось важным, что перформанс ориентирован на возвращение культуре остроты восприятия через

¹⁵ В труде «Феноменология восприятия» в главе «Тело как выражение и речь» Мерло-Понти рассуждал о том, как в теле запечатлеваются следы, оставленные произнесенными или услышанными «словесными образами».

ситуативность. Это акт общения, не опосредованного заранее выбранным обуславливающим произведением. В перформансе смысл жестов не дан, он понимается, улавливается посредством действия наблюдателя. В перформансе жест, «свидетелем которого я являюсь, «очерчивает пунктиром» интенциональный объект. Этот объект становится актуальным и полностью понимается, когда способности моего тела приспособляются к нему и его охватывают» [138, с.241]. М. Антонян указывает на то, что перформанс «поднимает вопрос о рецепции произведения искусства как процесса, создаваемого художником и новом типе взаимоотношений «художник-зритель» [7, с.17].

Еще один важный момент, объясняющий интерес танцовщиков и хореографов современного танца к перформансу и обуславливающий родство между этими направлениями – размывание границ между искусством и жизнью, зрителем и сценой. Социолог И. Гофман в своем исследовании «Представление себя другим в повседневной жизни» говорит о том, что все мы в своей повседневной домашней, личной жизни, в отношениях на работе играем роли друг для друга, производим себя определенным образом для создания запланированного нами впечатления [71]. В этом качестве мы «на сцене» [71, 274]. Творческий поиск приводил людей искусства к перформативным практикам, театру пластического парадокса, анализирующему повседневное, несценическое, бытовое движение, что нашло пластическое отражение в спектаклях 1990-2020-х годов.

Критерием *сюжетных* танцевальных спектаклей является наличие конфликта, оппозиции между используемыми хореографическими языками, наличие некого события, объединяющего персонажей, развитие их характеров, отраженное в пластике и драматургии. Нарративная хореография выглядит как череда связно-логичных событий, в выстраивании которых хореограф берет на себя доминирующую, режиссерскую функцию, а танцовщик более объектен.

Пластический образ театрализован, танцовщик погружается в роль, его задачи подражательно-миметические.

Критерием *бессюжетных* спектаклей является отсутствие оппозиции характеров персонажей или актеров, презентация одного хореографического языка в рамках представленного произведения, отсутствие за рамками эмоционального состояния героев внешних событий, которые мы могли бы описать в формате либретто. В бессюжетном спектакле важна эстетичность последовательности движений, особенное внимание уделяется созданию уравновешенных и акцентированных, статичных и динамичных композиций в пространстве, координации баланса и его предзаданному смещению, вариантам взаимодействия с пространством и поверхностями, проявлению музыкальности в личностях исполнителей, раскрытию эмоционального замысла постановки, контролю энергии в движениях разных амплитуд, а также четкости артикуляции движения, его качеству и скорости.

В *перформативном* танцевальном спектакле исполнитель предъявляет в первую очередь самого себя, свое текущее состояние и настроение, свое пластическое и ментальное *ergo sum*. Художественный процесс перформанса детерминирован местом проведения, вписан в пространство, и воспроизводимая энергетика и зрительское впечатление обусловлены всеми неповторимыми составляющими творческого момента. Тело перформера словно «заново рождающееся» [16], это всякий раз поле эксперимента, в нем одномоментно проявляется тот или иной фрагмент прошлого движенческого опыта, который обуславливает в том числе контроль над техникой исполнения. Зритель перформанса – не наблюдатель, но соавтор, также порождающий смыслы происходящего актер-соучастник. Также в перформансе уделяется внимание тому, как местоположение одного и того же объекта или человека могут поменять восприятие зрителя.

1990-2020-е годы – недостаточно изученный в научной литературе период культуры российского современного танца [37, 38]. Ключевым маркером в

анализе работ сюжетного, бессюжетного или перформативного направления является преобладание процессуально-поисковых интенций (перформативные работы, доминирование драматургии отношений в культурном пространстве спектакля «человек-время и пространство») или наличие связного хореографического текста (драматургия отношений «человек-человек» в сюжетных спектаклях и драматургия отношений «человек-музыка» в бессюжетных спектаклях).

Сюжетная современная хореография московского современного танца берет свой отсчет в спектаклях Елены Богданович. Современная труппа «Русского камерного балета «Москва» была основана Е.В. Богданович в 1994 году. Получившая классическое балетное образование и уже тогда заинтересованная лучшими образцами мировой современной хореографии, Богданович на своем творческом пути не оставляла попыток искать русский путь развития современного танца.

В 1993-м Елена и ее ижевский ансамбль-студия «Хореографические миниатюры» – лауреаты Витебского конкурса современной хореографии. На пермском конкурсе артистов балета «Арабеск» в 1994-м Богданович получила премию М. Бежара за номер современной хореографии «Тотем». В том же году по приглашению Н. Басина Богданович создала труппу современного танца «Русский камерный балет Москва». Она автор хореографии к опере «Снегурочка» в Большом театре (2002), мюзиклу «Норд-Ост» (2001), фильмам «Умирать легко» А. Хвана (1999) и «Далеко от Сансет-бульвара» И. Минаева (2008). Ее ученики стали универсальными многофункциональными исполнителями и постановщиками и работают в профессиональных театрах, цирках, на телевидении.

В «Русском камерном балете «Москва»¹⁶ в 1994-1999 годах Е.В. Богданович создала труппу, каждый танцовщик которой – сильная и уникальная личность, что является ключевым условием для постановки спектаклей

¹⁶ Название театра с 2011 года — «Балет Москва».

современного танца. Богданович воспитала нынешних лидеров московского современного танца А. Шевченко (балетмейстер «Цирка на Цветном», Р. Андрейкина (ведущий солист «Балета Москва» с середины 1990-х годов), М. Акелькину, педагога «Балета Москва» и Театра-студии современной хореографии И. Афониной, У. Бачерникову (хореографическая группа мюзиклов Театра оперетты), А. Могилева (компания русского современного танца «ЭТО»).

Хореографический язык Богданович характерен сбалансированным синтезом техник балетной, мюзикло-джазовой, современного танца, с учетом возраста и личности исполнителей. Как творец она стремится быть понятной, свободные формы танца для нее не акт эскапизма; уважает законы театральной сцены, так как всегда работает на театральной сцене, не в черном кабинете black box.

Констатированная В. Беньямином победа технической воспроизводимости [21] и тиражированности того, что еще вчера было уникальным, иронично обыграна в *сюжетном* спектакле «Подорожник» танцевальной компании «По.В.С.Танцы» в 2001 году на «Сцене под крышей» театра им. Моссовета. Из пустых картонных коробок составлен экран, по нему двигается видеопроекция автобуса. Раздвинув коробки, из «автобуса» выходят мужчины и хрустят чипсами из оглушительно шуршащих в тишине одинаковых пакетиков. На хруст выбегают девушки в одинаковых платьях, осматривают друг друга и кричат, удрученные своей одинаковостью. От унифицированности они избавляются изощренно авторскими пластическими импровизациями, манифестируя самодетерминацию индивида нарочито экстремально, прорываясь духовно-телесно сквозь препоны общества потребления и тиражность художественных образов.

Сюжетный спектакль «Это всего лишь вещи» А. Могилева, ученика Е. Богданович, был показан в 2023 году на сцене «Нового Манежа». В название хореограф заложил двоякий смысл: с одной стороны, вещи — тлен, а мы к ним

привязываемся. С другой стороны, «это всего лишь вещи», при этом сколько важного они могут рассказать о человеке.

«Мы не можем избавиться от своего первого выпавшего зуба, от бабушкиного платья, первого купленного на свои деньги телефона, мягкой игрушки, которая спасала от ночных монстров... Вещи становятся частью нас, захламляя пространство — и физическое, и ментальное», — говорит Могилев. Заваливая сцену 200 килограммами ценной для кого-то одежды и строя в этой куче хореографию, он призывает зрителей освободиться от груза старых вещей и освободить пространство для настоящего и будущего. Могилев сочинил хореографический текст и для танцовщиков русской компании современного танца «ЭТО», и для четырех музыкантов, которые и танцуют, и играют на сцене. Раскачивается увешанный тряпьем круглый светильник, похожий на захламленный глобус. Могилев рассказывает про знаковый для него свитер отца, который помог пережить разлуку с домом и в котором он никогда не мерзнет. Танцовщики набрасывают на артиста все больше вещей, он становится человеком-кучей, но в финале выныривает — освободившийся от вещей, свободный, сильный. Художественный образ «вещи» мыслится как троп, в нем подчеркивается функция замещения, и стилистическая фигура тропа в общей полистилистической картине российского современного танца играет значительную роль.

Сюжетный спектакль «Танцпол» «Балета Москва»¹⁷ в постановке Й. Вербрюггена шел в 2019-2020 годах на сцене Центра имени Мейерхольда.

¹⁷ Театр «Балет Москва» был создан в 1989 году под названием Русский Камерный балет «Москва» артистом балета, режиссером, администратором, продюсером Николаем Басиным, который на протяжении 1960-1980-х годов был концертным администратором многих известных артистов и коллективов при «Союзконцерте»: ансамбля Э. Рознера, Е. Леонова, В. Толкуновой, В. Леонтьева, П. Бюльбюль-оглы, Л. Сметанникова. Театр возник после удачной премьеры вокально-танцевального спектакля «Русские женщины» в концертном зале «Россия» в 1988 на музыку И. Петрова-Катаева, сына писателя, соавтора «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» Е. Петрова. В главных ролях выступили Валентина Толкунова и Николай Басин, задумавший и спродюсировавший спектакль. Поначалу театр был «хозрасчетным». В 1991 при участии главного редактора журнала «Балет» В. Уральской театр приобрел муниципальный статус. Русский Камерный балет «Москва» задумывался как театр с классической и современной труппой, репертуар поначалу строился на принципах художественного историзма. Труппа современного танца возникла в 1994 силами Елены Богданович.

Спектакль был посвящен суровости артистических будней и опирался на сюжет знаменитого фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сидни Поллака 1969 года с Джейн Фондой и Майклом Сарaziном, а также в целом на тот период американской великой депрессии 1930-х годов, когда люди неделями соревновались в социальных танцах за бесплатную еду и ночлег.

В центре танцпола – очерченная белым скотчем фигура убитого, погибшего человека; место преступления. Распорядитель бала (И. Карпель), вкрадчивыми жестами и пистолетом в руке приглашает каждую новую пару в круг. Участники пронумерованы; номера не подряд, выбывшие красноречиво вызывают белым контуром с линолеума (так обозначается место гибели при расследовании). Танцовщики разминаются под присмотром Распорядителя под расслабляющую, располагающую музыку дансхоллов (композитор С. Левин). Место преступления топчут, на нем радуются танцу и жизни. Витальность и оптимизм несбыточных надежд подчеркнуты ярким светом (худ. Д. Разумов), лихорадочным ритмом танцевального коктейля из обрывков классических дуэтов, линди-хопа, вереницы фрагментов социальных и народных танцев.

Гаснет свет, и дуэт танцовщиков, напоминающих зомби на невидимой веревке, подходят к авансцене. Распорядитель приглашает их в белый контур в центре танцпола. Участник № 53 (И. Романов) прилежно укладывается в контур, его партнерша № 88 (О. Тимошенко) из последних сил поднимает его, чтоб снова вместе встать в строй. Распорядитель уже подталкивает к контуру-воронке других романтиков.

В репертуаре Русского Камерного балета «Москва» с 1989 по 2012 год было более 50 названий. Для классической труппы ставили Э. Смирнов, Г. Майоров, А. Петухов, С. Бобров, М. Лавровский, Г. Алексидзе. В современной труппе, сразу попавшей в фокус внимания профессионального сообщества, спектакли ставили Е. Богданович, Н. Фиксель, артисты театра И. Фадеев, Л. Шевченко, М. Никитина, Д. Немков (восстанавливал «графические балеты» Г. Песчаного), Р. Кислухин; сотрудничали Р. Обадия и К. Уральский, Н. Дмитриевский и Р. Поклитару, Л. Александрова и П.-С. Нортон. С 2012 Русский Камерный балет «Москва» называется «Балет Москва», до 2021 года им руководила директор Е. Тупысева. С 2022 года – А. Яценко. Художественная политика основана на синтезе классики и новаторства.

Группа девушек цитирует баланчинские балеты и танцует на пуантах и в купальниках. Вторая группа переобулась в черные шпильки и белые ролики на разные ноги для демонстрации контрастности движения: одновременно шагать и кататься комично и сложно. Все участники чувствуют усиливающуюся волю к экстазу, опьянению карнавалом с целью дожить до завтра, глубже погружаясь в «вальс с чертовщиной». Когда силы кого-то из участников иссякают, распорядитель оттаскивает тело выбывшего за кулисы.

Неоновые вывески похожи на приказы: «Look», «Dreams», «Tonight», они задают драматургический ритм. Общий морок-вальс ближе к кульминации сменяется зловещей техномузыкой, в которую вплетается вокальный речитатив танцовщиц и Распорядителя. Трикстер, игрок изящный и жестокий, он повторяет в микрофон программирующий сознание англоязычный текст: «Всмотрись в темноту. Свет никогда не погаснет для твоей мечты. Танцуй! Борись! И смотри во тьму». Дуэт участницы №107 (А. Пешкова) и №25 (А. Ишкин) сопротивляется неизбежному исходу, они хотят жить и любить. Финальный вальс под отчужденное техно обнажает страдание вальсирующих фигур. Фигуры вальсирующих пар акцентируют мягкость хода, изгибы спин и шей. Благодаря плотно облегающим костюмам мы видим всю механику стилизованного вальса, его боль, натянутые мышцы.

Афина Ерофеева, создательница компании Athena Dance Company, – молодой современный хореограф. С 9 лет обучалась классическому, эстраднему, народному танцам в ДШИ. Изучала контемпорари, джаз-модерн и классический танец в московской школе современного танца Vortex, театре танца Na.Sh Н. Широковой, школе «Дункан». Училась в Amsterdam Theatre School на отделении School for New Dance Development, училась гаге у О. Нааарина в Израиле, передавала опыт в Москве. Училась в London Contemporary Dance School, участвовала как приглашенный танцор в фестивале Deloitte Ignite festival в Royal Opera House. В 2012 вошла в число хореографов, отобранных для работы над постановкой Amy о певице Эми Уайнхаус. В 2015 – лауреат стипендии Союза

театральных деятелей на постановку спектакля «Жизнь взаимы» с артистами Большого Театра.

С танцовщиками Большого театра, готовыми к экспериментам (А. Коблова, Н. Благова, А. Савичев, М. Крючков), Ерофеева показала в 2015 году на сцене культурного центра «Москвич» три одноактных *сюжетных* спектакля: «Жизнь взаимы» по мотивам произведения Э.М. Ремарка, Steppenwolf Syndrome по мотивам произведения Г. Гессе и Amy. В каждом спектакле есть известная зрителю *сюжетная* или биографическая линия, разложенная на танцевальные партии, и эта нарративная основа помогает традиционному восприятию. «Жизнь взаимы» по роману Э.М. Ремарка под музыку 1940-50-х годов содержит прослеживаемую сюжетную линию, сохранены основные персонажи романа, романтические адажио сменяют экспрессивные соло. Steppenwolf Syndrome по роману Г. Гессе, технически виртуозный спектакль в лаконичном свете на фоне отсутствия декораций – о столкновении одиночки с обществом, собирании осколков своего «я», борьбе и примирении, принятии себя. Amy можно отнести к жанру драматического танцевального спектакля. Интервью певицы Эми Уайнхаус, в которых она говорит о своей любви к музыке, к жизни, желании оставить что-то существенное после себя, сопровождается тремя дуэтами, страстно и счастливо любовными и исступленно-безнадежно разбитыми. Steppenwolf Syndrome и Amy – участники эдинбургского фестиваля Fringe в 2014 году. Хореографию А. Ерофеевой отличает подробность танцевальных фраз, спокойная пластическая интонация в разработке драматичных тем, неспешность композиции. Athena Dance Company демонстрирует сложившийся в работе с танцовщиками-экспериментаторами повествовательно-подробный, почти пантомимный язык.

В качестве примера *бессюжетного* спектакля на московской сцене приведем спектакль «Семь» (2011) танцевальной компании Д. Бородинского, показанный на сцене Центра имени Мейерхольда. У Бородинского сложившаяся

танцевальная лексика, основанная на гимнастическом прошлом и репертуаре американской танцкомпании Bill T. Jones, где Бородинский работал в 2000-х годах. Этот танцевальный опыт сформировался в авторский микс силовой абстрактной хореографии. Любопытно, что опыт работы в ансамбле Игоря Моисеева и шоу ирландских танцев Riverdance не так явно сформировался в паттерны, влияющие на его хореографическое мышление. Бородинский обладает талантом использовать пространство алеаторически художественно и мнимо импровизационно из-за сложности последовательностей. Взаимодействие танцовщиков с пространством сцены, друг другом, ритмом и темпом музыки (в музыкальной основе «Семи» – прелюды Шопена, музыка Баха) усложнено формально, но перцептивно восприимчиво. В спектакле есть юмор благодаря актеру танцевальной труппы Цирка на Вернадском И. Никурову, обладающему ярким комическим даром. Его природный комизм неожиданно взрывает плавно текущую интонационно-пластическую речь, синкопируя ее и делая более наполненной (синкопа стиля, свойственная полистилизму). Современные танцовщики зачастую слишком серьезны, а в работе Никурова мы увидели, как ироничная мимика идет на пользу спектаклю, не отменяя доминирующих отношений с музыкой и точного следования хореографическому тексту. Семь танцовщиков, четыре девушки и трое юношей, одетые в простую удобную одежду, символизируют семь нот. Постепенно, с нарастанием музыки, они пробиваются на сцену сквозь бумажный занавес, добавляя в пространство гармонического звучания Шопена запланированный диссонанс бумажного шуршания, разрывов бумажного полотна, шелеста разорванной бумаги под ногами. По мысли хореографа, сами по себе семь нот ничего не значат, только в сознании композитора они превращаются в музыкальное полотно. Семь человеческих индивидуальностей, уникальных и своенравных, действующих сообща, в стремлении к решению общей хореографической задачи, как и композитор. способны выразить мир. Нарочито раздражающие в «звукоизвлечении», помысленном, как процесс рождения музыки, пластичные

тела разнообразно тянутся, выкручиваются, выгибаются навстречу друг другу, точно следуя строгости сильных пластических линий, и замирают на крещендо шопеновского прелюда, вслушиваясь в шорохи вечности, которыми оборачиваются звуки шуршащей под ногами бумаги.

В *бессюжетном* спектакле 2013 года «Осень в искусственном саду», показанном на сцене Центра им. Мейерхольда, Д.Бородицкий обращается к теме подлинности человеческого существования: что есть подлинность, где ее границы, как аранжировать проявления природного в современном мире. Бородицкому удалось облечь объемные вопросы бытия в емкую образность бессюжетного танца. Особенности хореографического почерка в работе «Осень в искусственном саду» складываются из работы очень гибких позвоночников в крепком мышечном корсете, игры с осмысленной и хорошо скоординированной изоляцией частей тела, вкусу к временным акцентам в музыкальном материале, контрапункту, проявленному в работе с замедлением и форсированием движения. Сделать дыхание, ходьбу, темп, изощренную танцевальную связку аттрактивными помогает высокая степень концентрации внимания исполнителей на творческом процессе. Человек в спектакле Бородицкого есть мощно и красиво пластически мыслящий организм, не ведающий готовых рецептов счастья, но интересный в своем поиске. Владение пальцевой техникой, виртуозными гимнастическими приемами, доведенность движений плечевого корпуса, рук и понимания их продолжения в пространстве, остроумное использование босой модернистской ступни, которая вовремя ставит точку в конце танцевальной фразы – таковы приметы «Осени в искусственном саду».

Панк-балет «Лебединая песня» (2022) О. Цветковой на «Воробьиною ораторию» С. Курехина (фрагмент «Зима») мы относим к *бессюжетным* спектаклям. «Лебединая песня», автобиографический балет для одного животного и танцовщицы – пронзительное соло О. Цветковой и ее черного кота по имени Марголин. В своей работе ранее автор отмечал, что «в «Лебединой песне» героиня Цветковой, Балерина, переживает состояние апокалипсиса,

переходит границу материального мира и танцует под ритм сердца, покинувшего тело в соответствующем драматургии музыкальном фрагменте С. Курехина. Позировка гимнастического шпагата становится метафорой границы между рациональной жизнью и состоянием метафизической свободы. В потустороннем мире Балерину окружают «духи», она танцует с ними. О путешествиях Балерины свидетельствует кот, привязанный к хозяйке длинным поводком. «Пируэты Балерины вырабатывают электричество и любовь», — так Цветкова объясняла перед показом свою художественную задачу [248].

На языке жестов танцовщица читает стихотворение Пушкина «Пророк», строки транслируются на экране. Постепенно шаманский экстаз охватывает ее, увлекает вслед за нарастающим хаосом музыки. Шпагат как водораздел между мирами – после него Балерина погружается в параллельную ирреальность под звуки «Воробьиной оратории». На экране появляется цветная центростремительная спираль, затягивающая исполнительницу в следующее измерение, как межпространственный портал из фантастических фильмов. Мы продолжаем видеть Балерину, уже погрузившуюся в экранный мир» [41].

Перформативность как тип мышления в российском современном танце ярко проявилась в спектаклях 2000-2010-х годов. Исследователи перформанса обнаруживают начала современного перформанса в манифестах футуристов 1900-1910-х годов, раннесоветском театральном искусстве В. Мейерхольда и Н. Евреинова («Мистерия буфф», 1918, «Взятие Зимнего дворца», 1920). Для перформативного искусства одной из определяющих характеристик становится не создание спектакля как завершенного художественного высказывания и произведения культуры, а производство отношений и их процессуальность. Направление искусства, которое принято считать в любой данный момент «новым», недолго остается таковым. Так, жанр перформанса в начале XXI века стал признанным и широко используемым во всем мире. Присутствие художника-перформера, выступающего перед публикой или вместе с публикой в реальном времени, сопереживание его телесности как хрупкого и постоянно

изменчивого психосоматического состояния в определенной степени противостоит натиску цифровых технологий, меняющих процессы коммуникации людей. Перформанс становится очередным инструментом искусства самопознания человека, переуточнения личных этических и эстетических взглядов, поиском ответа на вечные вопросы: «Кто я? Что я могу знать о себе и окружающем меня мире?». Новая форма телесной практики позволяет человеку лучше понимать современный мир и реализовывать социокультурные коммуникации на разных уровнях.

Московское сообщество танцовщиков-перформеров в значительной мере отдало дань увлечению моделью так называемого «повседневного» тела, введенного как понятие американским хореографом эпохи постмодерн И. Райнер. «Используемые в качестве материала обыденные движения: ходьба, продолжительное лежание ничком, повороты тела, нарочито эмоционально «стертые» движения тела, случайные «встречи» тел корпусами в ходьбе komponуются вне <...> стремления к эстетической завершенности. Отсутствие психологических и художественных «событий» компенсируется осознанием самого движения как телесно-кинетического события» [115, с.108]. В работах перформативного направления произведение искусства максимально преднамеренно рассматривается как система раздражителей, организованных с расчетом вызвать ту или иную эстетическую реакцию. Анализируя структуру художественных средств, используемых как раздражители, мы можем понять структуру эстетической реакции на произведение.

Тем не менее, можно предположить, что развитие российского современного танца не может быть сведено к радикальному обновлению средств выразительности. Усложнение языка, формы, техники постепенно перестает быть синонимом новизны и прогрессивности. «Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его», – писал М. Бахтин [20, с.492]. В разветвлении способов решения танцевальной формы нет конфликта между «структурой» и «драматургией», есть разность задач:

поиск как манифестация процесса, с одной стороны, и презентация художественного видения хореографа, с другой. Перформативные спектакли адресованы в первую очередь публике, стремящейся к интеллектуальному разбору произведения. Спектакли традиционных танцевальных форм в большей степени опираются на эмоциональный зрительский ресурс и волнующие вопросы этики.

Группа московских перформеров в начале 2000-х годов объединяется международным центром танца и перформанса «ЦЕХ», созданном Е. М. Тупысей и поддержанной директором Центра имени Мейерхольда Е.Ф. Алексеенко. Поддержку от «ЦЕХа» в 2000-х годах, преимущественно возможностью резиденций в пространстве «Актового зала» в Переведеновском переулке, 18, получали московские коллективы и исполнители, работающие в жанрах физического театра и перформанса. Они выпускали работы в «Актовом зале», пока он был арендован центром международного танца и перформанса «ЦЕХ» [42] (в конце 2000-х ассоциация российских театров танца «ЦЕХ» становится центром международного танца и перформанса). В 2000-х годах «Цех» проводил международный фестиваль невербального театра «Личное дело», где ключевой задачей была социокультурная коммуникация не только на уровне танцевального сообщества, но и вовне. «Личное дело» неслучайно носил название «фестиваль невербального театра», так как современный танец в понимании нового поколения хореографов вышел за рамки привычного понимания определения «танец».

Перформативный спектакль «Работа» шведского хореографа М. Форсберга был создан в рамках фестиваля «Личное дело» для московских пенсионеров в 2009 году. На репетиции в пространство «Актовый зал» актрисы никогда не опаздывали: «Мы сталинское поколение, мы так воспитаны». Их зовут Наталья, Людмила, Елена, Мария, Рита, Юлия. Им от 65 до 78 лет, им интересен современный танец. «Танцовщики Н. Подошва и Р. Андрейкин поднимают на руках Е. Михайлову и сажают ее на трон на столе. Снова

поднимают. Она улыбается и не боится — танцовщики долго обсуждали, как Елену Валентиновну поднимать и нести, чтобы ей было удобно. И. Беленков и Ю. Чулков бережно усаживают других. Два инженера-технолога по керамике, режиссер-постановщик, экономист, подростковый врач-терапевт, конструктор в станкостроении на пенсии познают современное искусство в спорах и дискуссиях» [47, с.58].

Объявление о наборе бабушек в спектакль современного танца прочитали в интернете их дети: разыскивались бабушки, способные на месяц оторваться от огорода и внуков, не боящиеся публики, не профессиональные актрисы. Вместо искомых четырех нашлись шесть: любознательные, активные, посещающие концерты и выставки, походницы и путешественницы.

Бабушки добавляют в структурно сложный хореографический текст домашние теплые эмоции. Артификация их повседневных практик происходит естественно. Они выполняют на сцене обычную домашнюю работу. Свистит чайник, накрыт стол. Бабушки рассказывают о себе, детях, внуках. Об огурцах — Людмила любит выращивать их в бочках, Наталья подвязывает исключительно по вертикали, потому что изначально огурец является лианой. Жизненный опыт бабушек, многолетняя работа отпечатаны в походке и голосе. В их движениях и шагах Форсберг хочет найти смысл прожитых лет — жизненный багаж всегда влияет на жестовый костюм. Для реализации постановочных задач был разработан комплекс движений, равномерно прорабатывающих тело, не делая акцентов на чрезмерную гибкость корпуса или кропотливую разработку техники ног. Было достаточно упражнений на отдельные части тела в виде законченных этюдов (пальцы, кисти, стопы), дыхательные упражнения, упражнения на произвольное расслабление (маховые движения, покачивания, потряхивания расслабленными конечностями). Спектакли с пожилыми делали А. Пепеляев, П. Бауш, у хореографа Э. Лилья большинство спектаклей сочинены для пожилых исполнителей. Но М. Форсберг — первый, кто дал самовыразиться в спектакле современного танца русским

бабушкам: «Разница жизненного и телесного опыта, молодого и пожилого в России велика. Ребята-танцовщики родились в СССР, но формировались как личности уже после его распада. С бабушками они живут в одной стране, делят одну землю, но ходят по этой земле с совершенно разным отношением к жизни» [13].

Работы А. Пепеляева и его театра «Кинетик» 2000-2010-х годов, ретроактивно связанный с искусством пантомимы (Пепеляев занимался в театре-студия пантомимы «Бедный Йорик» химического факультета МГУ в 1980-х годах) стали смысловым центром для ориентированных на перформативное творчество танцовщиков и хореографов. Художественными впечатлениями от театрального искусства 1980-х годов, направлявших судьбу хореографа А.Ю. Пепеляева, во многом определившего развитие перформативного направления в развитии практик российского современного танца, стали спектакли московских коллективов А. Черновой¹⁸ (1937–2012) и Г. Мацквичюса (1945–2008). Пепеляев много работал с текстами тех авторов, чье творчество меняло и исследовало язык: Кафка, Хармс, Л. Рубинштейн, Д.А. Пригов, Саша Соколов. Он использовал фрагментацию текстов как инструмент самопрезентации, своего сегодняшнего состояния и образа мыслей, «нарезал» чужие слова для формулирования собственного актуального художественного манифеста. «Функция слова, звука в принципе – не логическая, а подсознательная, эмоциональная. Это может быть шум, сморканье, рычание: не только слово. Что бы мы ни делали с текстом, мы никогда не сможем понять его до конца. Для меня смысловая часть текста неизменно уходит на второй план, а на первый выходит роль текста как носителя некоего вечного разума, который существует в мире помимо нас» [35, с.157,159]. Синтез современной

¹⁸ В 1989 году актриса Театра на Таганке, танцовщица-«пластичка» Аида Чернова основала «Новый балет», основанный на принципах синтеза идей музыкального движения как наследия А. Дункан в России, и театрализованной пантомимы. Родина и время пластического языка театра «Новый балет» — 1960-1970-е годы, когда А. Чернова создавала пластические номера для спектаклей театра «На Таганке» («Это не должно повториться!», «Вечный огонь», «Тяжелая доля», «Работа есть работа»).

хореографии и литературы в спектаклях Пепеляева удачно связывает визуальность европейского танцевального театра и литературоцентричность русской культуры. Привлеченный текст у Пепеляева растворяется в чистой визуальности, становится краской в общем мультимедийном полотне.

Спектакль Пепеляева «Рука. Секунда», поставленный в 1999 году при участии основателя русского кинетического искусства В. Колейчука, был показан на малой сцене театра имени Маяковского в Пушкинском переулке [276]. Для спектакля «Рука. Секунда» современный композитор А. Айги написал музыку; партию скрипки он сам исполнял на сцене, становясь одним из артистов. Предложенная Айги амплитуда эмоциональных состояний, смена контрастных ритмических структур помогает артистам находить пластические решения. Они произносят фрагменты текстов с карточек Л. Рубинштейна и строчки из «Проекта революции в Нью-Йорке» А. Роб-Грийе. В «Руке...» Пепеляев использует работу В. Колейчука «Живая линия», увеличенную и обновленную художником для сцены – в спектакле под воздействием механизмов, в игре с движением танцовщиков линия на заднике сцены становится длиннее или короче, изгибается как змея. Танцовщики прыгают и бегают, наклоняются в беге всем корпусом. Девушки и юноши, одетые в мужские деловые костюмы и коротко постриженные, повторяют элемент мужского танца «хлопушки», импровизационно откликаются на контролируемую Айги музыкальную алеаторику. Их синхронная абстрактная хореография сменяется разрозненными соло – хореографу важно показать, что современный человек может быть самим собой и в коллективе, и сам по себе, все доступные ему положения тела могут стать импульсом для самовыражения.

Пепеляев соединяет в «Руке. Секунде» творчество современного российского композитора, современного российского художника, русский танец, современные тексты. Одинаковой для девушек и юношей хореографией, одеждой, стрижкой снимает гендерное различие. Танец, как это часто бывает в

танцевальном перформансе, становится только одним из элементов художественного высказывания.

История театра «Кинетик» берет свое начало в 1994 году, когда в фойе библиотеки СТД был сыгран *перформативный* спектакль «Время идет» по каталожным карточкам Л. Рубинштейна. Работы Пепеляева часто характеризуются полицентрикой импульсов движения, которая приводит к впечатлению «разорванности» тела, план выражения и план содержания, означающее и означаемое бывают отделены. При этом вещи, локализованные в сценическом пространстве, обретают субъектность, личностную ценность, лирическую наполненность.

Главный герой (его партию исполняет сам хореограф, что характерно для перформативного искусства), как в барочных балетах, исполняет партию Времени. Для наглядности в начале спектакля Человек-Время встал в тень от висящего на ниточке будильника и подвигал ногой в такт раскачивающейся нитки: тик-так. «Время идет», – говорят помощники. Закадровый голос читает карточки Л. Рубинштейна: «Сознание начинает дребезжать. Время идет. Умывается прохожий. Ослабеваешь поток. Пустует первый этаж. Меняется ситуация. Все куда-то девается. Кое-что все-таки остается. Лежит шнурок. Время идет», и т.д. Безличные высказывания вроде бы не совершают тех действий, которые называют, но включенность в наблюдение, сращенность автора с зафиксированными на карточках моментами жизни создают ощущение присутствия конкретного человека здесь и сейчас. Человек-Время словно присваивает текст Рубинштейна, который даже не произносит сам. Спектакль наполнен суггестией ожидания, специфической «смысловой неопределенностью», которую И.В. Кондаков описывает как «феномен, постоянно встречающийся в культуре, человеческой жизни и истории. <...> «Смысловая неопределенность» – это своеобразный хронотоп «ожидания» – с одной стороны, пространства-времени грядущих событий, непредсказуемых, а

потому тревожных для его субъекта, а с другой, – переживания самой «неизвестности» [102].

Сценография спектакля – фигурно выдвинутые ящики каталога. Человек-Время строит домик из каталожных карточек. Человек-Время танцует среди них, наступает на них. Карточки можно тасовать и этим менять последовательность абзацев, ими можно играть в настольные игры, использовать как закладки, из них можно строить домики¹⁹ [175, с.2-3]. Из-за перетасовки карточек меняется восприятие – собранный в карточки текст может выглядеть романом, поэмой, рассказом, притчей. Перформативное скольжение по границам жанров (использование приемов барочного театра, черные пантомимные трико артистов, тихое пространство библиотеки для шумного представления, литературно-театральная игра со смыслом места) обыграно само по себе: Пепеляев играет с каталожными карточками в пространстве библиотеки, где каталог – сердце библиотечного организма. А карточки Рубинштейна, на время вложенные в настоящий каталог, разбросанные на полу, манифестированы как предмет игры и зрелища. Запечатленные на них фрагменты бытовой речи, обрывки размышлений складываются в изменяемый коллаж. Спектакль, начатый как ироническая цитата воображаемого барочного спектакля, развернутый как клоунада с наигрыванием гимнов и романсов на рожке и скрипке, продолженный как физический театр с перемещением Времени вперед-назад, заканчивается сценой юродства. Человек-Время кричит «Что еще?! Что еще!?!», требуя повторять отзвучавший текст с карточек снова и снова в разном порядке.

Таким образом, структура представления была выработана А. Пепеляевым с самого начала деятельности театра «Кинетик». Режиссерски выстроенная,

¹⁹«Обращение к неконвенциональному жанру диктовалось отчетливым стремлением перевести ситуацию самиздата, к 1970-х годам отвердевшую и казавшуюся вечной, из социально-культурного измерения в чисто эстетическое. <..> Этот жанр является, в сущности, интержанром. Каждая карточка понимается мною как универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест. <..> Стопка карточек может рассматриваться как визуальный или же манипулятивный объект. Ритмическое перелистывание, последовательное снятие слоев (наподобие археологических раскопок), – это предметная метафора процесса чтения как игры, зрелища и труда. <..> Авторская версия – всего лишь одна из версий». Цит. по: Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб.: Лимбах, 1996. С. 2-3.

точная игра фрагментами музыки, литературной основы, использование речи, движения как важного, но не доминирующего элемента представления. Пепеляев одним из первых осознал тот страх, который испытывают производители и потребители образов в парадигме «делегированного перформанса», когда художник разделяет со зрителем репертуар смыслов его произведения. И нашел способы выразить честный ужас перед открывающейся перформативной свободой.

В *перформансе* А. Андрияшкина «Я попробую» (2011) активно используются несколько каналов социокультурной коммуникации, ключевыми являются речь, движение, музыка. А. Андрияшкин создает интерактивное перформативное пространство между собой и зрителями, которые в свою очередь становятся акторами, со-создателями рождающегося перформативного акта. Андрияшкин исполняет короткий хореографический текст и спрашивает зрительный зал: «Чего именно, на ваш взгляд, не хватает этому танцу?». «Боли», «честности», «красоты», – отвечают воспринимающие зрители. «Я попробую», – отвечает перформер и добавляет заявленную залом эмоцию, краску, состояние, стараясь сохранить состояние и лексические фразы, уже предложенные и реализованные. Звукорежиссер и видеограф сами меняют свет и включают музыку из подбора. Реципиенты и уже соучастники спектакля могут сразу увидеть момент рождения лексики «здесь и сейчас» и импровизационно использованное пространство сцены (доминанта отношений перформативных спектаклей «человек-пространство и время»). Идея коммуникации в перформансе сформулирована Х.-Т. Леманом: «Перформативное позиционирование – это попытка честной коммуникации: не зрителей и «виртуозного» артиста, а просто людей, которые имеют право на попытки и неудачи, и на основании этого права объединяются в равноправное открытое сообщество» [118, с.26]. Название «Я попробую» задает концепт «устремленности в будущее» как некоего близкого будущего, в котором на нашем глазах общими усилиями будет создан идеальный спектакль.

Явление медиа-перформанса также присутствует в культуре российского современного танца. Понятие «медиа-перформанс» включает в себя перформативные работы, в которых компьютерные технологии играют ключевую роль в создании произведения. Генеалогию медиа-перформансов можно проследить от античного *Deux ex machina* через феномен *Gesamtkunstwerk*, представлений Лой Фуллер с переменной сценического света начала 1900-х годов и деклараций футуристов 1910-1920-х годов, манифестировавших коллажность представления, интенсивную работу со звуковой и световой составляющей представления, артификацию участия разного рода механизмов. С усилением роли различных электронных медиа медиа-перформанс предьявляет взаимоотношения между физическим и виртуальным «я» участвующих танцхудожников. Виртуальные «двойники» выступают в роли манипулируемого манекена, отделенного рефлектирующего «я» или интермедиального альтер-эго.

«Жилая комната», проект И. Естегнеева и А. Абалихиной (2015, Центр имени Мейерхольда) создан с помощью компьютерной программы *Derivative TouchDesigner*. Видеохудожники Е. Афонин и Я. Калнберзин установили напротив танцующего дуэта кинект, чувствительный контроллер, позволяющий пользователю контактировать с ним через устные команды или позы тела. При включении кинекта выбранная видеохудожниками программа создает на экране виртуальных двойников танцующих мужчины и женщины, покрытых красными иглами, метафорично воплощающими их раздражение друг от друга. Разворачивающийся на наших глазах дуэт Естегнеева и Абалихиной при этом совсем не похож на их виртуальных двойников, их танец спокоен и галантен, символизируя доминирование приличий над качеством реальных человеческих отношений. Используя медиатехнологии, спектакль рассказывает об одиночестве современного человека.

Актор культуры российского современного танца, приступая к созданию нового произведения, должен сам для себя ответить на вопрос, что для него

приоритетно сейчас – действенная концептуализация некой идеи или нарративная драматическая форма, заданная общая структура, в рамках которой рождаются вариативные хореографические тексты или четко выверенная драматургия заранее созданного и отрепетированного хореографического текста. В 1971 году теоретик минимализма Р. Моррис указывал: «Я хочу создать ситуацию, в которой люди смогут больше понять о себе и своих переживаниях, чем познакомиться с одной из версий моих собственных переживаний» [236, с.63].

Таким образом, спектакли современного танца обретают полистилистическую специфику и делятся на три группы: сюжетные спектакли (доминирование драматургии отношений «человек-человек»), бессюжетные спектакли (доминирование драматургии отношений «человек-музыка»), спектакли перформативного направления (доминирование драматургии отношений «человек-время и пространство»), общим маркером которых является общероссийская культурная идентичность. Для спектаклей с маркером культурной идентичности в постановках Г. Абрамова важно художественно-метафорическое, театрализованное подражание животным и птицам. Для спектаклей с маркером культурной идентичности в постановке Т. Багановой и Н. Огрызкова важен синтез народных танцевальных культур разных стран, соединенных с техниками современного танца. Для постановок с маркером культурной идентичности Е. Фокиной и Д. Федотенко важно обретение национально-самобытной (Фокина) и культурной (Федотенко) идентичности через древнеславянские мифы и литературу Серебряного века.

На примере нарративных спектаклей А. Могилева и А. Ерофеевой мы показали, что для сюжетных спектаклей современного танца используется литературная основа, повествовательный сюжет, их характеризует наличие персонажей, развитие характеров в рамках драматургического конфликта, наличие более одного хореографического языка в рамках постановки. На примере работ Д. Бородинского и О. Цветковой определено, что экспрессивная

информация и образный ряд в бессюжетных спектаклях доминируют над когнитивной информацией, художественный интерес сфокусирован на авторской трактовке образного ряда как двигающем действии элементе.

В спектаклях перформативной направленности исходный материал творчески деконструируется, иногда до неузнаваемости, на первый план выступает личность автора, его деятельность максимально субъектна и при этом погружена в происходящий на сцене текущий момент, допускающий импровизацию в рамках предзаданной структуры.

2.3. Историко-культурная рецепция пластического эксперимента 1910-1920-х годов в творчестве современных хореографов начала XXI века

Российский современный танец находится в историко-культурном диалоге с танцевальными поисками 1910-1920-х годов. Поиск духовной трансформации с помощью работы тела затрагивает всех рассматриваемых нами современных деятелей хореографического искусства, которые находят свое творческое вдохновение в культурном наследии «Русского балета» Сергея Дягилева, деятельности хореологической лаборатории ГАХН (1921-1931), в творческом осмыслении начала советской индустриализации.

Такого рода преемственности был посвящен спектакль «Завод машин» «Балета Москва» (2017) в постановке А. Игнатьева [210] к столетию завода АМО ЗИЛ. Танцевальный спектакль рассказывает об увлеченности людей начала XX века машинами и механизмами. Двустипшие Н.В. Макаровой к премьере спектакля, «Трепет сердец и гул турбин. / Вчера и завтра – завод машин» стало рифмованным обозначением преемственности индустриальной (до середины 1950-х годов) и постиндустриальной волны развития человечества (по прогнозам, до 2025 года) в широко принятой версии философа и футуролога Э. Тоффлера («Третья волна», 1980) [216].

Спектаклем «Завод машин» «Балет Москва» попробовал взглянуть на историю XX века сквозь призму отношений человека и машины, выразить в

танце и музыке постиндустриальное состояние бывших заводских территорий (заказчик спектакля, Культурный центр ЗИЛ, последовательно изучает (пост)индустриальное наследие). Этот спектакль отсылает к популярному спектаклю Н. Фореггера «Танцы машин» 1924 года, на котором зрителям-рабочим предлагалось угадать, какой из производственных механизмов вытанцовывается, к научно-творческой деятельности и поэзии основателя Центрального института труда А.К. Гастева (1882-1939). Его стихотворение «Мы растем из железа» является прямой историко-культурной рифмой спектакля «Завод машин»:

Смотрите! – я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горн и среди сотни товарищей.

Вверху железный кованый простор.

По сторонам идут балки и угольники.

Они поднимаются на десять сажень.

Загибаются справа и слева.

*Соединяются стропилами в куполах и, как плечи великана,
держат всю железную постройку.*

Они стремительны, они размашисты, они сильны.

Они требуют еще большей силы.

Гляжу на них и выпрямляюсь.

В жилы льется новая, железная кровь.

Я вырос еще.

У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки.

Я слился с железом постройки [57, с.48].

Осуществились ли мечты первых деятелей советского государства о гармонии человека и машины? Ответы на эти вопросы были даны в пластических отражениях эпохи конструктивизма.

А. Игнатъев стремился уподобить заводчан скульпторам, показать, что они создают свои машины так, словно лепят изваяние, создают художественный шедевр. Сами они – люди-машины, часть машинных цехов, это выражается в их угловатой механистичной, словно имитирующей движения роботов, пластике. «Наш спектакль – это история жидкого металла, который когда-то отливался в гигантские арматуры, чаши, котлы, опоры, а теперь формуется в машины будущего, кибернетические организмы», – указывает хореограф [89]. Любопытно, что замысел Игнатъева пересекается не только с манифестом А. Гастева, но и с манифестом итальянского музыканта-футуриста Луиджи Руссоло, в начале 1910-х годов начавшем разработку «шумовых интонаторов», подражавшим звукам машин, животных и людей, а в 1913 году создавшем манифест «Пробуждение города», в котором называл манипулирование шумом одним из важных новых направлений в музыке включая те, которые издаются машинами: «Мы будем с удовольствием различать <...> бормотание моторов, которые дышат и пульсируют с неоспоримой живостью, пульсацию клапанов, шум поршней, звук механических пил, движение трамваев по рельсам. <...> Мы будем развлекаться, объединяя в своем воображении разнообразный гомон железнодорожных вокзалов, металлургических заводов, печатных станков, электрических станций метро» [277, с.282].

Событием «Завода машин» стала оригинальная музыка, написанная специально к спектаклю рязанским композитором А. Кулигиным в исполнении музыкантов ансамбля «Студия новой музыки». Сочиняя партитуру, Кулигин использовал музыкальный шифр, образованный из интервалов, взятых в обратном порядке: 2016 – 1916 (2-0-1-6-1-9-1-6 – интервалы в полутонах), соответствующих годам жизни завода ЗИЛ, чей юбилей стал формальным поводом к созданию оригинального балета, но тема разрослась до глобального многомерного конфликта человека и машины. Этот своеобразный ретроспективный взгляд нашел отголосок в одном из номеров, где ансамбль

играет в сопровождении аудиозаписи фрагмента реверсированного аудиофайла «Время, вперед!» Г. Свиридова.

«Завод машин» – редкий пример изучения диджитализации современного человека на российской театральной сцене языком современного танца, при этом находящийся в историко-культурном диалоге с футуристическими и конструктивистскими манифестами авангардного искусства 1910-1920-х годов.

Лаборатория «Советский жест» как пример практической востребованности архивов двигательных практик 1920-х годов.

На примере действующей лаборатории «Советский жест» [209] мы хотим показать, как архив может способствовать созданию новых художественных практик и сохранению исторического культурного наследия в будущем [36,39,41].

Создательницы и участницы танцевального кооператива «Айседорино горе» Дарья Плохова и Александра Портянникова, кураторы лаборатории «Советский жест», исследовали архив хореологической лаборатории Государственной академии художественных наук (ГАХН, 1921-1931), который хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Свою практику по включению исследуемого материала в активное пользование, которое делает его доступным источником знания, они назвали лабораторией «Советский жест». Результаты этой лаборатории, чьи практические исследования продолжаются, были опубликованы в отдельном издании [176].

Обращаясь к архивам хореологической лаборатории ГАХН, Плохова и Портянникова поставили себе задачу извлечения креативных практик из архивного материала. «Архив раннесоветского современного танца содержит множество не поглощенных и рассеянных следов, которые мы перерабатываем и возвращаем в цикл танцевальной практики» [176, с.8], — пишут они в «Руководстве». По откопированным листам протоколов заседаний, где обсуждались возможности ритма и его влияние на производственную практику

(мимика и жест как функция сигнально-симфонической работы мозговых полушарий [172], принципы фиксации сценического движения [116], экспериментальные исследования координации звука и движения [162], принципы системы Айседоры Дункан [185] и многое другое) участницы лаборатории «Советский жест» пытались воспроизвести написанное буквально. Они коллективно обсуждали прочитанное в документах и пробовали воспроизвести предложенные в них практики, описанные текстуально. Участницы лаборатории «Советский жест» изучают образы и мотивы создания «телесного костюма» нового советского человека, зарождавшегося в 1920-е годы в том числе через новые телесные практики, связанные с индустриализацией. Используя архивные документы и лабораторно-сценические практики (выступления участниц лаборатории состоялись на московских площадках: в центре современного искусства «Солянка», в «Боярских палатах», в Центре им. Мейерхольда, в музее «Гараж»), они доказывают, что российский современный танец как заметное явление российского искусства начал создаваться не тридцать, а сто лет назад.

Погружение в архивы, исследование системы фиксации движения А.А. Сидорова, анализ пластического движения В.В. Майя, системы ритмической гимнастики Ж. Далькроза и Н. Г. Александровой, пластики и анализа жестов И. С. Чернецкой дало возможность практикам современного российского танца объемно и внимательно отнестись к вкладу своих предшественников в отечественную художественную культуру.

В Международный день танца в 2024 году на большой сцене Культурного центра ЗИЛ состоялась конференция «Эксперименты в хореологии» — гибридный научно-практический формат, собравший на московской сцене теоретизирующих практиков и студентов-реконструкторов. Как и в Хореологической лаборатории ГАХН, практиковавшей доклады практиков и теоретиков с наглядной демонстрацией новых теорий с участием танцовщиков и измеряющих их двигательные показатели приборов, исследователь и педагог

Д. Плохова предложила московским хореографам рассказать о методике своей работы, а потом показать ее зрителям в фойе в формате соучастия. Студенты МГИК под руководством Н.В. Романовой представили на сцене КЦ ЗИЛ реконструированные хореографические номера К.Я. Голейзовского «Русская», «Танец с веерами», «Героический этюд» с целью понимания динамического развития понимания культуры российского современного танца в исторической ретроспективе. При этом важно, что современные исполнители идут по пути от внешнего действия к внутреннему, идут от подражания к попытке проживания произведения в актуализованных историко-культурных обстоятельствах.

В докладе «Действенный анализ движения» А. Конникова манифестировала равнозначность понятий «действие» и «движение» при условии, что доминирующим в любом случае является внимание исполнителя, которое не существует отдельно от его действия или движения. Практика строится на изучении привычных соматических паттернов «отпускать», «тянуть», «толкать» как ресурсов для перемещения веса тела. В этой концепции движения, по мнению Конниковой, есть все признаки танца; такая концепция освобождает от необходимости искать источники движения в эмоциях и сюжетах, хотя танец все равно может породить содержащие эти эмоции интерпретации. Видеть и практиковать танец как последовательность действий, цель каждого из которых - переход в новое место. Этого, по мнению практика-исследователя, достаточно, и это огромное и необратимое изменение в драматургии хореографического текста. Понимание границы одного такого действия, шага с перемещением центра тяжести, позволяет оказаться в пространстве между действиями и совершать непривычные выборы. Подобные исследования подтверждают погруженность российских хореографов-практиков в аналитическую деятельность, в самодетерминацию индивида, которая с начала XX века является ключевой характеристикой культуры современного танца. Исследование шага как базовой единицы хореографического текста связывает современных хореографов с корпусом аналитических работ Жак-Далькроза

рубежа XIX-XX веков («совершать непривычные выборы» значит проявлять свою волю в выбранном телесном решении, анализировать глубинные телесные паттерны индивида). Действенный анализ движения Конниковой трансформационно наследует пластическому анализу Жак-Далькроза.

«Литургия» Леонида Мясина (1914) и Ольги Цветковой (2023): диалог времен

В 2023 году на сцене концертного зала «Зарядье» состоялся показ современного балета «Литургия» в постановке О. Цветковой. Спектакль стал оммажем замыслу одноименного балета Л. Мясина, который был задуман в 1914 году и не был осуществлен. Развернувшийся историко-культурный диалог ценен «философией поступка», заинтересованностью молодого современного хореографа в танцевальном наследии «Русского балета» С. Дягилева, желанием добиться культурно-исторического единства с замыслами хореографа-экспериментатора Л. Мясина, творившего в первой половине XX века.

Либретто «Литургии» было задумано Дягилевым как последовательность фрагментов Евангелия. Музыкальная партитура включала пение, тишину с музыкальными антрактами, партитуру Стравинского и футуристический шумовой оркестр. Хореография была вдохновлена смесью влияний: византийской иконографией, средневековым искусством и эстетикой обезличивания, при которой угловатые движения предполагали как механизацию, так и ритуализированное движение. Исследователь Б. Свенсон указывает: «Среди футуристических экспериментов Дягилева военного времени балет «Литургия» выделяется как неожиданный и значительный в своем исследовании ритуала и понятия священного» [278].

Идея постановки возникла у Дягилева в 1914 году, когда он начинает готовить к постановочной работе Леонида Мясина, успешно дебютировавшего в его антрепризе молодого танцовщика. В переписке со Стравинским в этот период обсуждается музыкальное сопровождение балета: русские духовные песнопения, Перголези и Бах, опусы итальянских футуристов, а также танец без

музыки под ритм шагов танцовщиков. В увлечении ритмизованными действиями на сцене сыграла свою роль и мода на эвритмию в Европе в начале XX века. В человеке скрываются, как считал разработчик эвритмии Рудольф Штайнер, великие тайны космического бытия, ответ которых лежит на его земной жизни: «Превращение понимания человека в чеканку звука и жеста – вот основа сценического искусства» [202, с.59].

Стравинский выражает настороженность в отношении «Литургии» и не одобряет замысел «о перенесении церковной службы на театральные подмостки» [157], так как в парадигме христианской культуры в храмовом аспекте сакральная сторона двигательных практик была преимущественно секуляризирована. В этот период он общается с теоретиком футуризма Ф.Т. Маринетти (1876-1944) и его коллегами.

Маринетти не пренебрегал перепрофилированием традиционных религиозных концепций в футуристических целях. В манифесте 1916 года он прославляет понятие скорости как трансцендентную божественную силу, которая синтезирует движение и энергию в их самой чистой непосредственной форме: «Если молитва означает общение с божественным, то бег на высокой скорости – это молитва» [93, с.169]. Серова указывает на то, что такая риторика использовала религиозные концепции с целью обогатить новые научные теории иеротопическим контекстом. Скорее всего, это также стало одной из причин отказа Стравинского писать музыку.

Дягилев заказывает партитуры древних православных песнопений в Киеве, но не получает их из-за Первой мировой войны и нарушенных почтовых связей. Таким образом, и Дягилеву, и Стравинскому для работы был нужен оригинальный, подлинный материал народной музыки. Не получив ее, балет они не осуществляют. Мясину требовалось больше поддержки со стороны Дягилева, но он был занят воссоединением труппы, разбросанной по Европе из-за войны. Сотрудничество с Мештровичем не сложилось. В художественном решении Мясину с 1915 года помогает вызванная из России Наталия Гончарова, уже

создавшая серию живописных изображений ангелов и евангелистов. Гончарова обращается к иконографическому канону живописных источников – фрескам, мозаикам. Она использует «жесткие конструкции, которые должны придать фигурам танцовщикам плоскостность, ограничить движения, заменив их чередованием позиций» [79, с.122]. В рабочих материалах Гончарова усиливает ломаные линии фигуры Христа в сцене Воскресения, это помогает Мясину в реализации творческого замысла. В окончательных эскизах спектакля для воплощения этих идей Гончарова обращается к технике коллажа, передающей эффект средневековой мозаики²⁰.

Исследователь византийского искусства О.С. Попова в монографии «Проблемы византийского искусства» пишет о том, что в рамках этой эстетики было важно придать образу наибольшую одухотворенность: «Стержнем стиля стала спиритуализация классических по своей природе форм. Можно сказать, что это был основной путь византийской живописи. <...> Телесная пластика приобретает абстрактную гладкость и обобщенность. Ценится экономия средств, их лапидарность, геометрическая ясность линий» [167, С.149-210].

Хореографические сцены о жизни Спасителя начинаются с Благовещения, картины отделены друг от друга вокальными номерами. В сцене вознесения Мясин формирует позы танцовщиков так, чтобы положение их рук создавало эффект распахивающихся крыльев. Мясин, по всей видимости, был готов размышлять на религиозные темы в пространстве сцены, осознавая, что в христианской традиции авторы не воспринимают реальность танца как аксиологически нейтральную. Использование танца в христианской парадигме неизменно становится социально, морально, религиозно значимым поступком, разработка «жестовых библеизмов» [264, с.162] в пространстве сцены становится аксиологически значимым поступком. Все содержательно-структурные аспекты танца так или иначе связаны с проблемой «преобразования

²⁰ Эскизы Н. Гончаровой к балету «Литургия» переданы А.К. Ларионовой-Томилиной и находятся в Государственной Третьяковской галерее.

человеческого тела» [5, с.10] и с ответом на вопрос: к чему направлено это преобразование, с помощью чего оно достигается? Древнегреческое слово «хорос» обозначает собрание поющих и пляшущих, хороводную пляску с пением. В хорос одно не отделено от другого. Исследователи отмечают, что в работе над «Литургией» особое внимание уделяется «пограничному положению между священным, религиозным и светским» [268]. Эту «лиминальность», пограничность «Литургии» стоит выделить как основную характеристику постановки. Важно, что термин лиминальности обозначает не только «между», но и «оба – и».

Эскизы костюмов содержат много предложений художницы по позировкам тел, они словно «советуют» хореографу и предлагают характер движений, обусловленный в том числе жесткостью костюмов. В большинстве рисунков к «Литургии» Гончарова изображает размашистые движения ног. В эскизе апостол Андрей появляется с одной ногой, выставленной далеко вперед, а вторая нога согнута и ослаблена, что создает впечатление угловатости и неустойчивости. Вес при этом не перенесен на переднюю ногу, что дестабилизирует фигуру и оставляет фигуру «в подвешенном состоянии». Другие апостолы также изображены в динамических и неустойчивых позах. Эти телесные семиотические акты остались только в рисунках.

Осмыслению специфики бытия выраженного танцевального образа посвящено исследование Е.Р. Твороговой. Автор указывает, что анализ онтологического подхода представлен в концепциях Н. Гартмана, Б. Кроче, С. Лангер (теория «выразительности форм»), П. Тиллиха, М. Хайдеггера [212]. Консолидирующей концептуальной базой вышеназванных философов является постулат о выразительности как необходимой характеристике бытия человека. Так, по Б. Кроче, танцевальный образ подвижен и динамически процессуален, подвержен интерпретациям, его оценка детерминирована позицией воспринимающего и предлагаемым контекстом [108]; такой взгляд на искусство танца как символическому искусству недискурсивного типа созвучна

большинству философских работ, анализирующих двигательные практики и их художественную рецепцию.

Консолидирующая концептуальная база русских философов А. Ф. Лосева, В. С. Соловьева, С. Л. Франка, П. А. Флоренского, посвященная онтологии выразительности танцевального образа, «созвучна христианской идеи всеединства и дает русским философам направление для решения вопроса о выразительности как соотношении внутреннего и внешнего мира» [122]. Так, выразительность в эстетической концепции С. Л. Франка рассматривается как вертикаль, связывающая дихотомию бытия (реальное – трансцендентное, вечное – земное). Человек является проводником между этими сферами, воплощающим трансцендентное [234, с.183-559]. Идеи П.А. Флоренского во многом совпадают с тенденциями современной философии изучать конкретность человеческого опыта и ее стремления «укоренить онтологические интуиции в анализе антропологической ситуации» [181], что помогает использовать онтологизацию различных аспектов бытия для сближения языка философии и языка искусства на базе метафизики [159]. Танец, таким образом, можно рассматривать как форму иерофании, при этом со временем многие пути исследования и становления современных форм танца стали апофатическими.

Сумма обстоятельств сложилась так, что намерения создателей «Литургии» 1914-1916 годов опередили свое время, а все авторы балета видели свою художественную и этическую задачу неодинаково, им не удалось прийти к общему мнению в разработке художественно-сценических библейских соматизмов. «Литургия» не была первой попыткой в 1910-х годах инсценировать в балете библейский сюжет. При участии Льва Бакста, Клода Дебюсси и Габриэля Астрюка в 1911 году был создан пятичасовой монобалет-мистерия «Мучения Святого Себастьяна» с Идой Рубинштейн в главной роли, но спектакль признали неудачным. Марсель Пруст писал композитору Рейнальдо Ану: «Считаю пьесу очень скучной, а музыку приятной, но поверхностной» [272, с.134].

Мясин указывает, что постановка «Евангельские гимны» 1952 года стала наиболее реализованной попыткой хореографа вернуться к теме «Литургии»: для него было важно не подражать театральным сказкам Средневековья, но попробовать облечь библейскую историю в новую форму театрального представления.

Е. Суриц пишет в монографии о Мясине в главе «Балеты на темы Евангелия», что премьера «Евангельских гимнов» состоялась в 1952 году в церкви итальянского города Перуджа, то есть литургические таинства были инсценированы не в театральном, как планировал Дягилев, а в храмовом пространстве. В спектакле были сцены Елеонской горы, Крестного пути, эпизоды казни, снятия с креста, Вознесения. «Зрители, включая присутствующих священников и монахов, восприняли представление как выражение самых возвышенных религиозных чувств, сравнивали с исполнением великих античных трагедий и средневековых мистерий» [204, с.215]. Этот спектакль шел не один сезон с большим успехом, показы проходили чаще в соборах и церквях. В 1961 году на основе мясинского спектакля был создан телевизионный фильм и демонстрировался на протяжении ряда лет во время Пасхальной недели в странах Европы. Пресса писала: «От хореографии Мясина, напоминающих серию религиозных картин, оживающих и как бы сходящих с витража, захватывает дух, а музыка, основанная на старинных песнопениях, сурова и возвышенна» [204, с.217].

В факте постановки «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова интересен диалог с историей, *что* из наследия «Русских сезонов» будит фантазию, побуждает к новому творческому действию. «Литургия»-2023 интересна именно как акт переосмысления. Ольга Цветкова ссылается на Георгия Гурджиева и его балет «Битва магов». Ее интересуют практики существования коллектива как единого тела. Бережное отношение к материалу позволяет отнести произведение Цветковой и Ахунова к жанру чествования: авторы использовали микроцитаты в позировках и музыкальном материале из

«Истории солдата» (1918), «Послеполуденного отдыха фавна» (1912), «Весны священной» (1913). О.Цветкова одновременно редуцирует и амплифицирует рефлектируемый художественный материал.

В 2021 году Цветкова уже обращалась к наследию «Русского балета», — в 2021 году она поставила «Весну священную» в Центральном выставочном зале «Манеж». «Весна...» Цветковой была постиндустриально мрачной, но, как и у Стравинского и Нижинского, иступленно-ритуальной: «Массовый ритуал, стремящийся с помощью единого ритма подключить подсознание как перформеров, так и зрителей к эгрегору предыдущих поколений. Ритм и ритуал становятся здесь единой стихией, что призывает древних духов в общий танец воскрешения» [50].

Помимо рассмотрения танца как феномена культуры, на двигательные практики можно взглянуть как на онтологический феномен [154]. Мифоаналитический подход помогает взглянуть на феномены культуры в том числе как на логично-связанные с периодом племенных союзов явления. В этот период развития цивилизации двигательные практики помогали пережить трансцендентальный опыт, выйти за рамки повседневности и в каком-то смысле своего исторического времени в сакрализованную чувственно-метафизическую реальность. Обряды структурировали пространство мифологии таинства. Трансцендентный потенциал танцевальной культуры оказался востребован практически всеми социальными и этническими стратами, и этот перформативно-энергийный потенциал трансцендентности имплицитно подразумевается О. Цветковой. Для маркирования онтологических феноменов М. Элиаде предлагает понятие иерофании, проявления священного. «Иерофании могут быть выражены множеством форм, это могут быть символы, мифы, а также сверхъестественные существа, явления, которые невозможно прочесть, то есть понять сразу, которые необходимо дешифровать, объяснить их смысл. Глубокое понимание этих явлений обязательно обогатит духовно сознание современного человека. Для зрителя требуется интеллектуальное усилие при

интерпретации танцевального произведения, и глубина понимания будет зависеть от способности видеть иерофанию. В этом смысле танец тоже является формой иерофании, проявлением сакрального, даже если сам человек этого не осознает. Танец создает некий прорыв от профанного к сакральному или хотя бы «подсвечивание» трансцендентной реальности» [154]. В системе обрядовых обобщений ритуал становится сюжетным, определяемый имплицитной последовательностью преднамеренных действий. Эстетика театральности, зрелищности и условности действия открывает проблемы игровой сценической площадки, на которой обряд персонифицируется в касте профессиональных жрецов-актеров, а идея тайны оказывается замаскирована символическими знаками.

Центральной идеей для композитора современной нам «Литургии» Сергея Ахунова стала идея красоты, восхождения к горнему, небесному. Его музыка – попытка прикоснуться к этой совершенной, непостижимой красоте. В хореографии Цветковой много вертикалей – высоких поддержек, направленности движений вверх. Хореографические построения первой части вполне можно называть «живыми картинами», перемены статичных ансамблевых позировок словно создают большие, во всю сцену «открытки», которые перед нами перебирает хореограф. Есть также символические позы, почерпнутые из эскизов Гончаровой: например, поднятые вверх руки со скрещенными кистями, имитирующими крылья, как у серафима. Ольга Цветкова назвала свой метод работы над «Литургией» «метафизическим вальсированием». «Если при разводе хореографического материала происходит совпадение мельчайших деталей (танцевальных и музыкальных акцентов), я понимаю, что вальсирование удалось. Идеально, чтобы каждый танцовщик стал проводником музыки через свою внешнюю оболочку»²¹ [249], – подчеркивает хореограф.

²¹ Паблик-ток после предпоказа 2 декабря 2023 года в ГЭС-2.

Для Цветковой важен художественный контекст эпохи: в спектакле можно обнаружить приемы и микроцитаты, отсылающие к работам Нижинского, Мясина, Гурджиева: «В "Литургии" я чувствую себя не столько хореографом, сколько трансцендентальной швеей, которая плетет ковер из разных нитей и лоскутков. На протяжении спектакля ковер выцветает, остается прозрачный рисунок. Возникает чистая вертикаль, момент единения с Богом. Обнаженное чувство красоты и восхождение духа...»²² [249].

«У «Литургии» Цветковой простой, четкий механизм. Два визуально разных «мира»: природно-языческий и упорядоченно-христианский», – полагает исследователь Т.Ю. Боева. – «Но если в «Весне» все завершалось таким же бурлящим языческим ритуалом жертвы, то в «Литургии» Цветковой меняется не только вид мира, но и целиком культурный регистр» [27].

У каждого танцовщика есть съемные черные крылья – эффект полета ткани помогает заполнить вытянутую сцену зала «Зарядье». Нижние костюмы, обтягивающие комбинезоны, напоминающие вторую кожу, представляют собой синтез современных футуристических форм с русско-византийской архаикой, византийскими мозаиками VI века, древнерусскими орнаментами XVII века, богослужебными одеяниями XV-XVII веков. В первоначальных планах была идея закрепить небольшие крылья на щиколотках танцовщиков, но, возможно, из-за сходства с талариями бога Гермеса от идеи отказались, как и от идеи подшить черные крылья изнутри золотой и красной с золотым тканью. Верхний черный костюм с крыльями символизирует духовную часть личности человека, его полетные состояния, но также и теневую сторону его личности. Внутренний обтягивающий костюм возвращает к реальному размеру человека, показывает обнаженность перед миром страстей. Тело как храм души – вот что демонстрирует нам замысел нижнего и верхнего костюмов.

²² Пабрик-ток после предпоказа 2 декабря 2023 года в ГЭС-2.

Автор костюмов Сергей Илларионов окончил факультет сценографии и театральной технологии РГИСИ в 2009 году, он автор костюмов и декораций более чем к шестидесяти спектаклям в драматических и музыкальных театрах в России и по всему миру. В 2015 году окончил магистратуру Академии русского балета им. А.Я. Вагановой по программе «Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца». В интервью Майе Поповой он говорил: «В свои проекты меня зовут люди смелые, готовые увидеть нечто неожиданное, нетипичное. <...> Мне всегда интересно, как статичное может стать живым, подвижным, активным» [166]. Для «Литургии» Ларионов создал два комплекта костюмов: обтягивающие светлые в розовых крупных пятнах, похожие на фрагменты реставрируемой мозаики, а также на костюм Нижинского в «Послеполуденном отдыхе фавна», и черные плащи от шеи в пол с вшитым в рукава перекладами, похожие на костюм танцовщицы Лой Фуллер в номерах «Бабочка» и «Танец огня».

Сергей Ахунов отдает предпочтение эстетике минимализма, интересуется музыкой добаховской эпохи, греческими ладами и числовыми теориями строения интервалов. «Как станцевать вознесение? Никто не понимал. ”Литургию“ обсуждали соборно» [14]. И Ахунов, и Цветкова, говоря о намерениях, цитируют множество исторических ссылок, их связь с библиографическим материалом очень сильна. Они словно хотят «вспомнить», это сложноэстетическая смесь *memory studies* и реэнектмента, в данном случае воспроизведения замысла художественной работы.

«Строчное многоголосье XVI века строится линейно. Один глас ведет свою партию и следующий сочетается с ним в своей самостоятельной партии. В Третьяковке есть икона, которая выглядит как строчное пение – «Благословенно воинство Небесного царя» в память о Казанском походе Ивана Грозного 1552 года, ее образ поддержал меня в работе» [14], – говорит Ахунов. Музыкальную часть постановки реализовали вокальный ансамбль «Интрада» (рук. Е. Антоненко) и OpensoundOrchestra (дирижер С. Малышев). Концертный зал

«Зарядье Холл» реализовал этот проект; Иван Рудин, с 2022 года генеральный директор «Зарядья», помог в осуществлении такого дорогостоящего и энергоемкого проекта.

Ольга Цветкова в разных работах исследует важную для нее метатему: как, находясь в парадигме коллективной силы, силы целого движения, оставаться способным на собственное соло. Уроженка Екатеринбурга, с 1996 по 2002 годы Цветкова изучала современный танец в Екатеринбургском центре современного искусства Льва Шульмана. В это же время принимала участие в постановках московского театра танца «Кинетик» Александра Пепеляева и Центра современного искусства Льва Шульмана «Нарушители беспорядков», «Zaketoу», «Амальгама»; спектаклях челябинского хореографа Ольги Пона «Игры», «Был мальчик» Ольги Пона, голландского хореографа Анук ван Дайк «Exit». С 2004 года Цветкова много работает как видеохудожник в танцевальных спектаклях. В 2012 году вошла в художественную группу «Recollective» и год работала над переводом концепций изобразительного искусства, кинематографических механизмов и литературных техник в танцевальное поле. В 2013 году Цветкова возвращается в Россию и ставит «Моменты» в Центре имени Мейерхольда.

«В спектакле был драматург, но не звучало ни одного слова, был композитор, но звучал только сигнал колокольчика, был хореограф, но не было ни одного закрепленного движения. Создатели работали со временем и зрительским восприятием» [107, с.33]. В 2019 году вместе с композитором Антоном Светличным выпустила современный балет «Крик о тишине. Дао Дэ Цзин». В 2021 году вместе с Теодором Курентзисом поставила современный балет «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Дебюсси в петербургском Доме Радио.

Начиная с «Моментов», Цветкову волнует сакральность танца в разных аспектах. Об этом же она говорит в своих публичных выступлениях. Замысел балета Г. Гурджиева и Ф.А. Гартмана (1924) вдохновляет ее на размышления о приближении человека к величию мироздания и границам человеческого через

двигательные практики. В проекте Soulwhirl («Омут души») 2021 года, показанном на Дягилевском фестивале в честь юбилея Теодора Курентзиса, Цветкова работает с состоянием трансформации энергий: «Важна драматургия полного перевоплощения, перерождения. В начале я даже не человек, скорее субстанция. Потом из одной энергии, из одного состояния я очень мягко перетекаю в другое. Я беру форму вращения как единственно возможное состояние полета, перехода из слез в состояние полного освобождения от боли. Форма суфийского танца помогает мне выйти в следующую энергию» [249]. «Священные пляски» [17] Гурджиева и «экстатическое действо» Дягилева и Стравинского интересуют Цветкову как примеры танцевальных постановок, затрагивающих самые трудные вопросы человеческого бытия, вопрос борьбы за душу человека. При этом все деятели искусства, небезразличные к теме сакрального в танце, говорят о неуловимости этого понятия в воплощенном искусстве, что не отменяет новых попыток высказывания. «Когда произносишь слово "Бог", ты в определенной мере теряешь Бога. Он ведь бесформен. Форма, конечно, важна, но только для того, чтобы протянуть нить связи со зрителем. Самое главное – оно бесформенно, духовно. Я видел великого [Бирджу] Махараджа танцующим и видел сакральное через его танец» [235], – так объяснял, например, свои поиски сакрального в танце хореографа и танцовщик из Бангладеша Акрам Хан, соединяющий в своих спектаклях индийский катхак и техники современного танца.

В первой, «светлой» части балета «Литургия» важной композиционно частью становится общий хоровод, кружащийся напротив белого экрана, на котором отражаются увеличенные черно-белые тени исполнителей. Когда хоровод размыкает руки и продолжает двигаться по кругу, танцовщики принимают крестообразные позы и совершают в круговом движении прыжки и танцевальные комбинации на одной ноге, работая с понятием равновесия. Постепенно хоровод сбивается в общую массу, масса разбивается на пары, на сцене образуется 10 пар и один солист(ка) из состава петербургского

театра современного танца «Каннон данс». Солист периодически меняется с кем-то из состава дуэтов. Аккуратные и строгие поддержки в дуэтах чередуются с групповой хореографией. В групповых сценах, проходящих на фоне полузакатившегося красного солнца, танцовщики исполняют коллективные синхроны, в которых чередуются открытые и закрытые позы. Группами танцовщики соблюдают устойчиво нестабильное равновесие в наклоне вправо или влево на одной ноге с поднятыми вверх руками, что создает графические отсылки к эскизам Гончаровой. Отказываясь от естественного равновесия, танцовщик попадает в пространство, где царит кажущаяся избыточной усложненность напряжений, требующая больших энергетических затрат. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма: оппозиция различных напряжений в теле проявляется как конфликт сил, которые должен примирить и разрешить адресат литургии наверху. Пластический костюм танцующих можно охарактеризовать в эмоциональных категориях: тревога, робость перед неизвестным, трепет, смирение, готовность действовать по знакам свыше.

Во второй «темной» части спектакля композиционно важны пирамидальные построения танцовщиков в черных крыльях на плечах друг друга. С одной стороны, такие пирамидальные построения отсылают к характеристикам хореографии Л. Мясина [205, с.149], с другой стороны, демонстрируют актуализированное понимание соборности в пространстве пластического спектакля. Танцовщики распахивают руки-крылья, как огромные сдвоенные бабочки, потом мягко меняют позировки и складываются в новые строго темные калейдоскопические построения фигур на черном фоне, на котором выделяются только лица в обрамлении строгих стрижек танцовщиков и гладко убранных волос танцовщиц.

В сцене распятия Ольга инсценирует пьету. Особенность этой пьеты в том, что Христом поочередно становятся все участники спектакля, и о каждом горюют окружающие. Соло в роли Христа строго и возвышенно, группа

поддерживает его, обволакивая и удерживая черными крыльями. Поддержание равновесия исполнено изначального драматизма: оппозиция различных напряжений в теле проявляется как конфликт сил, которые должен примирить и разрешить адресат литургии наверху. Композитор С. Ахунов попросил хореографа в шестой части после соло флейты инкорпорировать элемент хип-хопа. Этот пластический момент создан в регистре религиозной рефлексии, хореографического минимализма и эмоционального самоотречения. Балет заканчивается псалмом, в последний миг свет с силуэтов уходит на лица. Они бледны, полны ожидания и смирения.

Аскетизм и строгость «Литургии» Ольги Цветковой и Сергея Ахунова делает работу приближенной к тем византийским образцам, которые волновали Дягилева и Мясина в 1914 году. Этому способствовали костюмы Сергея Илларионова, опиравшемуся на образы крыл серафимов в создании верхнего костюма и на узоры итальянских и византийских мозаик, из которых словно выпали несколько фрагментов, в нижних костюмах. Возвышенный музыкальный и визуальный ряд постановки делает ее не рядовым спектаклем современного танца, но значительным культурным событием, обращенным к серьезным этическим и духовным вопросам. Слаженная работа нескольких коллективов (театр танца «Каннон данс», вокальный ансамбль «Интрада», оркестр OpensoundOrchestra) говорит об увлеченности и готовности современных исполнителей погружаться в темы предельных вопросов человеческого бытия. «Литургия» – не первое обращение О. Цветковой к культурному наследию «Русского балета» С. Дягилева, ему предшествовали постановки «Послеполуденного отдыха фавна» и «Весны священной», также в ее творческой биографии ряд постановок, где художественной задачей была работа с темой сакрального и связанными с этим энергиями: «Крик о тишине», «Лебединая песня», «Реквием. Соло». «Литургия» Цветковой сконцентрировала в себе самые важные творческие поиски хореографа, реализовала хореографические искания в сфере сакрального и легализовала «лиминальность» «Литургии» Л. Мясина

отсутствием иконописных ликов на сцене. Звуковая ипостась пространства иконы оказывается воплощена в музыке Сергея Ахунова по мотивам древнерусского строчного пения: каждый голос этой вокальной полифонии является подголоском основной мелодии. Тем самым в музыке реализуется хореографическая метатема О. Цветковой – существования коллектива как единого тела, работающего на общую художественную задачу.

Таким образом, для спектаклей, созданных в формате историко-культурного диалога со спектаклями и теориями 1910-1920-х годов, характерно как единство культурно-исторической памяти, так и художественно-рецептивная работа воображения. Художественное восприятие придает облику воспринимаемой эпохи определенную законченность, связанную с работой памяти и воображения, приближая его к пониманию новой традиции благодаря осознанной потребности в воспроизведении ее черт и художественных приемов. Рецепция здесь предстает действенным художественным механизмом в самосозидании традиции, которой деятели культуры российского современного танца в волновом режиме формирования были зачастую лишены. Таким образом, происходит более глубокое и авторское вхождение в мир идей современного танца: А. Дункан, в свою очередь, пересоздавала элементы античного танца по изображениям танцующих эллинов на фресках и вазописи. Исследовательская реконструкция подкрепляется работой воображения. Связь с прошлым происходит при участии художественной проекции, и в итоге мы можем наблюдать, как память оказывается укоренена в жесте, образе, новом творческом проекте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Российский современный танец XX-начала XXI века представляет собой сложную самобытную систему, отображающую различные современные ему историко-художественные процессы. Культурная деятельность в рамках свободных форм танца дает широкие возможности для творческой самореализации и репрезентации своей культурной идентичности в художественном поле. Начиная с 1910-х годов XX века современный танец становится частью отечественной художественной культуры.

В первой главе диссертации культура российского современного танца рассматривается в рамках волновой теории динамического развития отечественной художественной культуры в сочетании взрывных и стабильных моментов данного движения. Уникальные явления в области танцевального искусства зарождаются в моменты социокультурных «взрывов» и определяют последующий период некоторой стабильности. Так импровизационное начало национального фольклора, общепризнанного источника новых идей, было творчески разработано хореографами и танцовщиками «Русского балета» С. Дягилева, К. Голейзовским, И. Моисеевым в моменты культурных «взрывов» и получило свое развитие в таком явлении российского современного танца как «постфолк», наиболее полно описанном в диссертации А.С. Поляковой.

Российский современный танец находится в процессе активного самосозидания и формирования своей идентичности. К рубежу XIX-XX веков русская балетная школа адаптировала западноевропейские формы классического танца и сформировала самостоятельную разновидность классического танца, которая со временем интегрировала возможности и достижения современного танца. Для российского современного танца на пути формирования своей собственной школы, включающей в себя разнообразие личностной авторской пластики, важны глубина личности хореографа-постановщика, уровень исполнительского мастерства танцовщика, качество образования всех участников.

В диссертационном исследовании выявлена специфика функционирования современного танца в пространстве спектаклей московской сцены (1990-2020-е годы) на основе формирования современного танца в отечественной художественной культуре XX-начала XXI века. Художественная субъектность заново формируется в новом историко-культурном контексте и реализуется в алгоритме рецептивно-художественной цепочки: стимул – аккультурация – интеграция – интерпретация – личностное двигательное высказывание. При этом методологический подход диахронии и синхронии способствовал обнаружению параллельного существования разнородных явлений культуры в отдельно взятом историческом периоде и позволил ранжировать явления и процессы в рамках выбранного историко-культурного контекста.

Автором выявлены межпоколенные связи деятелей российского современного танца на протяжении XX-начала XXI века, определены примеры художественной рецепции. На основе уточнения понятия «современный танец» обосновано начало зарождения и развернута теория четырех волн формирования культуры российского современного танца, выявлена роль диффузного влияния идей Э. Жак-Далькроза и А. Дункан на развитие культуры российского современного танца первой трети XX века. В диссертации показано значение методической работы последовательниц А. Дункан для формирования учебных программ художественного движения для детей младшего и среднего школьного возраста. Определен художественно-педагогический вклад балетмейстеров первой трети XX века в формировании ансамблей народно-сценического танца, созданных в 1930-1940-х годах, обнаружена межпоколенная преемственность деятелей пантомимы 1920-х и 1950-х годов.

Три первые волны свободных форм танца в России сформировали историко-культурный контекст, определили механизм развития свободных форм танца сегодня. Анализ социокультурного контекста циклического развития культуры современного танца в России позволяет понять, что культура

современного танца в России наиболее активно развивается в моменты активной межкультурной коммуникации. В работе использованы ранее не включенные в научный оборот публикации о гастролях зарубежных танцевальных коллективов в 1960-1990-е годы, материалы о студии «Искусство движения» В.И. Цветаевой, а также материалы волгоградских научно-практических конференций 1990-х годов.

Фестивально-гастрольное движение в диссертации рассмотрено как коллективный субъект социокультурной коммуникации в формировании культуры российского современного танца. Диссертантом вводится оригинальное понятие «культура российского современного танца». Механизм формирования каждой новой волны становления российского современного танца обусловлен синергией личных инициатив, обстоятельствами социокультурной моды и каналами их трансляции, на каждом этапе в своем культурно-историческом сочетании и своеобразии.

Во второй главе диссертации культура российского современного танца 1990-2020-х годов анализируется в аспекте своеобразия современного танца как художественного текста и формы культурной идентичности. Автор исследует работы Г. Абрамова, А. Андрияшкина, Т.Багановой, А. Ерофеевой, Д. Бородицкого, А. Могилева, Н. Огрызкова, Д. Плоховой, А. Портянниковой, М. Федотенко, Е. Фокиной, О. Цветковой, где хореографические тексты рассматриваются с позиций погруженности в культурное пространство России с особым вниманием к маркеру культурной идентичности. При этом массив рассматриваемых спектаклей делится на группы по принципу доминирования драматургии отношений в рамке спектакля: «человек-человек» (группа сюжетных спектаклей), «человек-музыка» (группа бессюжетных спектаклей), «человек-время и пространство» (группа спектаклей перформативного направления).

Вызовы цивилизации меняют сознание и тело человека, культура современного танца удовлетворяет потребность в художественно выраженной

телесной осознанности, при этом дискурсивные механизмы интеракции невербальных знаков обуславливаются необходимостью в социокультурной коммуникации. Манера двигательных практик меняется во времени как в пространстве сцены, так и в повседневности, что находит наиболее полное творческое выражение в работах перформативного направления. Новые взгляды на телесность, выраженные художественно, транслируют новую информацию о том, как современный человек может существовать в современном мире, двигательно выражая себя. Спектакль, в котором использована современная пластика, придает естественному телесному высказыванию художественную форму. Выбор танцевальной техники как языка, а значит, способа коммуникации маркирует хореографа в танцевальном сообществе и несет послание зрителю. В рамках спектакля танцовщику нужно уметь распределять свое внимание, мгновенно переключаться с одного объекта на другой. При достижении необходимой творческой сосредоточенности танцовщик способен погрузиться в реализацию конкретных целенаправленных художественных задач спектакля. Для спектакля любого типа важно понимание и чувствование танцовщиком мизансцены, умение находить свое место на сцене, логично перемещаться и точно ориентироваться в пространстве. Этому помогает эмоциональная и двигательная память, способствующая воспроизведению созданной заранее схемы физического поведения в роли, характер, последовательность, темпоритм движений.

В культуре современного танца приветствуется выработка собственного художественного языка, творческое взаимодействие с уже сложившимися танцевальными техниками. На стадии формирования авторского танцевального словаря хореографы используют прием эмфазы, усиления эмоциональной выразительности, напряженности танцевальной речи, чтобы создать атмосферу настроенности на свое искусство, как, например, поступала Дункан, интуитивно создавая жесты-символы и жесты-действия, ставшими для многих последовательниц ее эстетики иероглифами. В дальнейшем импровизационно

или преднамеренно зародившиеся пластические знаки и хореографические тексты требовали повышения профессионализации. Только неустанный труд осознания личного и общего со-временного ему бытия, сохранения и развития естественной реакции, не скованной телесными и ментальными привычками, порождает готовность к актуальному и персонализированному пластическому высказыванию, которое и есть современный танец. Современный танцовщик не знает, с какими конкретными творческими вызовами ему придется столкнуться в работе, поэтому он должен научиться выполнять любую сценическую задачу, связанную с пластическим действием. Ключевую роль в решении этой задачи играет осмысленность действия, последовательного, целенаправленного, точного по качеству исполнения. Большинство первоначальных движений, из которых создается хореографический текст, являются локомоторными, помогающими автоматически осуществлять простые бытовые действия. Преодоление автоматизма локомоторности, транскрипция бытового движения из области бессознательного движения в темпоритмически и характерно измененное в художественно-сценическое является неотъемлемой задачей исполнителя и постановщика спектакля современного танца.

Автор обратил внимание на востребованность образования в сфере современной хореографии и целесообразность государственной поддержки мероприятий в сфере современного танца на уровне долгосрочной государственной концепции развития театрального дела. Рассмотрен потенциал современной медиакультуры для продвижения и популяризации современного танца для широкой аудитории.

Данное исследование полезно теоретикам, практикам, педагогам в сфере современной хореографии. В рамках проведенного исследования намечены пути дальнейшего развития и исследования российского современного танца: сотрудничество с государственными театрами, различными видами экранной культуры, разносторонний анализ складывающихся явлений современной танцевальной культуры: современную рецепцию раннесоветского

танцевального авангарда 1920-х годов, архивные исследования выдающихся деятелей российского современного танца XX-начала XXI века, педагогическое наследие хореографов-постановщиков. Феномен российского современного танца в контексте отечественной художественной культуры заслуживает дальнейших исследований, освещения его граней и дополнения новыми научными источниками.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айседора. Гастроли в России. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. — 415 с.
2. «Айседора», XVIII фестиваль современной хореографии // muztk.ru. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.muztk.ru/project/xviii-festival-sovremennoi-horeografii-aisedora> (дата обращения 09.01.2025).
3. Аверьянова, Е. В. Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт / Дисс. ... канд. искусствоведения. — Ярославль, 2006. — 158 с.
4. Айламазьян, А. М. Выразительный человек: Психологические очерки. — М.: Когито-Центр, 2018. — 317 с.
5. Акиндинова, Т. А., Амашукели, А. В. Танец в традиции христианской культуры / 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 240 с.
6. Алексеева, Л. Н. Моя гимнастика. — М.: Волшебный фонарь, 2017. — 410 с.
7. Антонян, М. А. Рецепция перформанса: Марина Абрамович присутствует: монография. — М.: Книжный дом «Университет», 2019. — 270 с.
8. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 329 с.
9. Аронов, А. А. Вклад России в мировую культуру: биографический энциклопедический словарь. — М.: Профиздат, 2002. — 447 с.
10. Асмолов, А. Г. Психология современности: вызовы неопределенности, сложности и разнообразия // Психологические исследования. — 2015. — Т. 8. № 40. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.psystudy.ru> (дата обращения 21.04.2025.).
11. Астафьева, О. Н. Интервью в рамках 6-го культурологического конгресса об актуальных проблемах культурной идентичности. Электронный ресурс: <https://cultcongress6.ru/2024/07/05/astafeva-olga-nikolaevna-doktor-filosofskih-nauk-professor-direktor-nauchno-obrazovatel'nogo-tsentra-grazhdanskoe->

[obshhestvo-i-sotsialnye-kommunikatsii-professor-kafedry-yunesko-igsu-ranhigs-pri-prezid/](#) (дата обращения 26.04.2025).

12. Атитанова, Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смысла / Дисс. ... канд. философ. наук: 24.00.01 – Теория культуры. — Саранск. 2000. — 163 с.

13. Аудиоинтервью с М.Форсбергом // Личный архив Е.В. Ремизовой (Васениной). — 2009.

14. Ахунов, С., Серова Г. Сергей Ахунов и Галина Серова о премьере балета «Литургия» // Zaryadye Hall. — 2023. — [Электронный источник]. — Личный архив Васениной Е.В. — URL: <https://disk.yandex.ru/i/QF8FAzwTow7msw> (дата обращения 20.04.2025).

15. Бабич, Н. Ф. О музыкально-пластической полистилистике в современном пластическом театре. // Научная мысль Кавказа. — 2009. — №3. — С. 155-159.

16. Бадью, А. Малое руководство по инэстетике. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 156 с.

17. Балет Г. Гурджиева «Борьба магов» // Армянский музей Москвы и культуры наций. — [Электронный источник]. — URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/25/--2> (дата обращения 20.04.2025).

18. Барбой, Ю. М. Типология театральных содержаний // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — №4. — Т. 1. — С. 239-245.

19. Барыкина, Л. В. Театр и музыка всегда в диалоге. Статьи, заметки и эссе о музыкальном театре. — М.: Крафт+, 2023. — 624 с.

20. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 506 с.

21. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю. А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. — 240 с.

22. Бернштейн, Б. М. Визуальный образ и мир искусства: исторические очерки. — СПб.: Петрополис, 2006. — 566 с.
23. Бескин, Э. М. На новых путях // О театре. Сб. статей: И. Аксенов. Б. Арватов. Э. Бескин. В. Блюм. А. Ган. О. Блюм. М. Загорский. В. Раппопорт. Л. Сабанеев. В. Тихонович. Б. Фердинандов. — Тверь, 1922. — 151 с.
24. Библер, В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. — М.: Политиздат, 1990. — 413 с.
25. Бобылева, А. Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX вв. — М.: ГИТИС, 2011. — 366 с.
26. Богданов, А. А. Культурные задачи нашего времени. — М.: Изд-во С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1911. — 92 с.
27. Боева, Т. Ю. Тело танца // Петербургский театральный журнал. — 2024. — 12 января. — [Электронный источник]. — URL: <https://ptj.spb.ru/blog/telo-tanca/> (дата обращения 25.04.2025).
28. Большой балет. «PHANTOM». Постановка Анны Абахиной // Телеканал «Культура». — 2018. — [Электронный источник]. — Личный архив Е. Васениной <https://disk.yandex.ru/i/AFT0vAvDF5gKZw> (дата обращения 20.04.2025).
29. Боров, Ю. Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). — М.: ЮНИТИ-ДАНА. — 496 с.
30. Буклет к выставке «Хозяин танца» в Музее современной истории России. — М., 2017. — 52 с.
31. Бурова, Е. М. Архивоведение (теория и методика): учебник для вузов / Е. М. Бурова, Е. В. Алексеева, Л. П. Афанасьева; под ред. Е. М. Буровой. — М.: Издательство «Термика», 2016. — 688 с.
32. Быховская, И. М. Номо somatikos: аксиология человеческого тела. — М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 208 с.

33. Ванслов, В. В. Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета. — Л.: Музыка, 1980. — 191 с.
34. Ванслов, В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М.: Изобр. иск-во, 1983. — 439 с.
35. Васенина, Е. В. Российский современный танец. Диалоги. — М.: Emergency Exit, 2005. — 268 с.
36. Васенина, Е. В. «Литургия» Леонида Мясина и «Литургия» Ольги Цветковой: в поисках историко-культурного диалога // Художественная культура. — 2024. — №2. — С.378-403.
37. Васенина, Е. В. Современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности // Художественная культура. — 2019. №2. — С. 176-193.
38. Васенина, Е. В. Типология российских спектаклей современного танца и способы коммуникации в них // Коммуникации. Медиа. Дизайн». — М.: Издательство ФГАОУ ВО «НИУ ВШЭ», 2020. — Т.5. № 4. — С. 5–20.
39. Васенина, Е. В. Информационно-исследовательский центр «Танцсоюз» как пример цифровизации российского современного танца // Художественное образование и наука. — 2024. — №1. — С. 67-72.
40. Васенина, Е. В. К вопросу синтеза аутентичных и современных форм танца // Arts Academy. — 2019. — № 2 (11). — С. 8–17.
41. Васенина, Е. В. Коллективные сны // Балет. — 2022. — 21.12. — [Электронный источник]. — URL: <https://balletmagazine.ru/post/videoforma> (дата обращения 13.04.2025).
42. Васенина, Е. В. Мы ЦЕХ, потому что на «Фабрике». Интервью Е. Тупысейвой // Полит.ру. — 2005. 1 мая. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://polit.ru/article/2005/12/01/tsex/> (дата обращения 15.05.2025).
43. Васенина, Е. В. «Наши танцовщики бьются как рыба об лед» // Лучший из миров. История театра, рассказанная им самим. — [Электронный

ресурс]. — URL: <https://web.archive.org/web/20210928105719/> (дата обращения 17.04.2025).

44. Васенина, Е. В. История матрешки // Театръ. — 2015. — №20. — С. 43-48.

45. Васенина, Е. В. На витебский конкурс современного танца рассчитывает весь бывший Советский Союз. Интервью с Мариной Романовской // Balletfriends. — [Электронный источник]. — URL: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=217190> (дата обращения 12.04.2025).

46. Васенина, Е. В. Российский современный танец. Генезис и специфика. На примере спектаклей, показанных на московской сцене. ВКР. — М.: ГИИ, 2019. — 155 с.

47. Васенина, Е. В. Свободные танцевальные практики: трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — №4 (39). — 54-62.

48. Васильева, Е. Тело как объект: феноменология телесного и система моды. // Теория моды. Одежда, тело, культура. — 2022. — №1 (63) С. 86–103.

49. Ведерникова, М. А. Воспроизводство достижений русской школы классического танца за рубежом, 1917-1939 гг. (на примере деятельности русских танцовщиков и балетмейстеров) // Вестник МГУКИ. — 2012. — №1(45). — С. 232–236.

50. Весна священная. Музейно-выставочное объединение «Манеж», Москва [постановка О. Цветковой] // Театральная компания ЗМ. — [Электронный источник]. — URL: https://goldenmask.ru/spect_2398.html (дата обращения 26.04.2025).

51. Вечерний Ленинград. — 1988. — 4 сентября.

52. Вечерняя Москва. — 1990. — 27 июня.

53. Волошин, М. А. Лики творчества. — Л.: Наука: Ленингр. отделение, 1988.

54. Воронина, Н. И. Философы рефлексируют, дискурсируют, дискусируют // Онтологизм искусства на рубеже веков. — Саранск: Рузаевский печатник. 2000. — С. 53–56.

55. Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний. — М.: Издательство Главархива Москвы, 2007. — 856 с.

56. Всероссийская научно-практическая конференция педагогов и практиков современной хореографии «КОД: Провинции». Проект-победитель Президентского фонда культурных инициатив // [Электронный источник]. — URL: <https://xn--80aeeqaabljrdbg6a3ahhcl4ay9hsa.xn--p1ai/public/application/item?id=e6a867cf-270e-4c27-a0f8-ef75c76825d6> (дата обращения 24.04.2025).

57. Гастев, А. К. Поэзия рабочего удара / 3-е изд. — Саратов: Саратовск. пролеткульт, 1921. — 149 с.

58. Гастев, А. К. Новая культурная установка. — М.: ЦИТ, 1924. — С. 5 // [Электронный ресурс]. — URL: <https://tehne.com/library/gastev-novaya-kulturnaya-ustanovka-moskva-1924> (дата обращения 22.04.2025).

59. Геннадий Тростянецкий об истории ростовской пантомимы в 60-70-е // Живой журнал Неизвестный Ростов. — 2010. — 5 января. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://rostov-80-90.livejournal.com/112315.html> (дата обращения 06.04.2025).

60. Герасимова, И. А. Гармония индивидуального и универсального отражения в танце // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. — М., 1998. — С. 144-167.

61. Герасимова, И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. — 1998. — №4. — С. 50–63.

62. Герасимова, Ю. А. Развитие педагогических качеств в профессиональной подготовке хореографов в вузах культуры и искусств: автореф. дис. ... кандидата пед. наук. — М., 2007.
63. Голдберг, Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. — М.: Ад Маргинем Пресс: Garage, 2013. — 320 с.
64. Голейзовский, К. Я. Касьян Голейзовский: жизнь и творчество: статьи, воспоминания, документы. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984. — 576 с.
65. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии. — М.: Искусство, 1964. — 368 с.
66. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. — М.: Музыка, 1981. — 278 с.
67. Голос художника. Проблемы синтеза в современной хореографии: международная конференция. — Волгоград: Центр современной хореографии, 1999.
68. Гордеева, А. В. На пуантах и босиком. — М.: Аграф, 2021. — 400 с.
69. Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: дисс. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2021. — 234 с.
70. Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина. Отдел рукописей. — Ф. 34. — Ед. хр. 1–18.
71. Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни. — М.: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2000. — 304 с.
72. Грибов, С. С. Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе: дисс. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2023. — 253 с.
73. Гудовичев, В. Н. Художественная самодеятельность. В помощь преподавателю. — М.: Высшая школа, 1964. — 128 с.
74. Гудовичев, В. Н. Массовость и мастерство: Проблемы и практика художественной самодеятельности. — М.: Советская Россия, 1966. — 144 с.

75. Гудымова, М. Гедрюс Мацкявичюс: «Мы не рождаемся из пустоты и в пустоту не уходим» // Зеркало недели. — 2001. — №35 (359). — С. 14.
76. Дианова, В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века // Философия культуры. Становление и развитие. — СПб., 1998. — С. 351–362.
77. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово. — М.: Иск-во. 1962. — 314 с.
78. Дорофеева, В. А., Асылмуратова, А. А., Фомкин, А. В. Деятельность учебно-методического объединения по образованию в области хореографического искусства в период реформирования системы отечественного образования // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. — 2010. — №1 (23). — С.37–49.
79. «Дягилев. Генеральная репетиция»: издание подготовлено к выставке «Дягилев. Генеральная репетиция, Новая Третьяковка, 4 октября 2022 — 5 февраля 2023». — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. — 220 с.
80. Евкин, С. И., Шехтман, Л. Б. Художественная самодеятельность России. — М.: Советская Россия, 1967. — 136 с.
81. Ермолович, О. В. Феномен полистилистики в художественной культуре XX века // Человек. Культура. Общество: Тезисы докладов I Междунар. научн. конф. студентов и аспирантов. Минск, 21 – 22 мая 2004 г. / Отв. ред. А. А. Легчилин. — Минск: БГУ, 2004. — С. 30–32.
82. Закс, Л. А. Театр как модель социокультуры // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 3 (114). — С. 174–183.
83. Замощанский, И. И. Телесность как смыслообразующий фактор культуры / Дисс. на соискание степени канд. философских наук. — 2007 // [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dissercat.com/content/telesnost-kak-smysloobrazuyushchii-faktor-kultury> (дата обращения 20.02.2024).
84. Зильберштейн, И. С., Самков, В. А. Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 тт. — Т.1. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 496 с.

85. Зозулина, Н. Н. Джон Ноймайер в Петербурге. — СПб.: Алаборг, 2012. — 424 с.
86. Известия. — 1992. — 25 сентября.
87. Ингарден, Р. Исследования по эстетике. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — 469 с.
88. Иноземцева, Г. В. Терпсихора в кроссовках // Советский балет. — 1989. — №4 (47). — С. 31–33.
89. Интервью Артема Игнатьева // Аудиоархив Е. В. Ремизовой (Васениной). Октябрь 2017.
90. Информационно-исследовательский центр «Танцсоюз» // Инновационный культурный центр г. Калуги. — [Электронный источник]. — URL: <https://icc40.ru/proekty/informatsionno-issledovatel'skiy-tsentr-tantssoyuz> (дата обращения 24.04.2025).
91. 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. — Т. 1.: 449 с. Т.2.: 928 с.
92. История тела / В 3-х тт. — М.: НЛО, 2024. — т.1: 472 с., т.2: 384 с., т.3: 464 с.
93. Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909-1941: в 2-х т. — Т. 1: Героический футуризм: риторические жесты и художественные программы. — М.: Гилея, 2020. — 784 с.
94. Каган, М. С. Искусствознание и художественная критика: Избранные статьи. — СПб: Петрополис, 2001. — 528 с.
95. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры в 2 т. — Т. 1: учебник для вузов. — 2-е изд., стер. — М.: Издательство Юрайт, 2024. — 310 с.
96. Каган, М. С. Морфология искусства. — Л.: Иск-во, 1967. — 227 с.

97. Каган, М. С. Философия культуры. — СПб.: Академия Гуманитарных Наук: Гуманитарный Университет профсоюзов: Государственное издательство «Петрополис», 1996. — 415 с.
98. Карп, П. М. Балет и драма. — Л.: Иск-во, 1980. — 246 с.
99. Коган, П. С. Российская академия художественных наук // Культура и жизнь. — 1922. — №1. — С. 42–44.
100. Козловски, П. Культура постмодерна: Общественно-политические последствия технического развития. — М.: Республика, 1997. — 240 с.
101. Козонина, А. Ю. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. — М.: «Гараж», 2021. — 244 с.
102. Кондаков, И. В. Поэтика смысловой неопределенности // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2018. №2. — С.172–182.
103. Кондратьев, А. И. Российская академия художественных наук // Искусство-1. — 1923. — №1. — С. 407–449.
104. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2030 года // [Электронный ресурс]. — URL: http://old.stdrf.ru/media/cms_page_media/216/konserpcia.pdf (дата обращения: 20.04.2025).
105. Коптелова, Е. Д. Игорь Моисеев — академик и философ танца. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2012. — 416 с.
106. Костелянец, Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. — М.: Совпадение, 2007. — 502 с. С. 31.
107. Кошелева, О. А. Представление о телесности в современном танце России (на примере художественных проектов Ольги Цветковой). — ВКР. — М.: РГГУ, 2020. — 43 с.
108. Кроче, Б. Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. — 86 с.

109. Кузнецова, Н. И. Философская этика в эпоху постмодерна // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации: Сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания; [Отв. редакторы: Е. В. Дуков, Н. И. Кузнецова]. — М., 1998. — 398 с. — С. 63–73.
110. Кузнецова, Т. А. А Миссисипи впадает в Мексиканский залив // Коммерсант-Daily. — 1996. — №179. — 22 октября.
111. Кулагина, И. Е. Русское Зарубежье Эллы Рабенек / Пер. с фр. М. Кулагиной. — М.: б.и., 2010. — 32 с.
112. Культура в нормативных актах советской власти. 1930-1937. — М.: Юстицинформ, 2011. — 400 с.
113. Куракина, С. Н. Феномен танца: Социологически-философский и культурологический анализ: дис. ... канд. философ. наук. — Ростов-на-Дону. 1994. — 182 с.
114. Курюмова, Н. В. Современный танец // Большая Российская Энциклопедия. — [Электронный источник]. — URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/3589832 (дата обращения 20.04.2025).
115. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: дис. ... канд. культурологии. — Екатеринбург, 2011. — 176 с.
116. Ларионов, А. И. Машинопись. Замечания от психо-физической лаборатории в вопросах регистрации движения. 12.12.1927 // РГАЛИ. — Ф. 941. — Оп. 17. — Ед. хр. 15. — Л. 50.
117. Лебедева, Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2007. — 160 с.
118. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. — М.: ABCdesign, 2013. — 221 с.
119. Листки Курсов ритмической гимнастики. — 1913. — №1.
120. Листки Курсов ритмической гимнастики. — 1914. — №4.

121. Личный архив Е.В. Ремизовой (Васениной):
<https://disk.yandex.ru/i/M-awRBKhdN-iCA> (дата обращения 24.04.2025)
122. Логинова, М. В. Выразительность как категория культурного бытия // Вестник ВятГУ. — 2007. — № 17. — С. 58–61.
123. Лопухов, Ф. В. В глубь хореографии. — М.: Фолиум, 2003. — 276 с.
124. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв. — М.: Прогресс, 1992. — 272 с.
125. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. — Л.: Просвещение, 1983. — 419 с.
126. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — 702 с.
127. Макаров, А. И. Отчужденные тела: трактовка концепта телесности в постмодернизме // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. — 2016. — Сер. 7, Филос. — № 4 (34). — С. 16-26. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otchuzhdenные-tela-traktovka-kontsepta-telesnosti-v-postmodernizme> (дата обращения 12.04.2025).
128. Малыгина, И. В. Этнокультурная идентичность: онтология, морфология, динамика / Автореф. на соиск. ученой степени доктора философ.наук. — М., 2005. — 44 с.
129. Малыгина, И. В. Идентичность в пространстве пост-культуры // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. — 2019. — №13 (829). — С. 173-184.
130. Мамадалиев, К. Р. Инновационные технологии в обучении // Молодой ученый. — 2012. — №11. — С. 450–452.
131. Маркова, Е. В. Пути и перепутья отечественной пантомимы // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. Материалы II Международной научно-практической конференции / Вып. 2. — М., 2015. — С. 110–123.
132. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.

133. Матафонова, Ю. А., Шульц, Д. В. Поиск идентичности: региональное политическое пространство и современный танец // Политика и культура: пространство игры. Сб. научных статей. — Киров: Радуга-Пресс, 2020. — С. 226–232.
134. Мацкявичюс, Г. Интервью // Советская эстрада и цирк. — 1982. — №7.
135. Мгновения. Касьян Голейзовский: Фотоальбом / Вступ. текст Н. Черновой. — М.: Планета, 1973. — 156 с.
136. Межуев, В. М. История, цивилизация, культура: опыт философского истолкования. — СПб.: СПбГУП, 2011. — 440 с.
137. Меньшиков, Л. А. Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью // Международный журнал исследования культуры. Современный танец в эпоху перформативности: от движения к присутствию. СПб: Издательство «Эйдос», 2022. — №3 (48). — 167 с. — С.6–15.
138. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента: Наука: Gallimard, 1999. — 608 с.
139. Мессерер, А. М. Танец, мысль, время. — М.: Искусство, 1990. — 265 с.
140. Мислер, Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. — М.: Искусство-XXI век, 2011. — 448 с.
141. Могилев, А., Васенина, Е. «Нужен русский современный танец» // Балет. — [Электронный источник]. — URL: <https://balletmagazine.ru/post/nuzhen-russkij-sovremennyy-tanec> (дата обращения 20.04.2025).
142. Московская балетная школа в Васильсурске (1941-1943). — М.: МГАХ, 2010. — 238 с.
143. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс; Сост., пер. с фр., предисловие, вступит, статья, комментарии А. Б. Гофмана. — М.: КДУ, 2011. — 416 с.

144. Нанси Ж.-Л. *Corpus*. — М.: Ad Marginem, 1999. — 255 с.
145. Нарский, И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: культурная история советской танцевальной самодеятельности. — М.: Новое лит. обозрение, 2018. — 751 с.
146. Национальная платформа современного танца и театра Russian Look // [Электронный ресурс]. — URL: <http://russianlook.org/#about> (дата обращения 27.04.2025).
147. Никитин, В. Ю. Современный танец или contemporary dance? // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2016. — №4. С. 77–96.
148. Никитин, В. Ю. Танец XX века: история, эстетика, образование. — М.: Век информации, 2023. — 736 с.
149. Никифорова, Л.В. Телесные формулы сильного волнения в театре и изобразительном искусстве XVIII века как «формулы пафоса». / Вестник Академии русского балета, №3, 2023. С. 117–134.
150. Николаенко, Д. А. Коммуникативный потенциал танцевальной культуры / Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». — 2012. — Том 24 (65). — № 4. — С. 176–184.
151. Новый танец в России. New Dance in Russia / Информационный гид по российским компаниям современного танца. — Волгоград, 1999. — 30 с.
152. О'Махоуни, М. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура / Пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 296 с.
153. Орнелли, Г. [Без названия] // Газета «Октябрь» Тарусского районного комитета ВКП (б). — 1931. — № 46 (66). — 20 августа.
154. Осинцева, Н. В. Танец и религия: онтологические точки пересечения // Общество: философия, история, культура. — 2023. — № 11. — С. 114–118.

155. Осминкин, Р. С. Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2020. — 316 с.
156. Остин, Дж. Как производить действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное. — М.: Дом интеллектуальной книги: Идея-Пресс, 1999. — С. 13–135.
157. Пастори, Ж.-П. Ренессанс русского балета. — М.: Paulsen, 2015. — 150 с.
158. Пепеляев, А. Стенограмма творческой встречи со студентами факультета современного танца Гуманитарного университета (г. Екатеринбург). Екатеринбургский Дом актера, 17 ноября 2017 г. — Рукопись.
159. Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков // Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28-29 октября 1997 г. СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. — 186 с.
160. Пиотровский, А. И. За советский театр! Сборник статей. — Л.: Academia, 1925. — 80 с.
161. Пицуха, Н. А. Трансформация пластического образа в искусстве XX века: дисс. на соиск. уч. степени канд. философ. наук. — СПб., 2004. — 181 с.
162. Позняков, Н. С. Машинопись. 11.04.1928 // РГАЛИ. — Ф. 941. — Оп. 17. — Ед. хр.15. — Л. 106.
163. Полетаев, Е., Пунин, Н. Против цивилизации. — М.: Эсхатон. 2023. — 156 с.
164. Полякова, А. С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 4. — С. 425–430. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/518/463> (дата обращения 11.04.2025).
165. Полякова, А. С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка: дис. ... канд. культурологии. — Екатеринбург, 2021. — 181 с.

166. Попова, М. The One and the Other // Петербургский театральный журнал. — 2020. — №4 (102). — [Электронный источник]. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/102/talks/the-one-and-the-other/> (дата обращения 25.04.2025).

167. Попова, О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. — М.: Северный паломник, 2006. — 1088 с.

168. Проблемы и тенденции развития любительского хореографического творчества в СССР. — М.: ВНМЦНТИКПР, 1986. — 108 с.

169. Программа «Искусство современного танца». Санкт-Петербургская консерватория им. Римского-Корсакова // [Электронный источник]. — URL: <https://www.conservatory.ru/education/abiturientam/iskusstvo-sovremennogo-tanca-0> (дата обращения 24.04.2025).

170. Программа конференции Большого театра «Танцевальное образование – вызовы современности» // Хореографу в помощь — Dancehelp.ru. — 2021. — 11 октября. — [Электронный источник]. — URL: https://vk.com/@horeograf_club-konferenciya-bolshogo-teatra-tancevalnoe-obrazovanie-vyzovu (дата обращения 24.04.2025).

171. Пуртова, Т. В. Танец на любительской сцене: XX век: достижения и проблемы. — М.: Государственный Российский дом народного творчества, 2006.

172. Пясецкая, Н. В. Машинопись. 23.01.1928 // РГАЛИ. — Ф. 941 «Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921-1931)». — Оп. 17. — Ед. хр. 15. — Л. 63.

173. Розанова, О. И. Самобытность и современность // Советский балет. — 1985. — №5 (24). — С. 46–47.

174. Ромм, В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. на соиск. степени доктора культурологии. — Барнаул, 2006. — 48 с.

175. Рубинштейн, Л. Регулярное письмо. — СПб.: Лимбах, 1996. — 150 с.

176. Руководство по практическому применению танцевального архива «Опыты хореологии, или Куда нас завел «Советский жест». — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 118 с.

177. Русанова, А. А., Лукьянова, Н. А. Образы нетипичной телесности в визуальной культуре // Дискурс. — 2017. — № 4. — С. 21–31.

178. Русский танец Наташи Ростовской. Людмила Савельева в к\ф «Война и мир» 1965-67 // [Электронный источник]. — Личный архив Е.В. Ремизовой (Васениной): <https://disk.yandex.ru/i/M-awRBKhdN-iCA> (дата обращения 24.04.2025).

179. Рутберг, И. Г. Пантомима. Жизнь тела: Учебное пособие. — М.: Издательство ГИТИС, 2022. — 392 с.

180. Рыжанкова, О. В. Культурологический анализ театра танца постмодерна в XX веке : дис. ... канд. культурологии. — Краснодар, 2021. — 160 с.

181. Самарина, Т. А. Онтологические основы теории искусства (П. А. Флоренский и Г. А. Габричевский) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 60. — С. 239–244.

182. Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории: В 3 т. — т.1. 1917-1932 гг. — СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. — 534 с.; т.2. 1930-1950 гг. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 549 с.; т.3. Конец 1950-начало 1990-х годов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. — 468 с.

183. Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла: Материалы конференции, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-3 октября 2010 г. — М.: Смысл, 2011.

184. Сергей Землянский. Режиссер-хореограф, педагог, актер. Биография // ГБУК г. Москвы «Центр театра и кино под руководством Никиты Михалкова». — [Электронный источник]. — URL: <https://centrteatraikino.ru/team/rezhissery/sergey-zemlyanskiy/> (дата обращения 20.04.2025).

185. Сидоров, А. А. Машинопись. 19.03.1928 // РГАЛИ. — Ф. 941. — Оп. 17. — Ед. хр. 15. — Л. 94.
186. Сидоров, А. А. Современный танец // Стремнины. — М.: Книгоиздательство Л. А. Слонимского. — 1918. — №2.
187. Сидоров, А. А. Современный танец. — М.: Первина. 1922.
188. Сидоров, А. А. «Основы органической истории искусств». Тезисы. Прочитан в Пленарном заседании 24.XI.1921 г. // РГАЛИ. — Ф. 941. — Оп. 1. — Ед.хр. 3. — Л.66–66.
189. Сидоров, А. А. Академия художественных наук // Наука и искусство. — 1926. — №1. — С. 208-212. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://gachn.de/ru/view/814> (дата обращения 23.04.2025).
190. Синявина, Н. В. Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: автореф. дис. на соиск. степени доктора культурологии. — М., 2019. — 40 с.
191. Сироткина, И. Е. От реакции к живому движению: Н. А. Бернштейн в Психологическом институте двадцатых годов // Вопросы психологии. — 1994. — № 4. — С. 16-27.
192. Сироткина, И. Е. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 512 с. — С. 281–305.
193. Сироткина, И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 328 с.
194. Советская культура. — 1991. — 20 июля.
195. Соколов-Каминский, А. А. Джон Ноймайер и Гамбургский балет // Советский балет. — 1982. — №4. — С. 54–56.
196. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика. — М.: Академический проект, 2020. — 988 с.
197. Сорокин, П. А. Человек, цивилизация, общество. — М.: Политиздат, 1992. — 544 с.

198. Сорокина, О. А. Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культуры // bodyword.spb.ru. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://bodyword.spb.ru/text4.htm> (дата обращения 07.04.2025).

199. Спектакли фестиваля DanceInversion на сцене Музыкального театра // Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://stanmus.ru/event/24942> (дата обращения 06.04.2025).

200. Студия пластического танца «Айседора» // [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.isadorarudn.com/> (дата обращения 10.04.2025).

201. Студия художественного движения // [Электронный ресурс]. — URL: artmoveri.ru (дата обращения 10.04.2025).

202. Сурина, Т. М. Рудольф Штейнер и российская театральная культура: Михаил Чехов, Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый. — М.: Прогресс-Плеяда: Кругъ, 2014.

203. Суриц, Е. Я., А. А. Горский и московский балет // Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 369 с.

204. Суриц, Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин / [Предисл. Е. Я. Суриц; коммент. Е. Яковлевой]. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 364 с.

205. Суриц, Е. Я. Московские студии пластического танца // Авангард и театр 1910-1920-х годов. — М.: Наука, 2008. — 687 с. — С. 384–429.

206. Суриц, Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития. — М.: Искусство, 1979. — 359 с.

207. Суриц, Е. Я. Нидерландский театр танца // Советский балет. — 1986. — №1 (26). — С. 40-42.

208. Танец в XX веке: сборник статей. — Волгоград: Центр современной хореографии, 1998. — 126 с.

209. Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест [Полевые исследования] // Музей современного искусства «Гараж». — [Электронный

источник]. — URL: <https://garagemca.org/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture> (дата обращения 04.04.2025).

210. Танцевальный спектакль «Завод машин» // Москва24. — 2017. — 24 марта. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.m24.ru/videos/teatr/24032017/141026> (дата обращения 24.04.2025).

211. Тарабукин, Н. М. Тезисы доклада «Ритм и диалектика жеста». На группе по экспериментальному изучению ритма (по-видимому, Хореологической лаборатории. - В. Гудкова). ГАХН 8 апреля 1929 г. // РГАЛИ. — Ф. 941. — Оп. 2. — Ед.хр. 26. — Л. 68–69.

212. Творогова, Е. Р. К проблеме бытия танцевального образа: онтология выразительности // Философско-культурологические исследования. Журнал Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. 2023. — Вып. №14. — 30.11.

213. Тейдер, В. А. «Иосиф Прекрасный». — М: Флинта: Наука, 2001. — 215 с.

214. Тейдер, В. А. Русский балет на переломе эпох. — М.: ГИТИС, 2014. — 269 с.

215. Тиан, Н. Ф. О конструкции в искусстве танца // РГАЛИ. Заявления и служебные записки научн. сотрудницы Н. Тиан. — Ф. 941. — Оп. 17. — Ед. хр. 10.

216. Тоффлер, Э. Третья волна. — М.: АСТ: АСТ Москва, 2009. — 800 с.

217. Трауб, С. Танцевать значит мыслить – о соотношении философии и танца. Traub, Susanne, Tanzen ist Denken – zum Verhältnis von Philosophie und Tanz. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Februar, 2012 // [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kathrin-schaefer.com/projekte/goethe-tanz/> (дата обращения 12.04.2025).

218. Тульчинский, Г. Л. Самоопределение «без маски» в исполнительстве и его восприятии в 1960–1980-е // Художественная культура. — 2024. — №1. — С. 34–49.

219. Тэрнер, В. У. Символ и ритуал. — М.: Rugram, 2021. — 273 с.
220. Тюменский государственный институт культуры. Программы среднего профессионального образования // [Электронный источник]. — URL: http://www.tumgik.ru/sveden-edcation/836-osnovnie_obrazov_progr (дата обращения 20.04.2025).
221. Уральская, В. Балет. Наблюдения. Заметки. Размышления. — М.: Редакция журнала «Балет», 2016. — 569 с.
222. Уральская, В. Фольклорная традиция. К вопросу о понятии // Советский балет. — 1993. — №4.
223. Уральская, В. И. Авторский театр Жозефа Руссильо // Советский балет. — 1988. — №4 (41). — С. 38.
224. Уральская, В. И. Взаимосвязь и взаимовлияние профессионального и самодеятельного искусства на материале хореографии: дис... канд. филос. наук, М.: МГИК, 1969. — 272 с.
225. Фабр Я., Дрис Л. ван ден. От акта к актерству: Руководство Яна Фабра для перформера XXI века. — М.: СПб.: «Рипол классик»; «Пальмира», 2022. — 509 с.
226. Фестиваль «Новая Лиса». Международный фестиваль-конкурс современной хореографии // [Электронный источник]. — URL: <https://lisa-fest.ru/> (дата обращения 25.04.2025).
227. Фестиваль «На грани» // Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии. — [Электронный ресурс]. — URL: http://www.muzkom.net/on_the_verge (дата обращения 09.04.2025).
228. Филановская, Т. А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII — XX веков : автореф. дисс. ... доктора культурологии. — СПб., 2011. — 47 с.
229. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. — М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. — 375 с.
230. Флиер, А. Я. Культурогенез. — М., 1995. — 128 с.

231. Флиер, А. Я. Избранные труды по истории культуры: сборник научных трудов. — М.: Согласие: Артем, 2014. — 558 с.
232. Фомкин, А. В. Глоссарий по хореографическому образованию. // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. — 2008. — №2 (20). — С. 76-91.
233. Фомкин, А. В. Исторические традиции современного балетного образования: на материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой : дис. ... канд. пед. наук. — СПб., 2008. — 213 с.
234. Франк, С. Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии. Сочинения. — М.: Правда, 1990. — 608 с.
235. Хан, А., Рыжакова, С. Антропологические аспекты современного танца. Беседы с Акром Ханом о судьбе, истоках вдохновения и сценическом повествовании // Вестник антропологии. — 2021. — №2. — С. 157–176.
236. Хангельман, Д. Эмпирический поворот // Художественный журнал. — 2017. — №103. — С. 63.
237. Холопова, В., Чигарева, Е., Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М.: Советский композитор, 1990. — 346 с.
238. Хореографическая самодеятельность в СССР. Теория, практика, опыт. — М.: ВНМЦНТИКПР, 1989. — 128 с.
239. Хореография. Пластика // Московский художественный театр имени А. П. Чехова. — [Электронный источник]. — URL: <https://mxat.ru/authors/choreography/> (дата обращения 24.04.2025).
240. Хоружий, С. С. Герменевтика телесности в духовных традициях и современных практиках себя. 2012 // [Электронный ресурс]. — URL: https://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2012/10/horuzhy_germenevtika_telesnosti.pdf (дата обращения 12.04.2025).
241. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — 448 с.

242. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии. — М.: Согласие, 2019. — 523 с.
243. Хренов, Н. А. Искусство в ситуации культурологического поворота: методологические поиски: монография. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. — 624 с.
244. Хренов, Н. А. Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. — СПб.: Нестор-История, 2009. — 632 с.
245. Хренов, Н. А. Миф и художественное сознание XX века. — М.: ГИИ: Канон плюс, 2011. — 686 с.
246. Хренов, Н. А. Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М.: ГИИ, 2000. — 400 с. — С. 14-69.
247. Худеков, С. Н. История танцев: [в 4 ч.]. — СПб.: Типография «Петербургской газеты», 1913 – 1918.
248. Цветаева, М. И. Автобиографическая проза. — М.: Советская Россия, 1991. — 352 с.
249. Цветкова, О., Сафонова, Т. Интервью // MASKBOOK. — [Электронный источник]. — URL: <https://maskbook.ru/olga-tsvetkova/> (дата обращения 25.01.2024).
250. ЦМАМЛС. — Ф. 140. — Оп. 1. — Д. 1136. — Л. 1.
251. Человек пластический / Каталог выставки 21 февраля – 30 апреля 2000 г. Министерство культуры Российской Федерации, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. — М.: ООО «Дар-Экспо», 2000.
252. Чепалов, А. Судьба пересмешника, или новые странствия капитана Фракасса // samlib.ru. — [Электронный ресурс]. — URL: http://samlib.ru/c/chepalow_a_i/foregger.shtml (дата обращения 23.04.2025);
253. Чернов, Е. П. «Salto Mortale» Валерии Цветаевой. — М.: Наш мир, 2023. — 364 с.

254. Чернова, Н. Ю. В ретроспекции времени // Советский балет. — 1982. — № 4. — С. 50.

255. Чернова, Н. Ю. Гастроли в Москве // Фолкванг в Москве. Танец из Северной Рейн-Вестфалии, ФРГ. Москва. 17-25 сентября 1993 года / Авт.-сост. Наталья Чернова. — М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1993. — 38 с.

256. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии. — Минск: Полымя, 1999. — 221 с.

257. Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде. — М.: Искусство, 1985. — 416 с.

258. Шехтман, Л. Б. Искусство миллионов: о народном самодеятельном искусстве. — М.: Знание, 1968. — 96 с.

259. Шibaева, М. М. Особенности русского опыта культурфилософской рефлексии: Проблемно-тематическое пространство и полистилистика : дис. на соиск. степени доктора философ. наук. — М., 2002. — 297 с.

260. Шишкина, Л. И. Культура как приоритет национальной политики // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. — Т. IV. Культурная политика. — СПб.: Алетейя, 2008. — 424 с. — С. 32–40.

261. Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции современной музыки. Первоначальное выступление на Международном музыкальном конгрессе 8 октября 1971 г. в Москве // Музыка в СССР. — 1988. — Апрель-июнь. — С. 22–24.

262. Шоу «Танцуй!». Выпуск 7. Александр Могилев и Анна Единак. Контемпорари // VOLOSOV. — 2015. — 1 июля. — [Электронный источник]. — Личный архив Е.В. Ремизовой (Васениной). — URL: https://disk.yandex.ru/i/xCZn_uwLE7SqPA (дата обращения 20.04.2025).

263. Шпет, Г. Г. Сочинения. — М.: Изд-во «Правда», 1989. — 608 с.

264. Юшкова, Е. В. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке / М-во образования и науки Российской

Федерации, ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского». — Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского» (ЯГПУ), 2009. — 275 с.

265. Язык и семиотика тела. В 2-х тт. — М.: НЛО, 2020. — Т.1:672 с., Т. 2: 488 с.

266. Ярославна. Создание // Мариинский театр. — [Электронный источник]. — Личный архив Е.В. Ремизовой (Васениной). — URL: <https://disk.yandex.ru/i/DhLge3JF-bKCyQ> (дата обращения 20.04.2025).

267. Balet Moskva x la moda x adidas // [Электронный источник]. — Личный архив Е. В. Ремизовой (Васениной). — URL: <https://disk.yandex.ru/i/I7876VRhc2n0ew> (дата обращения 20.04.2025).

268. Bodin, P.-A., Bork Petersen F. The Life of a Non-existent Ballet. Mjasin and Gončarova's Liturgie / Per-Arne Bodin, Franziska Bork Petersen // Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures. — 2021. — № 62. — Pp. 8–24.

269. Bodyflow. Performance // [Электронный источник]. — Личный архив Е. В. Ремизовой (Васениной). — URL: https://disk.yandex.ru/i/XvT8W_ESNN5e4g (дата обращения 20.04.2025).

270. Butler, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay and Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal. — 1988. — Vol. 40. — № 4. — P. 519-531. — [Electronic resource]. — URL: https://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения 07.04.2025).

271. DanceInversion. Международный фестиваль современного танца в датах и именах. // dance-inversion.ru. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://dance-inversion.ru/ru/history/history.php> (дата обращения 06.04.2025)

272. Depaulis, J. Ida Rubinstein: Une inconnue Jadis célèbre. — Paris: Champion, 1995. — 657 p.

273. Emile Jaques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique. — Neuchatel: Editions de La Baconniere, 1965. — 595 p.

274. Goffman, E. The Presentation of Self in Everyday Life. — New York: Anchor, 1959. — 173 p.

275. Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers // The Ballets Russes and its World. New Haven; London: Yale University Press. 1999. — 432 p. P. 97–116.

276. Kinetic theatre Moscow // [Электронный ресурс]. — Личный архив Е. В. Ремизовой (Васениной). — URL: <https://disk.yandex.ru/i/dHHzK2qx057wfQ> (дата обращения 22.04.2025).

277. Russolo, L. The art of noise (Futurist manifesto, 1913). Ubu classics, 2004 // [Электронный источник]. — URL: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf (дата обращения 25.04.2025).

278. Swanson, B. Russian ballets, liturgie and problems of musical partiture // Papanikolaou, Eftychia, Rathey, Markus. Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall / Eftychia Papanikolaou, Markus Rathey. Rowman & Littlefield, 2022. — Pp. 373–394.

279. «The Rite of Spring» by Nikolai Androsov / soloists: Vladimir Moiseev, Oхana Karnovich (part 1) // [Электронный ресурс]. — Личный архив Е. В. Ремизовой (Васениной). — URL: https://disk.yandex.ru/i/_3LWSwue8vtg4Q (дата обращения 23.04.2025).