

УДК 793.32
ББК 85.320
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647

Е.Э. ДРОБЫШЕВА

ТАНЕЦ В МОДУСЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Елена Эдуардовна Дробышева,
Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
кафедра балетмейстерского образования,
профессор
Зодчего Росси ул., д. 2,
Санкт-Петербург, 191023, Россия

доктор философских наук
ORCID 0000-0002-5713-6756; SPIN 3988-3860
E-mail: pestelena@yandex.ru

Реферат. Основная идея статьи заключается в обращении к феномену танца как виду творческой деятельности в модусе самоидентификации. Социокультурная (само)идентификация в границах искусства понимается как процесс и пространство выстраивания контура — личностного и коллективного — относительно тех или иных групп ценностей, норм и традиций, как способ обнаружения границ рефлексивности и возможности их репрезентации в художественном акте. Исходя из трактовки рефлексии как обращенности мышления на самое себя, в рамках данной статьи решается задача показать

в аспекте формирования и сохранения параметров идентичности потенциал искусства в целом и танца в частности. Идентичность рассматривается как результат конструирования метафизических опор и способов саморепрезентации в наиболее широком спектре: национальном, религиозном, идеологическом, гендерном, но прежде всего — собственно художественно-стилевом. В качестве основных аксиологических ориентиров для искусства хореографии, помимо очевидной ценности красоты и гармонии, выделяются выразительность и подлинность. Анализируется высокий коммуникативный потенциал танца как вида художественной деятельности на профессиональном и самодеятельном уровнях. Особый акцент делается на специфике процедур самоидентификации в пространстве современного танца, трактуемого в данном контексте в широком хронологическом поле — от возникновения «свободного танца» Айседоры Дункан до актуальных тенденций в рамках танца постмодерн, *contemporary dance* и перформативных практик. По итогу исследования делается вывод о высоком аксиологическом потенциале танца как вида художественной деятельности

сти, соединяющей в себе телесные (физические) и метафизические практики.

Ключевые слова: архитектура культуры, самоидентификация, идентичность, аксиология искусства, танец, современный танец, хореографическое искусство.

Для цитирования: Дробышева Е.Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.

Культура в целом является пространством самоидентификации — человека как личности и социальной группы как общности. Все культурные акты, деятельность и производство (понимаемое в терминах П. Бурдьё) имманентно включают процедуры рефлексии, метафизического и ценностного кодирования/декодирования. Религия, образование, литература, искусство, массмедиа — все они создают символическое поле культуры, требующее личностного включения. Искусство как пространство наиболее интенсивной рефлексии занимает в этом поле особое место. В данной статье мы обратимся к рефлексивному потенциалу одной из областей искусства — танца.

Для начала следует отметить сложность высказывания в дискурсе «идентичности», «глобализации» и других метатрендов социогуманитаристики. По мнению специалистов, необходима перезагрузка социогуманитарного дискурса, находящегося в некой ситуации застревания: «под *застреванием* (курсив мой. — Е. Д.) подразумеваются не только жаргонные тупики — как бы то ни было, одно упоминание глобализации, культуры, идентичности, межкультурности и т. д. открывает целый кладезь возможных ассоциаций и референций, создающих впечатление размытости и бесконечности культурологических исследований» [1].

Под процедурами идентификации мы будем понимать процессы выстраивания контура — как личностного, так и коллективного — относительно тех или иных групп ценностей, норм и традиций, что в итоге и составляет карту культурной самоидентичности.

ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА КАК ПРОСТРАНСТВА РЕФЛЕКСИИ

Художественное творчество по своей сути рефлексивно. Понимая рефлексию как обращенность мышления на самое себя, в рамках данной статьи мы не планируем анализировать онтологический и экзистенциальный статус данного феномена во всей его полноте, наша задача — показать потенциал искусства в целом и танца в частности в аспекте формирования и сохранения параметров идентичности.

Как отмечает А.Г. Краева, «в искусстве следует различать два уровня рефлексии — художественную и когнитивную. Их разделение... позволяет осмыслить и исследовать основополагающие параметры искусства как особой сферы познавательной практики» [2]. Наиболее важным для нашего дискурса является то, что современное искусство все активнее наращивает свой эпистемологический потенциал в условиях лавинообразно усложняющейся технико-технологической базы. Само по себе художественное творчество, особенно в его текущей версии, не может быть принято и понято безусловно, непосредственно. Еще в начале 1960-х гг. Теодор Адорно отмечал: «Ненависть к современному радикальному искусству, в которой созвучны пока еще покойные реставрированный консерватизм и фашизм, возникает из-за того, что современное искусство напоминает об упущенном, забытом и самим фактом своего существования несет сомнение в гетеронормном идеале структуры» [3, с. 92].

Проблемы рецепции и интерпретации художественного высказывания имеют сложноставную природу: глубинное экзистенциальное измерение, обусловленное бэкграундом человека, и онтологическое, присущее любым процедурам присваивания смыслов. Об искусстве невозможно говорить без учета исторического контекста. Пьер Бурдьё подчеркивает: «Только исторический анализ способен объяснить одновременно и природу, и видимость универсальности чистого опыта произведения искусства, которую он создает у тех, кто его наивно переживает, начиная с философов, подвергаю-

щих его анализу и забывающих о социальных условиях его возможности. <...> Рефлексивный анализ забывает, что, хотя взгляд любителя искусства XX века воспринимает самого себя как природный дар, он является продуктом истории [4]. Танец также имеет контекстно-историческое измерение, несмотря на наличие мощных архетипических оснований, генетически связанных с общекультурной и индивидуальной историей.

ТАНЕЦ КАК ПОЛЕ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Одним из модусов бытия танца является самоидентификация всех участников процесса: постановщиков, исполнителей, зрителей. Она может включать в себя обнаружение личностного и социального горизонтов в самом широком спектре: национальном, религиозном, гендерном, но, прежде всего, собственно художественно-стилевым. Танец позволяет транслировать ту или иную идею, эмоцию на максимально широкую аудиторию, причем разноразличную в лингвистическом смысле. Как говорит ведущий российский теоретик в области современного танца И. Сироткина, «танцевальное тело — это еще и определенная философия, ценности которой определяют контуры тела, характер его движений и черты экспрессивного Я (курсив мой. — Е. Д.) танцовщика» [5]. Очевидно, что тело балетного танцовщика отличается даже от тела исполнителя балетных танцев, не говоря уже о представителях других хореографических жанров: народного, джаз-модерн, социальных и уличных танцев. По телесной архитектонике мы чаще всего можем определить, к какому направлению хореографии относится тот или иной исполнитель, поскольку его тело — само по себе уже поле манифестации.

Любой танец «хороводен» в метафизическом смысле, поскольку способен вовлекать в действие на разных уровнях со-причастности. Именно поэтому он является древнейшей культурной практикой, объединяющей людей. Называя танец «разоблачением ликов» [6, с. 32], непревзойденный теоретик-мифолог танца А.Л. Волынский обращается к его базовым ос-

нованиям как коллективной деятельности — обнаружениям «лика» как «хора, хоровода и собрания людей определенной категории» [6, с. 15]. Танец, по мнению А.Л. Волынского, «сам по себе, хотя и входит в ликование, но никак его не исчерпывает. Он является только частицей ликования, оставляя широкое место для других форм выявления человеческого лика». «Подлинное богатство хореографии» — в ликовании, как «в полнострунном оркестре: все поет, все шумит стуком сердца, все ежеминутно, ежесекундно проявляет свой лик...» [6, с. 16–17].

Танец как форма выражения со-причастности миру, эмоциональной вовлеченности в коллективное проживание со-бытий невероятно богат для интерпретаций, поскольку имеет несколько (воспользуемся ленинской формулировкой) «источников и составных частей». Ритуальная основа танца, его телесная составляющая, музыкальное сопровождение и высокий метафизический накал обеспечивают данному виду искусства высокий ценностный потенциал. Красота в союзе с инструментальными ценностями подлинности и выразительности делают данный вид художественной активности привлекательным для подавляющего большинства людей — в качестве творцов, участников и зрителей. Оригинальную оценку творческому акту как таковому дает А.Л. Волынский: «Творческий акт уже сам по себе выверотен <...> принцип выверотности положительно господствует повсюду, где имеется налицо человеческое творчество. Мы встречаемся с ним в словесных и изобразительных искусствах <...> в скульптуре, в зодчестве, особенно в музыке, где одного Вагнера с его “Зигфридом” было бы достаточно, чтобы явить пример подлинного, звуковыворотного ликования» [6, с. 35].

Расценивая «мусическое (хороводное) воспитание как «необходимое условие истинного законодательства», Платон отмечает имманентно присущее человеку стремление «прыгать и скакать <...> находя удовольствие, например, в плясках и играх. <...> У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники

наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках. Хороводы (χοροὺς) были названы так из-за внутреннего сродства их со словом “радость” (χαράς)» [7, с. 126]. Платон связывал уровень воспитанности с мусическими навыками: «Хорошо воспитанный человек должен прекрасно петь и плясать. <...> Что же касается телодвижений и напевов человека трусливого или мужественного, то справедливо можно признать, что у мужественных они прекрасны, у трусливых — безобразны» [7, с. 127–128]. Таким образом, Платон обозначает аксиологические ориентиры, позволяющие соотнести характер движений танцующего человека с его личностными качествами. Эстетика безобразного, сформировавшаяся уже в XX в., существенно сместила прозрачные и ясные характеристики, данные Платоном, но предоставила нам необозримое поле для дальнейших интерпретаций художественного жеста, в том числе — и в качестве кода идентификации.

Помимо эстетической составляющей (идеи Красоты), специфика танцевальных телодвижений определяет и другие ценностные параметры искусства хореографии: выразительность, подлинность. Именно подлинность, понятая как аутентичность, помогает нам оценивать уровень самоидентичности, представленный в том или ином хореографическом произведении. Хава нагила или чечетка, лезгинка или фламенко, самба или танго, хоровод или тверк — все эти этнические танцы без слов расскажут о характере народа, их создавшего, перекинут мост даже между представителями различных культур, не имеющих общего языка. Тем интереснее исследовать судьбу того или иного историко-бытового танца, который претерпевал трансформации, преодолевал границы и впитывал новые смыслы. Исследователи истории танца отмечают, например: «Все варианты хореографии, воплощаемые на эстраде, подверглись трансформации» [8, с. 74]. Это касается и формальных, и сущностных характеристик танцевальных произведений, в том числе приемов хронотопологии, способов интерпретации со стороны постоянно изменяющейся

зрительской аудитории, психологической работы с танцовщиками как ретрансляторами идей хореографа.

По выражению А. Дункан, «танцевать должен каждый человек, и это будет именно его, личный танец, соответствующий не балетным канонам, а строению его собственного тела. Иными словами, она настаивала на индивидуальности, свободе, спонтанности в танце — мотивируя это тем, что так действует сама природа. <...> Ее пляска стала для ее фанатов символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и творение самого себя, где раскрывается — а может быть, впервые создается — человеческое Я, личность» [1]. Эпоха модерна была буквально протанцована в этом новом, так концептуально удачно названном свободным танце. В вихрь, который закружили сначала А. Дункан, позже Рудольф фон Лабан, Марта Грэхем, постепенно были вовлечены скульпторы и художники, архитекторы и режиссеры, дизайнеры и модельеры, вылепившие контуры нового художественного пространства.

В хореографическом хронотопе архитектурно-слаженно существуют пространство и время, движение и музыка, форма и содержание. Вне зависимости от того, сценический это танец или уличный, классический или народный, историко-бытовой или современный, он всегда обладает большим потенциалом, нежели просто сумма его составляющих. По принципу эмерджентности можно проследить возникновение принципиально нового качества, проявляющегося в рамках художественного со-бытия. Отдельного анализа требует проблема толерантности, специфически решаемая в пространстве танца. На слуху скандал осени 2019 г., когда темнокожая прима американского балета посчитала дискриминацией сценические образы артистов Большого театра: во время репетиции «Баядерки» белокожие девушки нанесли коричневый грим для исполнения роли арапчат. Прием «блэкфейс», традиционно применяемый в театре вообще и в балетном в частности, вдруг стал «символом мирового расизма». «Выкрашенных танцовщиц сторонники так называемого толерантного искусства предлагают заменять темнокожими

актерами» [9]. Здесь мы только называем данный исследовательский аспект, дабы не выйти за пределы обозначенной цели и задач.

СПЕЦИФИКА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Если в традиционной культуре со всей палитрой ее практик акты самоидентификации «вшиты» в структуру, то современные хореографические тенденции демонстрируют попытки расстаться с такой о-пределенностью. Американская танцовщица Ивонна Райнер в 1965 г. выступила с «Нет-Манифестом», где провозгласила: «Нет зрелищу, нет виртуозности, нет превращениям, магии и фантазии, нет гламуру и превосходству звездного имиджа, нет героике, нет антигероике, нет дурацким образам, нет участию исполнителя и зрителя, нет стилю, нет манерности, нет соблазнению зрителя уловками исполнителя, нет эксцентричности, нет трогательному и восторгающемуся» [цит. по: 10, р. 43]. И. Райнер искала вдохновения в обыденных вещах и движениях, что было буквально возведено в абсолют сторонниками так называемого свободного танца, а позже — перформерами. Будучи адептом танца постмодерн, И. Райнер транслирует его «радикально иную... эстетику и ценностные предпочтения», концентрацию «на физической данности тела, причем тела прозаического, обыденного» [11, с. 101]. Отказ от использования паттернов традиционной культуры с непременным встраиванием в определенный контекст отчетливо проявился еще в танце модерн, прежде всего, у А. Дункан: «новый танец замышлялся его создателями как экзистенциальный комментарий к человеческому существованию» [11, с. 103]. Современники видели в ней «пляшущее “я”», исследователи писали о «танцующем субъекте в процессе становления» [11, с. 105].

Этот феномен имеет архитектурно-четкую обоснованность: самосознание XX в. развивалось сначала в русле «антропологического поворота», а потом в пределах двух страшных

мировых войн. Становление экзистенциализма шло по всем фронтам: от теоретико-метафизического до художественно-практического. Однако очевидно, что все попытки манифестации отказа от процедур структурирования, в том числе от идентификации в художественных практиках XX—XXI вв., — лишь концептуальные уловки. Подобно «форме творческой активности, получившей самоназвание “антиискусство” или “неискусство”» [12, с. 7], декларировавшей участниками течения Флюксус, «Нет-Манифестом» И. Райнер, — такой же стилиобразующий жест, как и все те, что используют для обозначения своей авторской позиции другие художники во всех областях искусства. Активно противопоставляя себя и свое творчество его академическим формам, современные авторы зачастую превращают искусство «в жизненные практики, которые краткосрочно апробируются в эстетической среде» [13, с. 25].

В XX в. к основным функциям танца — ритуальной, рефлексивной, игровой, развлекательной, эстетической — добавилась когнитивная: появляется танец как интеллектуальная практика. Р. фон Лабан одним из первых обратился к проблемам феноменологии танцевальной деятельности, редуцировав ее до движенических аспектов. В его «теории закономерности движений» есть ощущение танца как высшего искусства, которое не может обходиться без «танцевальной письменности» [14]. Танцевальный жест у Р. фон Лабана рассматривается вне стилового, жанрового или национального контекста, но при этом он основан на «осмыслении непосредственной связи движения с внутренней стороной исполнителя» [15, с. 83]. Проанализировав философско-эстетические труды мыслителей от Античности до современности, хореограф пришел к выводу о наднациональной архетипической движенческой основе танцевального искусства, но перенес акцент на личностную идентификацию исполнителя. Ирония личной истории Р. фон Лабана связана с тем, что задуманный им в 1936 г. грандиозный одномоментный танцевальный перформанс на территории всей Германии не состоялся, так как Й. Геббельс заявил, что на территории Рейха актуально только одно движение — нацистское приветствие. «Разочаровавшись в хореографии как мистическом по-

слании, способном останавливать войны... наследники Лабана... парадоксально приблизились к его важнейшему, как кажется, идеалу — самопознанию в танце, не поддающемуся документированию» [14]. Последователи хореографа продвигали идею о специфике хореографии как «способе интенсивно и разнообразно жить своей жизнью, предоставив переживание драгоценностей из “сокровищницы движений” прошлого менее творческим и менее счастливым последователям» [14].

Танец на протяжении XX в. двигался в своем развитии по пути углубления экзистенциальности и расширения возможностей исполнителя. Тело танцовщика под аккомпанемент музыки не только репрезентировало некую художественную каноническую стратегию, оно буквально разыгрывало драматическое действие — «драму телесного присутствия» [5]. Сначала А. Дункан, следом и параллельно с ней многие другие основатели «нового танца» стали танцевать «свое Я», все меньше ориентируясь на некий художественный канон, все более — на собственную экзистенцию.

Пине Бауш — великой немецкой танцовщице и хореографу, не просто хронологически связавшей своей жизнью два века — XX и XXI, но и ставшей иконой стиля этой переходной эпохи, принадлежат часто цитируемые исследователями современного искусства слова: «Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются, меня интересует, что ими движет». В этом высказывании — «философия, мировоззрение и манифест целого поколения танцовщиков и хореографов, в последней трети двадцатого века совершивших не просто физическую, а интеллектуальную революцию в танце» [16, с. 85]. Танец стал разновидностью театра, изменив и статус хореографа, и статус исполнителя. Но что самое революционное — изменил и зрителя, получившего широчайшие возможности интерпретирования предлагаемого его вниманию арт-жеста. Оформившийся к 1970-м гг. жанр «танцтеатра» («Вупперталь» П. Бауш был образован в 1973 г.) — только лишь одна из разновидностей, воплотившей данную стратегию. Появившиеся уже к исходу XX в. «физический театр», «пластический театр» продолжили тенденцию слияния художественных приемов и стирания жанровых границ в искусстве.

Важнейшей чертой формировавшейся в течение всего XX в. новой хореографии становится ее коллаборативный по отношению к смежным областям искусства характер. Этому способствовал, во-первых, технологический переворот, позволивший синтезировать возможности различных по форме художественных практик, а во-вторых, авангардистское мышление, априори включающее стремление к разрушению границ. Музыка, живопись, театр, присоединившийся к ним кинематограф — все эти сферы художественного производства в сотрудничестве с танцем расширяют и рефлексивный, и репрезентативный потенциал арт-высказывания. Самым ярким результатом такого синтеза, наверное, следует назвать перформанс. Отдельного разговора требует проблема развития рекламы-как-искусства.

Об этой тенденции в развитии современного искусства пишут многие исследователи. Вот лишь некоторые оценки: «Практики тела оказываются востребованными смежными видами искусства, в пересечении с которыми создаются новые направления» [17, с. 61]. «Современный танец адаптирует самые нетрадиционные пространства — от драматического до циркового, легко находит контакт с литературой, музыкой, живописью, драмой, из которой он и вырос» [16, с. 86]. «В XXI веке... танец связан не только с искусством и бытовой пляской, но тонкой гранью танец связан со спортом, сферой досуга, лечением, поведением человека, его репрезентацией в разных социальных группах» [18, с. 17].

Потенциал танца как способа самоидентификации связан с его высоким коммуникативным статусом, что в синтезе с ценностями выразительности и подлинности позволяет выстраивать эффективные диалоги и полилоги в глобальном пространстве современной культуры как на профессиональном, так и на самодеятельном уровнях. Максимально широко исследуя танец как форму коммуникации в социокультурном пространстве, М.Н. Жиленко отмечает, что, «являясь специфическим средством коммуникации, он подразумевает обращенность людей друг к другу, не безразличие, а взаимное участие в судьбах друг друга, глубинность общения» [19, с. 3]. Процесс социализации личности, ее аккультурации и инкультурации невозможен

без подключения к культурному коду окружающей человека среды, а постижение духовных ценностных основ *обще-жития* неизменно подкрепляется телесными репрезентативными практиками.

Таким образом, в данном дискурсе танец предстает перед нами как пространство/способ/инструмент рефлексивности и репрезентации идентичности с помощью специфических выразительных средств. Танцевальное искусство обладает высоким аксиологическим потенциалом в связи со спецификой своей природы как вида художественной деятельности, соединяющей в себе телесные (физические) и метафизические практики. «Культура как надприродное образование в человеке делает его созидателем» [20, с. 122], а танец — как профессиональный, так и самодеятельный — позволяет любому его участнику проявить себя, манифестировать свою позицию, обозначить принадлежность к глобальному «хороводу» смыслов, ценностей, традиций.

В условиях текущей мировой нестабильности, осложненной пандемией коронавирусной инфекции COVID-19, практики обретения себя, своей культурной/национальной/религиозной идентичности, личных и социальных ценностных горизонтов будут только набирать силу и актуальность. Очевидно, что тренд цивилизационной глобализации стремительно сдает позиции, освобождая место для «заботы о себе» в том смысле, как ее понимал Мишель Фуко, и в том, который дает нам историческая дистанция, разделяющая нас с этим великим прорицателем.

Список источников

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре [Электронный ресурс] / пер. с нем. С. Ташкенова. 2017. 504 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=594187&p=1> (дата обращения: 13.11.2020).
2. Краева А.Г. Рефлексия в искусстве: science art как ответ в условиях формирующейся трансдисциплинарности [Электронный ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12—3 (86). С. 97—100. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/refleksiya-v-iskusstve-science-art-kak-otvet-v-usloviyah-formiruyusheysya-transdistsiplinarnosti> (дата обращения: 13.11.2020).
3. Адорно Т.В. Негативная диалектика. Москва : Научный мир, 2003. 373 с.
4. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Электронный ресурс] / пер. с фр. Ю.В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17—29. URL: <https://web.archive.org/web/20030812225217/http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.html> (дата обращения: 13.11.2020).
5. Сироткина И. Что такое современный танец : [курс лекций] [Электронный ресурс] // Арзамас. URL: <https://arzamas.academy/materials/1424> (дата обращения: 13.11.2020).
6. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2008. 351 с.
7. Платон. Законы // Сочинения : в 4 т. Т. 3, ч. 2 / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета : Изд-во Олега Абышко, 2007. 731 с.
8. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Эволюционное развитие дуэтного танца в исторической ретроспективе [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2018. № 3 (19). С. 72—77. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsionnoe-razvitie-duetnogo-tantsa-v-istoricheskoy-retrospektive> (дата обращения: 13.11.2020).
9. Толерантность Запада дошла до абсурда — Большой театр обвинили в расизме [Электронный ресурс] // Рамблер.Новости. URL: https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (дата обращения: 13.11.2020).
10. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1987. 331 p.
11. Сироткина И.Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. Т. 29, № 2. С. 97—115.
12. Меньшиков Л.А. Искусство как антиискусство. Теория и практика флюксудвижения в акционизме 1960—1970-х годов. Санкт-Петербург : Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. 500 с.

13. Дробышев В.Н. Эстетический искус различия // Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну : сборник статей / сост. Е.Э. Дробышева. Санкт-Петербург : Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. С. 17–26.
14. Конаев С. Запись тела и тело записи [Электронный ресурс] // Театр. 2015. № 20. С. 88–99. URL: <http://oteatre.info/zapis-tela-i-telo-zapisi/> (дата обращения: 13.11.2020).
15. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Специфика техники Рудольфа фон Лабана в системе современного танца [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2019. № 1 (29). С. 82–85. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-tehniki-rudolfa-fon-labana-v-sisteme-sovremennogo-tantsa/viewer> (дата обращения: 13.11.2020).
16. Богданова Л.А. Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 4, № 3. С. 84–87.
17. Гордеева Т.В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74.
18. Осинцева Н.В. Отражение в хореографии социокультурных изменений в обществе [Электронный ресурс] // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2015. № 26. С. 16–19. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23464257> (дата обращения: 13.11.2020).
19. Жилenko М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. культурологии. Москва, 2000. 22 с.
20. Ирхен И.И. Образование в области культуры и искусств в реформируемой России: состояние и тенденции // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 3 (35). С. 122–129.

Dancing in the Modus of Self-Identification

Elena E. Drobysheva

Vaganova Academy of Russian Ballet, 2, Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID 0000-0002-5713-6756; SPIN 3988-3860
E-mail: pestelena@yandex.ru

Abstract. *The main idea of the article is to address the phenomenon of dancing as a type of creative activity in the modus of self-identification. Sociocultural (self-)identification within the framework of art is taken as the process and space of forming an outline — personal and collective — in relation to certain groups of values, norms and traditions, as a way to discover the boundaries of reflexivity and the possibility of their representation in an artistic act. Basing on the interpretation of reflection as self-directed thinking, this article solves the problem of showing the potential of art in general, and dancing in particular, in the aspect of formation and preservation of identity parameters. The identity is considered as the result of constructing metaphysical supports and methods of self-representation in the widest range:*

national, religious, ideological, gender, but above all — the actual artistic-stylistic one. In addition to the obvious value of beauty and harmony, the article highlights expressiveness and authenticity as the main axiological guidelines for the art of choreography. The author analyzes the high communicative potential of dancing as a type of artistic activity both at the professional and amateur levels. The article focuses on the specifics of self-identification procedures in the space of modern dance, interpreted in this context in a wide chronological field — from the emergence of “free dance” by Isadora Duncan to current trends in postmodern dance, “contemporary dance” and performative practices. The study concludes that dancing has a high axiological potential as an artistic activity that combines physical and metaphysical practices.

Key words: architectonics of culture, self-identification, identity, axiology of art, dancing, modern dance, choreographic art.

Citation: Drobysheva E.E. Dancing in the Modus of Self-Identification, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 638–647. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.

References

1. Bachmann-Medick D. *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul'ture* [Cultural Turns. New Orientations in the Cultural Sciences], 2017, 504 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=594187&p=1> (accessed 13.11.2020).
2. Kraeva A.G. Reflection in Art: Science Art as an Answer in the Conditions of Forming Transdisciplinarity, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2017, no. 12–3 (86), pp. 97–100. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/refleksiya-v-iskusstve-science-art-kak-otvet-v-usloviyah-formiruyusheysya-transdisiplinarnosti> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
3. Adorno T.W. *Negativnaya dialektika* [Negative Dialectics]. Moscow, Nauchnyi Mir Publ., 2003, 373 p.
4. Bourdieu P. The Historical Genesis of the Pure Aesthetic. The Essentialist Analysis and the Illusion of the Absolute, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2003, no. 60, pp. 17–29. Available at: <https://web.archive.org/web/20030812225217/http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.html> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
5. Sirotkina I. What Modern Dance Is, *Arzamas*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1424> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
6. Volynsky A.L. *Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tantsa* [Exultations Book. An ABC of Classical Dancing]. St. Petersburg, Lan' Publ., 2008, 351 p.
7. Plato. *Laws, Sochineniya: v 4 t. T. 3, ch. 2* [Works: in 4 volumes. Volume 3, part 2]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., Olega Abyshko Publ., 2007, 731 p. (in Russ.).
8. Usachev Yu.Yu., Bugaev A.V. The Evolutionary Development of Duet Dance in Historical Perspective, *Sankt-Peterburgskii obrazovatel'nyi vestnik* [Saint Petersburg Educational Bulletin], 2018, no. 3 (19), pp. 72–77. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsionnoe-razvitiye-duetnogo-tantsa-v-istoricheskoy-retrospektive> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
9. The Western Tolerance Reaches the Point of Absurdity — the Bolshoi Theater Accused of Racism, *Rambler. News*. Available at: https://news.rambler.ru/community/43346732/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
10. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT, Wesleyan University Press Publ., 1987, 331 p.
11. Sirotkina I.E. Desire vs Biopower: Dance Revolution of the Twentieth Century, *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 2017, vol. 29, no. 2, pp. 97–115 (in Russ.).
12. Menshikov L.A. *Iskusstvo kak antiiskusstvo. Teoriya i praktika flyuksusdvizheniya v aktsionizme 1960–1970-kh godov* [Art as Anti-Art. Theory and Practice of the Fluxus Movement in Actionism of the 1960s and 1970s]. St. Petersburg, Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2019, 500 p.
13. Drobyshev V.N. The Aesthetic Temptation of Difference, *Arkhitektonika sovremennogo iskusstva. Ot moderna k postmodernu: sbornik statei* [Architectonics of Modern Art. From Modern to Postmodern: collected articles]. St. Petersburg, Akademii Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2015, pp. 17–26 (in Russ.).
14. Konaev S. The Body Record and the Record Body, *Teatr* [Theatre], 2015, no. 20, pp. 88–99. Available at: <http://oteatre.info/zapis-tela-i-telo-zapisi/> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
15. Usachev Yu.Yu., Bugaev A.V. The Specificity of the Techniques of Rudolf von Laban in the System of Contemporary Dance, *Sankt-Peterburgskii obrazovatel'nyi vestnik* [Saint Petersburg Educational Bulletin], 2019, no. 1 (29), pp. 82–85. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-tehniki-rudolfa-fon-labana-v-sisteme-sovremennogo-tantsa/viewer> (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
16. Bogdanova L.A. The Russian Contemporary Dance: In Search of Cultural Self-Identification, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Vyatka State University], 2009, vol. 4, no. 3, pp. 84–87 (in Russ.).
17. Gordeeva T.V. Emergence of the Cultural World of Domestic Contemporary Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 3 (56), pp. 60–74 (in Russ.).
18. Osintseva N.V. Reflection in Choreography of Sociocultural Changes in Society, *Sborniki konferentsii NITs Sotsiosfera* [Collected Conferences of the Science Publishing Centre “Sociosphere”], 2015, no. 26, pp. 16–19. Available at: <https://>

- www.elibrary.ru/item.asp?id=23464257 (accessed 13.11.2020) (in Russ.).
19. Zhilenko M.N. *Tanets kak forma kommunikatsii v sotsiokul'turnom prostranstve* [Dancing as a Form of Communication in the Socio-Cultural Space], cand. cult. diss. abstr. Moscow, 2000, 22 p.
20. Irkhen I.I. Education in the Field of Culture and Arts in a Reformed Russia: Its Status and Trends, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2010, no. 3 (35), pp. 122–129 (in Russ.).
-
-

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Указом Президента РФ от 07.12.2020 № 755
«О награждении государственными наградами Российской Федерации»
за большие заслуги в научно-педагогической деятельности, подготовке
квалифицированных специалистов и многолетнюю добросовестную работу

награжден орденом
«ЗА ЗАСЛУГИ ПЕРЕД ОТЕЧЕСТВОМ» III СТЕПЕНИ



ЕГОРОВ
Владимир Константинович,

заведующий кафедрой ЮНЕСКО Института государственной службы
и управления Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Редакция журнала «Обсерватория культуры»
поздравляет уважаемого В.К. Егорова, члена редакционного совета журнала,
с высокой наградой!