

АНТРОПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

УДК 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2025-4/159-171

Научная статья

© Т. Н. Самарина

АНТРОПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА. КАК И ЗАЧЕМ ИЗУЧАТЬ ПЕРФОРМАНС?

В статье исполнительское искусство (перформанс) рассматривается как способ передачи социальных норм, ценностей и идентичностей через коллективный телесный и культурный опыт. Перформативные практики в данном случае выступают не просто как форма художественного выражения, но как ключевой инструмент социальной организации и коммуникации, обеспечивающий преемственность традиций и развитие общества. Долгое время в изучении перформанса гуманитарными науками превалировал внешний подход к предмету — искусствоведческий, критический взгляд со стороны, «из зрительного зала». Современная социальная антропология помогает раскрыть внутренний инсайдерский опыт исследователя, включенного в изучаемые общества, акцентируя внимание на влиянии исполнительского опыта ученого на его академические тексты. В данной работе предлагается использовать оба эти подхода, а также разобрать современные теоретические и методологические тренды в изучении антропологии исполнительских искусств.

Ключевые слова: исполнительское искусство, хореология, музыка, кинематограф, перформанс, исследования движения и танца, театр

Ссылка при цитировании: Самарина Т. Н. Антропология исполнительского искусства. Как и зачем изучать перформанс? // Вестник антропологии. 2025. № 4. С. 159–171.

UDC: 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2025-4/159-171

Original article

© Tatyana Samarina

THE ANTHROPOLOGY OF PERFORMING ARTS. HOW AND WHY STUDY PERFORMANCE?

The article considers performing arts as a way of transmitting social norms, values and identities through collective bodily and cultural experiences. Performative

Самарина Татьяна Николаевна — младший научный сотрудник Центра европейских исследований, ФГБУН Ордена Дружбы народов Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Российская Федерация, 119334, Москва, Ленинский проспект 32а). Эл. почта: tatyana.samarina@iea.ras.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5138-3580>

*Публикация выполнена по плану научно-исследовательской работ Института этнологии и антропологии РАН.

practices in this case are not just a form of artistic expression, but also a key tool for social organization and communication, ensuring the continuity of traditions and the development of society. For a long time, the humanities have studied performance using an external approach — an art-historical, critical view from the outside, from the perspective of the audience. Modern social anthropology helps to reveal the insider experience of a researcher included in the communities they study, focusing on how the researchers' performing experience influences their academic texts. In this paper it is proposed to use both of these approaches and to examine the current theoretical and methodological trends in the anthropology of performing arts.

Keywords: performing arts, choreology, music, cinematography, performance, dance and movement studies, theatre

Author info: Samarina, Tatyana N. — Junior Researcher, the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology (Moscow, Russian Federation). E-mail: tatyana.samarina@iea.ras.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5138-3580>

For citation: Samarina, T. N. 2025. The Anthropology of Performing Arts. How and Why Study Performance? *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 4: 159–171.

Funding: The study was carried out as a part of the research plan of the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology.

Введение

Антропология исполнительского искусства, или *Anthropology of performing arts* — современное трендовое направление науки с междисциплинарным подходом к изучению исполнительских практик, таких как: танец, песенно-музыкальное творчество, театральное действие, игра и др. В международном академическом пространстве на наших глазах формируются методология и теоретические рамки для работы с обширным эмпирическим материалом по данной теме, уже можно говорить о серьезном научном сообществе, которое изучает историю, функции и эвристический потенциал перформанса (например, изучение исторической памяти через танец (см. Глазовская 2024) или репрезентации идентичности в играх, гендерные аспекты исполнительского искусства и т. д.). Долгое время в данной научной отрасли превалировал *внешний* подход к предмету — искусствоведческий, критический взгляд со стороны, «из зрительного зала». Социальная и культурная антропология помогает раскрыть *внутренний* инсайдерский опыт исследователя, включенного в изучаемые сообщества. Мы предлагаем использовать оба эти подхода.

Исполнительские искусства (*performing arts*) — это реализация того или иного произведения через специфическое *действие* человека или группы людей, несущее творческий посыл. Ричард Шехнер (теоретик перформанса) утверждал, что зрелищность и элемент развлечения (*fun*) являются неотъемлемой частью перформанса (Schechner 2003: 615). Шехнер дал определение перформансу максимально простыми словами: «Люди приходят в специальное место, делают что-то, что могло быть сделано только в этом месте, что-то, что могло бы называться «театр» (и/или «танец и музыка») и расходится» (Schechner 2003: 620). Ирвинг Гофман в своей классической работе по социальному перформансу «Представления себя другим в повседневной жизни» конкрет-

тизировал понимание термина: «Термин «исполнение» используется для обозначения всех проявлений активности индивида за время его непрерывного присутствия перед каким-то конкретным множеством зрителей — проявлений, которые так или иначе влияют на них» (Гофман 2000: 54). Мередит Монк (представляющая направление — нью-йоркский художественный авангард) вообще выступала против категоризации и навешивания ярлыков на перформанс: «На самом деле перформанс — это когда ты передаешь другим энергию и какие-то свои личные открытия, в нем много случайного, сиюминутного, непредсказуемого» (цит. по: Пархомовская 2019: 128). Таким образом перформанс возникает в особом месте — на границе между зрителями и исполнителями, где исполняется действие и возникает творческая энергия.

С антропологической точки зрения исполнительское искусство понимается как динамический культурный процесс, который отражает, формирует и передает социальные нормы, ценности и идентичности. Изучение исполнительских искусств в социальной антропологии помогает понять, как эти действия-практики воплощают в себе и передают социальные особенности/процессы, динамику власти и культурные символы в различных обществах. Подход к теме исполнительского искусства с позиций антропологии обуславливает необходимость сосредоточиться на изучении социокультурных функций хореографии, музыки, театра и игры (в том числе на киноэкранах), оставляя за рамками политический и экономический перформансы, как не относящиеся к творческой составляющей, но являющиеся безусловно важной частью *performance studies* (Рыжакова, Сироткина 2016: 728).

В данной обзорной работе мы решили более подробно остановиться на искусстве танца, как виде перформанса, при этом не упуская из внимания общие моменты, свойственные для перформанса как исследовательского поля. В качестве источников был использован массив теоретической научной литературы как русскоязычной, так и англоязычной, работы балетмейстеров и хореографов, а также материалы журнала «Театр. Феминизм», проанализированные методом качественного контент-анализа и критического отбора.

Как?

Научное познание области исполнительского искусства осложнено рядом методологических проблем, проистекающих из самого определения перформанса как театрального/музыкального/танцевального и т. д. действия «здесь и сейчас», которое невозможно воспроизвести или повторить в точности. Успешность попыток зафиксировать перформативное действие зависит от конкретного направления, инструментария и культурной традиции, о чем писали в своих работах Рыжакова С. И. и Сироткина И. Е.: «Примером формы записи перформанса служат сценарий, нотная запись (успешная в случае с европейской музыкой, но не актуальная для большинства восточных музыкальных традиций), записи танцевальных движений (например, в танцовании). Однако известно, что понять, как звучала музыка, как выглядело любое представление прошлого можно лишь весьма условно» (Рыжакова, Сироткина 2016: 729). Если театральный сценарий и музыкальную нотацию, с оговорками, все же можно назвать в достаточной мере доступными источниками, то хореографические записи (до появления видеокамеры) дают крайне скучную информацию для глубокого исторического и антропологического исследования (см. подробнее:

Самарина 2024). Поэтому крайне важным источником исполнительских искусств становятся продукты киноиндустрии — как художественные фильмы, так и документалистика. Также проводником и фиксатором перформанса являлась и является фигура критика — человека оставляющего тексты о спектакле, концерте, танце; после окончания перформанса от него буквально может ничего не остаться, включая видеозапись, поэтому «единственной реальной фиксацией происходящего становился критик, описывавший словами то, что мы делали телами», — подчеркивала Мередит Монк, американская актриса, которая также критиковала как музыкальную нотацию («Но понять, что и как я делаю со своим голосом и что подразумеваю под тем или иным приемом, просто прочитав ноты, невозможно»), так и видео-фиксацию своих перформансов («Больше всего на свете я как раз люблю живое исполнение. Камера может запросто убить перформанс, что мы часто и наблюдаем») (цит. по: Пархомовская 2019: 126). Таким образом, научно-исследовательская работа в области перформанса обретает дополнительный смысл.

Методологические сложности одновременно являются сильной стороной изучения перформанса. Например, антропологический подход к данному исследовательскому полю предполагает как междисциплинарность, так и разнообразие источников. Перформанс изучается методами, например, хореологии, музыковедения, археологии, фольклористики, этнографии, визуальной антропологии, при этом могут использоваться как исторические документы с нереактивными данными, так и полевые материалы разного толка. В последние годы среди исследователей исполнительского искусства мы можем наблюдать действующих (практикующих) танцов, хореографов, музыкантов, или ученых, имеющих в прошлом подобный опыт. Такие исследователи безусловно обладают преимуществом — доступом в изучаемое сообщество (См. об этом: *Unruh 2020*) и возможностью активно использовать метод включенного наблюдения. Как следствие, их тексты насыщены автоэтнографией и фигура автора исследования становится ключевой: «Описывать свое место в полевом исследовании особенно важно, если методом исследования является включенное наблюдение и этнография, где присутствие исследователя напрямую влияет на собранный материал» (*Юрчак 2024: 88*). Тереза Бакленд, активно занимающаяся исследованиями танца (*dance studies*), подчеркивала, что включенное наблюдение — важнейшая опция исследователя, вне зависимости работает ли он на другом конце света или изучает танцы культуры, в которой сам родился (*Buckland 1999: 5*). Три работы, которые выделяет Бакленд в своей историографической статье, написаны авторами, которые имели практический опыт в танцах и перформансе, что помещало самих исследователей «между дисциплинами танца и антропологии» (*Buckland 1999: 5*). Ирина Сироткина, известнейшая российская исследовательница танца придумала понятие «Антропологический пируэт» (см.: *Сироткина 2019*), опираясь на этот термин, представляется интересным обсудить влияние танцевального/исполнительского опыта ученого на его тексты.

По нашему мнению, исследование перформанса открывает широкое поле для теоретического осмысления и практической реализации определенных задач. Оставив за скобками *перформативный сдвиг*¹ и *перформативный поворот*², сделаем акцент на социокультурных функциях, которые выполняют танцевальные, музыкальные и

¹ Доминирование формы над смыслом, подробнее об этом см.: *Юрчак 2024*.

² Исследование культуры как перформанса, а не как текста (*Рыжакова, Сироткина 2016: 728*).

прочие творческие сообщества. Согласимся, что «важнейшими исследовательскими позициями в антропологии перформанса нам представляются функциональная (что делают люди, когда представляют, исполняют, разыгрывают и т. п.) и идентификационная (кому «принадлежит» данный перформанс и каким образом оформляется данная принадлежность)» (Рыжакова, Сироткина 2016: 731–732). В функциональную позицию исследований перформанса мы включаем: развитие когнитивных способностей человека через исполнительское искусство; изучение телесности и двигательной активности, а также политику тела. В идентификационную — коммуникативные практики и публичное поведение людей в символическом поле перформанса (этикет, церемониал, ритуал), этнокультурные и религиозные аспекты зрелищных искусств, социальные связи внутри исполнительских сообществ и взаимодействие актера/танцора/музыканта/ведущего со зрителем.

В своем теоретическом осмыслении перформанса, такие авторы как Ако Машино и Элина Сейе предлагают использовать хореомузикальный анализ, в котором фокус направлен на телесность (*corporeality*) звука и движения. Авторы разделяют опыт физических и культурных (социальных) движений тела в исполнительском искусстве на примере музыки и танца. Если движения и звуки сами по себе имеют биологическую основу, то их интерпретация зависит от культурного контекста (Mashino, Seye 2020: 26). Тело танцора, как и сами танцы, хореография — это продукт культуры, который формируется через репетиции, и изменяется, усваивая определенные навыки, как социальные, так и физические. Музыканты также обладают «телом танцора» из-за присутствия *движения* в их исполнении. Это применимо как к инструментальному исполнению (музыканты совершают определенные ритмичные движения для извлечения звука из инструмента), так и к вокальному — авторы приводят достаточно яркие примеры Майкла Джексона и корейских групп, которые включали танцевальные элементы в свой перформанс (Mashino, Seye 2020: 27). Ако Машино и Элина Сейе отмечают, что внутри перформанса происходит постоянное обоюдное взаимодействие (*interactions*): «Для того, чтобы эффективно взаимодействовать с танцорами в перформансе, музыканты должны знать, как побудить танцоров двигаться и общаться с ними через звук, который они создают, даже если их реальные движения тела могут показаться минимальными и не интерпретироваться как танец» (Mashino, Seye 2020: 27–28). Особенno ярко мы можем наблюдать подобные интеракции между танцором и перкуссионистом, порой сливающиеся в единое целое в своем перформансе. С другой стороны, тело танцора и реквизит, который он использует, также могут служить музыкальным инструментом: хлопки ладонями, степ, сагаты, кастаньеты и пр. Танцор буквально создает сам себе музыкальное сопровождение. Таким образом, Ако Машино и Элина Сейе предлагают рассматривать не музыку и танец по-отдельности, а «звуковые и телесные движения», не создавая искусственных границ внутри перформанса как исследовательского объекта (Mashino, Seye 2020: 32). Музыку можно анализировать как танец, а танец как музыку, музыканты также имеют «танцующее тело», как танцоры «музенирующее тело».

Об этих тенденциях также писал теоретик перформанса Ричард Шехнер: «Ранее непроницаемые стены, разделяющие такие жанры как музыка, театр и танец начали трещать. Танцоры обнаруживали свои голоса, актеры осваивали сложные движения и вокальные техники, музыканты — особенно поп-музыканты — показывали выдающиеся мизансцены виртуозно» (Schechner 2003: 624). Само понятие «перформер»

часто означает совмещение в одном человеке (перформере) практику нескольких жанров. Например, Мередит Монк («звезда американской сцены») так определяет свою идентичность: «Кто-то называет ее композитором, кто-то — танцовщицей, кто-то хореографом. Сама она говорит о себе как о перформере, хотя музыка для нее, по всей видимости, важнее всех других искусств» (цит. по: Пархомовская 2019: 125).

Очевидная связь музыки и танца не всегда поощрялась как исследователями, так и самими перформерами. Например, знаменитый балетный артист и хореограф первой половины XX в. Серж Лифарь, в своих теоретических работах по классическому танцу критиковал подобный подход: по его мнению, музыка становится «костылем» для хореографии и заключает танец в рамки, вынуждая подстраиваться под фантазию композитора. Лифарь призывал отказаться от музыки в пользу танца под ритм: «В начале всех искусств был танец. Ритм, выражавшийся в ориастическом танце — экстериоризации психофизической природы человека, древнее не только слова, но и музыки, возникшей из того же ритма. Музыкальное осложнение танцевального ритма не способствует, а препятствует естественным, непроизвольным движениям танца» (Лифарь 2014: 10). Со своей стороны исследователи «звучка» апеллировали к тому, что именно звук первичен (Кокс 2023).

Темы телесности (*corporeality*) и воплощенности (*embodiment*) часто используются в научном осмыслении перформанса, поэтому важны для нашего обзора. Идея о том, что социальные и исторические процессы не всегда отрефлексированы и вербализированы, но закреплены в телесных проявлениях (поза, жест) имеет большое значение в изучении исполнительского искусства. По аналогии с лингвистической системой языка, человек использует набор техник тела, закрепленный в обществе, в котором человек родился: «Тело осваивается этим языком, социализируется, в него входят принятые жесты, а вместе с ними — тот способ мышления, который характерен для данного социума и который экстериоризован в этих жестах» (Шемякина 2014: 71). В процессе глобализации многие национальные перформативные практики широко распространились по всему миру и приобрели популярность в регионах, для которых ранее такое искусство было не свойственно (например, ирландские танцы, танец живота и т. д.). При этом один и тот же танец (перформанс) в разных обществах исполняется по-разному, происходит борьба между каноничностью исполнения (первоисточника) и свободой самовыражения (развитием перформанса на почве другой культурной традиции). Звезда египетского танца Дина сравнивала изучение танца другого народа с изучением иностранного языка — акцент все равно будет слышен носителям (Крижановская, Пугач 2006–2007: 11). Исполнение может отличаться и внутри одного региона, между разными классами (например, народная кадриль vs. бальная кадриль), изменяться и со временем обрасти новыми смыслами, отражая исторические и социальные процессы. К теме исторических процессов, инкорпорированных в исполнительские искусства, в последнее время обращается все больше исследователей: «История протекает в наших телах. История в этом смысле — это не смена мировоззрений и идеологий, не смена технологий, а смена типов телесности человека» (Краснухина 2014: 80). Этот подход в том числе использует А. Глазовская.

В изучении перформанса часто применялся функционалистский подход. Р. Шехнер, опираясь на этологическую оптику наделял перформанс функцией «замещающего поведения» — когда, например, агрессия замещается игровой формой: «Замещающее поведение — это ритуальный перформанс, в котором люди убивают людей,

но только в игре, для забавы (*for fun*), или как жертву» (*Schechner* 2003: 622). Помимо агрессии, в перформансе контейнируются многие аспекты человеческой деятельности. В большинстве парных танцев присутствует сексуальность или «брачные игры» (*mating dance*), в коллективных танцах это может быть воспроизведение социальных и политических процессов. Внутри перформанса присутствуют обязательные маркеры, закрепленные в обществе: что можно/нельзя исполнителям. Это набор определенных ритуалов и этикет, которому по «социальному контракту» следуют участники перформанса: одежда или элементы одежды; танцы/песни, которые можно/нельзя исполнять или допуск/недопуск в принципе человека к тому или иному перформативному действию и т. д. Подобные маркеры характерны как для народной культуры, так и для сценического (профессионального) перформанса.

Трансформация функций перформанса при переходе на профессиональную сцену, а также при обратных тенденциях (об этом писала Гердт О. в своих рассуждениях о современном танце: «Танец уходил со сцены, демократизировался в рабочих и будничных пространствах и утверждался как практика самопознания, раскрепощения, самоконструирования» (*Гердт* 2019: 28) очень важны для нашей дискуссии. Подобные тенденции происходили и происходят не только в танцевальных сообществах. В нашей дальнейшей работе хотелось бы обсудить и сравнить социальное и сценическое исполнение; фольклорные и академические стили. Помимо собственно исполнения, с нашей антропологической оптикой, основной упор важно делать на *социальному взаимодействии* в изучаемых сообществах, будь то танцевальные коллективы, хор, ансамбли, труппы и т. д. К возникающим социальным связям может быть применен инструменталистский подход.

Феминистская оптика также прекрасно подходит к изучению исполнительского искусства, что доказывают как последние исследования в целом, так и конкретные исследования коллег. Феминистский подход — это всегда вызов для истеблишмента: «...Искусство, которому новоявленные радетели этических норм готовы в любой момент указать пределы» (*Давыдова* 2019: 6). По мнению М. Давыдовой раскол в искусстве и обществе происходит не между правыми и левыми идеологиями, а внутри левых (прогрессистов), а именно, деконструкция и пересмотр очень многих понятий, о чём мы поговорим ниже.

В феминистском искусстве особенно важно быть внутри репрезентуемой группы: «Потому что даже просто заявляя о себе, ты совершаешь политический жест, усиливаясь свою видимость» (*Зайцева* 2019: 47). То есть, сделать все, чтобы избежать культурной априоризации: дать голос «Другому», перестать разделять объект и субъект как в научных исследованиях, так и в самом перформансе. В театральном перформансе — это *вербатим*, вид спектаклей в которых сценарист, практически как антрополог, создает свой текст на основе интервью с реальными людьми. И в искусстве, и в науке люди должны говорить сами за себя, согласно новейшим тенденциям. Так называемый, активистский театр предполагает горизонтальные рабочие отношения между режиссером и актером — сотворчество (*Исраилова, Дунаева* 2019: 80). Пожалуй, квинтэссенцией феминистского искусства является наделение голосом самых незаметных «персонажей», в частности женских, как следствие, лишение их «загадочности», которой этих персонажей наделяла мужская оптика (долгое время режиссерами-постановщиками, хореографами и т. д. являлись мужчины (*Савиковская* 2019: 116).

Значение актера в театре также изменилась за последнее время. Актер, или точнее перформер, больше не рассматривается как всего лишь рупор драматурга/хореографа/композитора/режиссера — это личность со своей агентностью в исполняемом произведении, с правом интерпретации произведения и самостоятельным творческим посылом (*Schechner* 2003: 623).

Балет в течение XX в. подвергался переосмыслению и деконструкции не раз. В разные времена и при разных политических системах балету приписывалось то сугубо народное происхождение (как это было в СССР — балет, один из узнаваемых брендов социалистической страны, просто не мог быть империалистическим искусством), то стерильным придворным танцем, свойственный «высоким культурам».

Современным антагонистом балету во второй половине XX в. стал *contemporary dance*, «идентичность» которого выстроена на противостоянии классическому балету как по форме, так и по смыслу: «Где балет, понятное дело, олицетворял все возвышенное и духовное, а *contemporary dance* ровно наоборот. Сюда же притянулось за уши и другое недоразумение: балет — дело качественное и профессиональное, *contemporary dance* — либо его отбраковка (в лучшем случае), либо самодеятельность» (*Гучмазова* 2019: 37). Классический танец стал рассматриваться как империалистический вид искусства, подробнее об этом писала Тереза Бакленд в своем обзоре литературы по исследованиям танца второй половины прошлого века. Ниже мы остановимся подробнее на ее анализе.

В конце XX в. в исследованиях танца наметились тенденции, свойственные большинству социальных наук, которые были отмечены Терезой Бакленд и на которых нам также важно сосредоточиться. Во-первых, это изучение танца не как культуры, а как социального производства (*social production*): «Культура больше не рассматривается как единственный признак цивилизации, но все культуры множественны и относятся к народам, которые их создают и поддерживают» (*Buckland* 1999: 3). Вслед за этим можно говорить об отказе от иерархичного (эволюционного) и европоцентричного взгляда на танцы с доминированием европейского классического балета и признании всех танцевальных традиций и практик как равных объектов для научного исследования. Также всевозможные перформативные (в частности, танцевальные) практики следует оценивать с точки зрения эстетик тех обществ, в которых они существуют, признавая множественность эстетик (*Buckland* 1999: 8). Подобная «деколонизация», правда, могло приводить к частичному выпадению балета, как объекта научного исследования, из антропологического поля, но который до сих пор остается при этом доминирующем видом искусства танца в контексте хореографического образования и восприятия балета как придворного танца «высокой культуры». Это противоречие подчеркивает Бакленд: в науке ушли от европоцентричного положения балета в танцевальной иерархии, а в системе хореографического образования она продолжает воспроизводиться. Уже состоявшаяся тенденция в антропологии и прочих социальных науках — отказ от деления на «высокую культуру» и «низкую» народную: «Перефразируя Оруэлла, все танцы этничны, но некоторые этничнее» (*Buckland* 1999: 9). Резюмируя: раньше антропологическому (или этнографическому) осмыслению, подвергались вернакулярные танцы; классический танец или любой профессиональный танец представлялся искусствоведческой областью. Однако во второй половине XX в. появились новые подходы и новые перформативные практики, требующие иной теоретической рамки.

Подобные теоретические сдвиги были характерны и для театрального перформанса, например, в том, что *ритуал* не предшествует *театру* как искусству, и театр не доминирует над ритуалом — это, опять-таки, изживший себя иерархический взгляд. Разного рода перформансы с танцами, пением, перевоплощением, переодеванием, репетициями и наличием публики происходят по всему миру со времен палеолита (Schechner 2003: 614). Исследователи перформанса, использующие деколониальную теорию задаются спорными вопросами: почему актеры, представляющие собой этнические меньшинства, играют в европейских театрах определенный типаж, связанный с их цветом кожи? Насколько они могут исполнять постановки, связанные с их собственной культурой? А если они себя уже ассоциируют с культурой метрополии? Подобные дискуссии иллюстрируют насколько многогранна и актуальна может быть тема перформанса в науке.

Зачем?

Телесные перформативные практики, будь то музыка, танец или игра, способны сохранять во времени паттерны социального поведения людей. Через изучение манеры «исполнять» исследователь может вычленить различные общественные нормы, в частности гендерное и поколенческое взаимодействие, отследить изменения в традициях и укладе жизни внутри изучаемой группы. В течение XX в. мы видим попытки объяснить национальный характер, через, например, танец: «Каждая общность, имеющая огромный запас расовой гордости и героизма, будет иметь танцы, которые включают гордые и героические жесты. Они будут существенно отличаться от танцев, изобретенных и развитых народами с вялым и меланхолическим темпераментом. Идеальный испанец, такой, каким он предстает в танцевальном образе его предков, будет отличаться по многим параметрам от идеала русского человека, выведенного в движениях русского танца. Так танцы показывают различия в идеальной личности разных народов» (Laban 1966: 113–127). Отдельными исследователями отмечалась перспектива отследить этногенез по народной хореографии: «Движение первобытного человека с африканского континента в Евразию можно проследить, например, по основным движениям народной хореографии: привычка танцевать с пятки в Азии и Восточной Европе или с использованием всей стопы и носка в Центральной и Западной Европе имеют соответственно восточно- и западноафриканское происхождение» (Нарский 2018: 318). Адриенна Кэпплер емко сформулировала цель антропологического исследования танца не просто как его изучение внутри культурного контекста, но понимание общества как такового через анализ его двигательных практик (по (Buckland 1999: 6).

Одна из важнейших задач исполнительских искусств — это *осмысление*. Искусство перформанса само по себе ценно тем, что не оставляет людей «один на один с социальными бедствиями», а позволяет осмыслить и обсудить актуальные проблемы общества (Воробьева 2019: 133). Терапевтические функции перформативных практик очевидны и для зрителей, и для исполнителей. А на смену «терапии» приходит активизм, что также важно учитывать в исследованиях исполнительских искусств, так как перформанс помогает активизму: «Там, где активисты придумывали постоянно с плакатом, я придумаю пятьсот разнообразных вариантов» (Исаилова, Дунаева 2019: 78). О балансе между развлекательными (*entertainment*) и эффективными (*effi-*

cacy) функциями перформанса писал Р. Шехнер, под эффективностью подразумевая то, каких целей достигает перформативный акт (*Schechner 2003: 624*).

Без сомнений, перформанс также может работать как социоаналитический инструмент: Камила Мамадназарбекова (критик) приводит убедительные примеры французских спектаклей: Летисии Дош об отношениях между человеком и природой/человеком и животными; Эль Хатиба об условиях труда в капиталистическом мире (сравнение танцовщицы и уборщицы: у обеих тяжелая физическая работа с монотонными движениями, «инструментализированное тело» и прекарность) и Марин Башло Нгуян о проблемах апpropriации низовых социальных движений меньшинств государством в контексте постколониальной истории (спектакль рассказывает о прайде в Ханое) (*Мамадназарбекова 2019*). Обычный театральный прием со сменой гендерных ролей способен продемонстрировать проблемы патриархального общества, о которых заявляют активисты феминизма; анализ истории отдельного танцевального направления может проиллюстрировать перемены, происходящие в обществе.

Выводы

Задача написать о перформансе непростая ввиду того, что видов перформанса много и часто они находятся в конфронтации и противопоставляются друг другу (как, например, классический и свободный танцы), но мы сделали попытку определить некоторые тенденции в современном развитии *performance studies*. До недавнего времени можно было говорить об активной творческой и научной апpropriации концепций — восприятии Россией западного опыта как изучения, так и исполнения перформанса, однако сейчас эти процессы затормозились. Академическое искусство, как и науку, во многом определяет государственная аккредитация. Пока рано говорить о создании собственной теоретической рамки, поэтому мы предлагаем с осторожностью продолжать эмулировать некоторые международные антропологические тренды, и *концептуализировать* накопленный обширный эмпирический материал. Первый тренд, который мы осветили — это когда, подобно современному искусству, помещающее в центр перформанса творца/художника, наука стала отталкиваться от фигуры ученого. Если внимание исследователя сосредоточено на том, что происходит на сцене/киноэкране — это внешний, искусствоведческий подход. Когда исследователь включает в свое поле социальную структуру перформанса, состоящую из репетиций, интеракций перформеров «за кулисами», функций, традиций и бытового устройства — начинается антропология. Вслед за этим можно говорить о горизонтальных связях в нескольких плоскостях. И феминистская теория, и постколониализм — это выстраивание горизонтальных связей, критика вертикальной системы, где музыка отделена от танца и пр., нет взаимообогащения, синкетизма искусств. Взамен предлагается отказаться от разделения перформанса на касты «танцов», «музыкантов». Следует помнить, что перформанс и перформеры — это не только зеркало социальной жизни, они способны и спровоцировать изменения в обществе, поэтому нам представляется очевидной практическая значимость изучения исполнительских искусств. Тематическое разнообразие представленных исследований в сфере *performance studies* дает возможность ощутить возможный масштаб и ширину исследовательского поля. В своей дальнейшей работе мы надеемся спровоцировать дискуссию между различными направлениями исполнительского искусства.

ства, так как междисциплинарность подходов является, пожалуй, самым сильным трендом современных социальных наук. Площадками для подобного диалога могут быть российские конференции, включая Конференцию молодых ученых ИЭА РАН (КМУ 2024), в более широком смысле Конгресс этнологов и антропологов России (например, в 2019 г. в Казани С. И. Рыжаковой и Р. Р. Султановой была организована секция «Этнография исполнительского искусства: общение и связи в мире музыки, танца, театра и игры», а после издан сборник материалов участников (Зрелищные искусства 2020) и международная организация International Council for Traditions of Music and Dance (A Non-Government Organization in Formal Consultative Relations with UNESCO) (См.: (ICTMD 2025), на базе которой публикуются исследования по теме и проводятся научные конференции и прочие мероприятия.

Источники и материалы

- Воробьева 2019 — Воробьева А. Гражданский панк Заремы Заудиновой // Театр. 2019. № 38. С. 130–135.
- Гердт 2019 — Гердт О. Современный танец: идентификация женщины // Театр. 2019. № 38. С. 24–35.
- Гучмазова 2019 — Гучмазова Л. Какая жизнь такие и танцы // Театр. 2019. № 38. С. 36–38.
- Давыдова 2019 — Давыдова М. Феминизм против феминизма // Театр. 2019. № 38. С. 5–7.
- Зайцева 2019 — Зайцева Н. Настройка оптики: о феминистском повороте в российской драматургии // Театр. 2019. № 38. С. 40–51.
- Исраилова, Дунаева 2019 — Исраилова М., Дунаева С. Четыре версии феминистского искусства из Петербурга // Театр. 2019. № 38. С. 76–97.
- КМУ 2024 — Научно-практическая конференция молодых ученых ИЭА РАН 2–4 декабря 2024 // Институт этнологии и антропологии РАН. [Электронный ресурс]. <https://ica-ras.ru/?p=16475> (дата обращения: 06.02.2025).
- Крижановская, Пугач 2006–2007 — Крижановская М., Пугач С. Жемчужина Нила // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. зима 2006–2007. № 5 (7). С. 8–15.
- Мамадназарбекова 2019 — Мамадназарбекова К. Новый феминизм по-французски: за вашу и нашу свободу // Театр. 2019. № 38. С. 60–67.
- Пархомовская 2019 — Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк // Театр. 2019. № 38. С. 124–129.
- Савиковская 2019 — Савиковская Ю. Долгий путь до равенства // Театр. 2019. № 38. С. 114–123.
- ICTMD 2025 — International Council for Traditions of Music and Dance (A Non-Government Organization in Formal Consultative Relations with UNESCO). [Электронный ресурс]. <https://www.ictmusic.org/> (дата обращения: 07.03.2025).

Научная литература

- Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 71–88.
- Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.
- Зрелищные искусства: контакты и контексты: Сборник статей и эссе / отв. ред. С. И. Рыжакова; сост. и ред. С. И. Рыжаковой и Р. Р. Султановой. Казань: ИЯЛИ, 2020. 272 с.
- Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.
- Краснухина Е. К. Телесные формы истории // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 80–87.
- Лифарь С. Танец: Основные течения академического танца. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. 232 с.

- Нарский И. С.* Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 752 с.
- Рыжакова С. И., Сироткина И. Е.* Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, №6. С. 726–735.
- Самарина Т. Н.* Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках бальных танцев // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 178–197. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/178-197>
- Сироткина И. Е.* Антропологический пируэт. Исследования движения: от «брачных танцев» животных до эпистемологии брейка // HSE University. 19.06.2019. [Электронный ресурс] <https://iq.hse.ru/en/news/287216259.html> (дата обращения: 18.01.2025)
- Шемякина Е. В.* Жест как способ конституирования мышления // Архетипы телесности (российский и западный контексты) / отв. ред. И. В. Кузина. СПб.: Издательство РХГА, 2014. С. 70–79.
- Юрчак А. В.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 664 с.
- Buckland T.* All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1999. Vol. 17 (1). P. 3–21.
- Schechner R.* Ritual and Performance // *Companion Encyclopedia of Anthropology* / ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge, (1994) 2003. P. 613–647.
- Laban R.* The Educational and Therapeutic Value of the Dance // *The Dance Has Many Faces* / ed. by W. Sorell. New-York, London: Columbia U.P., 1966. P. 113–127.
- Mashino A., Seye E.* The Corporeality of Sound and Movement in Performance // *The World of Music*. 2020. Vol. 9. No 1. P. 25–45.
- Unruh K.* May We Have This Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today // *Atlantic Studies: Global Currents*. 2020. Vol. 17. No 1. P. 40–64. <https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1698241>

References

- Buckland, T. 1999. All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17 (1): 3–21.
- Glazovskaya, A. A. 2024. Tanec kak pamyat'. Opyt Irlandii [Dance as a Memory. The Case of Ireland]. *Vestnik antropologii* 1: 71–88.
- Goffman, E. 2000. *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnnoj zhizni* [The Presentation Self in Every Day Life]. Moscow: “KANON-press-C”, “Kuchkovo pole”. 304 p.
- Koks, K. 2023. *Zvukovoj potok. Zvuk, iskusstvo i metafizika* [Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 304 p.
- Krasnukhina, E. K. 2014. Telesnye formy istorii [The Bodily Forms of History]. In *Arkhetypy telesnosti (rossiiskii i zapadnyi konteksty)* [Archetypes of Embodiment (Russian and Western Contexts)], ed. by I. V. Kuzin. Saint Petersburg: Izdatel'stvo RHGA. 80–87.
- Laban, R. 1966. The Educational and Therapeutic Value of the Dance. In *The Dance Has Many Faces*, ed. by W. Sorell. New York, London: Columbia U.P. 113–127.
- Lifar, S. 2014. *Tanets: osnovnye techeniya akademicheskogo tansta* [Dance: The Main Trends of Academic Dance]. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva — GITIS. 232 p.
- Mashino, A., and E. Seye. 2020. The Corporeality of Sound and Movement in Performance. *The World of Music* 9 (1): 25–45.
- Narskii, I. S. 2018. *Kak partiia narod tantsovati' uchila, kak baletmeystry ei pomogali, i chto iz etogo vyshlo. Kul'turnaiia istoriia sovetskoi tantseval'noi samodeiatel'nosti* [How the Party Taught People

- to Dance, How Ballet Masters Helped It, and What Resulted. Cultural History of Soviet Dance Amateur]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 752 p.
- Ryzhakova, S. I., and I. E. Sirotkina. 2016. Performance Studies: Kontseptsiiia i issledovatel'skie podkhody [Performance Studies: Concept and Research Methods]. *Observatoriia kul'tury* 13 (6): 726–735.
- Ryzhakova, S. I., and R. R. Sultanova (eds.). 2020. *Zrelischnye iskusstva: kontakty i konteksty: Sbornik statei i esse* [Spectacle Arts: Contacts and Contexts: A Collection of Articles and Essays]. Kazan': IYaLI. 272 p.
- Samarina, T. N. 2024. Kak narisovat' vals: khoreograficheskie illjustratsii v sovetskikh uchebnikakh bal'nykh tantsev [Drawing a Waltz: Choreographic Illustrations in Soviet Ballroom Dance Textbooks]. *Vestnik antropologii* 1: 178–197. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/178-197>
- Schechner, R. 1994 (2003). Ritual and Performance. In *Companion Encyclopedia of Anthropology* ed. by T. Ingold. London, New York: Routledge. 613–647.
- Shemiakina, E. V. 2014. Zhest kak sposob konstitutsirovania myshleniiia [Gesture as a Way of Constituting Thought]. In *Arkhetipy telesnosti (rossiiskii i zapadnyi konteksty)* [Archetypes of Embodiment (Russian and Western Contexts)], ed. by I. V. Kuzin. Saint Petersburg: Izdatel'stvo RHGA. 70–79.
- Sirotkina, I. E. 2019. Antropologicheskii piruet. Issledovaniia dvizheniiia: ot "brachnykh tantsev" zhivotnykh do epistemologii breika [Anthropological Pirouette. Studies of Movement: From Animal Courtship Dances to Break-Dancing Epistemology]. HSE University. Online Resource. <https://iq.hse.ru/en/news/287216259.html> (Accessed on October 20, 2025).
- Unruh, K. 2020. May We Have this Dance?: Cultural Ownership of the Lindy Hop from the Swing Era to Today. *Atlantic Studies: Global Currents* 17 (1): 40–64. <https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1698241>
- Yurchak, A. V. (2014) 2024. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. Poslednee sovetskoe pokolenie [Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 664 p.