

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ МОЗАИКА. МОЛОДЕЖНЫЙ ВЗГЛЯД

УДК 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2026-3/338-357

Научная статья

© Т. Н. Самарина

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ТАНЦОВЩИЦЫ В ПУБЛИКАЦИЯХ
РУССКОГО ЖУРНАЛА О ВОСТОЧНОМ ТАНЦЕ «ОРИЕНТАЛЬ»
(2005–2014 гг.)

Исследование посвящено анализу образа восточной танцовщицы (исполнительницы танца живота) по материалам журнала «Ориенталь». В статье рассматривается танец, распространенный на Ближнем Востоке и в Северной Африке, вобравший в себя фольклорные традиции проживающих в данном регионе народов и перенесший на сцену. В 2000-е годы в России наступил пик популярности этого вида танцевального искусства: появились Общероссийская танцевальная организация (ОРТО) и Лига профессионалов восточного танца (ЛПВТ). Важным событием стало возникновение журнала «Ориенталь» — ценного источника для исследования танца и контекста 2000–2010-х годов. В журнале публиковались статьи с такой информацией как, например, описания тренировок с танцевальными аксессуарами (меч, бубен, шаль), советы по изучению языков Ближнего Востока (арабского и турецкого), рекомендации о технике исполнения элементов разных стилей, о выборе музыки для выступления, об аспектах работы с дарбукистами (перкуSSIONистами), об организации концерта, о самостоятельной постановке танца, о классической хореографии, вопросы, связанные с возможностью записи танца на камеру, обзоры учебников танца живота, комментарии юриста (проблема плагиата в танцевальной сфере). Предметом нашего исследования выступил образ исполнительницы восточного танца в издании, ориентированном на российских читателей. Методология базируется на качественном контент-анализе 22 номеров журнала (2009–2014 гг.) с применением гендерного подхода и методов изучения женской повседневности. Результаты актуальны для рассмотрения истории танца в России и могут быть использованы для дальнейшего анализа женской повседневности в контексте развития восточного танца в стране.

Ключевые слова: арабизм, ориентализм, колониализм, феминизм, повседневность, гендерные исследования, женская история, антропология танца, восточный танец, танец живота

Ссылка при цитировании: Самарина Т. Н. Репрезентация образа танцовщицы в публикациях русского журнала о восточном танце «Ориенталь» (2005–2014 гг.) // Вестник антропологии. 2026. № 3. С. 338–357.

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: Fareeda-j@yandex.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5138-3580>

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

UDC: 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2026-3/338-357

Original article

© Tatyana Samarina

REPRESENTATIONS OF DANCERS IN THE RUSSIAN DANCE JOURNAL “ORIENTAL” (2005–2014)

This study analyzes the image of the oriental dancer (belly dancer) based on materials from the dance journal Oriental. The article examines a dance common in the Middle East and North Africa, which incorporates the folk traditions of the peoples living in this region and transfers them to the stage. The 2000s saw the peak of popularity of this dance form in Russia, with the emergence of the Russian Dance Organization and the Oriental Dance Professionals League. The “Oriental” journal became a valuable source for researching dance and its context in the 2000s–2010s. It published articles containing information such as descriptions of training with dance accessories (sword, tambourine, or shawl), tips for learning Middle Eastern languages (Arabic and Turkish), techniques for performing elements of various styles, reviews of belly dance textbooks, legal commentary on plagiarism in dance, choosing music for performances, aspects of working with percussionists, organizing a concert, independently choreographing a dance, classical choreography, and issues related to recording dance on camera. Our study focused on the image of an oriental dance performer in publications aimed at Russian female readers. The methodology is based on a qualitative content analysis of 22 issues of the journal (2009–2014) using a gender approach and methods for studying women’s everyday life. The results are relevant for the study of the history of dance in Russia and can be used for further analysis of women’s everyday life and the development of oriental dance in our country.

Keywords: Arabism, Orientalism, colonialism, feminism, everyday life, gender studies, women’s history, dance anthropology, oriental dance, belly dance

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: Fareeda-j@yandex.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5138-3580>

For citation: Samarina, T. N. 2026. Representations of Dancers in the Russian Dance Journal “Oriental”. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 3: 338–357.

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.

В статье речь пойдет о, так называемом, танце живота — от англ. *belly dance* (беллиданс); на арабском языке — *raks sharki*. Танец живота практикуется и как бытовой танец, и как сценический; хореография его основана на движениях бедер, груди и живота, исполняется преимущественно женщинами в раздельном костюме, который состоит из лифа и длинной юбки, оставляя открытым живот. Танец распространен в странах Ближнего Востока и Северной Африки и с течением времени вобрал в себя фольклорные традиции народов, проживающих в этом регионе.

Особую популярность танец живота приобрел в Египте XX в., этот период еще называют «Золотым веком», так как в это время сформировались основные стилистические и хореографические каноны, появились признанные танцовщики и танцовщицы, которые начали исполнять *беллиданс* на сцене, а также сниматься в кино. Сейчас египетский стиль танца живота некоторыми преподавателями и исполнителями считается классическим, хотя не все соглашаются с представлением о Египте как о «родине классического *беллиданса*» (ПМА 1: Луцко). В каждой стране существуют свои региональные особенности исполнительского мастерства, которые часто зависят от местного танцевального фольклора. Понимание народной культуры и традиций (не только танцевальных) имеет принципиальное значение для сценического восточного танца. Тем не менее, нельзя отрицать, что на начало XXI в. именно Египет является авторитетом в мире танца живота.

Как это произошло? В 30-е годы XX в. *беллиданс* начал оформляться в известном для нас виде в каирских варьете, где танец впервые испытал на себе влияние классического танца в лице французских хореографов, работавших там (*Ефимова-Соколова* 2008: 147). Также стимулом к развитию хореографии в Египте послужило создание ансамблей народного танца; у истоков этого процесса стоял И. А. Моисеев и другие советские хореографы. В 1957 г. в Каире И. А. Моисеев провел консультации на тему создания академического ансамбля египетских народных танцев, а также системы академического хореографического образования (*Барсова, Подъячев* 2023: 156). Началась активная работа, в Египет пребывали советские танцоры и педагоги, происходило обучение станку, классической хореографии по советской системе. С 1966 по 1968 г. в Каире работал хореограф А. А. Борзов, что не могло не сказаться на качестве сценического исполнения египетских народных танцев (*Барсова, Подъячев* 2023: 164).

Вслед за советскими специалистами эстафету подхватил Махмуд Реда (1930–2020) — египетский танцор и хореограф, руководитель одноименной танцевальной труппы, который, как и И. А. Моисеев, прославился тем, что работал над адаптацией фольклорных, в данном случае, египетских танцев под сценическое исполнение; для этой цели Реда объездил весь Египет, собирая местный танцевальный материал.

Влияние советско-российских хореографов на развитие восточного танца исключительно ценно. Многие известные арабские исполнители и исполнительницы танца живота прошли через хореографическую школу при академических коллективах, школу, заложенную во многом нашими соотечественниками. Так, например, ливанская дабка получила свое сценическое воплощение стараниями все того же И. А. Моисеева. В свою очередь, начиная с 1960-х гг. советские и затем российские танцоры принялись активно ездить в арабские страны и Турцию за знаниями.

В современной России *беллиданс* переживал пик популярности в 2000-е годы, когда появились первые танцевальные и спортивные организации, такие как Общероссийская танцевальная организация (ОРТО 2025)¹ и Лига профессионалов восточного танца (ЛПВТ 2025)², благодаря которым танец живота профессионализировался. Начали появляться специализированные конкурсы под эгидой этих организаций, а качество исполнения заметно выросло. До появления этих организаций танец живота исполнялся, как

¹ Общероссийская танцевальная организация (ОРТО), на базе которой существуют федерации, занимающиеся различными танцевальными направлениями, в том числе восточными танцами. В свою очередь ОРТО входит в International Dance Organization (IDO). Сайт ОРТО см.: <https://ortodance.ru/>

² На данный момент (10.09.2025) на сайте организации нет актуальных новостей, однако Лига продолжает работать: <https://bellydanceliga.com/>

правило, в ресторанах. Рост числа профессиональных и любительских школ тоже пришелся на это время, впоследствии интерес к восточным танцам перестанет быть столь сильным, но данное танцевальное направление по-прежнему остается востребованным в России, а российские танцовщицы являются одними из самых подготовленных в мире, более того, на международных соревнованиях по *беллидансу* россиянки до недавнего времени были самой многочисленной сборной (ПМА 1: Луцко).

Многие женщины, увлекавшиеся танцем живота в 2000-е годы, связывали популярность этого танца в России с выходом бразильского сериала «Клон» (2004–2005 гг.) и главной героиней Жади, которая неоднократно исполняла *беллиданс* в сериале и тем самым вдохновила на изучение восточных танцев и арабской культуры многих россиянок, даже несмотря на впоследствии очевидный танцевальный дилетантизм актрисы Джованны Антонелли. Образ красавицы, танцующей арабский танец живота, ставшей объектом для подражания, также спровоцировал всплеск интереса к танцам Ближнего Востока с созданием большого количества школ, фестивалей, конкурсов, организации поездок в страны этого региона и также публикаций учебников по танцу живота и других материалов.

Важным событием в сообществе российских исполнителей танца живота оказалось появление журнала «Ориенталь», русского журнала о восточном танце, создательницей и главным редактором которого была Мария Крижановская с 2005 г. по 2009 г., сама танцевавшая *беллиданс* и Мона Амар с 2009 г. по 2014 г., также исполнительница этого направления. Журнал выходил 4 раза в год и позиционировался как журнал для женщин (в статьях журнала авторы и главный редактор обращались к «дорогим читательницам»). Впрочем, практически все «поле» восточного танца имело «женское лицо», как в плане непосредственного исполнения, так и в производстве и потреблении информации, организации мероприятий, бизнеса и другой социальной активности.

Задача нашего исследования — проанализировать образ «восточной танцовщицы», исполнительницы танца живота, сконструированного для россиянок в журнале «Ориенталь», который мы использовали в качестве перспективного исторического источника нереактивных данных. Ценность данного источника в том, что он создавался женщинами-танцовщицами для таких же женщин-танцовщиц, журнал являлся частью жизни самих авторов и редакторов издания. Выборка состоит из 22 номеров журнала (с 2009 по 2014 гг.), проанализированная полуформализованным методом качественного контент-анализа, который на наш взгляд лучше всего позволяет исследовать те или иные репрезентации в тексте. Теоретической рамкой данного исследования выступила гендерная теория и метод изучения повседневности посредством «женской прессы» (Штылева, Пушкарева 2024). Данное издание можно квалифицировать как «женскую прессу» и подобные журналы принято использовать как источник в гендерных исследованиях и в исследованиях женской истории (например, см.: Громова 2016; Громова 2018). Журнал «Ориенталь» — достаточно редкий и ценный исторический источник по исследованию танца (*dance studies*), который воссоздает определенный контекст 2000-х–2010-х гг. — периода моды на танец живота в России; опыт издания таких журналов может в дальнейшем использоваться в популяризации танцевального искусства. Анализ материалов журнала «Ориенталь» безусловно имеет шанс стать подспорьем для изучения историками женской повседневности и истоков развития восточного танца в России.

Читая журнал «Ориенталь», танцовщица получала комплексное, хоть и поверхностное, представление о Ближнем Востоке. Это не только материалы о восточных танцах из разных стран, но и сведения о культуре, языке, музыке, кулинарии, арабской моде, интервью со звездами *беллиданса*, обзоры книг и видеодисков, анонсы танцевальных фестивалей и конкурсов, реклама магазинов с танцевальной одеждой и атрибутикой. В соответствующих разделах журнала публиковались статьи про женщин, которые, занимаясь танцем живота, нашли себя в смежных отраслях: швеи, рукодельницы, визажистки, владелицы магазинов танцевальных товаров — их бизнес обслуживал потребности таких же женщин, танцующих *беллиданс*. Нельзя не отметить, что в статьях журнала встречались откровенно стереотипные утверждения о жизни женщины в арабских странах, например:

«Слабый пол на Востоке окружен заботой и вниманием, считается, что работать и кормить семью должен мужчина, а женщина должна радовать его своей красотой, стряпней и интересными рассказами. Имеющуюся массу свободного времени дамы тратят на себя: натираются маслами, мажутся кремами и красятся» (Гулынская 2008: 38).

Подобные сюжеты неизбежно отсылают нас к работе Э. Саида «Ориентализм», в которой рассматривается как образ «Другого» может быть пропущен через призму европейского восприятия в политике, искусстве, текстах, а в нашем случае и в конструировании «восточного танца». Мы в своем исследовании постараемся взглянуть как образ восточной танцовщицы ретранслируется через подобную «ориенталистскую» оптику. По Э. Саиду сам феномен ориентализма — это система репрезентаций (Саид 2021: 310). «Во всех своих романах Флобер связывал Восток с эскапизмом сексуальных фантазий. То, по чему Эмма Бовари и Фредерик Моро тоскуют, — то, чего нет в их однообразной (или пустой) буржуазной жизни и чего они хотят, — легко приходит в грезах, облаченных в восточные клише: гаремы, принцессы и принцы, рабы, покрывала, танцующие девушки и юноши, щербет, притирания и так далее» (Саид 2021: 296). Все темы актуальные для буржуазной Европы XIX в., которые обозначил Э. Саид в своей работе, представлены и в журнале о восточном танце «Ориенталь» — определенно, это издание было создано специально для женщин XXI в., которые ищут спасения от офисной рутины в экзотическом танце живота.

Историография вопроса: субкультура, феминизм, колониализм и культурная апроприация

Антропологических исследований танца живота не так много, как в российской, так и в зарубежной науке. Заслуживает внимания тот факт, что в Институте этнологии и антропологии РАН какое-то время назад писала о восточном танце О. Л. Ефимова-Соколова, которая одновременно являлась практикующим танцором, что не редкое явление в области *dance studies*¹. Временные рамки, интересующие нас, совпадают с публикациями вышеупомянутого автора — 2008 и 2009 года. Один из текстов исследовательницы посвящен рассмотрению танца живота как *женской* досуговой субкультуры в территориальных рамках Москвы — главного центра притяжения самых сильных педагогов и танцовщиц. СУАТ — «субкультура увлекающихся арабским танцем» исчерпывающе описана в сборнике «Молодежные субкультуры Москвы»

¹ Например, см. работы исследователей-танцоров из Института этнологии и антропологии РАН: (Глазовская 2024; Самарина 2024).

под редакцией М. Ю. Мартыновой; в статье были затронуты вопросы социальной иерархии (любители vs. профессионалы), конкурсная составляющая, упомянут важный для нас термин «арабизм», затронуты проблемы инфраструктуры и оплаты занятий танца живота (Ефимова-Соколова 2009). В другой своей статье автор приводит краткую историю появления *беллиданса* в России, выделяя его особенности развития в нашей стране и исполнение нашими соотечественниками, сравнивая с традициями бытования этого танца на его родине. Например, одной из «фишек» российского танца живота в те годы была сезонность работы школ. Связано это было с практикой летних выездов в арабские страны для фестивалей и знакомством с культурой региона для учениц и контрактной работой для преподавателей (Ефимова-Соколова 2009: 152–153). Автор подчеркивал важность погружения в мир Ближнего Востока в сознании танцовщиц, интерес, спровоцированный танцем живота, очень часто перерастает во что-то большее: «Из всех граней незнакомой культуры человек в первую очередь выбирает то, что понятнее — язык музыки и тела интернационален. А от внешнего дальше человек движется к внутреннему, начиная интересоваться и изучать другие формы культуры (язык, литературу, быт и обычаи), а также религию» (Ефимова-Соколова 2009: 153). О. Л. Ефимова-Соколова связывала популярность танца живота в России в те годы с упадком и утратой собственной, национальной фольклорной танцевальной традиции, что было достаточно расхожим мнением, в том числе среди самих танцовщиц. Например, подобное мнение высказывала З. Ляпина (преподаватель цыганского танца) на «Форуме танца живота Галины Савельевой» www.beledi.ru (Русский народный танец 2026).

Вопрос колониального отношения к танцу живота и его культурной апроприации за пределами Ближнего Востока традиционно поднимается в англоязычных научных текстах, наследуя ориентализму Э. Саида. Например, в статье Кристи Банасяк был показан конфликт между восточным танцем живота и второй волной феминизма в научной среде: исследователи указывали на объективизацию и угнетение исполнительниц танца живота, а также на разрыв танца с его корнями из Ближнего Востока и Северной Африки (Banasiak 2014: 2). Автор призывает не ограничиваться *gaze theory* (теория взгляда) в исследовании *беллиданса*, так как данная теория полностью лишает агентности ее субъектов. Автор статьи демонстрирует разницу интерпретаций значений между учеными-феминистами второй волны и практикующими танцорами (повязка на бедра, платки, выступление для аудитории, танец для партнера и т. д.).

Забегая вперед, мы позволим себе сделать ремарку о таком проекте, как *Bellydance superstars*: танцевальная труппа, появившаяся в 2003 г., то есть в интересующий нас период, в Соединенных Штатах Америки, продюсером коллектива выступил Майлз Коупленд. И он также столкнулся с тем, что данный вид искусства интересен больше женщинам, которые воспринимают его как практику принятия себя и собственного тела, а не мужчинам, ищущим сексуализированное зрелище: «Примечательно, что для первых американских гастролей (с Lollapalooza) Майлз набирал танцовщиц строго определенного типа: женщин, которые понравились бы белым мужчинам в возрасте 18–24 лет. Однако очень скоро он понял, что это бессмысленно — как выяснилось, зрительскую аудиторию *Bellydance superstars* составляют в основном женщины. Это закономерно: исторически танец живота исполняли женщины для женщин, и сейчас, на выступления танцовщиц *беллиданса* приходят тоже в основном женщины — для того, чтобы по-новому осознать собственную при-

роду, женственность и силу. Выступления Bellydance superstars — это гимн женской красоте и чувственности. Они танцуют не для мужчин. Замечательный факт: все попытки журнала Playboy заполучить модель из Bellydance superstars провалились с треском одна за другой. Сегодня и сам продюсер шоу Майлз Коупленд, поняв, каким должен быть образ звезды беллиданса, запретил своим артисткам раздеваться перед камерой — под угрозой увольнения из труппы» (Маланьина 2008: 60).

Темы ориентализма, культурной апроприации и феминизма рассматривала Мария Патриция Мулеро в своей статье «Женское достоинство через призму танца живота. Эмансипация и культурные дебаты в западном восточном танце», используя необычную методологию «танцевального интервью». Эта методология заключается в том, что исследователь артикулирует вопрос устно, а респондент отвечает танцем, и затем сам интерпретирует свои движения, чувства, выбранное музыкальное сопровождение и костюм (Mulero 2021: 89). В данной работе автор рассматривает практики танца живота и стиля фьюжн западными исполнительницами (Франция, Испания, США), и как педагоги этого направления при помощи «мягкой силы» распространяют среди своих учениц ценности феминизма, противопоставляя им ценности ориентализма. В своем исследовании Мулеро сталкивает в одном танце две оптики: колониальную и феминистскую. Исторически *беллиданс* на первый взгляд совершенно не связан с феминизмом, однако являет собой западный ориенталистский (колониальный) конструкт. Если колониализм в *беллидансе* трактуется как однозначно негативное явление, и предлагаются способы смягчения его влияния, то с точки зрения феминизма западный танец живота представляет собой практику принятия женщинами себя и своего тела, часто не конвенционального, что отвечает трендам движения «бодипозитив», а также повышения самооценки женщин, развития уверенности в себе и ощущения сестринства среди исполнительниц этого танца.

Парадокс в том, что для широкой публики, выступление на сцене с танцем живота выглядит максимально патриархальным перформансом — демонстрация полуобнаженного женского тела и соответствующих танцевальных движений ставит женщину в позицию сексуального объекта. В то время как внутри сообщества исполнительниц танца живота это воспринимается как феминистский перформанс. Достаточно часто практики исполнения *беллиданса* происходят без мужского зрителя — танец исполняется женщинами для женщин, практически как в оригинальной фольклорной традиции, откуда сценический танец живота многое почерпнул (Mulero 2021: 91). Получается, что исполнительницы танца живота являются носителями как колониальных ценностей (что, с точки зрения автора трактуется как негативное явление), так и феминистских (что прогрессивно, опять же, по мнению Мулеро) — практики принятия себя в танце олицетворяет борьбу против патриархального взгляда на женское тело. Хотя, как утверждает Мулеро, это работает по большей части лишь для не носителей арабской культуры, так как чтобы преуспеть в Египте, женщинам приходится действовать в патриархальной маскулинной парадигме (Mulero 2021: 92).

Как отмечает автор, феминистские ценности транслируются ученицам мягко, через обучение танцу, без громких манифестов: «Ачоури (преподавательница танца) утверждает, что она не дает явный дискурс (феминистический) на своих классах, но считает, что через ее педагогику она делится этими феминистическими ценностями» (Mulero 2021: 90). Это способствует формированию эмоциональной связи между ученицами.

Феномену культурной апроприации и вопросам, связанным с этим явлением, посвящен финальный раздел статьи Мулери. Автор дает голоса своим информантам, которые призывают бережно обращаться с чужим культурным наследием, активно изучать историю и культуру Ближнего Востока, а не бездумно исполнять *беллиданс* и фольклорные танцы. Складывается впечатление, что у автора и его респондентов общая позиция: «если с уважением, то можно». Возникает вопрос, насколько женщинам, которые пришли на занятия танцами в условный фитнес-клуб обязательно глубоко изучать историю и культуру региона, чтобы не стать «апроприаторами»? Как бы то ни было, практика показывает, что запрос на более глубокое погружение в контексты, связанные с хореографией в сообществе танцующих *беллиданс* однозначно есть, однако насколько материалы, которые предлагаются женщинам для изучения, сами по себе лишены ориентализма? Воображаемые ценности ориентализма (*imaginary orientalist values*) — это как раз то, что транслировал в своих статьях журнал «Ориенталь». Ниже мы рассмотрим подробнее, что предлагал журнал своим читательницам.

Повседневность как теоретическая рамка

Женская повседневность традиционно связывается со сферой частного и интимного (Белова 2006: 86). А. В. Белова выделила три аспекта изучения женской повседневности, на которые мы будем также опираться в своем исследовании: «Изучение женской повседневности исходит из того, что историю повседневности интересуют, во-первых, «обычные люди» в их ежедневных взаимоотношениях и взаимосвязях, их опыты ежедневной жизни, во-вторых, особенности организации и восприятия ими того «вещного мира», в котором протекала их обыденная жизнь, и, в-третьих, ментальный склад, проявлявшаяся изо дня в день эмоциональность как выражение их индивидуальности, разнообразие женской субъективности, отношение субъективных опытов к общественному контексту» (Белова 2006: 94).

Занятия танцами, на первый взгляд, кажется творческим процессом, однако, как и любому другому творчеству, танцу сопутствует рутина, причем, чем профессиональнее танцор, тем больше его обыденная/повседневная жизнь выстроена вокруг танцевального класса. А также выбранное танцевальное направление превращается в специфическую локальную идентичность, о которой писала А. В. Белова в контексте изучения женской повседневности: «Особую роль играет локальная идентичность, ведь смена «локуса» — это не просто перемещение в пространстве, а изменение всей повседневной жизни, включая такие ее элементы, как устройство жилища, виды занятий и одежды, рацион и режим питания, речевая и письменная практика» (Белова 2006: 94). Например, танцевальная рутина балетного артиста будет отличаться от ежедневных практик исполнителя танца живота или фламенко.

Репрезентация танцовщиц в журнале «Ориенталь»

Как же танец живота воспринимался в своем историческом регионе, а как вне его? Безусловно, в арабских странах он отчасти расценивался как вид стриптиза — «самые неприличные женщины, шармута¹!» (ПМА 1: Луцко). Особенно в тех странах, где сильны мусульманские традиции. Но в других странах, по большей части

¹ Женщина легкого поведения (*арабск.*)

не мусульманских — это женское искусство: «Танец живота «повис» где-то между стриптизом и чем-то божественным. Между ними тонкая грань, где шаг в сторону — стриптиз, шаг в другую — женское совершенство» (Дайте людям отдохнуть! 2009–2010: 21). Поговорим об этом в ниже. «Лицо» танца живота — это его звездные исполнительницы, поэтому в каждом номере журнала публиковалось интервью, как правило, главного редактора со знаменитой танцовщицей: российской или зарубежной. В нашем исследовании мы проанализировали методом качественного контент-анализа более двух десятков интервью, используя несколько категорий.

Путь к восточным танцам. Очень многие российские исполнительницы восточного танца имели танцевальную или музыкальную базу еще в детстве, и в этом прослеживается их некоторая схожесть с танцовщицами из арабских стран, которые также часто начинали танцевать с малых лет. Только у россиянок это были академические танцы в школах и студиях, балльные танцы, порой даже профессиональное хореографическое образование или цирковое, как у Натальи Стрельченко, а у, например, египтянок это был просто *балади* (бытовой танец в Египте).

Во многих интервью говорилось, что российские танцовщицы практически сразу стали исполнять танец живота на публике: обучение технике проходило параллельно с работой в ресторанах или на контрактах, поэтому качество танца оставляло желать лучшего, главным в танце оставалась подача. Было также распространено обучение по видеокассетам и DVD, когда еще не наблюдалось такого наплыва преподавателей с мастер-классами из-за рубежа. Информация ценилась на вес золота. Большинство исполнительниц на заре появления танца живота в России начинали танцевать именно в ресторанах, в камерной обстановке, и лишь за тем, с появлением танцевальных организаций и конкурсов, принялись выходить на большую сцену и на конкурсный паркет.

Работа за рубежом. В журнале девушки, которым доводилось поработать по контракту в арабских странах, делились с читательницами своим опытом и всеми нюансами исполнения танца живота при отелях, в ресторанах и на свадьбах. В 2000-е годы, чтобы поехать работать по контракту на Ближний Восток достаточно было выслать фотографии; видео танца даже не прилагалось к резюме (Железная леди Ирина Попова 2006: 8). Работа по контракту в арабских странах или Турции предполагала исполнение восточных танцев при отеле как для туристов, так и для местных жителей, например, саудитов, которые приезжали в Йемен отдохнуть на море (Железная леди Ирина Попова 2006: 8). Обычно танцовщица в таких случаях выступала с живым оркестром и именно это являлось тем опытом, за которым многие россиянки в те годы стремились поехать работать на Ближний Восток. Взаимодействие музыкантов и танцовщицы было бесценной практикой: именно от них часто можно было узнать о различных фольклорных ритмах и выучиться танцевать под народную музыку. Существовала традиция, когда оркестр «проверял» танцовщицу на знание ритмов и умение импровизировать на сцене, и только если девушка проходила этот экзамен, оркестр начинал «помогать» ей на выступлении (Северный цветок 2008: 10). О неприятных случаях работы за рубежом рассказывала Ирина Белопольская, в частности о проблемах и недопониманиях с оркестром, когда музыканты начинали «трепать нервы»: играли незапланированные ритмы или, наоборот, целый час исполняли один халиджи¹ (Белопольская 2007: 13). Приветствовалось знание арабского языка,

¹ Фольклорный танец Персидского залива.

в том числе для того, чтобы объясняться с оркестром. Впрочем, Ольга Степанова (Нур) упоминала, что иностранкам в арабских странах все равно платили меньше, чем арабским исполнительницам танца живота (Ольга Степанова 2006: 22).

Подчеркивалось, что танцовщица должна быть «недоступной» для своих зрителей: никакого флирта и отношений с посетителями шоу при отелях, репутация поддерживалась не только самой девушкой, но и отелем — за неподобающее поведение можно было лишиться работы. Большинство девушек на страницах журнала рекомендовали не привлекать к себе лишнее внимание при работе по контракту: по возможности не покидать территорию отеля без сопровождения, не заводить личные связи с клиентами, вести вне сцены скрытый и скромный образ жизни.

Лейла Шатрова (Лейла Хакан) рассказывая в интервью журналу подробности работы танцовщицей в Турции, обозначила проблему проституции, когда у иностранок, приезжающих выступать в Стамбул, отбирали паспорта, избивали и держали в сексуальном рабстве (Масанина 2007: 28). Другие интервью также подтверждали мнение, что Турция в то время была страной с неблагоприятными условиями работы для танцовщиц. В Турции вообще особое отношение к танцу живота: там к этому виду искусства относились не так трепетно, как в Египте или других арабских странах; для местного населения эта индустрия предназначалась лишь для низкопробного развлечения туристов и в отдельных случаях для проституции. В 2000-е годы в Турции в основном работали девушки из стран СНГ и часто сталкивались с обманом, насилием и тюрьмой с последующей депортацией.

Отличие русских танцовщиц от танцовщиц из арабских стран, в частности египтянок, в том, что для последних было важнее передать через танец свои чувства, нежели продемонстрировать безукоризненную технику или элементы шоу (Крижановская, Пугач 2006–2007: 9). Знаменитая египетская танцовщица Дина разделяла в своей картине мира египетский *беллиданс* и сценическое шоу. Она же в интервью журналу обращала внимание на слишком яркий макияж и костюмы русских исполнительниц, противоречащие египетскому «естественному» облику и манере. Одновременно с этим, в журнале давались советы, в том числе от признанных российских танцовщиц, именно о ярком макияже и костюмах. Мы видим, что в русской традиции исполнения восточного танца преобладали как раз элементы шоу, вычурные костюмы и аксессуары.

Ракия Хассан отмечала у русских танцовщиц бедный набор движений и отсутствие понимания, о чем они танцуют. При этом были ожидания техники классического балета (Ракия Хассан 2006–2007: 16). Россиянки, в целом, считались и считаются очень техничными танцовщицами, благодаря сильным традициям академического танца, до сих пор развитым в нашей стране. В интервью журналу, Ирина Попова, напротив, говорила о том, что россиянки в арабских странах танцуют по-другому, не так как в России: «Просто в России танцуют более попсовую, эстрадную программу. Например, я танцевала в Бахрейне, и никто не думал, что я русская, со мной все заговаривали по-арабски» (Железная леди Ирина Попова 2006: 9). Хотя Дина сравнивала изучение танца другого народа с изучением иностранного языка — акцент все равно будет слышен носителям, по ее мнению, (Крижановская, Пугач 2006–2007: 11). С другой стороны, главный редактор журнала «Ориенталь» Мария Крижановская предположила, что арабский танец живота стал таким же интернациональным явлением, как и английский язык (Крижановская 2009: 1). Танцорам приходилось учитывать разницу между зрителями-носителями куль-

туры и не носителями, например, это касалось времени исполнения танца, выбора музыкальной композиции и костюма (Уманец 2008а: 7). Для египтян важнее мелодия, а не ритм, соответственно соло табла (исполнение танца под барабаны с преобладанием трясок) в Египте любят меньше (Крижановская, Пугач 2006: 9). Наталья Ландарь считала, что русские танцовщицы способны совместить и технику исполнения, и эмоциональное наполнение танца: «Американской технике не хватает души. Арабки танцуют только душой, и изредка делают удар бедром. Русские же стараются совместить технику, шоу и душу» (Евдокимычева, Крижановская 2006–2007: 46). Интересным фактом стало для меня лично то, что арабские (египетские) танцоры по большей части левши, и рабочая (опорная) нога в их танце левая. Это могло вызвать затруднения на мастер-классах для российских танцоров-правшей (Женщина в мужском танце 2009–2010: 16).

Со страниц журнала звучали противоположные мнения носителей и не носителей культуры танца живота: носители чаще всего настаивали на том, что только арабки способны в совершенстве владеть этим видом искусства. Наташа Атлас, исполнительница поп-музыки говорила в интервью о том, что арабки учатся быстрее танцу живота, чем, например, европейские женщины, так как это искусство у них «в крови» (Крижановская, Пугач 2006: 26). Однако у исполнительниц из других стран могло быть другое мнение на этот счет. Например, Мария Богадо (Асмахан), аргентинка, исполняющая египетский танец живота, подчеркивала, что даже носитель культуры не сможет быть лучше профессионального танцора (Не просто Мария 2007: 7).

Если египетские танцовщицы классического *raks sharki* могли относиться к технической подготовленности россиянок как к недостатку для танца (за техникой теряются смыслы и аутентичность исполнения), то сами российские танцовщицы и лидеры мнений гордились академическим бэкграундом: «Очень многие из наших танцовщиц имеют академическое танцевальное образование, и, как следствие, более высокий профессиональный и технический уровень. Среди арабок, к сожалению, очень часто встречаются откровенные любительницы» (Знакомьтесь: Анна Шафран 2007: 23). «Отец» сценического восточного танца в Египте Махмуд Реда сам использовал академический стиль в своих постановках. Такие звезды российского *беллиданса* как Наталья Стрельченко (Фадда) активно включали классическую хореографию в свои тренировки для того, чтобы справляться с выступлениями на сцене, но при этом, из-за этого проистекал и ранний уход со сцены — в сорок лет, как и у балетных артистов: «Конечно, в восточном танце все по-другому, и в Каире танцовщицы выступают до очень зрелых лет. Египетская публика по-другому воспринимает музыку и танец, они радуются, они расслабляются все вместе. В нашей стране другие законы сцены» (Москва слезам не верит 2009: 7). В Египте танец живота так и остался камерным видом искусства, в России же его адаптировали для большой сцены, при помощи классической хореографии.

В целом можно сказать, что в 2000-е годы Россия была своего рода авторитетом в мире танца живота: наших танцовщиц знали и уважали, многие из них побывали на египетских танцевальных фестивалях и хорошо себя там зарекомендовали, из интервью совсем молоденьких «звездочек» тех времен видно, что для них образцом для подражания являлись именно российские танцовщицы, а не египетские. Но по сравнению с другими танцами, *беллиданс* все же проигрывал: «Здесь, в России, такой степени звездности танцами никогда не достичь. Потому что *беллиданс* не является искусством, которое представляет данную страну» (Ай да Варвара! 2007: 8).

Апроприация, стилизация, новые течения. В журнале публиковались исторические статьи, например, о том, что репрезентация «Востока» для европейцев во многом опиралась на «Русские сезоны» Дягилева, а именно на балеты «Клеопатра», «Половецкие пляски», «Шехерезада», «Синий бог»: «Мы почти не знаем, как в реальности выглядел Восток, но зато каждый представляет, как он должен был выглядеть. Бакст, Фокин и Дягилев создали популярный образ Востока, придав ему значительную часть того очарования и экзотики, которой этот образ славится» (Пугач 2007: 32). Именно в этих постановках закрепился клишированный ориентальный (по Э. Саиду) образ Ближнего Востока: с полуобнаженными одалисками, коврами, шальями, подушками и утрированным эротизмом. «Можно даже достаточно уверенно сказать, что созданные стереотипы вместе с туристами были перенесены на Восток и во многом повлияли на формирование туристического имиджа Востока уже там» (Пугач 2007: 32). Ориентализм породил огромный пласт хореографии, в рамках которой было заключено европейское представление о загадочном и непостижимом Востоке и о стереотипной восточной танцовщице — манкой и сексуальной женщине. Э. Саид сравнивал ориентализм с театром, в котором Восток и ислам относились к реальности как же, как к ней относятся стилизованные театральные костюмы (Саид 2021: 122).

На волне увлечения различными эзотерическими практиками в танец живота привносили элементы йоги, дыхательной гимнастики, медитации — впоследствии в журнале описывалась подобная эклектика, которая к реальной культуре Ближнего Востока имела лишь опосредованное отношение, зато включала в себя элементы танцев в стиле нью-эйдж и фольклора Индии. Так появилось течение *трайбл* — танец на основе элементов *беллиданса*, но с включением фольклорных традиций других культур (индийских, индейских, стран Африки); исполняется *трайбл* под электронную музыку. В журнале описывались кейсы создания, так называемого, славянского *трайбла* — это стилизация с использованием русской народной музыки в обработке и костюмов, напоминающих сарафан. Авторы подчеркивали, что этот танец может помочь в решении проблемы отсутствия «арабизма» у отечественных танцовщиц, так как для исполнения «славянского *трайбла*» не нужно было учить арабский язык и погружаться в культуру Ближнего Востока (Песни, восток и славяне 2008: 61).

Танец живота подвергся стилизации и в Китае — Вэнь Кэсинь использовала в своем исполнении *беллиданса* движения рук из китайского традиционного танца, а затем и вовсе придумала адаптированный «танец гибкой талии» (Шелк 2008: 62). Танцовщица Эше в своем интервью журналу рассказала, что японские исполнительницы танца живота используют в костюме элементы кимоно, а также традиционную японскую атрибутику (Авдеева 2009: 8).

«Для меня важно не имитировать чужую культуру или искать в ней себя, а творчески перерабатывать увиденное и выразить языком танца свои чувства, ту культуру, из которой я происхожу» (Шэрон Кихара 2009: 51). Такую цель для себя ставит исполнительница *трайбла* Шэрон Кихара, в то время как исполнительницы классического танца живота гонятся за «арабизмом» и аутентичным египетским стилем. Складывается ощущение, что в стиле *трайбл* можно было экспериментировать, существовал даже *трайбл-бурлеск*. Не все танцовщицы, в том числе западные (не носители) одобряли подобные эксперименты с арабским танцем; мода на «бурлеск» в *беллидансе* породила в свое время много споров и столкнулась с некоторым осуждением исполнительниц классического египетского стиля.

Как же относились те люди, для которых танец живота — это часть национальной культуры, к подобному обращению? Однозначно с настороженностью и скептицизмом: «Это моя культура, и я чувствую ответственность за то, как с ней обращаются в других странах» (Ангел танца 2007: 23). В 2000-е гг. преподаватели танца живота с удовольствием приезжали в Россию, чтобы обучить «правильному» египетскому стилю. Россиянки же в свою очередь посещали страны Ближнего Востока с этими же целями. Египетский, ливанский и турецкий стили было принято изучать у носителей «сакрального знания».

Но и не-носители могли также отстаивать свои права на этот танец: «Видите ли, я считаю, что Египет должен дать иностранкам шанс здесь, признавать их. Ведь иностранки делают важное дело для этой страны: они являются культурными представителями и живой рекламой Египта во всем мире» (Не просто Мария 2007: 8). И аргументом могло вполне считаться, что танец живота, исходя из его истории, — это не фольклорный танец, а эстрадный, достигший пика популярности от соприкосновения с танцевальными традициями при колониализме.

Телесность и стереотипы. Вопросы телесной конституции, веса, роста, длины волос и т. д. очень важны в любом виде танцевального искусства. В танце живота, с его сексуализированными смыслами, эти вопросы приобретают еще большую остроту. Особенно в 2000-е годы, когда не были сильны позиции «бодипозитива» в России и мире, а тема похудения была актуальной даже для танца живота, в котором простой обыватель часто видел танцевальное искусство для полных девушек. *В этом видится удивительный парадокс: танец якобы больше подходит для девушек с полной фигурой и наличием живота, но звезды беллиданса в большинстве своем имеют стройное телосложение.*

В беллидансе 2000-х имелось достаточно худых «звезд», особенно в России и, соответственно, их ученицы ориентировались на эти стандарты: «Что касается курсов по танцу живота, действительно полным участницам еще ни разу не удалось победить в сколько-нибудь серьезном соревновании» (Уманец 2008б: 70). Например, даже такая звезда беллиданса, как Орит Мафцир чувствовала себя не комфортно из-за своего высокого роста и, чтобы компенсировать это, она похудела на десять килограммов (Танец без политики 2007: 8). Для полных девушек предлагалось выступать «не профессионально»: в ресторанах или на концертах с шуточными номерами. Хотя подобные стандарты больше затрагивали классический танец живота, в то время как народные арабские танцы изначально были заточены под женщин разного роста и веса, по словам хореографа Людмилы Бугровой (Танец без политики 2007: 72). Информация о здоровом снижении веса и качестве тела публиковалась, например в статье «Сколько вешать в граммах?» (Еловикова 2008).

В журнале «Ориенталь» было множество статей, в том числе от психологов, в которых разбиралось влияние тела на танец и наоборот. Ирина Соловьева писала в специальном разделе журнала о каждом сегменте женского тела (ноги и таз, живот, руки и т. д.) с точки зрения мышечных зажимов и почему они происходят. Она описывала достаточно распространенную практику среди исполнительниц беллиданса — преодоление телесных и психологических зажимов через танец, как инструмент, который позволяет «растанцевать» скованные части тела и, таким образом, повлиять и на ментальное здоровье (Соловьева 2007). Подчеркивалась польза беллиданса для женского здоровья: «Сжимание и расслабление живота упражняет мышцы тазового дна — их ничем, кроме беллиданса и пилатеса не проработаешь» (Беллиданс-экспресс 2008: 59). Пример того,

как восточный танец может преобразить, раскрыть женственность был описан в статье «Физика и лирика», где главная героиня, студентка МФТИ, флегматичная отличница приходит в танцы и меняется, становясь более раскованной и осознанной девушкой, которая полюбила свое тело (*Коротецкая* 2007: 59).

В *беллидансе* 2000-х гг. присутствовало трепетное отношение не только к животу, но и к волосам, которые в данном танце играют важнейшую роль: большинство исполнительниц имели длинные волосы, так как много движений исполнялось с использованием головы и махов волос. В журнале рекомендовалось использовать парики, шиньоны или нарощенные волосы, если у танцовщицы свои волосы недостаточно длинные и густые (*Обмануть природу* 2006). Некоторые руководители коллективов по танцу живота могли достаточно жестко и, по современным меркам, не тактично настаивать на этом (*Марина Оганян* 2006: 8).

Ухоженный внешний вид важен не только танцовщицам для конкурсов и выступлений, но и для преподавателей дисциплины: педагог должен был быть в хорошей форме, красиво одеваться на урок, используя в костюме элементы восточного танца для создания атмосферы (*Беллиданс-экспресс* 2008: 58). Это же правило работало и для учениц в классе, по личному опыту автора, большинство женщин уже через несколько занятий приходили с расшитыми платками, повязанными на бедрах.

В некоторых интервью журнала затрагивается тема детского *беллиданса* — большинство «лидеров мнений» выступали против этого вида искусства для несформировавшихся девочек, отдавая предпочтение народным танцам (включая арабские) и классическому станку. Наталья Стрельченко (*Фадда*) допускала, что можно начинать исполнять танец живота с 12–13 лет (*Москва слезам не верит* 2009: 16). Аргументы были такие как: слишком взрослая и женственная хореография может оказать негативное влияние на физическое и психологическое развитие ребенка.

Первых ласточек движения «бодипозитив» в 2000–2010-х гг. мы можем увидеть в интервью журналу иностранных танцовщиц, так, например, канадская танцовщица, работающая в Японии и Корее, переживала о том, что танец живота мог позиционироваться как способ похудения: «Я думаю, беллиданс — это искусство, в котором мы празднуем сам факт своего существования такими, какими мы есть. Нам не нужно становиться более красивыми, мы уже красивы. Мы танцуем не для того, чтобы изменить свое тело. На мой взгляд, танец живота учит женщину ценить себя и наслаждаться тем телом, какое у нее есть» (*Авдеева* 2009: 9).

Вопрос татуировок на теле женщины также поднимался. В основном обилие наколок можно было увидеть на исполнительницах стиля *трайбл*, что не совсем *беллиданс*, но, тем не менее, смежное танцевальное направление. Если же говорить про классический танец живота, то в арабской культуре крайне негативно относились к рисункам на теле женщин. Поэтому, как отмечала, например, Ясмин, лучше либо не делать татуировки, либо, если уже рисунок имелся, то закрывать его костюмом, выступая для арабской публики. Многие топовые российские танцовщицы имели татуировки. В российских реалиях 2000-х тату также осуждалось в обществе, но к людям в исполнительских искусствах с рисунками на коже отношение было более лояльным, чем в арабском обществе.

Ислам и беллиданс. Очевидная секуляризация в сценическом танце живота неоднократно артикулировалась «лидерами мнений» и носителями арабской культуры — Дина призывала не смешивать религию и искусство, а также упомянула, что «Ни одна

религия не любит, чтобы женщина выступала на сцене в одном лифчике» (*Крижановская, Пугач* 2006: 12). Исполняя танец живота на сцене, Дина, тем не менее, одновременно с этим, совершала *хадж* (паломничество) в Мекку. Анастасия Ежова (русская мусульманка) призывала не пытаться совмещать законы шариата и танец живота, потому что мусульманке априори запрещено танцевать публично (*Философия хиджаба* 2008: 47). Мария Богадо (Асмахан) также говорила о запрете для мусульманки исполнять танец на публику, местные женщины (египтянки) всегда брали уроки танцев, чтобы впоследствии танцевать для мужа (Не просто Мария 2007: 7) или в кругу женщин. Вместе с этим, в статье Ирины Уманец и Анастасии Ежовой авторы обращали внимание, что танец живота на Ближнем Востоке имеет народные корни и возник доисламскую эпоху (*Уманец, Ежова* 2008: 35). Как уже было сказано, во многих арабских странах *беллиданс* приравнивался к проституции, и считался вульгарным и развратным танцем с точки зрения ислама, многие танцовщицы были не местными арабками, а иностранками. Российским танцовщицам не приходилось сталкиваться с подобной дилеммой, хотя встречались интересные кейсы, когда женщина через танец живота и интерес к арабской культуре в итоге приходила к исламу и меняла веру.

Конкурсы. Конкурсы являлись площадкой, на которой пропагандировалось уважение к арабской культуре, предъявлялись требования знать стили и ритмы исполняющихся танцев. (*Можжевательник* 2008: 58). В 2000-е и 2010-е гг. основными организациями, на базе которых проводились конкурсы, были ОРТО и ЛПВТ. Требования к танцовщицам на конкурсном паркете там отличались, но, безусловно, конкурсная культура в России традиционно находилась на высоком уровне. Судьями оценивалась не только техника, но также артистизм и образ танцовщицы: «Я поняла, что «без лица» вообще не надо на сцену выходить, бесполезно. Мне понравились только те, кто, пусть и не умея танцевать, были артистичны и открыты» (*Железная леди Ирина Попова* 2006: 10). Немаловажное значение придавалось костюму и макияжу, как уже было сказано выше.

В журнале печаталось множество статей с советами по конкурсной жизни для исполнительницы танца живота. Например, в материале психолога мы встречаем рассуждения о проблеме переживания стресса от проигрыша на конкурсе, который может затронуть самооценку женщины: «Специфика беллиданса создает дополнительное «отягчающее» обстоятельство: в силу сексуализации танца, речь идет уже не только о профессиональной и творческой самооценке, но и об утверждении себя как женщины» (*Соловьева* 2008: 62). Известный психологический прием: необходимость обесценивания победы на конкурсе, дабы избежать фрустрации от неоправдавшихся ожиданий.

Арабизм. Человеком, впервые использовавшем понятие «арабизм» в оценке танца, стала Айда Хассан (Варвара Столярова) — вице-президент Лиги профессионалов восточного танца на момент интервью. Таким образом, понятие «арабизм» появилось в ЛПВТ: на конкурсах этой организации в оценочных листах был такой критерий оценки танцовщицы. При этом в ОРТО термин не прижился, вместо него судят имидж исполнителя: «...Твой энергетический уровень воздействия на зрителя, твоя подача, харизма, внешность, соответствие костюма тому, что ты танцуешь, соответствие костюма твоему возрасту и телосложению, опрятность твоего костюма, общее восприятие...» (ПМА 1: Луцко). То есть это, можно сказать, спортивная система отрицает «копирование» этничности в танце.

В статьях журнала «Ориенталь», тем не менее, вопросам арабизма уделялось достаточно внимания, и он понимался как глубокое погружение в арабскую культуру

для того, чтобы сделать танец живота более осмысленным, понимать о чем танец. «Заточить» свою манеру исполнения танца так, чтобы она стала максимально похожей на стиль классических египетских танцовщиц.

Обучиться арабизму можно только методом «подражания и эмпатии», беря пример с носителей культуры и топовых арабских танцовщиц: «Я стала общаться с арабками, стала смотреть, как они общаются со своими мужчинами, какая у них жестикуляция в гневе, в кокетстве, как они ругаются, как общаются с персоналом, и я все переносила в свой танец. Интересно наблюдать даже, как они пьют кофе — они соблазняют мужчину этой чашкой» (Белопольская 2007: 14). Использование специфических арабских жестов во время танца также добавляет баллов в копилку «арабизма». Чтобы освоить «арабизм» танцовщице желательно было хотя бы немного владеть арабским языком, понимать, о чем она танцует, в крайнем случае необходимо изучить перевод песни, использовавшейся в танце, либо знать историю инструментальной композиции для этих же целей. «Погружение в оригинальную культуру восточного танца, общение с арабскими танцовщицами и хореографами позволяет россиянкам лучше почувствовать истинную манеру исполнения — «арабизм», ставший одним из маркеров танцевального профессионализма в России. Желание понять, что такое «арабизм», возможность «примерить его на себя» и поднять свой профессиональный уровень стало основой для целого туристического направления — «танцевальных туров» (Ефимова-Соколова 2009: 481). Проявлением арабизма можно считать, например, *захарит* — громкое «улюлюканье», специфические звуки, которые издают женщины во время танца. Наши исполнительницы переняли эту практику, хотя для российского зрителя это выражение эмоций во время танца могло показаться странным и даже отталкивающим. «Арабизм либо есть от рождения, либо приобретается в результате знакомства с арабской культурой и ее носителями» (Ефимова-Соколова 2009: 498). На страницах журнала неоднократно звучало мнение, что русские женщины прекрасно осваивали египетскую манеру исполнения, в том числе Майоди (французский танцовщик, марокканского происхождения) утверждал, что в Европе русские танцовщицы самые «восточные» (Авдеева 2009–2010: 39).

Арабизм формировали вкуче: знание языка, культуры, арабского этикета и даже манера зрителей взаимодействовать с танцовщицей: «Чтобы танцевать по-египетски всю жизнь, надо пожизненно в Египте и находиться. Когда приезжаешь сюда, арабизм теряется все равно, как ни старайся» (Москва слезам не верит 2009: 14). По мнению профессиональных танцовщиц, научиться арабизму можно было, танцуя на египетской сцене.

Заключение

После анализа материалов журнала о восточном танце «Ориенталь» можно с уверенностью говорить о том, что его задачей было включение в повседневную жизнь своих читательниц достаточно стереотипного «воображаемого Востока», о котором и писал Э. Саид в своем главном труде «Ориентализм». «Восток» аморфен и безграничен; в статьях журнала — это не только Ближний Восток, родина *беллиданса*, но и Индия, Малайзия, Китай и т. д. Так как в России мода на танец живота наследует увлечению индийскими танцами еще со времен СССР, то и материалов по индийской одежде, макияжу, блюдам и декору в журнале было очень много.

Большинство статей нацелено помочь выступлению на публике: конкурсы, работа по контракту за рубежом, концерты; при этом мы практически не видим материалов и советов как танцевать, например, собственному мужу, в то время как в арабских странах, танец внутри семьи, — это основное практическое применение *беллиданса*. Рестораны,

свадьбы, отели, семья — естественная среда для танца живота, запрос, скорее от туристов — на Востоке, а в России — конкурсы и танцевальные студии, фестивали.

Подавляющее большинство российских женщин занималось танцем живота в свободное от работы время, но случалось и так, что женщина могла перейти в категорию профессионалов, полностью выстроив свой заработок на восточном танце (преподавание и работа в отелях по контракту). Однако, большую часть звезд российского *беллиданса* составляли танцовщицы с тем или иным академическим бэкграундом.

Изучение танца живота предполагало и изучение арабской культуры, причем такая ситуация характерна не только для России, но и для западных стран¹. Это поощрялось в первую очередь на конкурсах, как через лидеров-мнений, так через официальные танцевальные организации (ОРТО, ЛПВТ). В связи с этим, Каир — сердце *беллиданса* и каждая танцовщица стремилась посетить это «место силы». В 2000-е гг. для танцовщиц подобная поездка была своего рода паломничеством: не училась в Египте — не знаешь, как исполнять *беллиданс*. Особым уважением, пользовались танцовщицы, во-первых, побывавшие в регионе-родине восточного танца, во-вторых, проходившие обучения у носителей культуры. Нередко, после этого, они сами себя считали такими же носителями «сакрального знания».

Очень ощущается, что в исследуемый период времени был популярен стиль трайбл, статей об этом направлении довольно много, и исторических (ATS), и технических. Возникший как ответвление танца живота, трайбл набрал обороты и стал самостоятельным танцевальным течением. Вызывает невольную ностальгию, насколько в то время (2000-е–2010-е) были развиты международные танцевальные связи: поездки как на Восток, так и на Запад были доступны многим из СУАТ. В журнале достаточно много выходило интервью с зарубежными танцовщицами, и танцовщицами из СНГ и бывших стран СССР, а также многочисленные анонсы заграничных ивентов говорят нам о развитом международном комьюнити.

С одной стороны, танец живота крайне сексуализированный вид искусства, а с другой, его уже «апроприировали» феминистки и последовательницы бодипозитива. Исполнительницы танца живота крайне негативно относились к тому, что этот танец могли ассоциировать со стриптизом, хотя это имело место быть. Однако и исследователи, и танцовщицы сходятся в том, что танец живота — это инструмент принятия себя, своего тела, женственности, достижения здоровья как физического, так и ментального.

Танец живота безусловно также является формой эскапизма, но, в отличие от ориентализма по Э. Саиду, для *женщин*, а не для мужчин. Современная женщина «сбегала» от повседневной рутины в яркий мир танца живота, где могла самореализовываться на разный манер (танцы, конкурсы, деятельность, связанная с танцами) и найти поддерживающее женское сообщество. Танец живота был и оставался в те годы (да и сегодня) танцем женщин для женщин и на Востоке, и на Западе.

Источники и материалы

Авдеева 2009 — Авдеева Ю. Международная жизнь // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 1 (16). 2009. С. 6–11.

Авдеева 2009–2010 — Авдеева Ю. Дарить мечту // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (19). 2009–2010. С. 36–39.

Ангел танца 2007 — Ангел танца // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 1 (8). 2007. С. 20–23.

¹ Например, см. немецкий журнал о восточном танце ChoriKà (ChoriKà 2025).

- Ай да Варвара! 2007 — Ай да Варвара! // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 1 (8). 2007. С. 4–12.
- Беллиданс-экспресс 2008 — Беллиданс-экспресс // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 1 (12). 2008. С. 56–59.
- Белопольская 2007 — Белопольская И. Мифы и правда о халиджи // Русский журнал о восточном танце. № 4 (11). 2007. С. 12–15.
- Гулынская 2008 — Гулынская М. Рисуем лицо по-арабски // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (5). 2008. С. 38–41.
- Дайте людям отдохнуть! 2009–2010 — Дайте людям отдохнуть! // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (19). 2009–2010. С. 18–22.
- Евдокимычева, Крижановская 2006–2007 — Евдокимычева Е., Крижановская М. Параллельные миры // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 5 (7). 2006–2007. С. 42–47.
- Еловикова 2008 — Еловикова С. Сколько вешать в граммах? // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 1 (12). 2008. С. 66–69.
- Железная леди Ирина Попова 2006 — Железная леди Ирина Попова // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (5). 2006. С. 6–13.
- Женщина в мужском танце 2009–2010 — Женщина в мужском танце // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (19). 2009–2010. С. 14–17.
- Знакомьтесь: Анна Шафран 2007 — Знакомьтесь: Анна Шафран // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 2 (9). 2007. С. 22–23
- Коротецкая 2007 — Коротецкая Л. Физика и лирика // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 2 (9). 2007. С. 58–59
- Крижановская 2009 — Крижановская М. Некоторые любят погорячее (от редактора)
- Крижановская, Пугач 2006–2007 — Крижановская М., Пугач С. Жемчужина Нила // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 5 (7). 2006–2007. С. 8–15.
- Крижановская, Пугач 2006 — Крижановская М., Пугач С. Наташа Атлас — партизанка этно-музыки // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (6). 2006. С. 24–27.
- ЛПВТ 2025 — ЛПВТ. Лига профессионалов восточного танца. [Электронный ресурс]. <https://bellydanceliga.com/> (дата обращения: 19.03.2025).
- Маланьина 2008 — Маланьина Ю. Bellydance superstars // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 2 (13). 2008. С. 56–60.
- Марина Оганян 2006 — Марина Оганян: Шоу Дружбы Народов // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (6). 2006. С. 6–11.
- Масанина 2007 — Масанина А. Все, что вы хотели знать о турецком беллидансе, но боялись спросить // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 2 (9). 2007. С. 28–31.
- Можжевелик 2008 — Можжевелик Е. Победа на конкурсе: миссия выполнима! // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (5). 2008. С. 56–61.
- Москва слезам не верит 2009 — Москва слезам не верит // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 2 (17). 2009. С. 6–17.
- Не просто Мария 2007 — Не просто Мария // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (10). 2007. С. 6–12.
- Обмануть природу 2006 — Обмануть природу // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (5). 2006. С. 42–44.
- Ольга Степанова 2006 — Ольга Степанова о работе на контракте // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 4 (6). 2006. С. 22–23.
- ОРТО 2025 — ОРТО. Общероссийская танцевальная организация. [Электронный ресурс]. <https://ortodance.ru/> (дата обращения: 19.03.2025).
- Песни, восток и славяне 2008 — Песни, восток и славяне // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце. № 3 (14). 2008. С. 58–61.
- ПМА 1 — Полевые материалы автора. Интервью с Екатериной Луцко, Москва, школа танца «Джайран», 4 ноября 2023 г.
- Пугач 2007 — Пугач С. Восток а-ля русс // Ориенталь. Русский журнал о восточном танце.

- 3 (10). 2007. С. 24–32.
- Ракия Хассан 2006–2007 — Ракия Хассан о русских танцовщицах // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. №5 (7). 2006–2007. С. 16–17.
- Русский народный танец 2026 — Русский народный танец // Форум танца живота. [Электронный ресурс]. <https://www.beledi.ru/forum/viewtopic.php?t=11656> (дата обращения: 12.01.2026).
- Северный цветок 2008 — Северный цветок // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 3 (14). 2008. С. 6–10.
- Соловьева 2007 — Соловьева И. В здоровом теле — здоровый дух // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. №1 (8). 2007. С. 56–59.
- Соловьева 2008 — Соловьева И. Раста над собой // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 3 (5). 2008. С. 62–63.
- Танец без политики 2007 — Танец без политики // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 4 (11). 2007. С. 6–10.
- Уманец, Ежова 2008 — Уманец И., Ежова А. Мир есть тайна Бога... // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 3 (14). 2008. С. 30–35.
- Уманец 2008а — Уманец И. Таранг — волна любви // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 1 (12). 2008. С. 6–16.
- Уманец 2008б — Уманец И. Тело в дело // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 1 (12). 2008. С. 70–72.
- Философия хиджаба 2008 — Философия хиджаба // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 1 (12). 2008. С. 44–47.
- Шелк 2008 — Шелк Ю. Королева Коко // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 4 (15). 2008. С. 58–62.
- Шэрон Кихара 2009 — Шэрон Кихара // *Ориенталь. Русский журнал о восточном танце*. № 1 (16). 2009. С. 48–51.
- Chorikà 2025 — Chorikà — Die Fachzeitschrift des BVOT. [Электронный ресурс]. <https://www.bv-orienttanz.com/chorika/chorika-shop> (дата обращения: 21.07.2025).

Научная литература

- Барсова Н. С., Подъячев К. В. Участие советских специалистов в создании египетской национальной хореографической школы как проявление культурной восприимчивости // *Вестник Института социологии*. 2023. Том 14. № 2. С. 149–173. <https://doi.org/10.19181/vis.2023.14.2.8> EDN: GJWNXL
- Белова А. В. Женская повседневность как предмет истории повседневности // *Этнографическое обозрение*. 2006. № 4. С. 85–97.
- Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // *Вестник антропологии*. 2024. № 1. С. 71–88. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/71-88>
- Громова А. И. Влияние первой мировой войны на повседневность российских женщин привилегированного сословия (по материалам женской периодической печати 1914–1917 годов) // *Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина*. № 4 (61). 2018. С. 32–39.
- Громова А. И. Идеал красоты в отечественных женских журналах начала XX в.: изменение паттернов контроля за женским телом // *Вестник Костромского государственного университета*. 2016. Т. 22. № 3. С. 33–39.
- Ефимова-Соколова О. Л. Субкультура увлекающихся арабским танцем // *Молодежные субкультуры Москвы* / Отв. ред. М. Ю. Мартынова. М.: ИЭА РАН, 2009. С. 476–503.
- Ефимова-Соколова О. Л. Трансформация форм и функций этнического танца в процессе диалога культур (на примере танцев стран Ближнего Востока) // *Этнографическое обозрение*. 2008. № 6. С. 147–164.
- Саид Э. *Ориентализм*. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 558 с.
- Самарина Т. Н. Как нарисовать вальс: хореографические иллюстрации в советских учебниках балльных танцев // *Вестник антропологии*. 2024. № 1. С. 178–197. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/178-197>

- Штылева М. В., Пушкарёва Н. Л. Повседневность мурманчанок в конце 1980-х — начале 1990-х годов глазами исследователей и журналистов // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 198–211. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/198-211>
- Banasiak K. Dancing the East in the West: Orientalism, Feminism, and Belly Dance // Journal of Critical Race and Whiteness Studies. 2014. Vol. 10. No. 1. https://www.academia.edu/13078906/Dancing_the_East_in_the_West_Orientalism_Feminism_and_Belly_Dance
- Mulero M. P. Women Pride Through Belly Dance. Feminist Empowerment and Cultural Debates in Western Oriental Dance // Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES). 2021. No. 35. P. 85–96.

References

- Banasiak, K. 2014. Dancing the East in the West: Orientalism, Feminism, and Belly Dance. *Journal of Critical Race and Whiteness Studies* 10(1). https://www.academia.edu/13078906/Dancing_the_East_in_the_West_Orientalism_Feminism_and_Belly_Dance
- Barsova, N. S., and K. V. Podyachev. 2023. Uchastie sovetskikh spetsialistov v sozdanii egipetskoi natsional'noi khoreograficheskoi shkoly kak proiavlenie kul'turnoi vospriimchivosti [The Involvement of Soviet Specialists in Establishing the Egyptian National Choreographic School, Showcasing Cultural Receptivity]. *Vestnik Instituta sotsiologii* 14(2): 149–173. <https://doi.org/10.19181/vis.2023.14.2.8>
- Belova, A. V. 2006. Zhenskaia povsednevnost' kak predmet istorii povsednevnosti [Women's Daily Lives as a Focus of Everyday History]. *Etnograficheskoe obozrenie* 4: 85–97.
- Efimova-Sokolova, O. L. 2009. Subkul'tura uvlekaiushchikhsia arabskim tantsem [The Arab Dance Fan Subculture]. In *Molodyozhnye subkul'tury Moskvy* [Youth Subcultures of Moscow], ed. by M. Yu. Martynova. Moscow: IEA RAN. 476–503
- Efimova-Sokolova, O. L. 2008. Transformatsiia form i funktsii etnicheskogo tantsa v protsesse dialoga kul'tur (na primere tantsev stran Blizhnego Vostoka) [The Transformation of Forms and Functions of Ethnic Dance in the Process of Cultural Dialogue (using the example of Middle Eastern dances)]. *Etnograficheskoe obozrenie* 6: 147–164.
- Glazovskaya, A. A. 2024. Tanets kak pamiat'. Opyt Irlandii [Dance as A Memory. The Case of Ireland]. *Vestnik antropologii* 1: 71–88. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/71-88>
- Gromova, A. I. 2018. Vliianie pervoi mirovoi voyny na povsednevnost' rossiiskikh zhenshchin privilegirovannogo sosloviia (po materialam zhenskoi periodicheskoi pechati 1914–1917 godov) [The Influence of World War I on the Everyday Experiences of Russian Women from the Elite (Drawing from Women's Periodical Press, 1914–1917)]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Esenina* 4(61): 32–39.
- Gromova, A. I. 2016. Ideal krasoty v otechestvennykh zhenskikh zhurnalakh nachala XX v.: izmenenie patternov kontrolya za zhenskimi telami [The Ideal of Beauty in Russian Women's Magazines of the Early 20th Century: Shifting Patterns of Control over the Female Body]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* 22(3): 33–39.
- Mulero, M. P. 2021. Women Pride Through Belly Dance. Feminist Empowerment and Cultural Debates. In *Western Oriental Dance. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)* 35: 85–96.
- Said, E. 2021. *Orientalizm* [Orientalism]. Moscow.: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh». 558 p.
- Samarina, T. N. 2024. Kak narisovat' val's: khoreograficheskie illiustratsii 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>
- Shtyleva, M. V., and N. L. Pushkareva. 2024. Povsednevnost' mурманчанок в конце 1980-х — начале 1990-х годов глазами исследователей и журналистов [The Everyday Life of Murmansk Women in the Late 1980–Early 1990 Through the Eyes of Researchers and Journalists]. *Vestnik antropologii* 1: 198–211. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-1/198-211>