

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## КОНЦЕПТ ПОСТМОДЕРН-ТАНЦА В ИССЛЕДОВАНИЯХ 1970–2010-Х ГОДОВ

*Левина Е. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2.  
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена рассмотрению постмодерн-танца как концепта в работах исследователей 1970–2010-х годов. Понятие «концепт» представлено с точки зрения лингвистики, философии и искусствоведения. Автор предполагает, что система концептов фрактальна, то есть строение макро- и микро-концептов схоже. Таким образом, постмодерн-танец является собой микро-концепт, который в работах искусствоведов представлен неоднозначно. Рассмотрены четыре тенденции понимания (по Е. В. Кисевой) концепта постмодерн-танца. Проанализированы некоторые работы отечественных исследователей 2010-х годов. Делается вывод о противоречивости восприятия концепта постмодерн-танца в зарубежном и отечественном искусствоведении.

**Ключевые слова:** концепт, фрактальность, постмодерн, постмодернизм, танец постмодерн, экспериментализм, культурный полифонизм.

## THE CONCEPT OF POSTMODERN DANCE IN THE RESEARCHES OF 1970–2010S

*Levina E. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2 Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the review of postmodern dance as a concept in the works of researchers of the 1970–2010s. «Concept» is presented from the point of view of linguistics, philosophy and art history. The author suggests that the conceptual system is fractal, i.e. the structures of macro- and micro-concepts are similar. Thus, postmodern dance is a micro-concept, which is presented

ambiguously in the works of art critics. Four tendencies of understanding the concept of postmodern dance (according to E.V. Kiseeva) are considered. Some works of domestic researchers of the 2010s is analyzed. The conclusion is drawn about the inconsistency of perception of the concept of postmodern dance in foreign and domestic art history.

**Keywords:** concept, fractality, postmodern, postmodernism, postmodern dance, experimentalism, cultural polyphonism.

Постмодерн-танец — одно из знаковых явлений искусства 1960–80-х годов, которое наряду с другими ответвлениями постмодернистского искусства получило импульс развития от философии постструктурализма. Основой искусства постмодерна становятся поиск новых форм отношений человека с миром, становление новой системы ценностей через общие с постмодернистской философией ментальные конструкты-концепты.

Постмодернизм становится тем кросс-культурным течением, которое охватывает и кинематограф, и художественную литературу, и театр, и музыкальное и хореографическое искусство. Концепт, в качестве ментального посредника между философией и искусством, становится предметом искусствоведческого внимания в области танца. Исходя из этого, можно проанализировать использование концепта постмодерн-танца в исследованиях 1970–2010-х годов.

Понятие концепта, ключевое для понимания и анализа выбранных источников, нуждается в определении. Изучением сущности концепта занимались многие как зарубежные, так и отечественные ученые. В рамках статьи мы не ставим перед собой задачи обозначить весь спектр определений, но перечислим небольшую его часть, которая позволит сформировать представление о концепте. В «Новейшем философском словаре» концепт — это «содержание понятия в отвлечении от языковой формы его выражения» [1, с. 331]. Концепт сконцентрирован на онтологической сущности того или иного понятия. В монографии З. Д. Поповой и И. А. Стернина «Семантико-когнитивный анализ языка» он используется в значении дискретного ментального образования, которое представляет собой базовую единицу мыслительного кода человека. Авторы отмечают, что концепт обладает относительно упорядоченной внутренней структурой, является результатом когнитивной деятельности человека и общества, а также отражает информацию об описываемом предмете/явлении, о том, как общественное сознание интерпретирует его и как к нему относится [2, с. 24].

Важно подчеркнуть, что понятие и концепт — это не равные по значению термины. В. Н. Телия отмечает, что концепт включает в себя не только су-

ществленные признаки объекта (как это делает понятие), но и «те, которые в данном языковом коллективе заполняются знанием о сущности» [3, с. 96]. Термин «понятие», как заявляет Ю. С. Степанов, относится в большей степени к философии и логике, а термин «концепт» употребляется в культурологии [4, с. 43].

Термин «концепт» связан не только с когнитивной лингвистикой (наиболее ранние отечественные исследования датируются началом XX века), но и впоследствии с филологией, культурологией, философией. Философ С. С. Неретина в статье «Концепт» подчеркивает его важность для познания действительности [5, с. 30]. Французские философы постмодерна Ж. Делёз и Ф. Гваттари определяли саму философию как «искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты» [6, с. 10]. Для них концепт — многомерное и многоуровневое явление, которое выстроено по ризоморфному признаку: «каждый масштабный уровень обладает свойствами подобия и способностью образовывать новые связи», — отмечает С. В. Лаврова [7, с. 43].

В искусствоведении понятие концепта в качестве устоявшегося явления еще не сформировано. Тем не менее, изучая работы известных искусствоведов, мы можем приблизиться к пониманию концепта. Для этого стоит обратиться к исследованиям теоретиков современного искусства — К. Гринберга, Р. Краусс, современного театрального искусства — Х.-Т. Лемана, перформативного искусства — Э. Фишер-Лихте [8; 9; 10]. В отечественном музыковедении он не находит однозначного толкования в исследованиях С. А. Мозгот, И. С. Стогний, А. А. Амраховой [11; 12; 13]. Концепт в современном музыкальном искусстве изучается также через призму анализа новой музыки. С. В. Лаврова отмечает, что в новой музыке концепт — «конструкт, реализующийся в репрезентации индивидуальных композиторских звуковых форм через общие ментально-философские идеи» [7, с. 33].

Структура концепта неоднородна. Сам по себе концепт не имеет четко очерченных границ. Он состоит из ядра и периферии, которые, в свою очередь, обладают различными ассоциациями. Необходимо отметить, что он является ключевой номинацией того или иного факта культуры, однако, при этом ограничен сознанием носителя факта [4, с. 132]. Это важно учитывать при дальнейшем анализе исследуемого концепта.

Ю. С. Степанов подразделяет концепт на три компонента: актуальный основной признак, «пассивные» признаки и внутренняя форма. Если первый компонент существует «для всех, пользующихся данным языком», то второй — «для некоторых социальных групп» [4, с. 48]. Внутренняя же форма концепта только становится предметом изучения исследователей. З. Д. Попова и И. А. Стернин считают, что структура концепта состоит из базового слоя (ядра, образа), информационного содержания и интерпретационного поля [14, с. 87].

Необходимо отметить, что система концептов фрактальна: строение микро-концептов в своем подразделении на компоненты схоже со строением макро-концептов. Например, в философии постструктурализма обнаруживается множество микро-концептов: ризомы, зеркала, игры, решетки, пространства и т. д. Ризома — это один из основных концептов постмодерна. Она отражает нелинейное устройство мира. Развитие в рамках ризомы может происходить в любом направлении и принимать различные конфигурации. Игра — значимое явление в философии деконструктивизма. Она представляет собой соревнование субъекта и текста, что бы из себя этот текст ни представлял (литературный текст, изображение, музыкальный текст, танец) [7, с. 70]. «Игра — всегда игра отсутствия и присутствия», — отмечает Ж. Деррида [15, с. 352].

Исходя из этого, мы можем заключить, что концепт (как макро-концепт, так и микро-концепт) — это не столько «языковая оболочка», сколько многомерное, объемное лингвокультурное представление об определенном явлении, обладающее внутренней структурой и отражающее отношение к нему представителей определенной этнической культуры.

В эпоху постмодерна само представление об этнических различиях «уходит в прошлое». Человечество становится, как утверждает М. Маклюэн, «глобальной деревней», в котором с помощью электронных средств коммуникации формируется многомерное понимание мира [16]. В философии постмодерна все элементы приобретают равное значение и самоценны по своей природе. Происходит сплав этносов, цивилизаций, культур. Особенно актуальным становится понятие эклектики. Ж.Ф. Лиотар пишет о том, что эклектизм — характерная особенность современной культуры вообще [17, р. 40]. Таким образом, концепт становится посредником между культурой и философией в эклектическом поле взаимодействия разноэтнических элементов.

Необходимо отметить, что постмодернизм по-иному осмысляет реальность; он старается избавиться мышление от тотальности и включает в рефлексию эстетический, нравственный, научный опыт и «пограничные ситуации современности» [18, с. 161]. По мнению Н. Б. Кирилловой, это новый виток глобальной революции, который создает иной тип культуры, мышления, личности — планетарный [18, с. 161].

В постмодерне продолжают свое развитие различные виды искусства, приобретающие новые, постмодернистские, черты. К ним относится и танец. Несмотря на то, что в русскоязычном искусствоведении закреплён перевод термина именно как «танец постмодерн», мы используем его как «постмодерн-танец». По нашему мнению, такая расстановка слов является более приемлемой, ведь «постмодерн» здесь выступает в качестве определяющей характеристики хореографии, как это принято прописывать в других ее ви-

дах (классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой танец и т. д.), тем более что на языке оригинала слово «постмодерн» стоит перед словом «танец» (Postmodern dance).

Постмодерн-танец — это масштабное явление мирового искусства второй половины XX века. Оно уникально, так как обладает художественно-эстетическими достоинствами и выполняет ряд коммуникативных функций, которые позволяют обнаружить его интеграционный потенциал.

В 1950-х годах наметился кризис танца модерн. Он стремился к нахождению новых социальных и художественных функций, однако, с течением времени превратился не в «свободное искусство для всех», а в «эзотерическое искусство для интеллектуалов» [19, с. 16]. Танец модерн стал частью элитарной культуры со всеми присущими ей характеристиками: сложностью семантических высказываний, установленной системой норм и ценностей, с иерархичностью, с нарочито субъективной интерпретацией художественной мысли и т. д. Дальнейшее его развитие в таком ракурсе предполагало забвение танца модерн как стиля.

Хореографом, работы которого можно назвать «переходными» от модерна к постмодерну, является М. Каннингем. Он соединил в них особенности модерна в классическом понимании и будущего постмодерна. Лексика М. Каннингема была строго специализированной, что требовало от исполнителей высокого уровня техничности. Тем не менее он не остался в рамках «школы»: хореограф использовал для создания своих постановок принцип случайности, а также не предоставлял зрителю готового синтетического произведения. Музыка и танец соединялись непосредственно во время исполнения на сцене.

Техничность исполнителей, хореографическая алеаторика, «взаимозависимость звука и движения» [20, с. 142] — эти принципы остались в постановках хореографов постмодерна. Молодое поколение хореографов радикально подошло к переосмыслению самой природы танца. Главным для них становится не содержание танца, а материал. В своих постановках хореографы анализировали как природу, так и структуру танца. В этом мы наблюдаем отход от традиционного понимания танца, ознаменовавший новую стадию его развития.

С. Бейнс отмечает, что постановки хореографов 1960-х годов можно разделить на три тематических блока: отсылки к историческому наследию, изучение пространства, времени и тела, а также попытка нового определения танца [19, с. 17]. В рамках статьи мы не ставим перед собой задачу проанализировать блоки, а лишь перечислим ряд работ, относящийся к каждому из них:

– переосмысление исторического наследия мы видим в работах «Три морских пейзажа» И. Райнер (“Three Seascapes”, 1962), «Незапланированный за-

втрак» Д. Гордона (“Random Breakfast”, 1963);

– исследование пространства, времени и тела становится главной задачей в «Тележках» С. Форти (“Rollers”, 1960), «Плоскости» С. Пэкстона (“Flat”, 1964), работе «Разум – это мышца» И. Райнер (“The Mind is a Muscle”, 1966) и т. д.

Переосмысливая сущность танца, хореографы стремились осознать те факторы, которые составляют само понятие танца. Они проецировали танец на различные связанные с движением виды деятельности: спортивные состязания, жестикуляцию, ходьбу, бытовые занятия и даже на мыслительный процесс, который не является зримым движением. В процессе поиска они пришли к выводу, что танец существует лишь в определенном контексте. Он должен быть в первую очередь представлен как танец. В этом и состоит отражение специфики философии постмодерна.

Если в начале 1960-х годов хореографы занимаются вопросами переосмысления исторического наследия и исследования пространства, времени и тела, то в конце 1960 – начале 1970-х годов они в своих постановках уходят от субъективности; танец при этом становится приземленным и фактографическим [19, с. 21]. После осмысления «Нет-манифеста» И. Райнер [21, р. 178] танец очистился от всевозможных выразительных элементов, будь то сценическое наполнение, реквизит и т. д. В основе танца лежит повседневное движение. Постмодерн-танец становится аналитическим. Внимание зрителей было направлено на природу танца (в этом и состоял замысел хореографов). Танец максимально дистанцировался как от зрителя, так и от исполнителя. В нем редко можно было заметить индивидуальные черты хореографа (разве что при анализе идей, которые были заложены в танце хореографом). Среди работ аналитического постмодерн-танца можно выделить следующие: «Ситцевое смешение» Л. Чайлдс (“Calico Mingling”, 1973), «Расщепленное соло» (“Split Solo”, 1974), «Построение в линию» Т. Браун (“Line Up”, 1976–1977), импровизационные выступления группы “Grand Union” (1970–1976).

Параллельно аналитической ветви развития постмодерн-танца существовали и другие: духовная и метафорическая. В 1970-е годы постмодерн-танец для ряда хореографов становится средством духовного самовыражения. Оно воспроизводится в мифическом и религиозном контекстах. К работам этой ветви относятся «Круговые танцы» Д. Хэй (“Circle Dances”, 1972) и «Чудо-танцы» Б. Дилли (“Wonder Dances”, 1975). Метафоры разума, технологий и различных информационных систем мы можем увидеть в работах «Телаксический синапсулятор» (“The Telaxic Synapsulator”, 1974), «РАдеоА.К.ти(ВИД)ность» К. Кинга (“RAdeoA.C.tiv(ID)ty”, 1976–1978).

1980-е годы отмечены отходом от существовавшего в 1970-х годах содержания. Как отмечает С. Бейнс, танец следующего десятилетия становит-

ся постмодернистским [19, с. 26]. Хореографы вновь рассматривают вопрос о первичности в танце формы или функции / содержания, что в целом характерно для постмодернистского дискурса. Перечислим ряд работ, созданных в это время: «Музыка» Л. Дин (“Music”, 1978), «Танец» Л. Чайлдс (“Dance”, 1979), «Правила для ног» Д. Данна (“Foot Rules”, 1979), «Опаловая петля / Облачная инсталляция № 72503» Т. Браун (“Opal Loop / Cloud Installation #72503”, 1980) Для хореографов стала важна фиксация во времени: многие работы были сохранены в кино или видеозаписях. В отличие от постмодерн-танца 1960-х в 1980-е годы важную роль играют виртуозность и идейная наполненность постановок (это придавало им особую ценность). Также в 1980-е годы происходит поворот к сюжетности, что ярко отражено в работах М. Монк: «Игры» (“The Games”, 1983), «Книга дней» (“Book of Days”, 1984). Танец работает теперь и с множественными языковыми системами, по-разному воспроизводя их в каждом отдельном случае. Это придает ему новую окраску. Повествовательная линия в постановках ведется, скорее, с их помощью, нежели посредством движения. Эту особенность мы наблюдаем, например, в «Истории принцессы» Х. Джиллерман (“The Princess Story”, 1985). Важно подчеркнуть, что хореографы вновь обращаются к музыкальному сопровождению. Происходит возвращение к музыкально-хореографическому синтезу. Примерами таких работ могут служить «Мечты черепахи (вальс)» М. Монк (“Turtle Dreams (Waltz)”, 1981), «В комнате наверху» (“In the Upper Room”, 1986), «Девять песен Ф. Синатры» Т. Тарп (“Nine Sinatra Songs”, 1987).

Исходя из вышеизложенного, мы можем заключить, что постмодерн-танец представляет собой полноценный концепт. Он обладает внутренней структурой, которая включает в себя ядро и периферию, является результатом когнитивной деятельности хореографа-постановщика. Помимо этого, он содержит три компонента: ценностный (ряд ценностей, присущих постмодерн-танцу), образный (образы, решенные средствами хореографии), понятийный (сформированный понятийный аппарат).

Как и любой другой концепт, постмодерн-танец до сих пор является объектом изучения для многих искусствоведов. Мы перечислим имена лишь некоторых из них. Необходимо отметить наглядное выражение «культурного полифонизма», так как рассматриваемый концепт анализируется искусствоведами и хореографами всего мира. К ним относятся: М. Кирби, И. Райнер, Д. Макдона, С. Мэннинг, С. Коэн, Дж. Андерсон, С. Бейнс, Р. Бёрт, М. Бремсер, М. Сигель, Н. Рейнольдс, М. МакКормик, Дж. Макрел, Д. Крейн, Э.-Х. Ливет, Л. Эгжис, С. Оу, Э. К. Олбрайт, К. Верстег, Е. Я. Суриц, В. Ю. Никитин, Е. Васенина и др.

Несмотря на множественность точек зрения и этническую принадлеж-

ность в искусствоведении, как отмечает Е. В. Кисеева, за период с 1970-го по 2000-е годы сложились четыре тенденции понимания постмодерн-танца [22, с. 102]. Их можно обозначить следующим образом:

- постмодерн-танец как продолжение танца модерн;
- постмодерн-танец как отдельное явление в искусстве второй половины XX века;
- постмодерн-танец как направление исключительно американской хореографической культуры;
- постмодерн-танец как развивающийся вид современного балетного искусства.

В рамках статьи мы подробно рассмотрим более подробно первые две тенденции. Первой тенденции придерживались такие исследователи танца, как Р. Бёрт, С. Мэннинг, Д. Макдона и др. Они считают, что ранее отмеченный нами кризис танца модерн был, на самом деле, его апогеем, впоследствии перешедшим в новую форму существования.

С. Мэннинг в своей работе «Модернистская догма и риторика постмодерна» (“Modernist dogma and post-modern rhetoric”, 1988) раскрывает реалии, в которых существовал постмодерн-танец, и объясняет, почему относит некоторых хореографов постмодерна к продолжателям модернизма в хореографии. Она использовала понятия «танец модерн» и «постмодерн-танец» вне исторического и временного контекста. Черты постмодерн-танца (в том понимании, в котором мы используем его в работе) присущи, скорее, не столько определенному историческому периоду развития танца, но различным его этапам в целом. Он отходит от изобразительности, характерной для XIX века, становясь личной рефлексией хореографа. Формируется новая «языковая система», что в равной степени мы обнаруживаем и у М. Вигман, М. Грэм, Дж. Баланчина, и у М. Монк, П. Бауш [23, р. 35]. С. Мэннинг отмечает, что более двадцати лет танцевального развития отрицались такие особенности модернизма, как рационализация движения и двойные практики (dual practices). Постмодерн-танец рассматривался исследователем с двух сторон, как:

- рефлексивная рационализация движения, разрушающая границы между танцем модерн и балетом;
- отсутствие рационализации и исследование границ, разделяющих танец и театр.

Р. Бёрт в своей книге «Театр танца Джудсона: перформативные следы» (“The Judson Dance Theater: Performative Traces”, 2006) пишет, что несмотря на разное представление о европейском и американском постмодерн-танце в них заложены общие черты [24, р. 2]. Оба этих направления исследовали так называемый «чистый танец», однако с помощью разных выразительных

средств. Хореографы создавали работы, не похожие на постановки предыдущих поколений, делая это осознанно, бросая вызов аудитории и зная, что реакция будет скорее негативной, нежели позитивной [24, р. 4]. Исследователь замечает, что при определении постмодерн-танца важно исходить из таких понятий, как, например, «модернизм» К. Гринберга. Он заключался не столько в практиках представителей различных видов искусства, сколько в исторически обусловленной реакции на модернизм. Однако осознание этого пришло спустя некоторое время.

Любое искусство должно было быть освобождено от разнообразных наслоений, становясь «чистым» искусством. Необходимо отметить, что это извлечение, в том числе от театральных наслоений, придавало работам минималистический характер. От способности осознать минимализм постановки и зависело в основном выживание постмодерна в танце и искусстве в целом [25, р. 139].

Вторая тенденция понимания концепта постмодерн-танца рассматривается в работах следующих искусствоведов: С. Бейнс, Д. Крейн, Дж. Макрел, В. Ю. Никитина. Танец модерн для них явился итогом определенного этапа развития хореографии, в то время как постмодерн-танец перешел на новую ступень. Своеобразная эволюция происходила, по мнению исследователей, в плане не только техники, но и переосмысления традиций, опыта предыдущих поколений хореографов, а также самой природы танца. Важно подчеркнуть, что постмодерн-танцу присущи многие черты постмодерна: иронизм, конформизм, плюрализм и т. д.

С. Бейнс является наиболее известным исследователем в области постмодерн-танца. Ее «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн» (1977, перевод на русский язык — 2018) стала настоящим прорывом и энциклопедией постмодерн-танца. Она первой собрала и переработала накопившийся материал, придав ему черты системности. Ее позиция на историю постмодерн-танца легла в основу нашего видения, описанного выше. С. Бейнс отмечает, что «исторический танец модерн никогда не был по-настоящему модернистским» [19, с. 14]. Эту черту можно отнести к постмодерн-танцу (не воспринимая его как «антимодерн»). В течение своего становления его характеристики также неминуемо модернизируются: от модернистского понимания танца мы переходим к собственно постмодерн-танцу, который впоследствии становится постмодернистским. Однако, чтобы предупредить терминологическую путаницу, автор использует наиболее широкое понятие «постмодерн-танец» применительно ко всем этапам его развития.

Несмотря на то, что концепт постмодерн-танца описан в работе достаточно объемно, некоторые исследователи выступили с критикой позиции С. Бейнс. С. Мэннинг считает, что для автора «Терпсихоры в кроссовках» та-

нец базируется не на обособленном его понимании, а на персоналиях, представляющих его [26, р. 33]. Поводом для такой точки зрения служит представление С. Бейнс постмодерн-танца через призму деятельности различных хореографов описываемого периода и хореографических групп. Р. Бёрт также критически подходит к содержанию «Терпсихоры в кроссовках», однако, не умаляет ее значения в исследовании танца.

Среди отечественных исследователей, придерживающихся второй тенденции понимания концепта, выделим В. Ю. Никитина, Е. Васенину, Е. В. Кисееву, Н. В. Курюмову, С. В. Лаврову, Ю. О. Новик. В исследовании постмодерн-танца В. Ю. Никитин, так же как и С. Бейнс, исходит из деятельности отдельно взятого хореографа, отмечая при этом, что для эпохи постмодерна характерен индивидуализм [27, с. 105]. Он пишет, что постмодерн-танец как таковой появляется после М. Каннингема. Необходимо подчеркнуть, что автор рассматривает большее число хореографов, как американских, так и европейских, даже азиатских. Его видение постмодерн-танца более персонализировано, но несмотря на это он четко обозначает границу между танцем модерн и постмодерн-танцем как с помощью времени, так и с помощью поколений хореографов.

По пути, описывающему современный танец в целом и постмодерн-танец в частности сквозь призму личности хореографа, идет и Е. Васенина. «Российский современный танец. Диалоги» (2004) — это первая книга о современном танце в России. Она состоит из интервью с хореографами, продюсерами, а также включает творческие биографии танцевальных коллективов и групп. Именно эти творцы, по мнению Е. Васениной, стали авангардом современного танца в нашей стране.

В работах Е. В. Кисеевой постмодерн-танец зачастую представлен в синтезе с другим видом искусства, например с театральным или музыкальным. В своей диссертации «Танец постмодерн как музыкальный феномен» (2016) исследователь подробно рассматривает развитие постмодерн-танца и как самостоятельного явления, и как музыкально-хореографического перформанса в контексте авангардного искусства, и как хореографического минимализма. Работа приобретает особую важность еще и потому, что прослеживает терминологическое становление постмодерн-танца в искусствоведческом дискурсе.

Постмодерн-танец как отдельное направление в искусстве второй половины XX века рассматривается и в статьях российских искусствоведов через призму личности хореографа. С. В. Лаврова в статье «Хореограф — композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн» (2018) рассматривает различные пути развития творческих союзов при создании хореографического произведения, описывая алеаторный принцип как один из возможных вариантов в постмодерн-танце. Совместно

с Ю. О. Новик автор выпускал статьи, посвященные аналитическому исследованию теории и практики проблем онтологического единства движения и пространства в творчестве Т. Браун, а также биографическому исследованию творческого взаимодействия и взаимовлияния Б. Раушенберга и М. Каннингема [28; 29; 30].

Третья тенденция представляет постмодерн-танец в качестве специфического явления американской художественной культуры [22, с. 102]. Помимо этого, практические исследования природы танца рассматриваются как разновидность американского экспериментализма. Такого мнения придерживается балетовед Е. Я. Суриц. В монографии «Балет и танец в Америке» понятие «танец постмодерн» появляется в главе «Во второй половине XX века» для описания экспериментальных постановок хореографов 1960–1990-х годов.

Четвертая тенденция тяготеет к тому, чтобы отнести новаторские постановки хореографов эпохи постмодерна к современному балетному искусству и описать их посредством балетной терминологии [22, с. 102].

Таким образом, концепт постмодерн-танца при всех признанных характеристиках обладает рядом противоречий. Именно они позволяют нам выделить в нем четыре тенденции развития, которые можно воспринимать как поле исследования концепций различных авторов периода 1970–2010-х годов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. 896 с.
2. Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж: ИСТОКИ, 2007. 250 с.
3. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 284 с.
4. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001. 590 с.
5. Неретина С. С. Тропы и концепты. М.: ИФ РАН, 1999. 277 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. С. Г. Зенкина. СПб: Алетейя, 1998. 288 с.
7. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2016. 535 с.
8. Краусс Р. Решетки / Пер. Д. Пыркиной // Проект классика. 2002. № III. С. 23–28.
9. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. 312 с.

10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, М.: Канон, 2015. 376 с.
11. Мозгот С. А. Модели концептуального пространства произведения в свете когнитивной теории сохранения информации // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие: Сб. науч. статей. Астрахань: АИПКиП, 2012. С. 74-81.
12. Стогний И. С. Музыкальная форма как смысловой концепт // Материалы III Международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/stogniy-2-2014.pdf> (дата обращения 11.09.20)/
13. Амрахова А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. / Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы международной научной конференции – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С.30-58.
14. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.
15. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2007. 495 .
16. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Киев: Ника-Центр, 2004. 432 с.
17. Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galilée, 1970. 240 p.
18. Кириллова Н. Б. Концепт постмодерна как явление культурного полифонизма // Приволжский научный вестник. 2013. № 11 (27). С. 155–162.
19. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеева. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
20. Лаврова С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 130–146.
21. Rainer Y. Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March 1965 // Tulane Drama Review. Vol. 10. No 2. 1965. P. 168–178.
22. Кусеева Е. В. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 99–107.
23. Manning S. Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. 1988. Vol. 120. № 32. P. 32–39.
24. Burt R. Judson Dance Theater: Performative traces. NY: Routledge, 2006. 240 p.
25. Fried M. Art and objecthood / Gregory Battcock ed. // Minimal Art: A Critical Anthology. London: Studio Vista, 1969. P. 116–147.

26. Manning S. Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. 1989. Vol. 33. № . P. 13–16.
27. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2011. 472 с.
28. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 25–38.
29. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Мерсом Каннингемом // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 50–70.
30. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Пространство движения Триши Браун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 33–49.

#### REFERENCES

1. Noveyshiyy filosofskiy slovar' / sost. A. A. Gritsanov. Minsk: Izd-vo V. M. Skakun, 1998. 896 s.
2. Popova Z. D, Sternin I. A. Semantiko-kognitivnyy analiz yazyka. Voronezh: ISTOKI, 2007. 250 s.
3. Teliya V. N. Russkaya frazeologiya. Semanticheskiy, pragmaticheskiy i lingvokul'turologicheskiy aspekty. M.: Shkola «YAzyki russkoy kul'tury», 1996. 284 s.
4. Stepanov YU. S. Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury / YU. S. Stepanov. Izd. 2-ye, ispr. i dop. M.: Akademicheskyy Proyekt, 2001. 590 s.
5. Neretina S. S. Tropy i kontsepty. M.: IF RAN, 1999. 277 s.
6. Deloz ZH., Gvattari F. Chto takoye filosofiya? / per. S. G. Zenkina. SPb: Aleteyya, 1998. 288 s.
7. Lavrova S. V. Proyeksii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Kazan', 2016. 535 s.
8. Krauss R. Reshetki / Per. D. Pyrkinoy // Proyekt klassika. 2002. № III. S. 23-28.
9. Leman KH. T. Postdramaticheskiy teatr. M.: ABC-design, 2013. 312 c.
10. Fisher–Likhte E. Estetika performativnosti / per.s nem.N.Kandinskoy, M: Kanon, 2015. 376 s.
11. Mozgot S. A. Modeli kontseptual'nogo prostranstva proizvedeniya v svete kognitivnoy teorii sokhraneniya informatsii // Muzykal'noye iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodeystviye: Sb. nauch. statey. Astrakhan': AIPKiP, 2012. S. 74–81.
12. Stogniy I. S. Muzykal'naya forma kak smyslovoy kontsept // Materialy III Mezhdunarodnoy internet-konferentsii «Muzykal'naya nauka v yedinom kul'turnom prostranstve» [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/stogniy-2-2014.pdf> (data obrashcheniya 11.09.20)/
13. Amrakhova A. A. Kognitivnyye osnovaniya postmodernizma v muzyke. / Po-stmodernizm

- v kontekste sovremennoy kul'tury: materialy mezhdunaronoj nauchnoy konferentsii – M.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. S. 30–58.
14. *Popova Z. D., Sternin I. A.* Kognitivnaya lingvistika. M.: AST: Vostok – Zapad, 2007. 314 s.
  15. Derrida ZH. Pis'mo i razlichije / per. s fr. D. Kralechkina. M.: Akademicheskij projekt, 2007. 495.
  16. *Maklyuen M.* Galaktika Gutenberga. Kiyev: Nika-Tsentr, 2004. 432 s.
  17. *Lyotard J.-F.* Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galilée, 1970. 240 p.
  18. *Kirillova N. B.* Kontsept postmoderna kak yavleniye kul'turnogo polifonizma // Privolzhskiy nauchnyy vestnik. 2013. № 11 (27). S. 155–162.
  19. *Beyns S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern / per. s angl. A. Matveyeva. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
  20. *Lavrova S. V.* Khoreograf – kompozitor: problemy tvorcheskogo vzaimodeystviya v balete i tantse postmodern // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoy. 2018. № 6 (59). S. 130–146.
  21. *Rainer Y.* Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March 1965 // Tulane Drama Review. Vol. 10. No 2. 1965. P. 168–178.
  22. *Kiseyeva Ye. V.* Novyye formy muzykal'nogo teatra: tanets postmodern i yego nauchnoye osmysleniye // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 2013. № 1 (12). S. 99–107.
  23. *Manning S.* Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. 1988. Vol. 120. № 32. P. 32–39.
  24. *Burt R.* Judson Dance Theater: Performative traces. NY: Routledge, 2006. 240 p.
  25. *Fried M.* Art and objecthood / Gregory Battcock ed. // Minimal Art: A Critical Anthology. London: Studio Vista, 1969. P. 116–147.
  26. *Manning S.* Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. 1989. Vol. 33. № . P. 13–16.
  27. *Nikitin V. YU.* Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse: ucheb. pos. M.: Rossiyskiy universitet teatral'nogo iskusstva. GITIS, 2011. 472 s.
  28. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tantsa postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodeystviya s Polom Teylorom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 4 (63). S. 25–38.
  29. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tantsa postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodeystviya s Mersom Kanningemom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 5 (64). S. 50–70.
  30. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Prostranstvo dvizheniya Trishi Braun // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 6 (65). S. 33–49.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Левина Е. В. — аспирант; catherine1995@yandex.ru  
SPIN-код 3813-6895  
ORCID 0000-0002-7317-148X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Levina E. V. — Postgraduate Student; catherine1995@yandex.ru  
SPIN-код 3813-6895  
ORCID 0000-0002-7317-148X