

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.072.4; 7.091:1/14

ХОРЕОНТОЛОГИЯ: НЕОЛОГИЗМЫ ДЛЯ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ БАЛЕТНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Марков А. В.¹, Штайн О. А.²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия.

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, пр-кт Ленина, д. 51, Екатеринбург, 620075, Россия.

Статья предлагает принципиально новый подход к анализу современного балета через синтез философии спекулятивного реализма и объектно-ориентированной онтологии. Вводится понятие хореонтологии — онтологии танца как поля взаимодействия равноправных объектов. На материале постановок Матса Эка, Уильяма Форсайта, Пины Бауш и других доказывается, что их хореография основана не на повествовании, а на демонстрации контингентности связей между жестом, телом, музыкой и вещью. Обоснованный и разработанный терминологический аппарат («жест-разрыв», «соматический гиперобъект», «объект-интерфейс», всего двадцать базовых терминов) позволяет описать балет как форму не-антропоцентрической философской практики, исследующей саму ткань реальности.

Ключевые слова: хореонтология, объектно-ориентированная онтология, спекулятивный реализм, контингентность, современный балет, жест-разрыв, соматический гиперобъект, объект-интерфейс, акторно-сетевая теория.

CHOREONTOLOGY: NEOLOGISMS FOR THE ANALYSIS OF CONTEMPORARY BALLET CHOREOGRAPHY

Markov A. V.¹, Shtayn O. A.²

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, 125047, Russia.

² Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, 51, Lenin Ave., Yekaterinburg, 620075, Russia.

This article proposes a fundamentally new approach to the analysis of contemporary ballet through a synthesis of Speculative Realism and Object-Oriented Ontology. It introduces the concept of choreontology — an ontology of dance as a field of interaction among equal objects. Analyzing works by Mats Ek, William Forsythe, Pina Bausch, and others, the article demonstrates that their choreography is based not on narrative, but on revealing the contingency of relations between gesture, body, music, and object. The justified and developed terminological apparatus (including “gesture-rupture”, “somatic hyperobject”, “interface-object”, 20 basic terms in total) allows for the description of ballet as a form of non-anthropocentric philosophical practice that investigates the very fabric of reality.

Keywords: choreontology, object-oriented ontology, speculative realism, contingency, contemporary ballet, gesture-rupture, somatic hyperobject, interface-object, actor-network theory.

Введение

Современная хореография, как и любое искусство, требует целостного аппарата анализа [1]. Унаследованные от XIX и XX веков языки описания — будь то формальный анализ, семиотика, феноменология или психоаналитическая интерпретация — все чаще демонстрируют свою неадекватность, сталкиваясь с произведениями, которые сознательно уклоняются от репрезентации, деконструируют нарратив и ставят в центр не переживание, а материальность. Мы больше не можем с уверенностью говорить, о чем танец Матса Эка [2], Уильяма Форсайта или Пины Бауш, потому что сама постановка вопроса: «О чем?» предполагает корреляционистскую установку, то есть сведение бытия спектакля к его восприятию и осмыслению человеком. Хореография перестала быть окном в мир или, что то же, зеркалом, отражающим человеческие страсти и социальные коллизии; она стала реальностью сама по себе, автономной областью бытия, населенной специфическими объектами. Для адекватного описания этой новой реальности требуются и новые аналитические инструменты, свободные от антропоцентрического бремени. Такой теоретической протезой,

позволяющей заглянуть за пределы корреляционистского круга, и выступает для нас спекулятивный реализм в лице трех ключевых фигур: Грэма Хармана, Квентина Мейясу и Бруно Латура.

Объектно-ориентированная онтология (далее – ОО) Грэма Хармана предоставляет нам фундаментальный принцип демократии объектов [5], радикально уравнивающий в правах человеческое и не-человеческое [6]. В рамках хореографии это означает, что тело танцовщика, луч света, скрип половицы, балетная пачка и алгоритм, генерирующий последовательность движений, – все это сущности, обладающие равным онтологическим статусом. Они не сводятся друг к другу и не сводятся к своим отношениям [7]. Танец, таким образом, предстает не как целенаправленное действие субъекта, а как плоская онтология, сетевое сражение автономных акторов, чьи альянсы временны и контингентны. Харман позволяет нам перестать видеть в «Жизели» Эка историю о любви и безумии и начать видеть в ней столкновение таких объектов, как «соматический гиперобъект» (напряженные мышцы), «жест-разрыв» (тряска виллис) и «объект-интерфейс» (лопаты, задающие новый ритуал) [8]. Это освобождает анализ от тирании смысла и позволяет сосредоточиться на том, как эти сущности существуют и взаимодействуют, оставаясь в своей глубине непостижимыми друг для друга [9].

Понятие контингентности, разработанное Квентином Мейясу [10], дает нам ключ к пониманию драматургической структуры современного балета. Если классический танец был основан на принципе необходимости – необходимой связи музыки и движения, сюжета и жеста, социальной нормы и телесного канона, – то хореография Эка, Форсайта или Нахарина систематически обнажает случайный, не-необходимый характер всех этих связей. Музыка может опережать движение или отставать от него; жест может не означать то, что означал столетиями; тело может быть тяжелым и угловатым, а не легким и грациозным. Мейясу учит нас, что мышление должно иметь доступ к абсолюту, и этим абсолютом является возможность того, что любая вещь может без причины радикально измениться или прекратить существовать [11]. Современный балет – это практическая демонстрация этого принципа. Он показывает, что связь между «Лебединым озером» Чайковского и идеализированным женским телом не необходима; она контингентна, а значит, может быть разорвана, и на ее месте может возникнуть другая, как это происходит в постановке Эка, где лебеди – это птицы-монстры, ковыляющие по земле. Анализ через призму контингентности позволяет зафиксировать эти разрывы не как произвол, а как онтологические жесты, освобождающие объекты от диктата предустановленных гармоний.

Наконец, акторно-сетевая теория (далее – АСТ) Бруно Латура предлагает нам инструментарий для описания самого механизма сборки

хореографического произведения. АСТ отказывается от классических оппозиций субъекта и объекта, природы и общества, заменяя их понятием гибрида и актанта [12]. В перформативной ситуации актантом является все, что модифицирует ситуацию, вносит различие: не только танцовщик, но и костюм, затрудняющий движение; не только хореограф, но и архитектура зала, диктующая траекторию; не только музыка, но и политический контекст, в котором рождается спектакль [13]. Такой подход позволяет рассматривать постановку как временную и хрупкую сеть, сборку (ассамбляж), где агентность распределена между гетерогенными элементами. Пьеса Жерома Беля — это не идея в голове хореографа, реализованная танцовщиками, а сложный конгломерат, включающий в себя биографии исполнителей, институциональные рамки театра, технологическое оборудование и дискурсы, циркулирующие вокруг работы [14]. Латур помогает нам понять балет не как замкнутый артефакт, а как процессуальную реальность [15], постоянно собираемую и пересобираемую множеством человеческих и не-человеческих сил [16].

Предлагаемый словарь является попыткой синтезировать эти три теоретических импульса в единый аналитический аппарат, который мы называем хореонтологией. Наши неологизмы — от «жеста-разрыва» до «импакт-объекта» — это не просто термины для каталогизации явлений. Это концептуальные инструменты, призванные совершить онтологический поворот в самом способе нашего мышления о танце. Они позволяют сместить фокус с того, что танец значит, на то, как он существует; с человеческого переживания на нечеловеческую материальность; с интерпретации на описание. Мы убеждены, что только такой подход может быть адекватен вызову, брошенному современной хореографией, которая давно перестала быть просто искусством и превратилась в форму философской практики, исследующую саму ткань реальности через телесное движение и организацию объектов в пространстве и времени.

В российской традиции исследования, сближающие хореографию XX века с неврозом [17], дисциплиной [18] и повседневностью [19], дискретностью [20], редукцией [21], биовластью [22], мистериальностью [23], инструктивностью [24] и лабораторностью [25] (работы екатеринбургского философа Н. В. Курюмовой и выдающегося историка психологии и кинематических практик И. Е. Сироткиной) показывают скорее поиск терминологии, черпаемой из гетерогенных социально-гуманитарных наук (психологии, социологии, общей теории систем). Недавние работы молодой исследовательницы, балерины из Ижевска Э. М. Горвиц [26] и [27] оказались методологически перспективны, стремясь выработать канон материальной телесности, специфицирующий саму дисциплинарность балетных исследований на русском языке.

Материалы и методы

Материалом работы стали доступные для просмотра видеозаписи, а методом стало выделение доминантных хореографических решений в каждой записи и их интерпретация через аппарат ООО и АСТ. В работе применяется методология сравнительного исследования случаев (case studies), где каждая постановка рассматривается как уникальная онтологическая конфигурация. Применение методологии обобщено в диаграмме 1 (см. Приложение на с. 64).

Предложенный терминологический аппарат не является произвольным изобретением, но выводится через строгую концептуальную транскрипцию. Возьмем, к примеру, краеугольное понятие «хореонтология». Оно является прямым следствием онтологического уравнения Грэма Хармана, где бытие признается плюралистичным и нередуцируемым. Если Харман применяет этот принцип к миру в целом, мы локализуем его в поле танца, утверждая, что хореографическое событие — это не представление, а специфический режим бытия, населенный собственными объектами. Таким образом, хореонтология — это не что иное, как ООО, примененная к анализу танца как автономной онтологической плоскости. Из этого же корня произрастает и термин «немая агентность», который является адаптацией хармановской идеи о том, что объекты существуют независимо от нашего восприятия и обладают собственной, сокрытой жизнью. В хореографическом контексте это означает, что вещь (стул, луч света, ткань) действует не как символ или реквизит, а как полноценный актер, чья способность влиять на событие не зависит от приписываемых ей человеком значений.

Другой пласт терминов обязан своим происхождением акторно-сетевой теории Бруно Латура. Понятие «перформативный актант» — это дословный перенос латуровского «actant» в перформативную среду, где под актантом понимается любая сущность, человеческая или нет, обретающая действенность внутри сети. Это позволяет нам описать сцену как демократическое поле сил, где агентность дирижера, скрипа оркестра, политического контекста создания спектакля и материала костюма признается равноправной. Отсюда же происходит и логика «хореографии сборки», где латуровская «сборка» (assemblage) понимается как метод сборки спектакля из гетерогенных, разнородных элементов, не сводимых к единому замыслу. Такая хореография работает не с целостными образами, а с временными, контингентными сборками, что радикально меняет сам принцип ее анализа.

Наконец, третий источник нашей терминологии — спекулятивный реализм Квентина Мейясу, а именно его учение о контингентности как единственном доступном нам абсолюте. Именно отсюда выводится центральный для нашего словаря термин «жест-разрыв». Если Мейясу утверждает, что любой физический закон мог бы быть иным, то мы утверждаем, что и любой

хореографический закон (связь жеста и смысла, музыки и движения) также контингентен. «Жест-разрыв» — это и есть материальное воплощение этой философской максимы: жест, который обнажает пропасть между собой и своим устоявшимся значением, демонстрируя, что эта связь не необходима. В этом же ключе работает и понятие «момент краха интерфейса», которое описывает точку, где рушится сама возможность непротиворечивого перевода между объектами (например, между звуком и пластикой), обнажая их радикальную автономию и независимость, предсказанную Мейясу. Таким образом, каждый из наших неологизмов представляет собой не метафору, а точный операциональный концепт, позволяющий использовать мощь спекулятивно-реалистической философии для таксономии и анализа конкретных хореографических явлений.

Результаты и обсуждение: словарь

Атопосная хореография — хореография странных, неуместных объектов, существующих в режиме чистой контингентности (от греч. *atopos* — странный, неуместный). Танец, освобожденный от необходимости быть красивым, осмысленным или вписанным в логоцентрический порядок. В «Place» Матса Эка (р. 1945) два тела существуют рядом, но не вместе, их микро-жесты (вдох, смещение веса) не складываются в дуэт, а остаются одинокими событиями. В «Mount Olympus» («Гора Олимп», 2016) Яна Фабра (р. 1958) перформеры на протяжении 24 часов издают нечленораздельные звуки, ползают по сцене, принимают абсурдные позы, создавая театр телесной неуместности. В «Self Unfinished» («Я-незавершенный», 1998) Ксавье Ле Руа (р. 1963) тело танцовщика деформируется, превращаясь в неопознанный биоморфный объект, бросающий вызов категориям. В «The Artificial Nature Project» («Проект искусственной природы», 2012) Метте Ингвартсен (р. 1980) перформеры взаимодействуют с пеной и дымом, создавая ландшафты из неустойчивых, исчезающих материалов.

Временный интерфейс — объект-интерфейс, чье существование и функциональность в хореографическом процессе ограничены по времени. Его появление и исчезновение само по себе является хореографическим событием. В «Place» («Место», 2009) Матса Эка Барышников снимает туфлю с ноги Лагуны: на несколько мгновений обувь становится интерфейсом интимного ритуала, после чего отбрасывается, выполнив свою роль. В «One Flat Thing, reproduced» («Одна плоская вещь, воспроизведенная», 2000) Уильяма Форсайта двадцать столов сначала являются интерфейсом хаотичного навигационного поля, но в финале их выстраивают в идеальный ряд, превращая в интерфейс порядка и завершения. В «Desh» («Родина», от слова «Бангладеш», 2011) Акрам Хана (р. 1974) кусок мела в руках танцовщика

становится временным интерфейсом для рисования на полу, создавая и стирая нарративы.

Жест-разрыв — жест, который обнажает пропасть между объектами, их привычными чувственными качествами и устоявшимися значениями. Он не столько означает, сколько существует, нарушая ожидаемые связи. В «Swan Lake» («Лебединое озеро», 1987) Матса Эка лебеди не парят, а ковыляют на согнутых ногах, их знаменитая тряска (тверк, завершающийся имитацией птичьих криков) разрывает вековую связь между «лебедем» и «грацией», обнажая птицу-монстра, птицу-аппарат, существо из плоти и перьев. В «The Loss of Small Detail» («Утрата мелкой детали», 1991) Уильяма Форсайта (р. 1949) танцовщик внезапно замирает посреди виртуозной комбинации, его тело становится скульптурой, разрывая ожидание непрерывного потока движения. В «Blessed» («Благословенны», 2007) Мег Стюарт (р. 1965) перформер навязчиво трясет собственной рукой, будто пытаясь стряхнуть с нее чужеродный объект, разрывая связь между волей и конечностью. В «Bernadetje» («Бернадетже», 1996) Алена Плателя (р. 1956) участник издает гортанный крик, который не является выражением эмоции, а существует как звуковой объект, разрывающий ткань тишины.

Импакт-объект — объект, чье появление в перформативном пространстве вызывает радикальное перераспределение агентности и отношений между другими актантами. В «Месте» Матса Эка большое покрывало, которым Лагуна накрывает Барышникова, меняет его онтологический статус с «тела» на «место». В «Артефакте» («Artifact») Уильяма Форсайта железный занавес, падающий и поднимающийся, физически и символически делит миры. В «Квартире» Матса Эка включенный душ меняет режим существования с социального на приватный. В «Мамутот» («Mamootot») Охада Нахарина (р. 1952) появление микрофона превращает личный импульс в коллективный ритм. В «Ариях» («Arien») Пины Бауш (1940–2009) вода, заполняющая сцену, трансформирует все отношения между объектами. В «Веронике Дуано» («Veronique Doisneau», 2004) Жерома Беля (р. 1964) балетный станок становится свидетелем и обвинителем всей системы классического танца.

Контингентный альянс — временный, лишенный необходимости союз между двумя или более объектами в хореографии, который может распасться в любой момент. В «Месте» Матса Эка дуэт Барышникова и Лагуны — череда временных соединений и разъединений, а не развитие отношений. В «Гетеротопии» («Heterotopia», 2006) Уильяма Форсайта столы и тела образуют неустойчивые архитектурные комплексы, которые тут же рушатся. В «Квартире» Матса Эка персонажи и предметы мебели вступают в секундные коалиции для бытовых ритуалов. В «Декадансе» («Decadance», 2000) Охада Нахарина дуэты случайным образом составляются из разных

участников труппы в каждом исполнении. В «Вальсе» («Walzer», 1982) Пины Бауш партнеры меняются в безумном круговороте, ни один союз не длится дольше такта. В «Гала» («Gala», 2015) Жерома Беля сообщество людей с разными телами и способностями собирается в хрупкую общность, подчеркивая случайность этого собрания.

Момент краха интерфейса — хореографическое событие, в котором рушится сама возможность непротиворечивой связи между двумя объектами (напр., музыкой и движением, жестом и значением). В «Кармен» («Carmen», 1992) Матса Эка страстная музыка Бизе сопровождается угловатыми, почти утилитарными движениями, разрыв между звуковым и визуальным рядом создает эффект отчуждения. Во «В противном случае» («Secus», 2012) Охада Нахарина нежные мелодии сопровождаются агрессивными, почти борцовскими танцами множества тел, обнажая пропасть между условностью музыки и реальностью телесного контакта. В «Репетиции» («Répétition», 1981, открытые репетиции) Уильяма Форсайта диктор за кадром описывает движение, которое не совпадает с тем, что исполняется на сцене, вызывая коллапс между языком и телом. В «Слабом танце, сильных вопросах» («Weak Dance Strong Questions», 2001) Джонатана Берроуза перформер бесконечно повторяет одно простое движение, пока оно не теряет всякий смысл, обнажая крах интерфейса «жест-значение».

Немая агентность — способность не-человеческих объектов (вещей, света, алгоритмов) активно влиять на ход хореографического события, не обладая при этом речью или интенциональностью в человеческом понимании. В «Квартире» Матса Эка душ диктует ритм и пластику движениям персонажей. В «Правах человека» («Human Writes», 2005) Уильяма Форсайта гигантские листы бумаги и уголь активно пачкают и ограничивают движения перформеров. В «Дидоне и Энее» («Dido & Aeneas», 2005) Саши Вальц (р. 1963) вода (также парусы, раковины) захватывает и увлекает тела, подчиняя их своей динамике. В «Z/na» (1995) Охада Нахарина ряды стульев организуют и канализируют чувственное занятие. В «Весне священной» («Das Frühlingsopfer», 1975) Пины Бауш торф на сцене меняет физику каждого шага, делая его тяжелым и рискованным. В «Шоу должно продолжаться» («The Show Must Go On», 2001) Жерома Беля (р. 1964) фонограмма управляет действиями танцовщиков, заставляя их замирать или двигаться по ее команде.

Объект-алгоритм — абстрактная сущность — набор правил, ограничений или процедур, обладающая собственной онтологической плотностью и действующая как независимый актер, формирующий движение. В «Артефакте» (1984) Уильяма Форсайта работает алгоритм канона: одна и та же последовательность движений запускается разными группами с временным сдвигом, создавая сложный визуальный контрапункт. В «Накоплении» («Accumulation»,

1971) Триши Браун (1936–2017) действует алгоритм пермутации: к простому жесту на каждом повторении добавляется новый, выстраивая танец как нарастающую структуру. В «Дуэте сидящих» («Both Sitting Duet», 2002) Джонатана Берроуза (р. 1960) два перформера подчиняются строгому алгоритму счета, их руки исполняют сложный ритмический рисунок, независимый от эмоций. В «Танце» («Dance», 1979) Люсинды Чайлдс (р. 1940) алгоритм повторения и вариации простых шагов и поворотов создает гипнотический, механицистский паттерн.

Объект-интерфейс — вещь в перформативном пространстве (стол, стул, одежда), основной функцией которой является быть точкой контакта и взаимодействия между другими объектами (например, телом и социальной нормой). Его онтология — в связывании, но само связывание контингентно. Пример: В «Квартире» Матса Эка стол становится интерфейсом семейного конфликта: персонажи садятся за него, чтобы имитировать трапезу, затем отодвигают его, чтобы создать пространство для танца-ссоры, и, наконец, залезают под него, находя временное убежище. В «Кафе Мюллер» («Café Müller», 1978) Пины Бауш стулья — это интерфейсы памяти и помехи: их бесконечно расставляют и убирают, они определяют маршруты движения, становятся барьерами и ловушками. В «Шоу должно продолжаться» (2001) Жерома Беля микрофон становится интерфейсом саморефлексии: танцовщик говорит в него о своих сомнениях, превращая технический прибор в исповедальню. В «Дожде» («Rain», 2001) Анны Терезы Де Керсмакер (р. 1960) огромный белый лист на сцене — это интерфейс для игры с перспективой и масштабом, на котором тела отбрасывают гигантские тени.

Онтологический поворот — *обозначаемый нами макротренд в современном балете и танце*, характеризующийся смещением интереса от репрезентации (изображения внешнего по отношению к танцу мира) к исследованию собственного бытийного статуса танца и его компонентов. Творчество Матса Эка — это поворот от сказки к исследованию материальности тела. Работы Уильяма Форсайта — это поворот от повествования к исследованию правил и структур движения. Проекты Саши Вальц — это поворот от психологии к исследованию тела как биологического и архитектурного объекта. Метод «гага» Охада Нахарина — это поворот от техники к исследованию внутренних телесных ощущений. Театр Пины Бауш — это поворот от драмы к исследованию памяти, хранящейся в жесте. Постановки Жерома Беля — это поворот от зрелища к исследованию условий и контекстов самого танцевального высказывания.

Онтологическое освобождение — процесс, в ходе которого хореография актуализирует контингентные возможности объекта, освобождая его от диктата необходимых связей (функции, значения, нормы). В «Жизели»

(«Giselle», 1982) Матса Эка классический прыжок лишается воздушности, превращаясь в тяжелый толчок от земли — это освобождение тела от диктата грации. В «Артефакте» (1984) Уильяма Форсайта балетный класс освобождается от дидактики, становясь полем для спекулятивных исследований движения. В «Телах» («Körper», 2000) Саши Вальц кожа перестает быть просто оболочкой, становясь ландшафтом для тактильного исследования и документации шрамов. В «Шоу должно продолжаться» (2001) Жерома Беля поп-музыка освобождается от коммерческого контекста, превращаясь в инструмент коллективного ритуала. В «Венесуэле» («Venezuela», 1997) Охада Нахарина поза йоги теряет связь с духовной практикой, становясь чисто физическим, почти механическим событием. В «Кафе Мюллер» (1978) Пины Бауш сон освобождается от психологизма, становясь чистой архитектурой движущихся тел и стульев.

Перформативный актант — любая сущность (человеческая или нет), которая оказывает воздействие, модифицирует ситуацию и является участником сети, порождающей перформанс, заимствование из АСТ. В «Жизели» Матса Эка лопаты виллис — равноправные участники ритуала, а не реквизит. В «Эйдос:Телос» («Eidos:Telos», 1995) Уильяма Форсайта [28] компьютерная программа, генерирующая хореографию по образцу генной инженерии, — равноправный со-автор спектакля. В «Телах» (2000) Саши Вальц проекции внутренних органов на стены — активные собеседники живых тел. В «Потопе» («Mabul», 1992) Охада Нахарина вода на сцене — главный драматургический персонаж, меняющий все отношения. В «Синей Бороде» («Blaubart» 1977) Пины Бауш запись оперы Бартока — тиранический партнер, подчиняющий себе действия на сцене. В «Изабель Торс» («Isabelle Torse», 1976) Жерома Беля текст-инструкция, которую он читает вслух, вдохновленный «И-Цзин» — непосредственный руководитель движений танцовщицы.

Реальная объектность тела — скрытая, недоступная прямым наблюдениям сущность тела-объекта, его глубинная материальность, которая никогда полностью не выражается в танцевальном движении (его чувственных качествах). Пример: метод «гага» Охада Нахарина — это практика настройки на внутренние ощущения тела (лимфа, мышечный тонус, трение костей), а не на внешнюю форму. В «Жизели» Матса Эка за внешней формой жеста видится реальность уставших мышц и тяжелого дыхания. В «Телах» Саши Вальц рентгеновские снимки и анатомические атласы — это попытка показать скрытую структуру, реальное тело под кожей. В «Трех атмосферных этюдах» («Three Atmospheric Studies», 2005) Уильяма Форсайта тело в панике — это не образ, а физиология выброса адреналина, дрожь и спазм. В «Кафе Мюллер» Пины Бауш сомнамбулические движения — это проявление до-рефлексивного телесного состояния, реальности сна. В «Я-незавершенный» («Self Unfinished»,

1998) Жерома Беля тело расчленяется, обнажая свою объектную, а не субъектную природу.

Сетевое сражение объектов — метафора, описывающая хореографию как поле не кооперации, а конфликта, притяжения и отталкивания автономных объектов, каждый из которых преследует свою собственную «повестку». В «Кармен» (1992) Матса Эка тела, стулья и платья вступают в конфликт, где ни один элемент не подчиняется другому. В «Головокружительном восторге точности» («The Vertiginous Thrill of Exactitude», 1996) Уильяма Форсайта пачки, музыка Шуберта и виртуозные ноги соревнуются за доминирование в визуальном поле. В «Телах» Саши Вальц органы, кости и кожа борются за пространство на гигантских экранах. В «Анафазе» («Anaphase», 1993) Охада Нахарина индивидуальные ритмы тел сталкиваются с ритмом группы, создавая напряжение. В «Арии» (1979) Пины Бауш вода, грязь, воздушные шары и голые тела сосуществуют в хаотичном противостоянии. В «Седрике Андриё» («Cédric Andrieux», 2009) Жерома Беля личный опыт танцовщика в красном, его травмы и критика институций сталкиваются на сцене как равнозначные силы.

Соматический гиперобъект — мышечное напряжение, усталость, весомость тела, рассмотренные не как физиологический процесс, а как распределенный, тотальный актер, захватывающий все тело и вступающий в отношения с другими объектами (гравитацией, пространством). В «Дыму» («Smoke», 1995, на музыку А. Пярта) Матса Эка движение рождается из глубокого, почти стонущего выдоха, из дрожи в напряженных бедрах, из медленного, сопротивляющегося скручивания позвоночника, где каждое усилие видимо и слышимо. В балете «Весна священная» (1975) по версии Пины Бауш танцовщица в финальной сцене из последних сил отрывает тело от земли, ее танец — это не триумф, а агония, где гравитация — главный партнер-мучитель. В «Вое» («Skowyt», 2019) Дамьена Жале (р. 1972) тела исполнителей покрыты влажной глиной, утяжеляющей каждое движение, превращающей танец в ритуал преодоления собственной материальности. В «Политической матери» («Political Mother», 2010) Хофеша Шехтера (р. 1975) сбитое, прерывистое дыхание толпы танцовщиков становится самостоятельным ритмическим и драматургическим объектом, звуковым воплощением коллективного напряжения.

Тактуальный прорыв — момент в танце, когда осознание тела приходит не через визуальный образ или смысл, а через физическое ощущение его контакта с другим материальным объектом, напр., в «Квартире» Матса Эка — это сцена в душе, где струи воды становятся катализатором тактильного пробуждения кожи. В «Одной плоской вещи...» («One Flat Thing, reproduced», 2000) Уильяма Форсайта скольжение ладоней по металлической поверхности столов порождает звук и трение как полноценные компоненты танца. В «Двух

странах» («Zweiland», 1997) Саши Вальц контакт тел с разнообразными непривычными для балета тканями обостряет восприятие текстуры ткани и температуры тела. В «Мамутот» (2003) Охада Нахарина перформеры передают друг другу ощущение мышечного импульса через прикосновение; танец рождается из прямой тактильной передачи. В «Контактхоф» («Kontaktthof», 1978) Пины Бауш рукопожатие или поцелуй исследуются как физические явления с их давлением, длительностью и сопротивлением. В «Пичет Кланчун и я» («Pichet Klunchun and myself», 2005) Жерома Беля прикосновение к чуждой телесной традиции (тайскому танцу) становится способом онтологического познания другого.

Телесность сопротивления — тип телесности, возникающий из альянса «соматического гиперобъекта» (напряжения) и объекта «гравитация». Проявляется в тяжелых, вкопанных в землю, медленных движениях, сопротивляющихся иллюзии невесомости. В «Лебедином озере» (1987) версии Матса Эка лебеди ковыляют, а не скользят, их тела плотно вдавлены в пол, сопротивляясь классическому идеалу полета. В «Дуо» («Duo», 1996) Уильяма Форсайта партнеры сталкиваются как бильярдные шары, их движения — это расчет инерции и отдачи, а не эмоциональный диалог. В «Телах» Саши Вальц танцовщицы падают на пол с глухим стуком, демонстрируя вес костей и плоти, а не легкость духа. В постановке «Минус один» («Minus One», 1999) Охада Нахарина группа движется как единая масса, где индивидуальный порыв подавлен коллективной тяжестью. В «Весне священной» (1975) Пины Бауш Избранная пляшет не в экстазе, а в судорогах усталости; ее тело сопротивляется до последнего удара. В «Веронике Дуано» (2004) Жерома Беля тело балерины говорит о своей усталости и возрасте, сопротивляясь мифу о вечной юности танцовщицы.

Хореография после Конца — хореография, существующая после крушения веры во всеобъемлющий Текст (Логос). Это танец, который имеет дело не с созданием новых смыслов, а с демонстрацией самой материальности и контингентности объектов. В «Месте» («Place», 2009) Матса Эка танец сведен к минимуму, уступая место простому присутствию тел как объектов в пустом пространстве. В «Декреации» («Decreation», 2003) Уильяма Форсайта происходит распад нарратива и движения на элементарные частицы, которые больше не стремятся к сборке. В постановке «Не тело» («noBody», 2002) Саши Вальц тело рассматривается как архитектурный обломок, лишенный индивидуальной истории. В «Хора» («Noга», 2009) Охада Нахарина коллективный танец лишается общей цели, распадаясь на коллекцию изолированных мышечных усилий. В «...como el musguito en la piedra, ay si, si, si...» («Like Moss on the Stone», «...как мох на камне, ай си, си, си...», 2009) Пины Бауш пение и движение существуют параллельно, не иллюстрируя друг друга. В «Театре

инвалидов» («Disabled Theater», 2012, с участием актеров с умственной отсталостью) Жерома Беля сцена отказывается от театральной иллюзии, показывая перформеров с инвалидностью как они есть, без попытки «хореографизировать» их особенности.

Хореография сборки — хореографический метод, при котором произведение понимается не как целостный организм, а как временная, контингентная сборка (*assemblage*) гетерогенных элементов-актантов. В «Жизели» Матса Эка спектакль собирается из обломков классического сюжета, бытовых жестов, народных танцев и спортивных элементов. В «Дыре в голове» («Whole in the Head», 2010) Уильяма Форсайта перформанс монтируется из лекции, скейтбординга и балетных па. В «Квартире» Матса Эка жизнь смонтирована из ритуалов приема пищи, уборки, ссор и примирений. В «Дека-дансе» («Deca-dance») Охада Нахарина каждый спектакль — это уникальная компиляция фрагментов из разных работ. В «Конактхоф» Пины Бауш социальное поведение анализируется как сборка из заученных жестов, поз и взглядов. В перформансе «Пичет Клуман и я» Жерома Беля встреча двух культур происходит через сборку из вопросов, демонстраций, неловких пауз и моментов понимания.

Хореонтология — онтология танца; теоретический подход, изучающий танец как поле взаимодействия равноправных объектов (тел, жестов, вещей, алгоритмов), чьи связи контингентны, а не необходимы. Он смещает фокус с вопроса: «Что значит танец?» на вопрос: «Как он существует?». В «Оцепенении» («Betroffenheit», 2015) Кристал Пайт (р. 1970) мы видим не историю травмы, а столкновение объектов: тело-марионетка дергается в конвульсиях под властью невидимых нитей-алгоритмов; гротескные костюмы-личины насильственно вступают в альянс с живой плотью; архитектурные коробки-лабиринты замыкаются и размыкаются, перестраивая ландшафт паники. В «Телах» (2000) Саши Вальц танцовщики не выражают эмоции, а исследуют поверхности: пальцы скользят по стенам, как по коже незнакомца; спины трутся о спины, словно камни, обтачивающие друг друга; все тело становится инструментом для тактильного познания другого тела-объекта. В «Венесуэле» (1997) Охада Нахарина танец — это не повествование, а физиологический процесс: мышечная дрожь пробегает по торсу, не означая страх, а являясь им; волна расслабления, идущая из центра, опрокидывает тело на пол в момент чистой гравитационной отдачи.

Выводы

Проведенное исследование демонстрирует, что применение концептуального аппарата спекулятивного реализма и объектно-ориентированной онтологии к анализу современного балета является не просто возможным,

но и эвристически необходимым. Предложенная хореонтология с ее разработанным терминологическим словарем («жест-разрыв», «соматический гиперобъект», «объект-интерфейс» и др.) позволяет осуществить онтологический поворот в танцеведении, сместив фокус с интерпретации репрезентируемых смыслов на описание способов бытия и взаимодействия автономных объектов в хореографическом поле. Этот подход позволяет адекватно анализировать не-нарративные, постдраматические и имманентные стратегии современных мировых хореографов, раскрывая их работу как практику раскрытия контингентности всех связей и освобождения объектов — от тела до бытовой вещи — от диктата предустановленных функций и значений.

Таким образом, хореонтология утверждает современный балет как полноценную форму философской практики, исследующую фундаментальные вопросы бытия через организацию материальности в пространстве и времени. Внедрение этого методологического инструментария открывает новые перспективы для анализа всего корпуса современного танца, позволяя описывать его не как искусство иллюзии или выражения, а как специфическую онтологическую среду — поле битвы, переговоров и временных альянсов между равноправными человеческими и не-человеческими актантами. Это подтверждает, что танец сегодня является не периферийной, а одной из центральных лабораторий по производству не-антропоцентрических моделей реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Миронова В. М.* Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) // Временник Зубовского института. 2023. № 4. С. 89–101.
2. *Yaneva A.* Structural shapes and patterns of choreographic direction in the art of ballet (19th-21st centuries) // Papers of BAS. Humanities and Social Sciences. 2023. Т. 10. № 1. С. 47–63.
3. William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point / Edited by *Steven Spier*. Padstow, 2011. 186 p.
4. *Duan X., Yan B.* Presenting Presence: A Study on the Application of Pina Bausch's Question-Based Choreographic Method in Dance Creation // Global Review of Humanities, Arts, and Society. 2025. Т. 1. № 2. P. 103–113.
5. *Harman G.* A new sense of mimesis // Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy. Boston: MIT, 2019. P. 49–64.
6. *Harman G.* Reversibility and Atmosphere: The Shared Philosophical Implications of Architecture and Videogames // Architecture and Videogames. Routledge, 2025. P. 332–341.

7. *Harman G.* Agential and Speculative Realism: Remarks on Barad's Ontology // *Rhizomes: Cultural studies in emerging knowledge*. 2016. № 30. URL: <https://doi.org/10.20415/rhiz/030.e10> (дата обращения: 10.03.2026).
8. *Anderson M. E., Haley R.* The Objects of Virtual Performance: Dance of the Human and Non-Human // *Liminalities*. 2023. Т. 19. № 2. URL: <http://liminalities.net/19-2/dance.pdf> (дата обращения: 10.03.2026).
9. *Melkumova-Reynolds J.* On crutches, choreography and (crip) care: Curative objects and palliative things in two performance pieces // *Wearable Objects and Curative Things: Materialist Approaches to the Intersections of Fashion, Art, Health and Medicine*. Cham: Springer International Publishing, 2023. P. 33–58.
10. *Harman G.* Quentin Meillassoux: A New French Philosopher // *Philosophy Today*. 2007. Vol. 51. № 1. P. 104.
11. *D'Amato A.* Movement as matter: a practice-based inquiry into the substance of dancing // *Dance Research Journal*. 2021. Vol. 53. № 3. P. 69–86.
12. *Müller S. M.* Distributed corporeality: Anatomy, knowledge and the technological reconfiguration of bodies in ballet // *Social Studies of Science*. 2018. Vol. 48. № 6. P. 869–890.
13. *Markula P.* Barre matters: Hybrid formations of ballet and group fitness // *Somatechnics*. 2021. Vol. 11. № 2. P. 191–210.
14. *Daltro E., Matsumoto R. K.* Composition/Teaching/Learning Processes in Dance // *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2016. Vol. 6. P. 147–172.
15. *Rousselot M.* De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui: pour un décentrement des regards : thesis. Université Bourgogne Franche-Comté, 2023.
16. *Acaso A. C.* Performing "Acts": The Entwined Lives Of Ballet Costumes And People Through Social Action: thesis. Toronto Metropolitan University, 2020.
17. *Курюмова Н. В.* Неклассический танец как культурная модель невротической телесности // *Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность»*. Омск : Изд-во ОГТУ, 2010. Вып. 5 (91). С. 234–238.
18. *Курюмова Н. В.* Танцующее тело: попытка освобождения от власти дисциплинарных практик и власти языка: тез. докл. // *Власть и властные отношения в современном мире: Материалы IX междунар. научн.-практ. конф. Гуманит. ун-та (г. Екатеринбург, 30–31 марта 2006 г.): в 2 т. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2006. Т. 1. С. 116–121.*
19. *Курюмова Н. В.* Современный танец и повседневность: тез. докл. // *Человеческая жизнь: ценности повседневности в социокультурных программах и практиках: Матер. X научн.-практ. конф. Гуманит. ун-та (г. Екатеринбург, 5–6 апреля 2007 г.): в 2 т. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2007. Т. 1. С. 124–130.*
20. *Сироткина И. Е.* Дискретное и континуальное в танце // *Вопросы философии*. 2016. № 10. С. 132–142.

21. Сироткина И. Исчезновение тела: Fin de siècle в танце // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 47. С. 199–216.
22. Сироткина И. Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 97–115.
23. Сироткина И. Е. Одержимые пляской: мистериальные сюжеты в балете модернизма // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2020. № 3. С. 132–149.
24. Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2019. № 1 (44). С. 153–164.
25. Сироткина И. Е. Кинемология, или наука о движении: забытый проект ГАХН // Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe. 2017. Special issue: Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art (ed. by Ana Hedberg Olenina and Irina Schulzki). URL: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2017.0005.81> (дата обращения: 10.03.2026).
26. Горвиц Э. М. «Балетное тело»: между каноном классики и вызовами современности // Pan-Art. 2025. Т. 5. № 3. URL: <https://doi.org/10.30853/ra20250057> (дата обращения: 10.03.2026).
27. Горвиц Э. М. Актуализация классики в современной танцевальной культуре: «Жизель» Акрама Хана // Артикульт. 2025. № 1 (57). С. 79–89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89
28. Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3. С. 41–53.

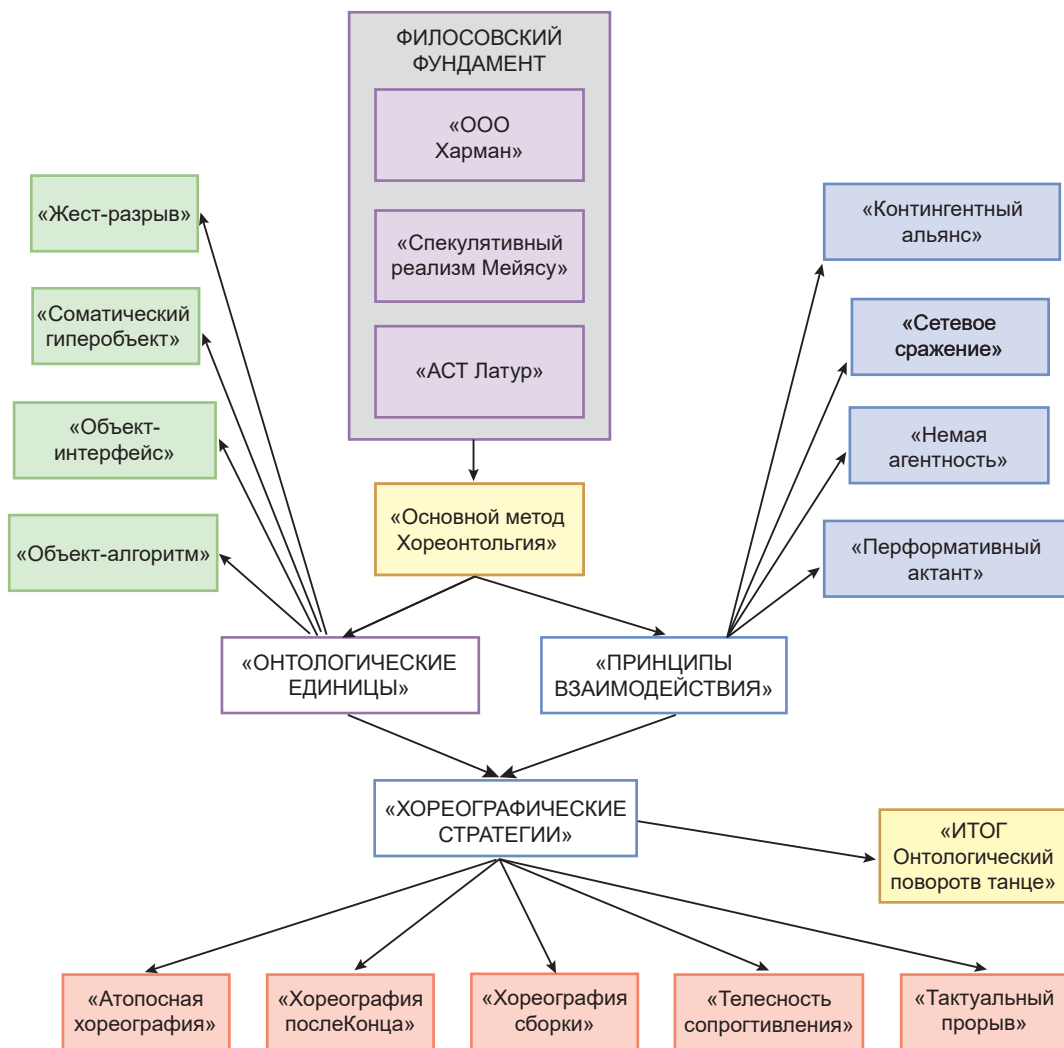
REFERENCES

1. Mironova V. M. Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) // Vremennik Zubovskogo instituta. 2023. № 4. S. 89–101.
2. Yaneva A. Structural shapes and patterns of choreographic direction in the art of ballet (19th-21st centuries) // Papers of BAS. Humanities and Social Sciences. 2023. Т. 10. № 1. S. 47–63.
3. William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point / Edited by Steven Spier. Padstow, 2011. 186 p.
4. Duan X., Yan B. Presenting Presence: A Study on the Application of Pina Bausch's Question-Based Choreographic Method in Dance Creation // Global Review of Humanities, Arts, and Society. 2025. Т. 1. № 2. P. 103–113.
5. Harman G. A new sense of mimesis // Aesthetics Equals Politics: New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy. Boston: MIT, 2019. P. 49–64.

6. *Harman G.* Reversibility and Atmosphere: The Shared Philosophical Implications of Architecture and Videogames // *Architecture and Videogames*. Routledge, 2025. P. 332–341.
7. *Harman G.* Agential and Speculative Realism: Remarks on Barad's Ontology // *Rhizomes: Cultural studies in emerging knowledge*. 2016. № 30. URL: <https://doi.org/10.20415/rhiz/030.e10> (дата обращения: 10.03.2026).
8. *Anderson M. E., Haley R.* The Objects of Virtual Performance: Dance of the Human and Non-Human // *Liminalities*. 2023. Т. 19. № 2. URL: <http://liminalities.net/19-2/dance.pdf> (дата обращения: 10.03.2026).
9. *Melkumova-Reynolds J.* On crutches, choreography and (crip) care: Curative objects and palliative things in two performance pieces // *Wearable Objects and Curative Things: Materialist Approaches to the Intersections of Fashion, Art, Health and Medicine*. Cham: Springer International Publishing, 2023. P. 33–58.
10. *Harman G.* Quentin Meillassoux: A New French Philosopher // *Philosophy Today*. 2007. Vol. 51. № 1. P. 104.
11. *D'Amato A.* Movement as matter: a practice-based inquiry into the substance of dancing // *Dance Research Journal*. 2021. Vol. 53. № 3. P. 69–86.
12. *Müller S. M.* Distributed corporeality: Anatomy, knowledge and the technological reconfiguration of bodies in ballet // *Social Studies of Science*. 2018. Vol. 48. № 6. P. 869–890.
13. *Markula P.* Barre matters: Hybrid formations of ballet and group fitness // *Somatechnics*. 2021. Vol. 11. № 2. P. 191–210.
14. *Daltro E., Matsumoto R. K.* Composition/Teaching/Learning Processes in Dance // *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2016. Vol. 6. P. 147–172.
15. *Rousselot M.* De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui: pour un décentrement des regards : thesis. Université Bourgogne Franche-Comté, 2023.
16. *Acaso A. C.* Performing "Acts": The Entwined Lives Of Ballet Costumes And People Through Social Action: thesis. Toronto Metropolitan University, 2020.
17. *Kuriumova N. V.* Neklassicheskii tanets kak kul'turnaia model' nevroticheskoi telesnosti // *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya «Obshchestvo. Istoriia. Sovremennost'»*. Omsk : Izd-vo OGTU, 2010. Vyp. 5 (91). S. 234–238.
18. *Kuriumova N. V.* Tantsuiushchee telo: popytka osvobozhdeniia ot vlasti distsiplinarnykh praktik i vlasti iazyka: Tez. dokl. // *Vlast' i vlastnye otnosheniia v sovremennom mire: Materialy IX mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Gumanit. un-ta (g. Ekaterinburg, 30–31 marta 2006 g.): v 2 t. Ekaterinburg : Gumanitarnyi un-t, 2006. T. 1. S. 116–121.*
19. *Kuriumova N. V.* Sovremennyi tanets i povsednevnost': Tez. dokl. // *Chelovecheskaia zhizn': tsennosti povsednevnosti v sotsiokul'turnykh programmakh i praktikakh: Mater. Kh nauchn.-prakt. konf. Gumanit. un-ta (g. Ekaterinburg, 5-6 apreliia 2007 g.): v 2 t. Ekaterinburg : Gumanitarnyi un-t, 2007. T. 1. S. 124–130.*

20. *Sirotkina I. E.* Diskretnoe i kontinual'noe v tantse // *Voprosy filosofii*. 2016. № 10. S. 132–142.
21. *Sirotkina I.* Ischeznovenie tela: Fin de siècle v tantse // *Teoriia mody: odezhda, telo, kul'tura*. 2018. № 47. S. 199–216.
22. *Sirotkina I. E.* Zhelanie vs biovlad'stvo: tantseval'naia revoliutsiia XX veka // *Sotsiologiya vlasti*. 2017. T. 29. № 2. S. 97–115.
23. *Sirotkina I. E.* Oderzhimye pliaskoj: misterial'nye suzhety v baletе modernizma // *Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii*. 2020. № 3. S. 132–149.
24. *Sirotkina I. E.* Pliaska po instruktsii: sozdanie «sovetskogo massovogo tantsa» v 1920-e gody // *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istorii*. 2019. № 1 (44). S. 153–164.
25. *Сироткина И. Е.* Кинемология, или наука о движении: забытый проект ГАХН // *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. 2017. Special issue: Mise en geste. *Studies of Gesture in Cinema and Art* (ed. by Ana Hedberg Olenina and Irina Schulzki). URL: <http://dx.doi.org/10.17892/app.2017.0005.81> (дата обращения: 10.03.2026).
26. *Горвиц Э. М.* «Балетное тело»: между каноном классики и вызовами современности // *Pan-Art*. 2025. T. 5. № 3. URL: <https://doi.org/10.30853/ra20250057> (дата обращения: 10.03.2026).
27. *Gorvits E. M.* Aktualizatsiia klassiki v sovremennoi tantseval'noi kul'ture: «Zhizel'» Akrama Khana // *Artikul't*. 2025. № 1 (57). S. 79–89. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-79-89
28. *Kondratova P. A.* Traditsii i innovatsii v tvorchestve Uil'iana Forsaita // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*. 2024. № 3. S. 41–53.

ПРИЛОЖЕНИЕ. Диаграмма методологии исследования (составлена авторами статьи)



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Марков А. В. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Штайн О. А. – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Markov A. V. – Dr. Habil. (Philology), Ass. Prof., Prof. of the Chair; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Shtayn O. A. – Cand. Sci. (Philosophy), Ass. Prof. of the Chair; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147