

Понятие «политики танца» в российских исследованиях не встречается, тогда как в современной зарубежной научной литературе оно является привычным и практически не требует пояснений. В настоящей статье предлагается краткий обзор исследований, преимущественно англоязычных, для которых понятие политик танца является рабочим. Описывая совокупность тем и характер постановки проблем с точки зрения «политик», хотелось бы показать саму возможность **так** видеть и изучать танец. Хотя, скорее всего, на российском материале и под пером российских исследователей категория политик танца может претерпеть изменения.

Появление категории «политики танца» связано с влиянием *cultural studies*, или шире т. н. критической теории¹. Определяющими признаками этой традиции является проблематика власти, прежде всего, незамечаемой, неюридической власти — идей, образов, конвенций; вопросы социального конструирования идентичностей, в особенности социальные практики «производства» различий. Культура здесь понимается как сфера борьбы за различия, статус, идентичность. В рамках этой стратегии явления искусства рассматриваются не в перспективе возвышенного эстетического опыта, а как участники совокупного процесса производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. Категория «политики танца» применима и к искусству классического балета, и к народному танцу, и к формам популярной культуры. Более того, в этом интеллектуальном горизонте они больше не расставлены на ступенях иерархии высокого/низкого, элитарного/массового, а уравнены, поскольку становятся участниками общего процесса — языками, артикулирующими особенности расы, нации, этничности, класса, гендера.

Как отмечала Джэйн Десмонд, составитель и одна из авторов сборника «Значение в движении: новые культурные исследования танца» (первое издание 1997 г.), «вплоть до середины 1980-х гг. главными задачами исследований танца считались сбор исторической фактографии и описание ускользающей, эфемерной художественной формы в эстетических категориях. Особенно ценились монографические исследования творчества великих танцоров или хореографов. < ... > Но сегодня на передний план выдвигаются работы, сосредоточенные на идеологических основах эстетических практик» [3, р. 1]. Однако заметим, что идеология здесь — это не прямой политический заказ или конъюнктура. Это участие танца — практик обучения, исполнения, оценки, удовольствия от зрелища — в производстве социальных различий.

¹ Об особенностях *cultural studies*, об отличиях российской культурологии и *cultural studies* см.: [1; 2].

В целом ряде исследований Раннего Нового времени используется понятие политик придворного танца. Под ними понимается многообразие социальных преимуществ, которые достигались благодаря умению танцевать, а также роль, которую играл придворный танец в формировании европейской аристократии как привилегированного сословия.

Придворный танец как исторический тип танца сформировался и развивался в XV–XVII вв. в качестве одной из ветвей гуманистической культуры, т. е. был оправдан Античностью, сопровождается теорией, кодифицирован, осмыслен как одна из практик виртуозности [4]. Придворный танец формировался во взаимосвязи со свободными искусствами, особенно риторикой, поэзией, математикой. Танцевальные фигуры уподоблялись поэтическим рифмам, танец — «немой речи», а сам танцор ритору, «который должен быть понят, благодаря своим движениям, который должен убедить зрителей в том, что он светский человек и достоин восхищения»² [Цит. по: 5, р. 11]. Скайлс Ховард сравнивает искусство придворного танца с владением мастерством письменной речи и светского общения — три культурные практики (грамотное письмо, ораторское мастерство, искусство придворного танца) в совокупности составляли код социальной грамотности и отличительный признак элиты [6, р. 21].

Придворный танец, отделившийся постепенно от ритуальных, сезонных и праздничных танцев, замкнувшийся в стенах дворцов или в ограде дворцовых парков, стал ярчайшим «перформансом социальных различий»: «Телесные структуры копировали социальные формы: тренировка тянущегося вверх тела отражала обеспокоенность вертикальной мобильностью, сегментация танцевального места была миниатюрным подобием масштабов влияния, развертывание танца в сторону центра зала — микрометонимией централизованного государства» [7, р. 23].

Политики придворного танца раскрываются в работах исследователей Раннего Нового времени в нескольких аспектах.

Во-первых, благодаря танцу и обучению танцевать вырабатывались отличительные поведенческие и телесные особенности элиты — осанка, поза, постановка готовы. Умение двигаться с достоинством, изящно и без видимых усилий воспитывалось в танце, но действовало и за пределами бального зала, во всех сторонах жизни — обучение танцу тренировало образцы поведения, манеры, необходимые для членства в социальной элите. Словарь движений придворного танца стал «невербальной *lingua franca*» европейской аристократии [8, р. 266]. Исследователи особенно обращают внимание на то, что танец стал не только способом демонстрации принадлежности к привилегированному классу, но и той практикой, в которой отличия формировались.

Во-вторых, придворный танец выступал одним из средств достижения привилегий и влияния — виртуозность в танце или особое изящество давали танцору дополнительные преимущества внутри социальной элиты, а танцевальные тренировки означали инвестиции в статус.

² Из трактата Туана Арбо «Оркесография» (1588).

И, наконец, танцевальный придворный праздник в целом может быть понят как репрезентация централизованной государственной власти. Исполнен политического значения танец короля или королевы. Благодаря книге Ф. Боссана [9] и фильму «Король танцует» (2000, режиссер Ж. Корбье) создан яркий образ придворного балета Людовика XIV, в котором утверждалась придворная иерархия и демонстрировался символический центр власти. Джорджия Коварт, анализируя придворные балеты и оперы Людовика XIV в качестве «политик развлечения», под политиками понимает полифонию идеологических заявлений, разворачивающихся внутри спектакля, диалогичность исполняемого произведения, жанровая модель которого подсказывает различные формы высказываний. Придворные оперы и балеты эпохи Короля-Солнце она рассматривает не только как иконические образы королевской власти, но и как «подвижные линии напряжения между королем и аристократией, между придворными партиями, а порой между королем и его имидж-мейкерами» [10, р. XVII].

Джулия Прест анализируя функции придворного балета во внутренней и внешней политике французского двора, подчеркивает разнообразие «посланий», которые транслировались аудитории. «И во времена мира эти послания были исполнены могущества, а во времена войн расточительность балетных постановок служила подтверждением процветания Франции, несмотря на военные затраты» [11, р. 231].

Искусными танцорами были многие монархи, например, Генрих VIII и Елизавета в Англии, Генрих III и Людовик XIII во Франции. Танец короля (или королевы) служил формой подтверждения физического и морального превосходства правителя, формой утверждения собственного образа и репутации. Участие и солирование в придворном танце означало владение правилами искусства и этикетного поведения, служило демонстрацией здоровья, молодости, сексуальной отваги — для Раннего Нового времени это было очень важное качество. Разговоры о танцах с королями служили дипломатическим задачам, позволяя эвфемистически обсудить актуальные политические вопросы. Особое внимание исследователей привлекли танцующие королевы [12], и поскольку для женщин подтверждение права на трон составляло особенную проблему, и потому что политики гендера составляют одно из модных направлений современных культурных исследований.

Классический (романтический) балет XIX в. как будто лишен прямых политических ассоциаций. Тем не менее, исследователи увидели в нем особую формулу конституирования социальных различий, тем более действенную, что она облечена в формы возвышенной красоты. Буквально возвышенной, поскольку романтический балет поднял балерину на пуанты, скрыл немалые телесные усилия под непринужденной грацией, придал всем движениям невиданную прежде легкость, воздушность.

Балет «Жизель» прочитан Эван Алдерсон [13] как новая форма утверждения давно известных патриархальных отношений (или, иначе, гендерного неравенства): мужская неверность и сексуальная агрессия оправданы и прощены; власть и сила женщины заключены в ее готовности принести себя в жертву; воз-

мощность мщения и борьбы для нее замещены «сладкой меланхолией», а совершенство художественной формы и сильное эмоциональное воздействие танца убеждают нас в естественности и справедливости такого порядка вещей.

Если прежде господство мужчины над женщиной было оправдано традицией и законом, то в эпоху разрушения аристократической иерархии ценностей и становления буржуазного индивидуализма гендерные привилегии мужчины все более зависят от работы «социального воображения», в котором огромную роль играет убедительность искусства. Как отмечал Алдерсон, «Жизель» 1841 г. участвовала в утверждении буржуазных ценностей, современная «Жизель» аналогичным образом участвует в нашей жизни — только теперь это классика, и утешение, которое она нам предлагает, обрело качества вечной истины.

Новый образ женщины, предложенный романтическим балетом, сочетал утонченность, одухотворенность и одновременно доступность, соблазнительность (Алдерсон назвал это «неиспорченной сексуальностью») — такая двойственность прямо перекликается с жизненными реалиями и социальным положением танцовщицы в XIX в. [14; 15]. За сюжетами и образами романтических балетов, за совершенством техники исследователи увидели поэтизацию первичного сексуального влечения и в то же время новое утверждение дьявольской женской натуры (родственной потустороннему миру и склонной к пороку), нуждающейся в подчинении и контроле. Мужскую же позицию отличает тонкое и глубокое переплетение возвышенного эротизма и чувства (даже права) собственности. Выраженное танцем уважение к женщине (что рассматривается как один из моментов буржуазной системы ценностей) непротиворечиво согласовано с императивом контроля и обладания. Последний тезис нередко сопровождает анализ *pas de deux* как танцевальной формы.

Особенно часто предметом критического анализа становился балет «Жизель» — в пору уже создавать интеллектуальную историю этого произведения. Потребовалось даже реабилитировать «Жизель», или, как сформулировала свою задачу Джоди Брунер, — найти компромисс между убедительностью критических трактовок и обезоруживающей выразительностью танца [16]. В этой работе привлечен концептуальный аппарат психоанализа и семиотики с опорой на наследие Ю. Кристевой, в особенности на идею различения уровней семиотического (первоначального, хтонического, нерасчлененного) и символического (структурированного, рационального, репрессивного). «Жизель» увидена как борьба двух начал, свидетельствующих о кризисе социального порядка, восстановление которого возможно лишь через принесение жертвы. Ею и становится Жизель, как в реальном мире 1830–1840-х гг. таковыми были танцовщицы, дамы полусвета и другие социальные группы, живущие за чертой буржуазной респектабельности. В этом анализе «Жизель» становится формой признания гетерогенности мира, интуицией становления нового субъекта модерна.

Историки балета XIX–XX вв. интересуют политики танца в связи с проблематикой национального. В исследованиях романтического балета вопрос о роли национальных (характерных) танцев ставится в двух основных аспектах. С одной стороны как важнейшего компонента эстетики балета — как несущей конструкции

балетного нарратива, симптома взаимосвязи сценического и т. н. социального (бального) танца. В середине XIX в. они обладали эффектом реальности — национальные дивертисменты в классических балетах, воспринимаемые сегодня как условность, были отражением настоящих балов того времени. С другой стороны, постановка и исполнение характерных танцев в балетных спектаклях были существенной частью общего процесса осмысления особенностей национальных культур и утверждения эстетики подлинности [17, р. 35]. Среди российских исследователей к балету в функции репрезентации «национального» обратилась А. Л. Васильевна, однако с понятием «политик танца» она обращается осторожно, употребляя его, прежде всего, в значении прямых (очевидных) политических функций балета разного исторического времени [18; 19, с. 14].

Политики характерных танцев в балете анализируются также в связи образом «Другого» (Otherness), что одновременно означает формирование европейской идентичности через демонстрацию отличий — через ритм, темп, «цитатные движения», место в сюжете, костюм, музыкальный материал. Несмотря на то, что во Франции, на родине романтического балета, существовали собственные фольклорные традиции, подавляющее большинство национальных танцев пришли в балет с европейских окраин — южной Италии, Испании, Шотландии, Польши, Венгрии. Испанские танцы, с их соблазнительными изгибами тел и открытой чувственностью, репрезентировали «внутренний Восток» и были частью широкой испаномании XIX в. [20]. В ряде работ поставлен вопрос о том, можно ли рассматривать балет как часть колониальной политики, о соотношении танцевальных образов египтян, индийцев, алжирцев и реальной (официальной) восточная политики Франции и Англии, балетных столиц XIX в. [21, р. 54–55].

В качестве особой формы репрезентации многонациональных государств средствами «хореографических политик» рассматриваются Государственные ансамбли народного танца [22]. В понятии репрезентации же подчеркивается, во-первых, моделирование, конструирование образа, а не отражение реальности. Это всегда отбор, отделение от оригинального контекста, добавление, обогащение и, в любом случае, трансформация значений. Во-вторых, репрезентация — это всегда представительство от имени другого, это власть обозначать и действовать от имени другого (как и власть исключать из образной системы).

К «хореографическим политикам» репрезентации цветущего национального разнообразия Антони Шэй относит широко распространенный в репертуаре самых разных ансамблей мотив «деревенской потехи» (fun in the village) — упрощенный и идеализированный образ счастливой жизни; общий тон бодрости и оптимизма в исполнении танцев; яркость, даже броскость стилизованных народных костюмов. Другие стратегии — некоторые пробелы в многообразии народностей, как, например, отсутствие турецких и цыганских танцев в репертуаре ансамбля народного танца Болгарии. Или ценностные маркеры танцевальных характеристик, визуализирующие доминирование одной национальной группы и маргинальность другой: изящные аристократические персидские танцы и воинственные танцы курдов в репертуаре Государственного ансамбля танца Ирана, уже прекратившего свое существование.

Творчество ансамблей народного танца (их родоначальником стал государственный ансамбль танца народов СССР под руководством Игоря Моисеева, а в 1950–1970-е ансамбли такого типа появились практически по всему миру) это не только факт искусства, но и эффектные политические заявления, транслирующие позитивный образ страны на языке хореографии.

Важно также уточнить, что понятие хореографии в языке гуманитарных наук относится как к искусству танца, так и к структурам социальной организации. Под хореографией понимается не только запись танцевальных движений, постановка танцевальных спектаклей и стиль, но и формы совместного движения большого количества людей, например, организация придворных церемониалов, военных парадов, партийных съездов, концертов поп- и рок-музыки [23, р. 41–43]. В этом плане слаженные, виртуозные, ритмически организованные движения десятков, а то и сотен танцоров на сцене обладают практически ритуальным воздействием на массы зрителей, вызывая невероятный эмоциональный отклик.

Понятие политик танца является маркером понимания танцевального искусства как явления широкого социального порядка, не только отражающего или транслирующего некоторые представления, но активно участвующего в их создании. В статье представлен лишь небольшой круг работ, в который понятие «политики танца» и связанные с ним «хореографические политики», «политики балета» используются впрямую. Вместе с тем тема танца (в т. ч. балета) как сферы утверждения идентичностей представлена практически неисчерпаемым кругом работ, а сама тема является неременным интеллектуальным горизонтом современной теории танца.

Подводя итоги, отмечу, что в ряде теоретических работ, посвященных анализу танца, встречаются сожаления о том, что философы по странной случайности пренебрегают танцем, хотя нередко обращаются к иным видам искусства в поисках метафор или прямо анализируют литературу, живопись, музыку [24]. Этот факт служит, обычно, одним из объяснений того, что танец позже других видов искусств был вовлечен в социальную теорию. В то же время для понимания теории танца на Западе важно отметить, что понятие «воплощение» (англ. *embodiment*) является однокоренным к слову «тело» (*body*), то есть представление о теле как наиболее непосредственном и первичном инструменте для утверждении смыслов совершенно естественно. И даже не тела вообще, а именно танца и балета: ведь танец на пуантах (фр., англ. — *pointes, points*) это еще и особая «точка зрения» (фр. «*point de vue*»; англ. «*point of view*»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
2. Усманова А. Гендер и культура в парадигме культурных исследований. Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 427–464.
3. Desmond Jane C. Introduction // *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / Ed. By Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. P. 1–28.

4. Nevile Jennifer. *The Eloquent Body: Dance and Humanist culture in Fifteen-Century Italy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 248 p.
5. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
6. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
7. Howard Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
8. Ravelhofer Barbara. *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 336 p.
9. Боссан Ф. Король-артист [Пер. с фр., коммент. А. Булычевой]. М.: Аграф, 2002. 265 с.
10. Cowart Georgia J. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*. Chicago&London: Chicago University Press, 2008. 324 с.
11. Julia Prest. *The Politic of Ballet at the Court of Louis XIV // Dance, Spectacle and Body Politics, 1250–1750 / Ed. by Jennifer Neville*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press, 2008. P. 229–240.
12. Mirabella Bella. «In the sight of all»: Queen Elizabeth and the Dance of Diplomacy // *Early Theatre*. 2012. Vol. 15. № 1. P. 65–89.
13. Alderson Evan. *Ballet as Ideology: Giselle, Act 2 // Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / Ed. Be Jane D. Desmond*. Third printing. Durham: Duke University Press, 2003. P. 121–132.
14. Garafola Lynn. *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet // Dance Research Journal*. 1985–1986. 17/2 & 18/1. P. 35–40.
15. Deirdre Kelly. *Ballerina: Sex, Scandal, and Suffering behind the Symbol of Perfection*. Vancouver: Greystone Book, 2012. 264 p.
16. Bruner Jody. *Redeeming Giselle: Making a Case for the Ballet We Love to Hate // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 107–120.
17. Lisa C. Arkin and Smith Marian. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
18. Васильева А. Л. Русская тематика на балетной сцене Москвы и Петербурга в XIX веке // *Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой*. 2014. № 1–2 (31). С. 24–32.
19. Васильева А. Л. Характерный танец в Петербургской балетной культуре. Автореф. дисс. ... канд. культурол. (24.00.01). СПб., 2015. 20 с.
20. Jeschke Claudia, Vettermann Gabi, Haitzinger Nicole. *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Munich: epodium 2009. 136 pp.
21. Lisa C. Arkin and Smith Marian. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
22. Shay Anthony. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan, 2002. 252 p.
23. Kolo Katrin. *Ode to Choreography // Organizational Aesthetics*. 2015. Vol. 5. Iss. 1. P. 37–46. URL: <http://digitalcommons.wpi.edu/oa/vol5/iss1/3>.
24. Francis Sparshott. *Why Philosophy neglects the dance // What is Dance? Readings in Theory and Criticism / Ed. By Marshall Cohen, Roger Copeland*. N.-Y.: Oxford University Press, 1983. P. 94–102.