

**ТЕЗИСЫ УЧАСТНИКОВ КРУГЛОГО СТОЛА  
«Архитектоника современного искусства:  
в поисках ценностных контуров Нового Ковчега»**

**Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой  
8 февраля 2022 года**

Проводится в рамках программы стратегического академического лидерства  
«Приоритет 2030»



Елена Эдуардовна Дробышева  
Д. филос. н., доц., проф. Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой  
(г. Санкт-Петербург); e-mail: [pestelena@yaandex.ru](mailto:pestelena@yaandex.ru)

## СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА «ЭРЫ ИЗБЫТКА»: «АРОМАТ ПОТЛАЧА»<sup>1</sup>

Аксио(логика) художественного процесса (производства / продвижения / потребления арт-продукта) в эпоху метамодерна сохраняет основные доминанты постмодерного этапа развития культуры. Читаем у Жана Бодрийара: *«Как средневековое общество уравнивалось, опираясь на Бога и Дьявола, так наше общество получает равновесие от потребления и от его разоблачения»* (Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. с фр. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 245). Сформулированный в 1970 г. – полвека назад, на заре постмодерна – данный тезис не устарел и сегодня, когда мы стоим на пороге новой социокультурной эры, условного метамодерна. Характеризуя общество потребления, в качестве одной из его базовых ценностных интенций, Бодрийар называет стремление к разрушению, являющемуся «альтернативой производству» и обладающему мощной символической силой. «Аромат потлача» сопровождает процесс демонстративного потребления, неоправданного расточительства и прагматически бесполезных, но эффективных инвестиций, в данном дискурсе – речь может идти о поддержке проектов и коллекционировании артефактов современного искусства. Это очевидный, поверхностный срез, который можно описать в терминах экономики, психологии, социологии. Но «симптоматика» потлача характерна и для более глубинных, сущностных процессов художественной жизни, отсылающих нас к проблемам онтологии и аксиологии современной культурной реальности. Архитектонически культура всегда целостна, какие бы кризисные и деструктивные подвижки мы в ней ни обнаруживали. Имманентно ей как системе присуща логика, в данном контексте – репрезентированная через ценности. Наш тезис заключается в том, что современный этап развития характеризуется показательной деструкцией классической парадигмы, вызывающей демонстрацией потенциала перекодировки смыслов и приемов формообразования. Отсюда – интенсивные и не всегда концептуально оправданные с точки зрения зрительского восприятия эксперименты в жанрово-стилевом пространстве современного искусства, ироничные практики прочтения классических сюжетов и игра с базовыми художественными приёмами. Это характерная черта «эпохи избытка». Согласно Бодрийару, *«только в разрушении вещи существуют в виде избытка и свидетельствуют в своём исчезновении о богатстве»* (с. 72). Складывающаяся на наших глазах новейшая архитектура социокультурной реальности неизбежно будет про-являться через актуальные для неё ценности. Есть надежда, что базовыми станут **гуманизм 3.0, осознанность и подлинность**, а

---

<sup>1</sup> ПОТЛАЧ (на яз. нутка – дар), обряд демонстративной раздачи человеком материальных ценностей в присутствии специально приглашённых гостей, сопровождаемый обильным пиром. Часто раздача ценностей (мехов, одежда, циновки, корзин, раковин, медных пластин, запасов продовольствия, рабов и т. д.) сопровождалась их **уничтожением**. Распространён у индейцев северо-запада Сев. Америки; аналогичные обряды известны у мн. народов Океании и Африки, а также у древних народов Европы и Азии (германцы, китайцы и др.). П. устраивался бигменом или вождём по случаю рождения ребёнка, инициации, свадьбы, похорон, постройки дома и пр. Одаривая приглашённых, устроитель П. поддерживал и **повышал свой статус**. Получатель даров был обязан устроить ответный П. с ещё большим числом и более высоким качеством подарков (см. Дарообмен). Отказаться от П. никто не имел права, рискуя «потерять лицо». П. – одно из ярких проявлений **престижной экономики**, служит укреплению авторитета лидера и углублению обществ. расслоения. Попов В. А. ПОТЛАЧ • Большая российская энциклопедия - электронная версия (bigenc.ru) <https://bigenc.ru/ethnology/text/3163332>

доминанта неконтролируемого потребления, сопровождаемая деконструкцией классической ценностной парадигмы, ослабит свои позиции.

**Анна Владимировна Константинова**

Театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения  
Санкт-Петербургское отделение СТД РФ (ВТО); (г. Санкт-Петербург)  
e-mail: [rapannakonstantinova@gmail.com](mailto:rapannakonstantinova@gmail.com)

### **«НАВИС ПОКРОВ МЕРЗЕЙШЕЙ МОЩИ» ИЛИ «КРАСОТА В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО» – ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ**

1. Что именно сейчас подвергается опасности и нуждается в защите? Вероятно, речь может идти о двух вещах: искусстве как профессии и ее критериях; эстетических категориях и их бытовании в современном обществе. Проблема действительно актуальна и вызывает эмоциональные дискуссии на поле так называемого «современного», «актуального», «нового» искусства. Его апологеты оперируют такими понятиями, как «прогресс», «развитие» и т.п. И это, на первый взгляд, очень сильные аргументы. Но вслед за ними встает вопрос: по каким критериям то или иное явление в искусстве может быть признано прогрессивным, т.е. действительно новым и превосходящим все, созданное в этой области ранее? Если и удастся получить какой-либо ответ на этот вопрос, то, парадоксальным образом, его аргументы чаще всего далеки от понятия о художественных качествах произведения и мастерства его автора/исполнителя. Может быть, прогрессивность заключается в самом наличии такой дискуссии? Такой критерий предлагал еще О. Уайльд – и уже этот факт свидетельствует о том, что проблема не совсем нова.
2. О «любви к искусству и ненависти к современной цивилизации» полтора века назад провозгласил «отец английского дизайна» Уильям Моррис. Он поставил вопрос о защите искусства – как профессии и важнейшей составляющей духовного наследия человечества. Более того, Моррис сформулировал собственную социально-философскую концепцию, фактически зафиксировавшую право человека на красоту, которую он способен творить собственными руками (см. «Вести ниоткуда или Эпоха спокойствия» – его главный роман-утопия, вышедший в 1890 г.). Моррис, наблюдавший стремительную поступь промышленного развития своей страны, стандартизации бытовой материальной среды, падение эстетических качеств товаров «ширпотреба», справедливо видел в происходящем угрозу разрушения критериев эстетики в массовом сознании. Можно сказать, предсказал тот кризис формы, который достигнет творцов и теоретиков чуть позже (до пресловутого «Фонтана», выставленного на обозрение Дюшаном менее 30 лет; до знаменитого манифеста футуристов – и того меньше).
3. Как видим, вопросы, которые мы ставим сегодня, категорически не новы. «Ибо зрителя, а не жизнь поистине отражает искусство», как справедливо заметил уже упомянутый Уайльд в том же 1890 году, сформулировав причину, по которой вопросы эстетических категорий и их соотношения с категориями этическими остаются по сей день актуальными. А все содержание и проблематику дискуссии не единожды отражали заметные литературные произведения в XX веке. Сегодня трудно не залюбоваться той футуристической прозорливостью и образной точностью, с которой были там предсказаны детали и вопросы дня сегодняшнего! Таковы «Мерзейшая мощь» К.С. Льюиса (1946), «Лезвие бритвы» И. Ефремова (1963), «Князь света» Р. Желязны (1967).

4. Все это было написано и прочитано уже в прошлом веке – так что и проблема, и дискуссия категорически не новы. И, думается, новых аргументов, кроме пресловутой «новизны», о которой так много говорили полтора века назад, в дискуссии не возникает (и не предвидится). Зато сформировался мейнстримный дискурс, предоставляющий весьма соблазнительные перспективы для взыскующих легкого пути причисления к деятелям искусства. И замкнулся круг, в котором распрофессионализация и невежество превозносятся и облачаются в тогу новаторства, обслуживаемые критическим цехом, формулирующим и обосновывающим – уже во имя собственной репутации, позволяющей высоко держаться в рейтинге. Тревожно даже не то, что чьи-то произведения неталантливы и неискусны, а то, что их высокий рейтинг сбивает прицел и снижает планку для тех самых «глаз смотрящего», которые и нуждаются сегодня в защите.

**Ольга Валериевна Грызунова** – к. искусствоведения;

доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург); e-mail: [olyaballet@mail.ru](mailto:olyaballet@mail.ru)

#### **КТО И ОТ ЧЕГО СПАСАЛ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО?**

Долгое время оценка художественной значимости академического искусства танца опиралась на два критерия: идейно-драматургическая значительность и хореографическое совершенство спектакля. Каждый хореограф в сценической практике по-своему трактовал эти критерии, используя актуальные на его взгляд методы создания постановки. Некоторые творцы не обходились без дискуссий в печати и творческих «дуэлей», желая публично продемонстрировать преимущества своих художественно-постановочных принципов над принципами конкурентов.

Какие профессиональные убеждения отстаивали хореографы прошлого и что отстаивают нынешние?

**Светлана Витальевна Лаврова**

д. искусствоведения, проректор по науке и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург); e-mail: [slavrova@inbox.ru](mailto:slavrova@inbox.ru)

#### **СТРУКТУРА ЧУВСТВА И ЧЕТВЕРОЯКИЙ ОБЪЕКТ В МУЗЫКЕ МЕТАМОДЕРНА: ОСЦИЛЛЯЦИИ НЕВИДИМОГО И НЕСЛЫШИМОГО**

Не справляясь с ризоморфным хаосом постмодерна и современного индивидуализма, метамодерн мыслит мир как зеркало, разбитое на миллионы осколков. Осцилляция между внутренним и внешним, между чувственным и рациональным, как выражение тоски современного человека по утопии и самоидентичности находит свое выражение в новых формах чувствования в искусстве современности. В докладе предлагается дискуссия о новой музыке, в которой мерцающий – осциллирующий эффект предельного восприятия в категориях чувствую/слышу/вижу определяется метамодернистской «структурой чувства», создающей форму призрачной композиции из нереальных псевдозвуковых объектов. В своем расширенном исследовании шума в природе и в человеческом мире, равно как и границ смысла, звука и шума, австрийский композитор Петер Аблингер, создавая музыку, которую в

реальности почти никто не способен услышать, решает проблему с двойной романтической пост-иронией, ориентируясь на структуру чувства. Импульсы нашего сознания заставляют ее звучать. На физическом уровне мы ощущаем вибрации, и это гораздо более сильное ощущение волн и движения воздуха, чем наше обычное «слуховое» представление, в котором волны только что прекратились и превратили «звук» в «отзвук». Мир звуков, их систематизация и упорядоченность, которую мы традиционно называем «музыкой», приводит к тому, что мы на самом деле больше не замечаем того, что происходит вне нас. Мы слышим только себя. Все, что мы ощущаем - работа нашего мозга. Это предел, из которого искусство метамодерна выводит нас в мир «четверояких объектов», соприкасаясь с которыми, реальный объект – Я обретает свой чувственный опыт и эта передача чувственного опыта и есть искусство.

**Александра Борисовна Балецкая**

преподаватель Тюменского государственного института культуры, кафедра «Музыкальное искусство эстрады»; г. Тюмень, e-mail: [baletskayaab@mail.ru](mailto:baletskayaab@mail.ru)

### **«ПОСЛЕ БАЛА»: РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОЕКТА В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

Меня зовут Саша Балецкая, я живу в дорогой провинции России - Тюмени. Это мещанский город, в котором в приоритете «вкусно кушать и мало думать». Нет, нет, это не я так считаю, это такая репутация у города. Культурная жизнь тут на слабом уровне, но я, вернувшись в свой город после обучения в Санкт-Петербурге в 2016 году, решила всё-таки чуть-чуть сдвинуть, что смогу с мёртвой точки.

Нет это не текст, о том какая я молодец. Это мысли-итоги о прошедшем опыте 6 лет работы в городе, где я выучилась и сделала из искусства – индустрию. Кроме как в границах своей призмы восприятия, свои выводы я обобщать не буду. Тут я хочу поделиться своим опытом.

Государственный аппарат в области развития провинциальной деятельности в нашей стране на высоком уровне, очень легко получить грант в областном департаменте культуры, для интересной идеи. Что я и делаю уже много лет, я открыла АНО, создала крепкий фестиваль, ставлю спектакли, открыла школу и все благодаря гос. финансированию областных департаментов. Культуру в Городе Тюмени создать реально, и это очень круто, согласитесь! Ты хорошо пишешь грант, красиво говоришь на людях, ты творческая личность и делаешь вполне смотрительбельный продукт, и тебе на это дают деньги, что не так-то? Есть одна важная палка в колесе - провинцию, как зрителя, как потребителя творческого продукта – надо воспитывать долгими-долгими годами, как это делала Пина Бауш в заводском Вуппертале. А что происходит в Тюмени? Зритель НЕ хочет воспитываться. Огромные музеи – пустые, молодежный театральный центр – пустует. Как повлиять на большой поток практически миллионного города и сделать так, чтобы люди ходили не только в гипермаркет и кафе? И я ответила просто - никак. Особенно в пандемию – это стало особенно заметно.

И что делает искусство сегодня? Оно спасает и спасается! Искусство и его представители находят новые поводы объединяться. Почему я так считаю?

Я автор и директор одного важного (и уже теперь признанного) события для провинциальных театров современного танца или просто людей, которые создают contemporary dance страны. Это Международный фестиваль хореографических спектаклей SOMA. Ему три года. Идею проекта поддерживают уважаемые мной люди в сфере танца в



стране и за ее пределами. Этот фестиваль дал возможность отдельным коллективам из разных городов почувствовать свою причастность к общей волне развития искусства современного танца. И что важно заметить, чем жёстче условия за окном, а я не о погоде, тем ближе мы с единомышленниками. На фестивале нет ни единой мысли о конкуренции, снобизме и обо всём таком, чем страдают подобные мероприятия. Мы создали большую семейную атмосферу, где все хотят одно – творить и танцевать. И если сделать обратный вывод, то я понимаю, чем чаще и больше мы объединяемся, тем стены с каждым разом все больше сжимаются... И после проведения недавнего фестиваля можно сделать ещё один странный вывод: хореографы-постановщики мыслят политикой, утопичными и механическими образами, поскольку повторяют идеи об игнорировании людей и жестком диктате со стороны госаппарата. Но! В противовес данному мнению и ради всеобщего спасения, у современных хореографов наблюдается порыв и прорыв к юмору, и находки в контемпорари юморе были потрясающими! Всё это и привело меня к мысли о том, что именно *процесс спасения* задаётся и реализуется людьми искусства, которые больше всего чувствуют невидимое нагнетание тьмы.

**Татьяна Константиновна Ногинова**

Аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой;

Театральный художник, художник по костюмам

Лауреат премии Золотая Маска в номинации художник по костюмам  
в музыкальном театре 2018, 2021; (г. Санкт-Петербург)

e-mail: [nota97@mail.ru](mailto:nota97@mail.ru)

## **«ВСЁ В ПОРЯДКЕ, КАК ВСЕГДА - ПРОВАЛ», ИЛИ ПОЧЕМУ Я НЕ РАБОТАЮ В ТЕАТРАЛЬНЫХ «КРАСНЫХ» ЗОНАХ**

Существование тоталитарного режиссерского театра предполагает командную работу людей с тончайшей настройкой друг на друга и готовность к компромиссу с режиссером. Понимание и доверие создателей внутри команды основано на многолетней творческой дружбе и готовности следовать за идеей творца несмотря ни на что. Но очень часто «несмотря ни на что» заводит создателей, движимых желанием поднять в работе важные для режиссера проблемы к смысловым пустотам, обесценивающим (с точки зрения зрителя и критики) всю работу.

Нужно ли волноваться из-за высокого процента «плохих» работ в музыкальных и драматических театрах - не думаю. Все это монолитный культурный поток, в котором очень сложно вычлнить лидера определяющего театральную истину нашего времени для нас-современников. Но, для того чтобы спустя 10-20 лет у критика-исследователя была возможность сказать, что театр 2020-х определяли те-то и те-то необходимо движение внутри потока, плагиат, цитирование, переосмысление, сиюсекундный успех, скандал, безусловное приятие или отрицание зрителем- что угодно лишь бы «наследить». Этот сценарий очень часто приводит (и должен приводить) к подмене общих ценностей на частные, важные лишь для творца и скорее всего именно эти частности спустя 20 лет станут «общим» местом.

Что делать? Продолжать. Провалы, плохие работы - гарантированы. Но это единственный способ найти истину.

Так почему же я не работаю в экспериментальном, «модном» психологическом театре? Постоянная необходимость самоанализа, готовности вывернуть свои кишки на публику с одной стороны и немедленный оценочный окрик с другой приводят к выгоранию.

И самое важное: перфекционизм художника- очень капризный механизм работы в театре. Если я игнорирую свое видение потому, что так нужно творцу- я умираю как художник.

**Никита Евгеньевич Беляков**

Актёр театра и кино, хореограф-постановщик;  
Аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой; г. Москва;  
e-mail: [nikebelyakov@gmail.com](mailto:nikebelyakov@gmail.com)

## **ИСКУССТВО ПОДМЕНЫ: ТАНЕЦ И ФИЗИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ПАРАДИГМЕ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

Стремительное развитие искусства XX–XXI веков сопровождается становлением такого специфического качества, как перформативность. Оценивая перформативный сдвиг как новый способ существования (создания и репрезентации) широкого спектра арт-практик, мы сталкиваемся с необходимостью концептуального прояснения его различных феноменов: перформативных искусств, собственно искусства перформанса, физического театра, пластического театра.

Критерии применимости понятия «перформативность» к локальным видам искусства (в частности, к театру) до сих сформулированы достаточно размыто. Это вызывает разночтения и в теоретическом плане (искусствоведение, эстетика), и в практическом (реальный художественный процесс, включающий производство, продвижение арт-продукта и его рецепцию со стороны профессионального сообщества, критики и зрительской аудитории). Так, под влиянием перформативности в практике танца и физического театра возникли две глобальные проблемы: всё, что в своей основе имеет танцевальную или пластическую доминанту, стало получать жанровое определение перформанса, как итог – размылись границы между танцем и физическим театром. То есть тенденция эволюции актуального искусства сводится к деконструкции сложившейся театральной парадигмы, зачастую беспочвенной и бесплодной концептуализации и, как следствие, к подмене базовых понятий классического искусства. Основанием для обозначенных проблем и наших промежуточных выводов стало исследование 5-часовой инсталляции греческого режиссёра Димитриса Папаиоанну «Внутри» (Inside), в которой цикличную последовательность бытовых действий автор определяет как хореографию.

Таким образом, на основе анализа сложившихся на данный момент в социогуманитарном знании теорий перформанса, базовых определений танца, физического и пластического театра, а также эмпирического материала современных арт-практик считаю актуальными следующие исследовательские задачи:

- уточнение критериев современности в актуальном художественном (театральном, хореографическом) процессе;
- определение принципиальных отличий устоявшихся направлений в театральном и танцевальном искусстве, в частности – перформанса, физического и пластического театра;
- анализ тенденции «искусства подмены» в современном арт-процессе.

**Злата Александровна Войнова**  
Аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой;  
(г. Санкт-Петербург)  
e-mail: [zlatavoynova@gmail.com](mailto:zlatavoynova@gmail.com)

## **ТАНЦТЕАТР ПИНЫ БАУШ КАК РЕВОЛЮЦИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Пина Бауш в своем творчестве ассимилировала театральные традиции, спроецировав их на свой уникальный танцтеатр, само определение которого вывело искусство современного танца далеко за рамки традиционных форм его хореографических представлений.

Танцтеатр представляет собой сознательный, саморефлективный способ драматического выражения, который концентрируется на неспособности старых идей поддерживать смысл посредством эмоционального сценического драматизма, с помощью прежних трагических изображений и повторяющихся жестов. Вместо того, чтобы выстроить новую систему или какой-либо новый метод движения, хореография Бауш исследует недостатки старых привычек и отношения, которые неизбежно терпят неудачу как целостные, значимые сущности. Она подчеркивает конфликт, разрушение и распад, на которые указывают частые демонстрации «падений» танцовщиков, изображающих борьбу за отношения и их утраченный подлинный смысл.

Символическое тело и изобретение эффектной формы в танцтеатре Пины Бауш стремится создать виртуальный мир, соприкасающийся с реальностью, для чего он приближается к телу – социализированному, как в точке наблюдения за человечеством, посредством одного из его представителей. Хореограф рассматривает тело с точки зрения «культурного конструкта». Тело, ранее воспринимавшееся современным танцем как возможность дискурса, включено в концепцию танцтеатра в ином контексте: это скорее дискурсивное поле для диалога частного и всеобщего.

Ее хореография — это действие через жест, движения и эмоции, а не посредством элементов нарративности, повествования и театральных условностей. Это сосредоточение внимания на силе, эмоциях и жестах позволяет использовать разные смыслы, которые возникают, отрываясь от внешней повествовательной структуры, навязывающей и определяющей смысловое содержание и контекст. Устная речь, слова и текст в большинстве случаев произвольны и непонятны, поскольку часто звучат как отрывки предложений и словосочетаний - однообразно и одновременно абсолютно бессмысленно.

Фактически, в результате ее опыта в субъективистской традиции танцтеатра исполнители демонстрировали высочайший эмоциональный накал. Кроме того, использование повторений — это результат постоянного переключения интерпретационного фокуса и возможность многозначного восприятия и понимания публики происходящего на сцене.