



ИНСТИТУТ
ЯЗЫКОЗНАНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
1950

ГИТИС



МГЛУ
Московский государственный
лингвистический университет



**Первая международная научно-практическая конференция
«ЯЗЫК И ТАНЕЦ. ЯЗЫК ТАНЦА»**

13–15 ноября 2024 г., Москва

В рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»

Тезисы участников конференции

Институт языкознания РАН, ГИТИС, МГЛУ СКoДис
Москва 2024

Аксенова Анна Владимировна	4
Алтеркоп Полина Александровна	4
Андрienко Елена Андреевна	5
Бельченко Наталья Евгеньевна	5
Богданов Геннадий Фёдорович	6
Борлыкова Босха Халгаевна	7
Валукин Максим Евгеньевич	7
Валукин Максим Евгеньевич, Евдокимова Александра Алексеевна	8
Васенина Екатерина Викторовна	9
Вильданова Олия Галеевна	9
Виноградова Валерия Львовна	10
Витошнова Анна Михайловна	10
Володченко Роман Геннадиевич	11
Гайдукова Софья Владимировна	11
Гордеев Пётр Николаевич	12
Грекова Альбина Александровна	13
Грищева Валентина Вячеславовна	13
Груцынова Анна Петровна	14
Губанова Ирина Николаевна	15
Дзоценидзе Мария Давидовна	15
Дубасова Анжелика Витальевна, Бондаренко Мария Николаевна, Витко Дарья Леонидовна	16
Евдокимова Александра Алексеевна	17
Жаворонкова Ирина Олеговна	19
Жестовская Наталья, Глазунов Григорий,	19
Жирова Виолетта Владимировна	19
Захарова Дарья Алексеевна	20
Зинина Анна Александровна, Котов Артемий Александрович	21
Климова Ксения Анатольевна	22
Козлова Карина Александровна	23
Кокаев Алан Таймуразович	23
Кольцова Элина Игоревна, Куцаева Марина Васильевна	24
Кравцов Константин Сергеевич, Турилова Мария Валерьевна	25
Кузнецова Ольга Александровна	26
Куцаева Марина Васильевна	26
Левина Екатерина Валериевна	27
Логинова Елена Георгиевна	28
Мальцева Елизавета Игоревна	29
Мелик-Пашаева Карина Леоновна	30
Меловатская Анна Евгеньевна	30
Михайлова Татьяна Андреевна	31
Морозова Галина Сергеевна	32
Никитин Дмитрий Аркадьевич	33
Никифорова Лариса Викторовна	34
Николаева Юлия Владимировна	34
Новикова Анна Андреевна	35
Панич Наталья Владимировна	36
Плохова Дарья Сергеевна	37
Попова Ксения Владимировна	38
Протасова Елизавета Викторовна	38
Ржешевская Анастасия Алексеевна	39
Романова Наталья Васильевна	40

Руссо Максим Михайлович	41
Рыжакова Светлана Игоревна	41
Савчук Светлана Олеговна	42
Салбиев Тамерлан Казбекович	43
Самойлова Ольга Степановна	43
Силичева Маргарита Александровна	44
Синюшин Андрей Андреевич	44
Сухова Наталья Витальевна	45
Сушков Дмитрий Валентинович	46
Талеби Мохаммад	46
Топорова Виктория Александровна	47
Трефилов Алексей Александрович	48
Четвертакова Жанна Евгеньевна	48
Хвостова Александра Алексеевна	49
Хоружина Светлана Александровна	49
Ягафарова Гульназ Нурфаезовна	49
Ястребов Андрей Леонидович	50

Аксенова Анна Владимировна

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, кафедра иностранных языков, доцент, к.филол.н., Москва, aksefovamsu@gmail.com

Танец как неотъемлемый образ поэтики У.Б. Йейтса

Ключевые слова: танец, прерафаэлиты, символ, драматургия, театр Но

Ирландский поэт и драматург Уильяма Батлера Йейтса (1865 – 1939) является одной из наиболее значимых фигур британской литературы рубежа XIX - XX вв. На протяжении практически шести десятилетий творческой деятельности поэта его художественный стиль непрестанно менялся. Уникальность данного поэта заключается в том, что он впервые создал ирландскую поэзию на английском языке. Значение и масштаб его творчества возможно понять лишь в рамках всеобъемлющего исследования его поэзии, драматургии, критических и философских работ.

Родившись в семье художника Джона Батлера Йейтса и Сьюзен Поллексфен, поэт с юных лет оказался под влиянием эстетики прерафаэлитов. Ему свойственна чрезмерная «эстетизация» природы. По мере создания своего индивидуально-авторского стиля, Йейтс увлекался самыми различными учениями: кельтологией и теософией, системой мадам Блаватской и Рудольфа Штейнера. Поэт постепенно выработал свою собственную образность и символику («роза», «колесо», «вихрь», «маска», «танец», «башня», «спираль»). Его образы пророчески, а поэтическое слово имеет мессианское назначение.

Поэт-визионер, У.Б. Йейтс наделял особым смыслом и значением образ танца и танцора. В раннем творчестве поэта танец является символом призрачного счастья, достичь которого возможно лишь погрузившись в мир грез: *We foot it all the night, / Weaving olden dances...* («The Stolen Child»).

В средний период творчества поэта образ танца претерпевает ряд изменений. Танец более не является атрибутом волшебного мира фей, а исполняется простыми смертными («To a Child Dancing in the Wind»). Значимой для зрелого периода творчества Йейтса стала встреча с американским поэтом Эзрой Паундом. Он привлек внимание Йейтса к японскому театру Но – театру масок, где основную роль играет пластика и танец. Именно в это период Йейтс приступил к написанию «четырёх пьес для танцовщиков» («At The Hawks' Well», «The Only Jealousy Of Emer», «The Dreaming Of The Bones», «Calvary»).

Философия вечной метаморфозы и разрозненность сознания поэта в последние годы его творческой деятельности отражаются апокалипсических образах танца подобного смертельному вихрю. Танец знаменитой в 1920х гг. американки Лой Фуллер становится символом безумия эпохи, охватившего человечество.

Алтеркоп Полина Александровна

ГИТИС, студентка 1 курса магистратуры (балетмейстерское отделение), alterkop.polina@mail.ru

Практические основы индийского классического танца Бхаратанатъям

Ключевые слова: жест, Бхаратанатъям, индийский танец

Бхаратанатъям – самый древний тип индийского классического танца. Его традиции начали оформляться за несколько веков до нашей эры и нашли свое отражение в санскритском трактате «Натьяшастре» мудреца Бхараты. Бхарата – акроним трех слов: «Бхава» - чувство, «Рага» - мелодия, «Тала» - ритм.

Истоками Бхаратанатъям послужили храмовые танцы «служительниц богам» - девадаси. Танец изначально назывался дасиаттам, «представление девадаси», распространенное в Южной Индии (особенно в штате Тамилнад). Постепенно Бхаратанатъям распространился по всей Индии, но утрачивалась его «ритуальность». До начала XX века танцовщица Бхаратанатъям, ее гуру и их музыканты пользовались

большим уважением и находились на содержании храма. Сложный период английской колонизации превратил храмовую танцовщицу в придворную. Тяжелая политическая обстановка в стране и новое понимание социально-культурных ценностей отрицательно сказались на отношении общества к танцу. Бхаратанатьям на долгие годы был забыт и даже оказался на грани исчезновения. Возрождением танца в первой половине XX в. занимались Рукмини Деви Арунда и Баласарасвати.

В 1936 г Рукмини Деви основала Калакшетру – Академию по изучению и возрождению индийского традиционного танца, которая существует до сегодняшнего дня.

- 1 Значение Бхуми Пранам (поклон)
- 2 Принципы работы глаз в танце
- 3 Основные позиции рук и ног
- 4 Три скорости выполнения движений
- 5 Принципы исполнения некоторых Татта Адаву и Натта Адаву
- 6 Принципы исполнения некоторых жестов Асамьюта хаста (для одной руки) и Самьюта хаста (для двух рук)
- 7 Несколько примеров образного использования хаст

Андрienко Елена Андреевна

заслуженная артистка РФ, доцент, мастер курса, ГИТИС, кафедра хореографии, балетмейстерский факультет

Жест, как слово в языке пантомимы.

Пантомима в балетном спектакле – это система условных жестов, призванных передавать речь и обозначать поворот сюжета. Она направлена на восприятие и понимание хореографического искусства. В балете пантомима имеет важное драматургическое значение, где каждый жест несет мысль, при этом не является главным средством выражения эмоционального состояния артиста, так как ведущую роль в этом процессе всегда занимает танец.

Еще одним удивительным отличием обладает танцевальная пантомима: она одна не имеет структурированного хореографического воплощения, в отличие от форм «чистого танца», приостанавливающих развитие сюжета и от форм «действенного танца», развивающих его.

Это своеобразная азбука балетного жеста, в котором лучше всего разбираются профессионалы и истинные поклонники хореографического искусства. Поэтому жест является языком балетной пантомимы. Без знания азбуки невозможно произнести слово. В овладении жестом и пантомимой в хореографическом искусстве происходит тот же процесс, что и при овладении словом и языками.

Бельченко Наталья Евгеньевна

СРОО «Центр индийской культуры «Ратна», руководитель ансамбля «Сантош», магистр искусствоведения, Екатеринбург, rodri@mail.ru

Суггестивный стиль лексики гимнов «Ригведы» и искусство намека в индийском классическом танце.

Ключевые слова: суггестивный стиль изложения, Ригведа, натья (танцевальная драма), раса (чувство), бхава (эмоция), санчари бхава (прием в зрелищных искусствах Индии), язык жестов (хастабхинайя), стиль танца Одисси.

Доклад заключается в рассмотрении особенностей творческого метода поэтов-риши Ригведы и приемов представления образа или сюжета в индийском классическом танце. Метод творцов Ригведы заключался не в последовательном изложении сюжета, а в упоминании данного сюжета или намека на него. Такой метод позволил сформироваться особому суггестивному стилю изложения, который наполнен неоднозначным пониманием

текста, вызывающим ассоциации в нескольких планах одновременно, что не могло не вызывать у слушателей желание домысливать и фантазировать. Индийский классический танец берет свои истоки в древнем искусстве танцевальной драмы (натьи), где отличительной особенностью было обращение к воображению зрителей. При помощи приемов пантомимы, мимики и искусства жестикюляции актер (танцор) создавал определенные намеки на образы богов, героев, некие известные сюжеты или события, вовлекая зрителей в сакральное действо и делая их со-творцами. Сама танцевальная драма, также как и творчество поэтов-риши была тесно связана с ритуалом, поэтому все действия в ней были не только упорядочены и ритмизованы, но и наполнены выражением экстатических чувств (раса). Актер также как и поэт являлся посредником между мирами богов и людей. С преобразованием искусства танцевальной драмы в индийский классический танец в последнем сформировался ряд приемов создания намеков (например, «санчари бхава» - эмоции по кругу), который позволяет вызывать у зрителей ассоциации в нескольких планах: событийном, эмоциональном, философском и мифологическом, также как и творчество поэтов Ригведы. В докладе предполагается демонстрация танцевальных эпизодов классического стиля Одисси в качестве иллюстрационных примеров.

Богданов Геннадий Фёдорович

Московский государственный институт культуры, профессор кафедры современной хореографии; ныне пенсионер, кандидат искусствоведения; профессор, Москва, bogdanov38@mail.ru

Тайна, которую ещё предстоит разгадать

Ключевые слова: язык танца, двигательные возможности человека, изучение, благоприятные условия, умение, навык, мышление, воображение, мозг и др.

Танцевальный язык – тайна. Если есть тайна, то всегда найдутся желающие её разгадать. В России изучением двигательных возможностей человека занимались многие учёные, но подлинную революцию в этом вопросе совершил Николай Бернштейн. Он понял, что движениями человека руководит мозг. Двигаясь, человек решает конкретные задачи, формируемые в сознании. Практическое использование двигательных возможностей человека началось в XX-м веке, когда «эксперименты в искусстве стали необходимостью». Этим занялись практики «ритмопластики»: пропагандисты «танцев машин» (Фореггер), «эксцентрических танцев» (Парнах), «футуристических танцев» (Соколов). К ним примкнули почитатели «естественных танцев» Дельсарта, «свободных танцев» Дункан, «ритмизированных танцев» Далькроза, сторонники «биомеханического поведения» Мейерхольда, «кинематической практики» Эйзенштейна. После революции 1917-го года в стране возникли благоприятные условия для поисков в искусстве танца. Волконский провозглашал «новую эру в развитии ритмопластики». Говорил: «Покончено с дилетантизмом, отсутствием техники в этой области».

Сегодня, решая главную задачу: пробиться в мир духовный, выразить и воспроизвести его через внешние телодвижения, мы незаметно обособили «язык танца». Не решили своей задачи, а отделились от неё. Язык танца – это вымысел, область воображения. Недаром считается, что «без внимания, без веры в предлагаемые обстоятельства, без воображения нет творчества». Мы живем в другом обществе. Надо учить молодёжь, развивать у них мышление, воображение, умение владеть психофизическими навыками.

В психомоторной сфере человека наблюдается ещё один компонент, который можно определить как навык или умение. В этом случае, например, англоязычные психологи используют два термина: ability и capacity. Первый означает умение выполнять действия (то, что может быть сделано человеком). Второй термин означает максимальные возможности человека, ограниченные его врождённой конституцией (тот предел, до которого они могут быть развиты).

Изучая человека, сегодня учёные выяснили: его «двигательная система включает в себя опорно-двигательный аппарат (мышцы, связки, кости) и центральную нервную систему, управляющую сокращениями и расслаблением мышц». Поведение человека можно изменять в соответствии с теми же законами, которые управляют запусками ракет. Без хотения как мотива движение бессмысленно. Сначала появляется мысль о необходимости действовать, а потом — движение.

Борлыкова Босха Халгаевна

Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова (Элиста, Россия),
с.н.с. к. филол.н., Республика Калмыкия, г. Элиста, borlboskha@mail.ru

Калмыцкий танец и его музыка в этнографических и фольклорных источниках

Ключевые слова: калмыцкие народные танцы, этнографические источники, архивные материалы, иллюстрации, хореографические термины, танцевальные мелодии, история записи и фиксации

Изучение танцевального искусства по письменным этнографическим источникам в наши дни представляет собой особую проблему в калмыцкой этнографии и в этнохореографии. В российских исторических источниках XVIII-XIX вв. ученые и путешественники (И.Г. Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов» (1799), П.С. Паллас «Собрание исторических известий о монгольском народном творчестве» (1776-1801), И.Ф. Богданович «Исторические и статистические сведения о калмыках, состоящих в Войске Донском...» (1834), П.И. Небольсин «Очерки быта калмыков Хошоутовского улуса» (1852) и др.) кратко описывают танцы в культуре калмыков. Они приводят некоторые иллюстрации, названия танцев и передают характер их исполнения. Более развернутая характеристика калмыцких танцев, относящаяся ко второй половине XIX века, приводится в труде П.А. Смирнова «Путевые записки по Калмыцким степям Астраханской губернии» (1868-1877). В его описании присутствует множество значимых подробностей, относящихся и к технике танцев, и к семантике, и к этикету. Большой интерес для исследователей калмыцкой хореографии представляют «Очерки быта астраханских калмыков» И.А. Житецкого (1893). В них подробно приводятся калмыцкие танцевальные термины (бийһән өгх букв. 'дать танец'), танцевальных фигур (тошх, сүүһән түлкх, дор орх, эмэн цокх, эргх) и очень хорошо даны словесные образы характера движений в мужском и женском танцах (возгласы хэдрис 'бодрей!', өрг 'выше!'). Освещение вопроса фотоиллюстрации народного танцевального искусства калмыков в советский период невозможно без упоминания имени известного монголоведа А.В. Бурдукова, который в конце 30-х гг. XX века дважды побывал в Калмыкии, в том числе в составе фольклорной экспедиции Института литературы (ныне Пушкинский Дом в Санкт-Петербурге) с целью сбора фольклорного материала для очередного выпуска серии «Песни народов СССР» — «Калмыки». Им были зафиксированы танцевальные мелодии, как «Чичрдг», «Сольвдг», «Тошдг», «Ишкмдг», «Хар лаңк лавшг» «Шарка Барка», «Захин берн», «Теклдэн нээлзүр», «Эрдг», «Батрак», «1812 жилэ айс», «Нойна би», «Хундан Батла», «Күүкд улсин би».

Особый интерес представляют записанные экспедицией Бурдукова гротескные звериные и птичьи танцы – танец зайца, танец козла, танец журавля. Сохранились фотоснимки исполнения некоторых таких танцев.

Валукин Максим Евгеньевич

ГИТИС, Кафедра хореографии, Кандидат искусствоведения, профессор, мастер курса, valuk07@gambler.ru.

Аким Волинский (1861-1926) и его восторженный философский взгляд на классический танец

Ключевые слова: Аким Вольтнский, «Книга ликований», классический балет, классический экзерсис.

В докладе будет представлена «Книга ликований» Акима Вольтнского как итог его размышлений над сущностью классических па, мировоззренческая интерпретация общих принципов и отдельных элементов классического экзерсиса. Идеи Вольтнского на балет актуальны для современных танцовщиков. Понятие одухотворенности в танце - есть необходимая потребность искусства балета сегодня.

Валукин Максим Евгеньевич, Евдокимова Александра Алексеевна

1. ГИТИС, Кафедра хореографии, Кандидат искусствоведения, профессор, мастер курса, valuk07@gambler.ru.

2. ИЯз РАН, с.н.с., к. филол. н., ГИТИС, студент 2 курса магистратуры балетмейстерского факультета, arochka@gmail.com

Жесты и позиции рук в испанской школе болеро (фламенко+классика) и в русской классической школе.

Ключевые слова: испанская школа болеро, позиции рук, русская классическая школа, фламенко пуро, испанский характерный танец, манера движения, стилистика в хореографии.

Сравнение позиций рук в различных методиках преподавания в рамках испанской школы болеро с принятыми позициями в разных школах классического танца привело к тому, что мы определили близость этой традиции к методике преподавания Чеккетти, как она передана в книге Грациозо Чеккетти "Полный учебник классического танца. Школа Энрике Чеккетти". Как известно из книги Ольги Ракстер "The memoirs of Enrico Cecchetti" (стр. 236-239), Чеккетти в рамках русских сезонов Дягилева был в Испании, где они гастролировали по всей стране и выступали в Мадриде перед королем Альфонсо и его семьей, а также его учеником был Леонид Мясин, который оказал большое влияние на развитие театрального балета в Испании. Также надо отметить, что наглядное сравнение правильных и неправильных позиций рук полностью соответствует тем замечаниям, которые дают своим ученикам испанские педагоги, не только преподавая школу болеро, но и обучая технике рук во фламенко.

На примере анализа каждой из позиций рук в испанской школе болеро и при сопоставлении их с принятыми в русской школе после Вагановой мы покажем разницу двух этих школ классического танца и почему мы считаем, испанскую школу болеро в том виде, как она существует сейчас более соответствующей канонам классического танца, чем ее версия, существовавшая до 20-х годов XX столетия.

В своем докладе мы продемонстрируем стилистическую работу с базовым хореографическим фрагментом на музыку из балета Мануэля де Фальи "Любовь-волшебница" ("Amor brujo", 33 такта в размере 3/4), составленным из движений, которые мы можем в равной степени встретить, как в хореографии испанской школы болеро, так и в рамках русской классической школы, а также во фламенко пуро старой школы, во фламенко пуро XXI в. и в характерном испанском танце. На примере этой хореографии мы проиллюстрируем в том числе разницу в мужском и женском исполнении этих движений, как один и тот же жест может поменяться в деталях исполнения в зависимости от пола и характера танцовщика. Под характером танцовщика мы имеем в виду принципы Энрике Чеккетти, изложенные в книге его учеников: "Изучи хорошо стиль танцевания (манеру исполнения), которая подходит тебе. Ничто не выглядит смешнее, чем представление высокого величественного танцовщика, который исполняет роль лесного эльфа. Подобно тому, как ничего не может быть более смешным, чем появление невысокого и плотно сбитого танцора, исполняющего роль принца. Танцовщика, имеющий хорошие пропорции тела, не очень высокий, но и не очень низкий, может путем практики и учебы подготовить себя к исполнению большого количества различных ролей"

(Bomont, Idzikovski 2003, p. 219-220). Кроме гендерного и характерного исполнения мы предложим варианты изменения и дополнения этих движения в рамках пяти выбранных направлений, сделав их более соответствующими каждому из них.

Литература.

Чеккетти Грациозо. Полный учебник классического танца. Школа Энрике Чеккетти. М.: 2007.

Racster Olga The memoirs of Enrico Ceccetti. Hampshire: 2013.

Beaumont Cyril W., Idzikovski Stanislas. The Cecchetti method of classical ballet : theory and technique. Mineola, New York: 2003

Васенина Екатерина Викторовна

Ивановский государственный университет, доцент, Иваново, ejikkat@gmail.com

Работа с промптом при постановке задачи искусственному интеллекту для создания хореографического текста.

Ключевые слова: нейросети, современная хореография, создание хореографического текста, искусственный интеллект, промпт.

Искусственный интеллект все активнее участвует в жизни современного человека. Некоторые нейросети умеют создавать в том числе хореографические тексты. В качестве художественного эксперимента современные хореографы начали привлекать искусственный интеллект для создания хореографии. Самый известный пример из истории современной хореографии, связанный с применением медиатехнологий -- программа LifeForms (в доработанном виде DanceForms), созданная Теклой Шипхорст в 1989 году и использованная хореографом Мерсом Канингемом при создании спектаклей Hand-Drawn Spaces и Loops («Рисованные пространства» и «Петли»). Хореографический текст в данном случае разрабатывается и совершенствуется в компьютерной программе и уже в завершённом виде его начинают репетировать танцовщики в зале. В настоящее время тем же целям служат различные нейросети, помогающие в разработке создаваемого хореографического текста и различных двигательных практик. В докладе будут приведены примеры применения нейросетей в создании современной хореографии, указана важность промпта при создании искомого художественного результата.

Вильданова Олия Галеевна

Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, доцент, заведующая кафедрой «Хореографическое искусство», Кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, Уфа, olia.balet@mail.ru

Влияние менталитета на танцевальную лексику на примере башкирского национального балета «Семь девушек».

Ключевые слова: национальный балет, классический танец, народный фольклор, менталитет, традиции, башкирский балет, хореография

Статья посвящена проблеме создания танцевальной лексики в национальных балетах, анализу сочетания движений классического танца и башкирской хореографии. Показано значение использования близкого народу сюжета (легенды, сказки) и традиций – манеры, стиля и характера, присущих данному народу для создания образов национальных героев.

Цель исследования – определить особенности танцевального языка в национальных спектаклях на примере последней премьеры Башкирского театра – балета «Семь красавиц», исследовать взаимодействие движений академического классического танца и народного фольклора. В статье дан краткий обзор развития национальных спектаклей в башкирском балетном театре, проведен анализ хореографии, выявлены этнические ресурсы балетной лексики. Научная новизна работы заключается в рассмотрении лексики,

танцевального языка национального балета сквозь призму движений традиционного классического танца. В результате показано как национальный менталитет определяет лексику академического танца, как гармонично с ним могут интегрировать движения народного бытового фольклора в национальных балетах.

Виноградова Валерия Львовна

Научный сотрудник, Центр языка и мозга НИУ ВШЭ, PhD в области психологии (Университет Восточной Англии), Москва, valeria.vngrd@gmail.com

Как глухие артисты «видят» ритм? Роль языкового и сенсорного опыта

Ключевые слова: глухота, ритм, язык, танец, психология

Исследования в области восприятия времени, и конкретно эксперименты на восприятие ритмических отрезков, предполагают, что слуховое восприятие ритма дается слышащим лучше, чем визуальное (Barakat et al., 2015; Gault & Goodfellow, 1938; Glenberg et al., 1989). Известно, что глухота приводит к значительным изменениям в процессе обработки зрительной информации, особенно в заданиях, задействующих избирательное внимание (Bavelier et al., 2006). Исследования показали, что слышащие с трудом воспринимают информацию о временных отрезках и ритмических рисунках зрительно, а тренировки исключительно в визуальной модальности значительно не улучшают эту способность (Barakat et al., 2015). Меньше известно о том, распространяются ли особенности визуального восприятия у глухих на восприятие ими визуальных ритмов. В своем докладе я хотела бы представить такое явление, как жестовое пение – исполнение песен на жестовом языке под музыку, являющееся частью культуры глухих, а также рассказать о глухих танцорах. Очевидно, что глухие исполнители жестовых песен и глухие танцоры могут активно использовать другие чувства – зрение и тактильное восприятие – для успешного запоминания ритмов. Можно предположить, что сенсорный опыт глухоты дает преимущества не только в таких аспектах зрительного восприятия, как избирательное внимание в визуальной модальности, но и в области визуального восприятия временных отрезков. Исследование 2018 года (Vinogradova, 2018) показало, что глухие артисты могут различать визуальные ритмы (представленные в виде коротких отрезков по 50 или 200 миллисекунд) точнее, чем глухие без опыта исполнения песен или занятия танцами, и делают это с точностью, значительно выше случайной. Открытым остается вопрос о роли уровня владения жестовым или звучащим языком в восприятии ритма. Дальнейшее изучение данной группы глухих может дать нам возможность ответить на вопросы о взаимодействии языкового опыта, сенсорного опыта и навыков восприятия ритма в разных модальностях.

Витошнова Анна Михайловна.

Национальный исследовательский технологический университет «МИСИС», ст. преподаватель, Аспирант РГПУ им. А.И. Герцена (СПб), Москва, annafox@inox.ru

Американский степ: жизнь танца в США и России.

Ключевые слова: степ, танец, американская культура, русский менталитет.

Генезис человеческого языка и генезис танца имеют больше схожих черт, чем любые другие явления: оба берут начало в первобытном обществе, могут быть способом коммуникации, имеют варианты, расслаиваются с течением времени, формируя мировое многообразие. Каждый язык, так же, как и танец, репрезентирует и отражает культуру определённой национально-этнической общности, что обуславливает специфику каждого из них. На примере танцевальной культуры США и России мы проследим, как танец передаёт особенности национальной культуры.

Доклад освещает историю зарождения в США степа как танцевального направления, стадии его развития, переход от маргинального статуса к признанию (в 18-

19 веках, например, танцевать степ на концертных площадках или в мюзик-холлах было запрещено, он «жил» только в рамках менестрель-шоу). На сегодняшний день степ можно назвать американским салонным танцем, а также сценическим, при этом начало этому танцевальному направлению положил в 18 веке достаточно эклектичный сплав западноафриканской и ирландской культур.

В докладе также анализируются причины, по которым степ не может (несмотря на условное признание чечётки как танцевального направления) как следует «прижиться» в России, несмотря на успешное развитие других видов танца. Данная теория рассматривается сквозь призму русской концептосферы, лингвокультурологии и этнолингвистики. По мнению А.Вежбицкой, ключевыми концептами русской лингвокультуры являются «душа», «тоска», «судьба»; также, согласно теории Г.Хофстеде, Россия относится к коллективистским странам, а США к индивидуалистическим. Комбинация данных подходов позволяет понять, почему ритмически быстрый, задорный, исполняющийся часто индивидуально степ не нашёл широкого отклика на русской танцевальной почве.

В исследовании также представлена основная терминология в области степа; при переводе названий движений на русский язык используется, как в случае с танцевальными направлениями многих других культур, приём транслитерации.

Володченков Роман Геннадиевич

Преподаватель истории хореографического искусства в Институте современного искусства (ИСИ), Хореографическом колледже «Школа классического танца», Хореографическом училище имени Л.М. Лавровского, Колледже музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской, Кандидат искусствоведения, Москва, romul-vol@yandex.ru

Драма Калидасы «Сакунтала», как источник танцевальной образности для «Баядерки» Мариуса Петипа

Мариус Петипа, Калидаса, Шакунтала, Баядерка, балет.

Аннотация: «Баядерка» Мариуса Петипа рассматривается в сопоставлении с драмой великого индийского поэта (IV или V веков) Калидасы «Сакунтала», которая является важным источником сюжетных перипетий индийского балета, а также может служить основой для понимания его танцевальных образов.

«Баядерка», балет на индийский сюжет, рассмотрена и разобрана с разных ракурсов: исторических и современных, любительских и профессиональных, практических и теоретических. Что служит доказательством ее особой значимости для русского театра.

В «Баядерке» М. Петипа просматривается философский, религиозный, мистический и фантастический смыслы. Однако, в ней нет стилистической мешанины, а найденные еще со времен петербургской премьеры существенные несовпадения «Баядерки» с индийской реальностью, ничуть не повредили ее репутации, как хореографического шедевра. Начиная с Фёдора Лопухова, всем постановщикам «Баядерки» в России удалось не растерять, а может и приумножить поэтические качества истории, корни которой в лирической драме Калидасы «Сакунтала».

Гайдукова Софья Владимировна

Гитис, балетмейстерский факультет, кафедра хореографии, мастер курса

Искусственный интеллект, как помощник хореографа

Ключевые слова: искусственный интеллект, хореография, визуальные референсы, нейросети

ИИ становится незаменимым инструментом для хореографов, помогая в создании сценариев и либретто, генерации музыки и визуальных референсов для оформления спектаклей. Нейросети также используются для создания афиш, промо-материалов и контента для социальных сетей, оптимизируя творческий процесс.

1. Введение: ИИ революционизирует работу хореографа
2. Создание контента:
 - Генерация сценариев и либретто
 - Разработка концепций спектаклей
3. Музыкальное сопровождение:
 - ИИ в создании уникальных музыкальных композиций
4. Визуальное оформление:
 - Генерация референсов для декораций, грима, костюмов
 - Создание изображений для афиш
5. Маркетинг и продвижение:
 - Разработка контента для соцсетей
 - Генерация промо-материалов
6. Заключение: ИИ как инструмент оптимизации и расширения творческих возможностей хореографа.

Гордеев Пётр Николаевич

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кафедра русской истории (XIX–XXI вв.), с.н.с., д.и.н., Санкт-Петербург, petergordeev@mail.ru

Танцовщики и революция: балетная труппа Большого театра на рубеже 1917–1918 гг.

Ключевые слова: Большой театр, балет Большого театра, Российская революция 1917 года.

В истории балетной труппы прославленного Большого театра революционная эпоха представляет собой один из наименее изученных сюжетов. Между тем на рубеже 1917 и 1918 гг. служители Терпсихоры столкнулись, быть может, с наиболее необычными и радикальными вызовами, к которым их не готовил ни курс императорского театрального училища, ни предшествующая артистическая карьера. Традиционно аполитичным танцовщикам и танцовщицам предстояло погрузиться в мир заседаний и постановлений, воззваний и резолюций. Все это происходило на фоне распада условий прежней жизни в стране, в городе (ставшем ареной ожесточенных уличных боев после Октябрьской революции) и в самом Большом театре.

Выбитые в начале ноября 1917 г. окна и последствия обстрелов, запечатлевшиеся на стенах бывшего императорского театра, ярко свидетельствовали о наступлении новой эпохи, исполненной неизвестности. В этих, несомненно, исторических декорациях артистам и артисткам балета предстояло сделать выбор – пойти на сотрудничество с большевиками или поддержать «саботаж» чиновничества. Одновременно приходилось учитывать сложное соотношение сил в самом театре, в котором помимо балета сплоченную силу представляли оперная труппа, хористы, оркестранты и значительно продвинувшиеся в 1917 г. в области самоорганизации театральные рабочие. Кроме того, в театре назревал конфликт между выборным руководством, пришедшим к власти еще в период власти Временного правительства, в лице знаменитого певца Л.В. Собинова и его помощника Ф.В. Павловского с одной стороны, и честолюбивым дирижером Э.А. Купером с другой.

В настоящей статье впервые предпринята попытка написать историю балетной труппы Большого театра на рубеже 1917–1918 гг. – не как часть истории русского балетного искусства, а как составной элемент политической истории России в одну из

наиболее драматических эпох прошлого нашего Отечества. В статье впервые вводятся в научный оборот архивные документы, преимущественно из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), а также Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина (ГЦТМ). Использование этих источников, а также материалов периодической печати позволило воссоздать исторический контекст эпохи и проследить основные этапы деятельности артистов московского балета в первые месяцы большевистской власти.

Грекова Альбина Александровна

ГИТИС, магистрант балетмейстерского факультета 2 курс.

Бразильская музыка и русский балет: симбиоз культур в экспериментах с искусством

Ключевые слова: бразильская музыка, русская классическая школа, самба, босса-нова, форро, «Стажиум», «Группа Корпу»

Танцевальная культура Бразилии имеет глубокие корни в индейской, африканской и европейской традициях, включая португальскую колониальную эпоху. В афро-бразильских ритуальных зрелищах, таких как макумбы и кондомбле, танец играет ключевую роль. В сельских районах танец сохранился в рождественских кортежах и играх, а также в карнавалах, где особенно популярна самба.

Бразильская музыка, такая как самба, босса-нова и форро, известна своей энергичностью, ритмичностью и страстью. Эти жанры возникли в результате смешения африканских, европейских и индейских музыкальных традиций, что делает их особенно разнообразными и насыщенными. В тоже время, русский балет, с его корнями в классической музыке и академических традициях, представляет собой более строгую и дисциплинированную форму искусства. Когда эти две культуры объединяются в одном проекте, возникает возможность для создания чего-то совершенно нового и уникального.

Классический балет в Бразилии имеет прочные русские корни и тесно сотрудничает с русской школой балета. Однако, многие танцевальные коллективы добиваются больших достижений в современном танцевальном искусстве. Это базируется на природной музыкальности, склонности бразильцев к танцу и пластичному движению, что рождает подлинных фанатов своего искусства, готовых до бесконечности совершенствоваться в классическом и современном балете.

Взаимодействие в сфере балетного исполнительского искусства России и Бразилии является важным аспектом культурного сотрудничества, отражая общие закономерности двустороннего взаимодействия двух культур. Однако, обладает очевидной спецификой, вытекающей из особенностей хореографического искусства и характера и содержания культурного диалога во второй половине XX века.

Танцевальное искусство неразрывно следовало на протяжении всей истории Бразилии за музыкой. Популярный танец самба - не единственное проявление танцевальной культуры Бразилии. Бразильские танцоры всегда внимательно изучали и использовали танцевальные находки и традиции крупнейших школ мира, одновременно объединяя их с национальным самобытным танцем, что создало поистине неисчерпаемый источник для творчества и самовыражения. Одними из представителей сценического танца Бразилии являются балет «Стажиум» (Stagium) и «Группа Корпу» (Grupo Corpo).

Грищева Валентина Вячеславовна

Московский государственный лингвистический университет, старший преподаватель, к.филол.н., Москва, walya86@mail.ru

Специфика вербальной репрезентации музыки в англоязычной драме.

Ключевые слова: музыка, знак, музыкальный код, пьеса, драматургический текст

Статья посвящена исследованию роли музыки в пьесе сквозь призму семиотического, лингвопрагматического и стилистического анализа. На основании данных аналитических процедур автором обосновывается предположение о том, что драматургический текст представляет собой сложную структуру, включающую взаимодействие различных знаковых систем, что существенно влияет на формирование и интерпретацию смысла в пьесе. Особенность драмы заключается в ее двойственной природе: она может быть воспринята как в процессе чтения, так и в театральной постановке. В этом смысле текст пьесы можно рассматривать как своего рода матрицу, на основе которой создается сценическая реализация.

Излагаются взгляды на театральность как неотъемлемую условность драмы, а следовательно, диапазон средств воздействия и вовлечения адресата будет шире. В сценическом воплощении пьесы задействованы не только вербальные, но и невербальные средства, к которым в том числе относится музыка, причем прослеживается, что музыкальные средства и приемы играют ключевую роль в постижении смысла театрального действия. Данная проблема слабо изучена и требует дальнейших исследований.

Основное внимание акцентируется на том, что включение музыки в пьесу вызывает отклик у читателя, поскольку она представляет собой отдельную знаковую систему. Аудиальные элементы и референция к музыке усиливают внимание и актуализируют смысл, что обуславливает интерпретацию ключевых моментов в драматургическом тексте.

В данной статье предпринята попытка изучения смыслоформирующего потенциала музыкальных компонентов в драматургическом тексте. В связи с этим делается вывод о том, что они обладают знаковой природой.

Основное содержание исследования составляет анализ музыки в качестве знака-образа, поскольку она выполняет не просто номинативную функцию, но способна вызвать определенные ассоциации, передать эмоциональное состояние действующих лиц, формировать атмосферу сценического действия.

Значительное внимание уделяется роли имплицитных маркеров, которые постоянно поддерживают интерес и внимание читающей аудитории и в проекции зрителей. Дается обобщенная характеристика функционированию музыки в пьесе в качестве средства общения, что, естественно, подчеркивает не только ее знаковую, но и коммуникативную природу.

В заключение выдвигается предположение о том, что репрезентация музыки в пьесе обусловлена формированием музыкального кода, который позволяет наиболее полно раскрыть смысловое поле драматургического произведения.

Груцынова Анна Петровна

Профессор кафедры хореографии, Российский институт театрального искусства – ГИТИС; профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, доктор искусствоведения, доцент, Москва, anna_gru@mail.ru.

Жесты в либретто балетов Мариуса Петипа 1860-х годов

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, либретто, жест, танец.

Либретто балетов XIX века традиционно воспринимается как краткое изложение содержания хореографического спектакля. Но оно способно дать гораздо большее количество информации не только о драматургии балета, но и об особенностях сценического действия.

В начале XIX века либретто (например, либретто балетов И.И. Вальберха) содержало в себе символы (описания элементов декораций или предметов, несущих на себе символическое значение), знаки (поясняющие надписи, «говорящие» имена) и жесты (описания конкретных действий персонажей).

Либретто середины XIX века (либретто постановок Мариуса Петипа 1860-х годов — «Дочь фараона», «Ливанская красавица, или Горный дух», «Голубая георгина», «Путешествующая танцовщица», «Флорида», «Царь Кандавл») также содержат знаки и жесты. Символы являются отличительной чертой торжественных аллегорических балетов, их в рассматриваемых либретто Петипа нет.

Знаки появляются в двух либретто, созданных не Петипа, а профессиональным либреттистом Сен-Жоржем: в «Дочери фараона» — поясняющая надпись, в «Царе Кандавле» — титр в виде свитка с пророческими словами (заметим, что титры гораздо более характерны для балетов начала столетия).

Наиболее многочисленны в либретто описания жестов и движений персонажей. Это жесты (как физические, так и эмоциональные), описания чувств героев. Физические жесты — разнообразные коленипреклонения (в знак уважения, любви или вызванные страхом чего-либо или кого-либо), объятия (столь же разнообразные), указующие движения. Часты в либретто эмоциональные «знаки», когда либоотдельное движение окрашивается определённым настроением, либо персонаж в конкретный момент действия должен был испытывать определённое чувство, понятное зрителю. Эмоции, которые испытывали и передавали исполнители, были как положительные (любовь, ласка, достоинство), так и отрицательные (испуг, ужас, надменность).

Помимо этого, в либретто 1860-х годов есть и упоминания о танцах, причём, не только в виде традиционного перечисления танцевальных номеров, но и в виде описания действия персонажа, иногда — с эмоциональной окраской танца («веселый танец», «грациозный танец»).

Либретто балетов середины XIX века способны создать визуальное впечатление от ушедшего из театральной практики балета и при вдумчивом чтении могут помочь его лучшему осознанию.

Губанова Ирина Николаевна

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, доцент, кандидат искусствоведения, Irinagubanova253@gmail.com

Жест звука — звук жеста: возможности семиотического анализа в междисциплинарном искусствознании.

Цель сообщения - продемонстрировать векторы междисциплинарного подхода при семиотическом анализе жеста / движения / звука - ключевых выразительных средств в художественном языке танца и театра. Интерес автора сосредоточен, с одной стороны, на примерах, которые были предложены в отечественной науке в 10 - 20-е годы: системах фиксации и языках для регистрации и анализа движений в танце, разработанных под руководством Василия Кандинского в Хореологической лаборатории ГАХН, графиках движения, звука, волнения в системах тренинга и их фиксации в партитуре спектакля в Проекционном театре Соломона Никритина. С другой стороны, сообщение демонстрирует результаты междисциплинарного подхода, который выявляет однонаправленные векторы исследований в зарубежном театроведении музыковедении в наше время. Автор сопоставляет основные положения работ Франко Руффини по театральной антропологии («Среда-сцена: преэкспрессия, энергия, присутствие» 1986) и Роберта Хаттена по теории музыкального жеста («Интерпретируя Музыкальные Жесты, Топики и Тропы. Моцарт, Бетховен, Шуберт» 2004).

Дзюценидзе Мария Давидовна

Российский институт театрального искусства – ГИТИС, специалист по УМР, магистр хореографии, Москва, dzomari08@gmail.com.

Поцелуй на балетной сцене: когда, с кем, зачем?

Ключевые слова: Хореография, балет, режиссура хореографии, сценическое действие, поцелуй, жест, отношение.

Человеческие взаимоотношения как в жизни, так и на сцене существуют в определенной системе знаков. Их использование и трактовка развивают сценическое действие и раскрывают художественный замысел. Один из наиболее значимых для театрального действия жестов – поцелуй, занял свое почетное место и на балетной сцене – площадке человеческих страстей, переведенных на язык музыки и танца, и, несмотря на долгую историю хореографического искусства, остается на ней и по сей день важным элементом действия. Театральный, репетиционный и, соответственно, сценический процесс предполагают внимательное отношение к деталям. Отсюда – важность изучения и актуализации, осовременивания подходов к работе над хореографическими произведениями, в частности. Работа над образом, исполнением, композиционными и режиссерскими решениями в хореографии предполагают анализ элементов, составляющих сценическое действие, для воплощения творческого, художественного замысла на сцене.

Поцелуй, его прочтение в произведении, как актерская и режиссерская задачи имеет свои правила трактования. На основе семиотического анализа, исторического обзора балетных произведений можно выявить особый алгоритм применения такого сценического элемента, как поцелуй, его специфическое значение в хореографическом произведении и репетиционном процессе. Приемы, как исполнительские, так и композиционные, развивающие и обогащающие все хореографическое искусство совершенствовались и в своем развитии облекали такой элемент как поцелуй в различные пластические и действенные формы. Он становился как эмоциональной вершиной, кульминацией действия, так и его началом, завязкой.

Различные интерпретации и исполнения одних и тех же элементов, но по-новому, выделяют выдающихся артистов, использование этих элементов в композиции, выдающихся балетмейстеров-режиссеров, умение правильно и гармонично соединить актерские и режиссерские задачи – педагогов-репетиторов. Для современного театрального процесса необходимо правильно распознавать и анализировать мельчащие особенности человеческих взаимоотношений и находить сценически верные пути для их художественного воплощения. Здесь сочетание выигрышного музыкально-хореографического приема: понятного и при этом неординарного и выбор путей его реализации обращают внимание специалистов хореографии на особенности применения такого элемента в хореографических произведениях при работе над ними, а семиотический подход к культурным явлениям позволяет наиболее точно и ясно воссоздать на сцене все палитру человеческих взаимоотношений.

Дубасова Анжелика Витальевна, Бондаренко Мария Николаевна, Витко Дарья Леонидовна

1. Санкт-Петербургский государственный университет, научный сотрудник, к. филол. н., доцент, г. Минск, anzhalikad@gmail.com.

2. Основатель международных социо-культурных организаций (Минск, Беларусь), г. Минск, info@musictherapy.by.

3. Белгосфилармония, лектор-музыковед (Минск, Беларусь), магистр искусствоведения, г. Минск, daria704@mail.ru.

Танец и движение в образах, вызываемых инструментальной музыкой: Экспериментальное исследование

Ключевые слова: восприятие музыки, ассоциативный эксперимент, музыкальный лад, образы танца и движения.

Образы, возникающие при прослушивании мелодий, представляют собой важный материал, позволяющий как обсуждать вопрос о принципиальной способности

музыкальных композиций передавать семантическую информацию, так и исследовать восприятие музыки внутри и за пределами определенной культуры (Margulis et al., 2022; McAuley et al., 2021; Huovinen & Kaila, 2015; Koelsch, 2011).

Объектом нашего исследования были динамические образы (танца и движения), возникающие при прослушивании инструментальной музыки. Мы предполагали, что у носителей русского языка семантика ассоциаций будет иметь определенную общность и что на эту общность могут влиять такие факторы, как субъективная знакомость мелодии и мажорность/минорность композиции.

Данные для исследования были получены в ходе комплексного эксперимента по изучению восприятия музыки, в котором приняло участие 100 испытуемых. Испытуемые последовательно прослушивали семь фрагментов инструментальной музыки. После прослушивания каждого фрагмента, во время паузы, они помечали отрывки как знакомый или незнакомый и записывали возникшие ассоциации. В качестве стимулов использовались мажорные и минорные композиции, как широко известные, так и малоизвестные, включая два неопубликованных музыкальных произведения.

Анализ данных проводился с использованием языка программирования Python и статистического пакета IBM SPSS.

Были получены следующие результаты:

1 Образы танца чаще вызывались субъективно знакомыми мелодиями ($\chi^2 = 14,670$, $df = 1$, $p < 0,001$). Для образов движения соответствующей корреляции обнаружено не было ($\chi^2 = 1,598$, $df = 1$, $p > 0,2$).

2 Больше всего динамических ассоциаций было вызвано мажорными мелодиями. Корреляция между мелодией и наличием/отсутствием таких ассоциаций является статистически значимой: $\chi^2 = 155,778$, $df = 6$, $p < 0,001$ (танец), $\chi^2 = 50,815$, $df = 1$, $p < 0,001$ (движение).

Полученные результаты планируется обсудить в двух аспектах: 1) способности музыки передавать семантическую информацию, 2) восприятия мажорных и минорных композиций.

Евдокимова Александра Алексеевна

Старший научный сотрудник, ИЯз РАН, к.филол. н., ГИТИС, магистрант 2 курса балетмейстерского факультета, arochka@gmail.com

Корпусные методы в изучении жестов испанских исполнителей фламенко

Ключевые слова: корпусная лингвистика, мультимодальность, фламенко, корпус CAFE

Кроме использования системы описания движений Лабана, испанские ученые разрабатывали и свои системы, с их точки зрения больше подходящие для фламенко, с учетом полимодального характера этого направления танца. Арранц сосредотачивает свое внимание на вариантах шагов и движений ног в классическом фламенко пуро, стараясь зафиксировать, какие из них встречаются в разных структурных элементах любого жанра в этом направлении фламенко: йамаде (llamada), сьерре (cierre), рематах (remate), эскобилле (escobilla), маркахах (marcaje) и деспланте (desplante). Ряд других исследователей (Martínez de la Peña T., Navarro J.L., Pablo E., Fernández De las Heras R.) разработали свои системы описания и фиксации движений ног, в том числе для записи хореографии. Гонсалес, Баэна-Чикон с ее командой, Наварро и Пабло разбирают более детально особенности структуры традиционных жанров внутри фламенко: летры, фальцеты, эскобиллы и т.д. Однако, в работе Альвареса была предложена система, учитывающая и идею Лабана о пространственном расположении движений внутри геометрической фигуры и предлагаемые варианты записи дробей и других характерных движений фламенко. Несмотря на это, все эти системы не учитывают весь комплекс движений разных частей тела, а также не предлагают никаких методов разграничения

типичных традиционных последовательностей от импровизационных фрагментов или вставок движений из других стилей танца, как часто происходит в театральном фламенко (джаз, модерн, классика, танго и т.п.).

Собирая испаноязычный корпус видеоматериалов с перформансов, спектаклей, интервью, импровизаций, мастер-классов и других выступлений на публике артистов фламенко (SAFE - comunicación de los artistas flamencos españoles), мы ставили своей задачей создать максимально удобную структуру, которая позволила бы сопоставлять бытовые жесты, используемые в жизни и в хореографии, а также выявлять характерные для испанских импровизирующих танцовщиков и для хореографов паттерны движения. На данном этапе исследования в корпус вошли: материалы, выложенные испанской компанией танца фламенко BNE (Ballet Nacional Español - <https://www.youtube.com/@BalletNacionalEspana>), импровизации разных фламенко артистов, снятые во время выступлений в таблао Casa patas (<https://www.youtube.com/@CasaPatasflamencoenvivo>), и видеоматериалы с репетиций, уроков, мастер-классов, онлайн-классов некоторых артистов на их страницах в соцсетях. Всего в корпусе сейчас более 550 видеофрагментов различной длины от 0,5 минуты до 1,5 часов, распределенных по артистам, которые в них встречаются, и по жанрам фламенко. При этом в случае спектаклей или повторяющихся хореографий в корпус включаются все доступные видеoverсии, чтобы можно было в дальнейшем сравнивать их и выявлять те жесты и движения, которые варьировались.

Что нам дает использование методов мультимодальной лингвистики для анализа хореографии? Если использовать первичную разметку в программе ELAN, разделив хореографический фрагмент по каналам (= по частям тела): цефалический для головы, мануальный для рук, а также отдельные два канала для ног и корпуса. Поскольку в рамках хореографического произведения танцор передвигается по сцене, то фиксация перемещений должна отражаться в отдельных слоях этой программы. А пока они размечаются отдельно с учетом принципов нотации Лабана с корректировкой ее для фламенко, предложенной Альваресом, поскольку на данном этапе разработки мы оценивали только сами движения, чтобы в рамках методов мультимодальной лингвистики сопоставлять их с жестами. Поскольку на материале испанского языка не так много мультимодальных исследований, то движения головы предлагалось аннотировать по принципам, разработанным на материале мультимодального корпуса Rupex [Евдокимова 2021, 2024]. Движения рук разбивались по основным частям: движения кисти, движения руки до локтя, движения от локтя до плеча и вся рука. В случае анализа рук, учитывались фиксации позиций и перехода из одной в другую, отдельно маркировались движения, отклоняющиеся от этой системы. При этом движения ног разделялись по следующим слоям: движение бедра и ноги от бедра до колена, движение от колена до щиколотки и движения стопы.

Анализ жестов головы по методике, разработанной в результате аннотирования и анализа корпуса RUPEX, в перформансах испанских исполнителей фламенко показал, что ряд жестов головы ритмически обусловлены и просодические единицы речи маркируются теми же жестами, что и ритмические акценты в музыке. Другие жесты головы являются наиболее частотными маркерами фразовых структур, что в диалоге, что в музыкальном тексте. Третьи иллюстрируют выбранную стратегию перевода взгляда в те точки, когда одних движений глаз недостаточно.

В докладе мы представим результаты первичного анализа с использованием методов мультимодальной лингвистики жестов таких известных танцовщиков как Рубен Ольмо, Кармен Ла Телегона, Кармен Амайя и Израэль Гальван.

Жаворонкова Ирина Олеговна

Государственное бюджетное учреждение Ленинградской области, «Многофункциональный центр государственных и муниципальных услуг» Кировский филиал, Ленинградская область, Кировский район, Кировск, irina_zhavorinkova@mail.ru

Стрелы Амура в руках Терпсихоры. Формирование эротической составляющей в хореографическом искусстве

Ключевые слова: эротизм, хореографическое искусство, балет, бессознательное, дионисийский культ, средневековый аскетизм, культ Прекрасной Дамы, плотская любовь

Танец-искусство в котором главным материалом является тело человека, а оно как известно, волнует умы и сознания скульпторов, писателей, художников, музыкантов с самых ранних лет. Чарующие изгибы рождают удивительную плеяду образов в сознании наблюдающих за танцовщиком. Эротизм в танцевальном искусстве прошел длительный и тернистый путь, до полного отрицания в мрачное Средневековье, когда главным источником формирования мировоззрения была религия, порицающая плотские мысли и утехи, до появления разновидностей танцев специально направленных на пробуждение сексуальных чувств у аудитории. Эротическая составляющая была неделима с танцем с самого его возникновения, а античная эпоха, построенная на дионисийском и аполоническом началах усиливала спор, что есть «оргия», а что есть «танец»? На протяжении веков усложнялось и расширялось понятие эротизма, и вместе с этим и танец. Эротизм рассматривался мифологией, философией, а впоследствии и психологией. М.М. Бонч-Томашевский утверждал, что в основе любой пляски лежит эротическое чувство. В статье анализируется связь танца с эталонами эротизма в разные исторические эпохи. Автором поднимается значимость эротического танца для перехода в другую возрастную категории на примере обрядовых плясок разных народов мира. Исследуется эволюция танцевальной одежды как развитие мысли о раскрепощении на сцене.

Жестовская Наталья, Глазунов Григорий,

Профессиональные танцоры Буто, хореографы, режиссеры, продюсеры фестиваля БУТОе, авторы методики преподавания Буто, руководители OddDance театра.

Буто в России через призму практики

Ключевые слова: буто, нулевая точка, нейтральность, маска, буто-экспедиция, иррациональное тело, импровизация

В нашем докладе будут кратко представлены итоги 30-летнего пути в Буто в России на материале как собственного опыта, так и обобщении работы с учениками. Мы покажем, какие этапы мы прошли; какие принципы были главными; импровизация или хореография; форма или внутренний образ; принципы азиатского тела и движения; как принципы Тайчи помогают понять Буто; Поговорим о специальных буто-терминах и понятиях: тело как граница; нулевая точка, нейтральность; несение атмосферы, вертикаль; иррациональное тело; маска, танец лица, буто-экспедиции. Слушатели увидят своего рода ретроспективу, где успехи переплетаются с важными событиями в мире буто в России

Жирова Виолетта Владимировна

Аспирантка, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Санкт-Петербург, viozhiva@gmail.com

Утерянные термины и движения из программы по балетному танцу В. И. Степанова.

Ключевые слова: балет, классический танец, программа, реконструкция, термины, движения, В. И. Степанов, В. Д. Тихомиров

Доклад посвящён проблематике восстановления утраченных терминов и движений из программы по балетному танцу, разработанной В. И. Степановым в 1895 году. Программа стала предпосылкой для методической унификации петербургско-ленинградской балетной школы. Её материалы представляют научно-исследовательский интерес как для теоретиков балетного искусства, так и для педагогов-практиков. Они позволяют оценить уровень техники классического танца и его стилистические особенности в историческом контексте. В ходе детального анализа программы 1895 года было идентифицировано, что в ней применяется французская терминология, которая во многом отличается от современной. В некоторых случаях изменились терминологические обозначения танцевальных движений, а в других — были утрачены их формы исполнения. В 1926 году программа В. И. Степанова была переведена и частично транскрибирована на русский язык артистом балета, балетмейстером и педагогом В. Д. Тихомировым. В докладе проведено сравнение современной балетной терминологии с терминологией В. И. Степанова и В. Д. Тихомирова. Отмечается высокий уровень технической сложности элементов программы. Даже для современных исполнителей некоторые движения представляют особую сложность: прыжки (*cabriole battu triple*, *pas de Zéphire en tournant*, *entrechat six (échappé)*, *entrechat sept*, *glissade battu*) и вращения (*pirouettes avec petits battements sur le cou-de-pied*, *pirouette renversé*, *pirouette sur le pivot*). Методика пальцевой техники находилась на стадии своего становления как важнейшее средство художественной выразительности женского танца. Для интерпретации программы был использован ранее не изученный источник — книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова, хранящаяся в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Она представляет собой сборник из 138 нотаций и 528 фотографий, иллюстрирующих положения, позы и па классического танца и их нотационное обозначение по системе записи танца В. И. Степанова. Особое внимание уделено формам позиций рук и *arabesques*. В докладе сделан вывод о перспективности использования в современном уроке классического танца таких движений, как *battement tenant en haut*, *brisé Télémaque*, *glissade battu*, *pirouette sur le pivot*, *pas de Zéphire en tournant*.

Захарова Дарья Алексеевна

Танцовщица, преподаватель аргентинского танго и фольклора, основательница "Мастерской танца" в Москве tallerdebaile.ru (<http://tallerdebaile.ru/>), ученица "Богемии, уголок искусства" в Буэнос-Айресе, zaharova@gmail.com

Соседи танго — танцы аргентинского междуречья

Ключевые слова: танго, чамамэ, аргентинский фольклор, танец, импровизация, выразительный язык танца, влияние местности на танец

В Аргентине по разным оценкам около 600-700 фольклорных танцев. Живые и музейные, созданные для определенного повода и на каждый день, парные, сольные и групповые. И прежде всего, — в каждом регионе свои. Большинство этих танцев — результат встречи европейских, индейских и африканских традиций.

Танго — самый известный из них — жанр городского фольклора столицы Аргентины. А к северу от Буэнос-Айреса и до водопадов Игуасу на границе с Бразилией и Парагваем, в регионе Литораль живут другие, во многом похожие танцы. Литораль приютил и собрал в себе влияния индейцев гуарани, огромного количества чернокожих рабов, европейцев, а с конца 19 века и значительной волны восточноевропейской иммиграции. Здесь много музыки и танца со своим уникальным водным характером, которые собрались в целую россыпь жанров. Мы посмотрим на характерную выразительность нескольких соседей: чамамэ, чамарриты, разгидо-добле, танго.

Посмотрим, как складывались танцы, которые становились мостиками для общения между представителями таких разных культур. И как меняется в зависимости от региона, местности, природных условий музыка и танец.

Зинина Анна Александровна, Котов Артемий Александрович

1. НИЦ "Курчатовский институт", с.н.с., МГЛУ, лаборатория антропоморфных интерфейсов, ведущий научный сотрудник, канд. психол. наук, РГГУ, доцент кафедры психологии личности, Москва, anna.zinina.22@gmail.com

2. НИЦ "Курчатовский институт", в.н.с., МГЛУ, заведующий лабораторией антропоморфных интерфейсов, РГГУ, с.н.с., к. филол. н., Москва, kotov@harpia.ru
Специфика жестикуляции танцоров в автобиографическом интервью

Ключевые слова: невербальное поведение, театрализованные движения, невербальная коммуникация, мультимодальная коммуникация, мультиканальная коммуникация

Жестикуляция является неотъемлемой частью танцевального искусства, она позволяет танцорам выражать эмоции, взаимодействовать с партнерами и зрителями. Танцевальные и театральные движения варьируются в зависимости от стиля танца и культурного контекста, что делает каждый танец уникальным по набору выразительных средств. Занятие танцами может менять жестикуляцию танцоров в реальной жизни. Танцевальный опыт может обогащать жестикуляцию танцоров, позволяя им более экспрессивно выражать свои чувства и взаимодействовать с окружающими. Наша задача состоит в том, чтобы оценить особенности жестикуляции танцоров в автобиографических интервью по сравнению с людьми других профессий.

В рамках проекта корпуса REC нами был записан подкорпус с автобиографическими интервью людей, занимающихся искусством, в частности, танцами. В видеозаписях была произведена разметка мимики и жестов. В корпусе присутствуют три интервью с танцорами, каждое продолжительностью более 1 часа. В качестве центрального примера было выбрано интервью (rec-art10 – 1,5 часа) с девушкой преподавателем хореографии. Нас интересовали примеры необычной экспрессии в движениях: движения с большой амплитудой или необычной «слитностью» в переходах между жестами. Такие движения могут являться «театрализованными» или редуцированными танцевальными движениями.

В поведении информанта театрализованные жесты преимущественно связаны с обсуждением танца и эмоций. Танцевальные жесты в рассказах о выступлении (например, *И ты творишь!* 00.44) противопоставлены более простым указательным жестам при описании другой деятельности, например, оформительского искусства. Информант использует театрализованные жесты при описании танца даже в негативных контекстах (*В ковид особо не потанцуешь* 01.34, *Особо себя не показать* 04.32). Когда девушка говорит про другие виды творческой активности, она использует обычные жесты компенсации или указания. В прошлом – балерина, она иллюстрирует «строгость» своего обучения первой балетной позицией (04.06). Кроме этого, девушка активно использует более амплитудные жесты, аналогичные танцевальным элементам, когда говорит о танцевальных движениях (*Ты имеешь ввиду пластику?* 19.16, *Когда какое-то движение получилось* 08.28, и мн. др.).

В поведении танцора проявляется аналитическое отношение к собственным жестам – при демонстрации театрализованного жеста она может посмотреть на свои руки и повторить этот жест, как бы разрабатывая сценическое движение. Например, на словах *имеет коротенькую карьеру* (06.06) она демонстрирует отрезок рукой, смотрит на руку и ещё раз демонстрирует отрезок, меняя при этом форму жеста. Она несколько раз поступает так же, иконически изображая руками «переплетение жизненных ситуаций» (03.20, 05.22). Важная роль в экспрессивных жестах заметна в том, что информант может использовать несколько последовательных синонимичных жестов для выражения одного

состояния, например, она демонстрирует четыре последовательных активных жеста неприятия (03.55): отталкивание руками (2 варианта), скрещённые руки, демонстрацию негативной эмоции.

С точки зрения референции, в движениях информанта противопоставляются (а) референция к своему телу (иконическое изображение движения собственным телом), (б) референция к движениям других людей (иконическое обозначение чужих движений руками), (в) референция к позициям людей при описании «сцены» или театрального действия. Например, информант может воспроизводить движение собственным телом, указывая на себя: *Это у тебя сидит в органике* (20.38). При рассуждениях о действиях других она может иконически изображать руками движения ног других танцоров. А при описании сцены или взаимодействия участников действия она может с помощью указательных жестов «расставлять» участников в дискурсивном пространстве (08.40) или разыгрывать смену точек зрения (10.00).

В автобиографических интервью информант часто должен передать собственное состояние в прошлом. В этих контекстах заметна существенная театрализация поведения, использование шаблонных экспрессивных жестов и мимики. Например, информант изображает «тургеневскую даму» через позу и мимику (вводит этот образ иконически) и только потом называет этот образ в речи (11.13).

Аналогичные особенности поведения танцоров встречаются и в других интервью в рамках корпуса. Это подтверждает, что танцоры могут интуитивно применять элементы танцевальной жестикуляции для повышения экспрессивности, при разговоре о себе или о танце. Уверенное использование театрализованной жестикуляции вне сцены, скорее всего, связано с лучшим осознанием танцорами своего тела и его экспрессивного потенциала.

Климова Ксения Анатольевна

МГУ имени М.В. Ломоносова, доцент кафедры византийской и новогреческой филологии филологического факультета, Институт славяноведения РАН, научный сотрудник Центра славистических исследований, к. филол. н., Москва, kaklimova@gmail.com

«Зейбекико», или «танец пьяного грека»: лексика, символика и структура популярного танца в Греции и за ее пределами.

Ключевые слова: Греция, греческая традиционная культура, греческий фольклор, новогреческий язык, понтийские греки, зейбекико

В докладе будет проанализирована история возникновения и распространения традиционного греческого танца «зейбекико» (гр. ζεϊμπέκικο или ζεϊμπέκικος χορός). Особое внимание будет уделено сопровождающей танец лексике, в том числе диалектной, а также символической и структуре танца.

Существует несколько версий этимологии лексемы ζεϊμπέκικο, самая убедительная из которых восходит к тур. *zeybek* ‘зейбек’, которым обозначали тюркских партизан, действовавших в районах побережья Эгейского моря в Османской империи с конца XVII по начало XX века.

Согласно разнообразным греческим теориям, «зейбекико» — это древний греко-фракийский танец, который был перенесен в Азию древними фракийцами. Традиционно этот танец считался строго мужским, однако в последние десятилетия его исполняют последовательности шагов для зейбекико не существует, есть только определенные фигуры и движения (часто – аллегорическая демонстрация физической силы: игры с оружием, прыжки через стулья, поднимание без помощи рук, одними зубами стола или стакана с ракией с пола), которые комбинируются исполнителем в импровизационном порядке, танец исполняется в ограниченном пространстве, обычно не превышающем один квадратный метр. Ритм соответствует популярному еще с византийских времен размеру 9/8. В современной Греции танец появляется в последнее десятилетие XIX в. как

локальный малоазийский танец (также его часто относят к музыкальному стилю «ребетико»), но уже с середины 1950-х годов «зейбекико» получает широкое распространение по всей Греции и начинает позиционироваться как народный танец.

«Зейбекико», как и другой известный греческий танец «сиртаки», представляет собой важную составляющую греческого культурного наследия и греческой идентичности как на территории самой Греции, так и за ее пределами. Так, в среде понтийских греков, проживающих на территории России, за ним закрепилось название «танец пьяного грека», которое изначально было характерно для регионов компактного проживания греков в Ставропольском и Краснодарском крае, а затем распространилось и других российских городах, в частности, Москве и Санкт-Петербурге.

Козлова Карина Александровна.

преподаватель кафедры Балетоведения Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, K_Karinavba@mail.ru

«Опыт восприятия бессюжетности в одноактных балетах Начо Дуато»

Ключевые слова: одноактный балет, бессюжетный балет, хореограф, Начо Дуато.

В докладе рассматривается вопрос специфики восприятия бессюжетных танцевальных композиций, где нет опоры на сюжет, сценарий или привычный пластический речитатив пантомимы. Примерами хореографических композиций выступают одноактные балеты Начо Дуато.

Кокаев Алан Таймуразович

Северо-Осетинский государственный университет, проректор по инвестиционному развитию и управлению имуществом, Республика Северная Осетия-Алания, Владикавказ, at.kokaev@nosu.ru

«Онтогенез алано-осетинского танца на театральной сцене».

Ключевые слова: нартовский эпос, алано-осетинский танец, танец симд, танцевальный фольклор, народно-сценический танец.

Значительные события жизни человека в древности реализовывались через театральный по своей форме ритуал, который традиционно был групповой социально-художественной деятельностью. Обрядовые и фольклорные формы алано-осетинского танца продолжают архаичные формы древних религиозных обрядов, художественно воспроизводят порядок аграрного календаря, в пластических формах переосмысливают традицию сказительства.

Нартровский эпос заложил основы традиционной аланской культуры, очертил круг культурно-этического кодекса. Традиционная хореография аланов-осетин базируется на сюжетах нартовского эпоса, сохраняя архаичные структуры построения композиции, со временем частично модифицируясь под воздействием глобальных социокультурных изменений. С течением времени в танцевальных композициях ансамбля исполнение основных осетинских танцев менялось благодаря новым фигурам, вариантам танцевального рисунка. Прочно опираясь на традиции народного танца, коллективы ансамблей искали легкость, плавность, четкость исполнения. Развивали ритмичность движений, чистоту рисунка каждого танца, организованность в ансамблевых танцах, что способствовало сценическому воплощению танцевального фольклора.

Создание пластической характеристики происходит с использованием двигательной памяти, пластического воображения, и в результате перевоплощения жизнь человеческого духа находит свое выражение в жизни человеческого тела. Пластическая характеристика образа соответствует требованиям жанра и стиля, вытекающим из общей концепции постановки. Основные жанровые признаки в пластике, -- темпоритмические характеристики действия и степень условности используемых пластических средств. В

итоге пластическая характеристика образа становится формой внешнего поведения актера в роли, основанной на логике жизни воплощаемого персонажа и реализованная в двигательных действиях, соответствующих общему жанрово-стилевому решению спектакля.

Сценическое воплощение танца алано-осетинского танца симд в репертуаре академических ансамблей народного танца и на сцене драматических и музыкальных театров выполняет художественную задачу закрепления танцевального наследия осетинского народа, его характер, запечатленный в пластике и обычаях. Каждая новая художественная ассимиляция для профессиональной сцены предполагает новую переработку фольклорного материала, новую форму интеграции.

Кольцова Элина Игоревна, Куцаева Марина Васильевна

1. ГБОУДО Дворец творчества детей и молодежи имени А.П. Гайдара, педагог дополнительного образования, Москва, kolcova861986@list.ru

2. Институт языкознания РАН, с.н.с. группы финно-угорских языков отдела урало-алтайских языков, к. филол. н., PhD, Москва, marina.kutsaeva@iling-ran.ru

«Танец и этническая идентичность московских марийцев: об опыте становления Ансамбля марийского танца и песни «Тумывий» («Сила дуба»)»

Ключевые слова: марийский танец, народный танец, этническая идентичность, внутренняя диаспора, московский регион, сохранение культурного наследия

Одной из приоритетных задач мирового сообщества является охрана нематериального культурного наследия, которое проявляется, в частности, в области исполнительских искусств [1, Ст. 2, п. 2б]. Под «охраной» подразумеваются меры по обеспечению жизнеспособности нематериального культурного наследия: сохранение, защита, популяризация, повышение его роли, его передача, а также возрождение различных аспектов такого наследия [1, Ст. 2, п. 3].

Согласно данным, полученным в социолингвистическом обследовании в марийской диаспоре московского региона, одним из ключевых маркеров этнической идентичности респондентов признается «знание традиций и обрядов» [2]. Кроме того, важной представляется роль культуры в сохранении этнической идентичности московских марийцев [3]. Подавляющее большинство опрошенных считают необходимым передать следующему поколению знания о родной культуре: «научить петь и плясать по-марийски» [4].

Танец – неотъемлемая часть марийской народной культуры [5, с. 8 – 11; 6] (о специфике марийского танца см. [7; 8]). Многие из тех, кто принимал участие в опросе [3], в прошлом являлись членами творческих коллективов. С переездом в мегаполис респонденты испытывают, во-первых, ностальгию по малой родине и как следствие – желание соприкоснуться с родной культурой: «не забыть марийские танцы, топотушки». Во-вторых, с годами возрастает потребность по-новому взглянуть на историю и культуру своего народа: «это любовь к родной культуре, зов крови», «желание изучить родную культуру и историю», «окунуться в родную марийскую культуру». В-третьих, опрошенные указывали на желание познакомиться с земляками и чаще говорить в Москве по-марийски: «хотелось петь марийские песни и общаться на родном языке», «познакомиться с людьми из марийской диаспоры».

В этом смысле создание в 2023 г. Ансамбля марийского танца и песни «Тумывий» («Сила дуба») под руководством Э.И. Кольцовой позволило удовлетворить духовные запросы членов марийской диаспоры Москвы. В ансамбле занимаются 27 чел., преимущественно луговые и восточные марийцы; среди членов коллектива есть также русские и татары. Половину участников составляет молодежь. Главными задачами Ансамбля являются изучение танцевальной и песенной культуры мари, а также знакомство представителей других народов, проживающих в Москве, с особенностями

марийского танца и песни. Кроме того, участие в деятельности Ансамбля способствует творческой реализации членов диаспоры: «научилась правильно и красиво танцевать марийские танцы», «получила уверенность, удовольствие и радость от танца».

В докладе будет представлен опыт создания Ансамбля и освещены основные моменты, связанные с его текущей творческой деятельностью.

Кравцов Константин Сергеевич, Турилова Мария Валерьевна

1. Д. ф.-м. н., доцент, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, в.н.с. Лаборатории атмосферной квантовой криптографии Центра квантовых технологий физического факультета; Институт общей физики им. А. М. Прохорова РАН, доцент базовой кафедры квантовых технологий; НИУ «Высшая школа экономики», доцент факультета физики, Москва, ks.kravtsov@gmail.com

2. Калуга, независимый исследователь, к. филол. н., mariaturilova@mail.ru

Лексико-семантическое поле «Танец» (по данным «Этимологического словаря русского языка» М. Фасмера)

Ключевые слова: мотивационная модель, русский язык, семантическое развитие слова, словарь, танец, этимология, этнолингвистика

Мы благодарим Его Высокопреосвященство Митрополита Калужского и Боровского Климента, духовенство Калужской Митрополии, руководство, преподавателей, студентов Калужской духовной семинарии за возможность выполнения, обсуждения, проверки данной работы.

Представлена структура ЛСП «Танец» в русском языке. 1-й том открывают галлицизмы:

бал (1705 г.) из франц. bal ‘то же’ ← baller ‘танцевать’ (с XII в.; менее вероятно через польский или из нем. яз. с мотивацией ‘мяч’: описывается немецкий сельский средневековый обычай — девушке вручали мяч, та должна была устроить вечеринку с танцами, нанять музыкантов); балет из франц. ballet или через нем. Ballett < ит. balletto ← ballo ‘бал’;

‘имя собственное’ → ‘танец’: англес ‘английский танец XVIII в.’ из франц. anglaise; венгерка ‘танец’ из польск. węgierka;

‘плести’ → ‘движение танца’: антраша, антреша ‘прыжок в танце’ (с 1764 г.) из франц. entrechat < итал. intrecciato ‘переплетённый’ → ‘вертикальный прыжок с двух ног, которые несколько раз быстро скрещиваются’;

‘нанять’ → ‘пригласить на танец’: ангажемент устар. ‘заблаговременное приглашение на танец’ (МАС, Ушаков) ← ‘приглашать, нанимать по договору’ из франц. engagement ‘то же’, ангажировать устар. ‘приглашать на танец’ (МАС, Ушаков) ← ‘приглашать, нанимать по договору’ из франц. engager ‘то же’;

Церковнославянизмы, означающие быстрое движение, в славянских и других индоевропейских языках означают также ‘разумный, замечать’, ‘живой, активный’, ‘благодарность’, ‘приглашение’:

бдеть устар. ‘бодрствовать’ < ц.-слав., бодрый ‘бойкий, живой’, индоевропейские соответствия значат ‘бодрствовать’, ‘замечать, др.-инд. budhás ‘пробуждающийся, разумный’, др.-ирл. buide ‘благодарность’, др.-исл. boð ‘приглашение’;

борзой ‘быстрый (о породе собак)’ < ц.-слав. соответствиями; родственно лит. burzduš ‘подвижный, живой’, burzdėti ‘двигаться, махать’, лат. brevis ‘краткий’, греч. βραχύς ‘короткий’, ‘узкий’, ‘низкий’, ‘краткий, недолгий’. Пример семантического перехода ‘грубое движение, грубая работа’ → ‘резкий цвет, цветные пятна’ — аляповатый калуж. ‘безвкусо пестрый’ ← ‘грубо, топорно сделанный’ из *оляповатый от ляпать ‘делать грубо, как попало’ ← ‘шлепать, хлопать, бухать; бросить вязкое, мокрое, мягкое’.

Для вологод. барте 'пожалуйста, прошу тебя' (Даль), признанное Фасмером «темным», предполагаем значение 'меняйся (партнершами в танце)' и происхождение от франц. возгласа распорядителя на балу bartz! 'то же'.

Кузнецова Ольга Александровна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, научный сотрудник, Академия русского балета им. А.Я.Вагановой, доцент, Санкт-Петербург, kolar@inbox.ru

Историк балета Л.Д.Блок: от безъязыкости к балетоведческому дискурсу

Ключевые слова: мода, изобразительное искусство, драматический театр, жизнетворчество, классический танец, «Основы классического танца, урок, дуэтный танец.

Л.Д. Блок пришла к изучению техники классического танца в последние десять лет своей жизни. Однако труд по истории мирового балета, изданный после ее смерти под заглавием «Классический танец: история и современность», остался незавершенным.

Балет не входил в сферу художественных интересов семьи Менделеевых и семьи Бекетовых-Блок. В ранней молодости у нее возникли увлечения, оказавшие влияние на формирование языка описания балетного спектакля: это мода, изобразительное искусство и драматический театр. В годы брака она полностью разделяла интересы мужа-поэта, играя в жизнетворческой среде символистов роль безмолвной героини его стихов и пыталась безуспешно реализовать себя на драматическом поприще, где ей приходилось работать с «чужим словом». Ни дневников, ни записных книжек она не вела, о круге ее интересов, и о ее литературных способностях мы можем судить по переписке и принадлежавших ей книгах в составе библиотеки А.А.Блока.

За последние десять лет она прошла уникальный путь по созданию языка описания техники и искусства танца. Встреча с владельцем частной балетной школы и секретарем Института по изучению мозга и психической деятельности, владеющим методом психоанализа А.Ф.Кларком, спровоцировала создание скандальных мемуаров «И был и небылицы о Блоке и о себе», где была переосмыслена ее жизнь с Блоком. Поиски собственного призвания привели ее к клакерам в ГАТОБе и к среде балетоманов. Кумиры этого периода - Марина Семенова и Виктор Семенов. Началось ведение балетных дневников: описание балетных спектаклей, исполнительской манеры и интерес к истории танца.

В 1931 г. С.Э.Радлов, художественный руководитель ЛАТОБа, порекомендовал Л.Д.Блок в качестве литературного секретаря А.Я.Вагановой для написания труда «Основы классического танца». В 1931-1934 гг. она посещает уроки в Ленинградском хореографическом техникуме, записывает их и вместе с Вагановой работает над книгой, одновременно начав практическое изучение основ классического танца в студии под руководством Ираиды Бахты, ученицы О.И.Преображенской. Для издания Ленинградского хореографического техникума «Классики хореографии» (1937) она переводит труд ученика Филиппа Гальони Леопольда Адиса «Традиции французской школы танца». Л.Д. Блок начинает посещать уроки дуэтного танца, записывает их, однако план по изданию «Основ дуэтного танца» остался неосуществленным. В последние годы она занята работой над рецензиями, статьями и разделами труда «Возникновение и развитие техники классического танца».

Куцаева Марина Васильевна

Институт языкознания РАН, старший научный сотрудник группы финно-угорских языков отдела урало-алтайских языков, к. филол. н., Москва, marina.kutsaeva@iling-ran.ru

«Марийский язык через марийский танец: об опыте реализации программы «Мастер-Ученик» в танцевальной практике»

Ключевые слова: марийский язык, этнический язык, внутренняя диаспора, московский регион, ревитализация языка, программа «Мастер-ученик», новые носители марийского

«Марийский язык через марийский танец: об опыте реализации программы «Мастер-Ученик» в танцевальной практике в московском регионе». В Москве и Московской области проживают 3165 марийцев [1], многие из них сохраняют связь с земляками и малой родиной. Кроме того, в московском регионе возрастает языковая лояльность носителей [2] и возникает потребность в этническом языке, который в условиях диаспорного проживания выполняет разнообразные функции [3]. Как показал анализ языковых биографий респондентов, представителей марийской диаспоры московского региона [4], немало среди них и пассивных билингов.

Соответственно, передача языка в семье и сохранение его в диаспоре представляются тревожными [5]. Организация языковых курсов для взрослых, хотя и вызывает одобрение членов диаспоры [2], кажется, не слишком востребованной. С другой стороны, некоторые популярные культурно-досуговые инициативы, нацеленные на поддержание традиционной культуры в диаспоре, не используют в полной мере заложенный в них языковой потенциал [6].

Одним из способов приобщения к этническому языку среди взрослого населения является программа «Мастер-Ученик» [7], зарекомендовавшая себя во многих уголках мира (см. [8]). Программа включает базовые принципы: устная коммуникация на целевом языке, использование средств невербальной коммуникации, использование целевого языка в контексте реальной практической деятельности (садоводство, кулинария, пр.) [9].

Этнический язык становится неотъемлемой частью изучения этого вида деятельности в целом. Соблюдение принципов способствует тому, что изучение языка и обучение языку происходят в условиях погружения, которые почти полностью повторяют естественную среду изучения языка детьми (в отличие, например, от искусственных условий в классе) [10: 60–63].

На наш взгляд, такая программа может быть применена в сообществе московских марийцев на базе существующих культурно-досуговых проектов. Ее реализация позволит укрепить позиции марийского в сфере культуры, расширить языковое сообщество за счет новых носителей, которые в свою очередь помогут «продлить» жизни языка в диаспоре [11]. «Работающий с языком в поле лингвист должен помочь сообществу организовать программы по ревитализации, объяснить, как эти программы функционируют, каковы задачи «мастера» и пр. [12]. В этой связи, вслед за инициативой, описанной в [12], автор также выступил в качестве «ученика» в лингвистическом и одновременно танцевальном эксперименте по изучению марийского языка и традиционных марийских танцев. В докладе будут приведены некоторые наблюдения, рекомендации и предварительные выводы нашего опыта.

Левина Екатерина Валериевна

Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, преподаватель, г. Саратов, Catherine1995@yandex.ru

Человек и вещи в постмодерн-танце: поворот к объектно-ориентированности

Ключевые слова: Танец, постмодерн-танец, объектно-ориентированная онтология, объект, цифровой перформанс, Театр танца Джадсона.

Доклад представляет собой анализ изменения роли исполнителя в американском искусстве 1960-1980-х годов, в частности, в хореографии.

Терминологической базой выбрана разработанная позднее объектно-ориентированная онтология Г. Хармана, основанная на феноменологии Э. Гуссерля и герменевтике М. Хайдеггера. Автор отмечает, что в этот период в искусстве зарождается поворот к объектно-ориентированности: человек в перформансе становится таким же

объектом, как и реквизит. В качестве примера приводится ряд постановок хореографов первого и второго поколения Театра танца Джадсона и цифровые перформансы сообщества Е.А.Т., в которых они экспериментируют и переосмысливают роли исполнителя и вещей в танце. Автор приходит к выводу о том, что уже в рассматриваемый период человек и вещи в постмодерн-танце становятся равноценными и в процессе перформанса оказывают одинаковое влияние на формируемое в сознании зрителя пространство реальности.

Логинова Елена Георгиевна

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, профессор кафедры английского языка и методики его преподавания, д. филол. н., доцент, Рязань, e.loginova-rsu@mail.ru

«Игра» жестов в спектакле

Ключевые слова: театр; синхронизированный с репликой жест; образность; выразительность; усиление

В докладе речь пойдет о жестах в актерской игре. Рассматриваются конвенциональные и креативные жестовые формы репрезентации информации в условиях комплементарного и интерпретирующего характера сценической коммуникации. Обосновывается понятие полимодальной выразительности, которая достигается в спектакле в процессе объективации содержания вербальными и невербальными (жестовыми) средствами и помогает передать это содержание с увеличенной интенсивностью.

Материалом послужили сценические постановки пьес отечественных и зарубежных драматургов (А. Чехов, М. Булгаков, А. Вампилов, А. Арбузов, А. Казанцев, Н. Садур, Н. Коляда, С. Беккет, Г. Пинтер и др.).

В качестве исходного тезиса было принято положение о том, что источником смысловых проекций в спектакле выступает обусловленное ситуативным контекстом взаимодействие разных коммуникативных ресурсов (слово, жест, мимика, направление взгляда, костюм, организация мизансцены, музыкальное и звуковое сопровождение, освещение). Исходя из этого, мы попытались ответить на вопрос: какая роль в процессе смыслоформирования отводится жесту, сопровождающему реплику актера?

Аналізу подвергались основные типы жестов согласно классификации А. Ченки и К. Мюллер [Cienki, Müller 2008]: репрезентирующие, указательные, ритмически структурирующие высказывание. При этом данные типы жестов трактуются нами как прагматические, т.е. мотивированные художественным замыслом режиссера и актера (в отличие от жеста как средства телесной концептуализации в естественной коммуникации) и реализующие, тем самым, несколько коммуникативно- прагматических установок, что является источником сопутствующих смыслов.

Демонстрируется способность жеста в театре вступать в аддитивные и неаддитивные отношения с другими коммуникативными ресурсами, результатом чего становится усиление существующих или создание новых концептуальных связей между ними.

Устанавливаются параметры конструирования выразительного высказывания в спектакле. Среди них: жестовая репрезентация содержания, которая может носить аддитивный, неаддитивный или контрадикторный характер; жестовая характеристика персонажа (а также его отношения к референту и собеседнику); жестовая репрезентация качественных признаков референта (объекта или события); жестовая репрезентация логической и формальной структуры высказывания.

Мальцева Елизавета Игоревна

Московский государственный лингвистический университет, старший преподаватель, г. Москва, г. Щербинка, elizaveta_korshu@mail.ru

Метаязык танца: от фонетики к тексту и дискурсу

Ключевые слова: трансфер, метаязык, значение, семантическая деривация, *verba dicendi*.

Исследование направлено на анализ семантической деривации лексических средств, используемых при описании танца и естественного языка. С точки зрения семиотики язык и танец – знаковые системы, кодирующие и передающие определенный «текст» (сообщение). Это сходство позволяет сравнить как сами системы, так и обслуживающие их метаязыки. Под метаязыком понимается результат «перевода» сообщения из одной знаковой системы на естественный язык, включающий общеупотребительную и общенаучную лексику, а также терминологию [Гвишиани 1983]. Лингвистические «заимствования» составляют часть метаязыка танца, выполняющие роль инструмента описания и анализа движений. Такой «переход» лексики в другую сферу употребления соответствует идее о трансфере – обмене знаниями между разными культурами, дискурсами и профессиональными сообществами [Фещенко, Бочавер 2016]. Семантические процессы в метаязыке танца рассматриваются в рамках семантической деривации – динамической модели многозначности, позволяющей учесть развитие новых значений слова с привлечением данных диахронии [Падучева 2004; Анна А. Зализняк 2006].

Материал исследования составляют немецкоязычные рецензии, специальные словари и научные статьи, посвященные анализу танцевальных постановок. Лингвистические «заимствования» приходят в метаязык танца из разных разделов языкознания. Техника исполнения описывается с помощью терминов фонетики *Artikulation* и *artikulieren* (*Bewegungen artikulieren* – артикулировать движения; *Artikulieren der Körperhaltung* – артикулирование позы), а при употреблении лексемы *Grammatik* подчеркивается системный характер танцевального искусства и индивидуальный стиль исполнителя (*historische Grammatik des Tanzes* – историческая грамматика танца; *Grammatik der Bausch-Bühne* – сценическая грамматика [Пины] Бауш). На «лексическом уровне» в описании танца участвуют *Vokabular*, *Idiom*, *Konnotation* (*Ballettvokabular*; *Tanzidiom*; *sexuell konnotierte Schritte* – шаги с сексуальной коннотацией). Особую группу метаязыка танца составляют *verba dicendi* – слова, описывающие речь (ср. лат. *verbum* ‘слово, выражение’): *sagen, erzählen, sprechen* (*etw. mit der choreografischen Sprache sagen* – сказать что-либо на языке хореографии; *Geschichten, die die Körper erzählen* – истории, которые рассказывают тела; *mit dem Körper sprechen* – говорить с помощью тела).

Литература

Гвишиани Н. Б. К вопросу о метаязыке языкознания // Вопросы языкознания. Москва: Наука, 1983 № 2 С. 64-72.

Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006 672 с. Серия: *Studia Philologica*.

Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. Москва: Языки славянской культуры, 2004 608 с.

Фещенко В. В., Бочавер С. Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения – через *cultural studies* – к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. Коллективная монография / отв. ред. В. В. Фещенко. М.: Культурная революция, 2016 С. 5 – 36

Мелик-Пашаева Карина Леоновна

ГИТИС, профессор, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств

Танец в опере: образ, смысл, музыкальное воплощение

1. Значение танцевальных сцен в оперном спектакле во Франции, начиная с XVII в (Ж.-Б. Люлли). Дивертисменты, сюиты танцев как необходимый элемент продвижения сценического действия

□ Увеличение интенсивности танцевальных сцен в XVIII в. Появление тенденций комедийности в опере-балете (Ж.-Ф. Рамо). Стремление соответствовать вкусам французской публики (включение танцев во второй редакции «Орфея и Эвридики» К.В. Глюка).

□ Реакция: критика чрезмерной роли танца в опере (Ж.-Ж. Руссо).

2. Романтизм как источник новых идей по включению танца в оперное действие.

3. Традиции танцевальности в итальянской опере в XIX в. Особенности образа танца, его драматический смысл (Дж. Верди).

4. Австро-немецкая опера и феномен танцевальности. Смысл и значение танцев в оперном творчестве В.А. Моцарта.

□ Р. Вагнер и его решение включить танцы в парижскую редакцию «Тангейзера». Первая попытка после К.В. Глюка по завоеванию симпатий французской публики.

□ Р. Штраус и его трактовка значения танца в опере: а) танец как одна из кульминаций сценического действия; б) танец как смысл и образ происходящих событий.

5. Особое значение танцев в русской опере. Танец как характеристика «другого», антагонистического начала, движущей силы конфликта (М.И. Глинка, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский).

□ Танец как аура, среда раскрытия эмоционального конфликта (П.И. Чайковский).

□ Танец как характеристика чувств и перемены душевных порывов (С.С. Прокофьев)

На протяжении четырех столетий феномен танцевальности, будучи органичным компонентом оперного действия, претерпел существенные изменения – от декоративного дивертисмента – к самостоятельному, насыщенному смыслами средству выражения, служащему раскрытию вокально-симфонического воплощения музыкальной драматургии.

Меловатская Анна Евгеньевна

АНО ВО «Институт современного искусства», заведующий кафедрой искусства балетмейстера; ФГБОУ ВПО «Московская государственная академия хореографии», педагог кафедры классического танца, доцент, кандидат искусствоведения, Москва, annamelovatskaya@yandex.ru

«Значение пантомимы и выразительных пластических жестов в балете»

Ключевые слова: пантомима, балетная пантомима, актерское мастерство в балете, пластическая выразительность

Искусство пантомимы имеет древние корни. Пантомима – это специфический язык жестов. В европейском балетном театре на протяжении XVIII – XIX веков сформировалась собственная балетная пантомима. Ее рождение и становление было связано со спецификой структуры балетного спектакля, в котором сценическое действие разделялось на сцены собственно танцевальные и сцены пантомимные. Именно в пантомимных сценах происходило развитие действия, в них языком специфической балетной пантомимы пояснялись события, реакции, стремления персонажей.

Балетная пантомима имеет ряд особенностей. Во-первых, все жесты соотносятся с постановкой корпуса и законами классического танца, являющегося лексической основой всех балетов классического наследия. Во-вторых, все жесты положены на музыкальный

материал. Таким образом, есть структура, в которой на определенный музыкальный такт выполнялся определенный жест. Нарушить подобную структуру было нельзя. Благодаря тому, что вся балетная пантомима музыкальна, она сохранилась в своем практически первозданном виде до сих пор. В-третьих, балетная пантомима требует особой пластической выразительности и актерского мастерства.

В XX веке по мере развития балетного театра произошли значительные изменения в плане содержания балетных спектаклей. Появлялись новые типы героев, появилась потребность выразить новые идеи. За изменением содержания следовали изменения в форме спектаклей. Потребность в сценах со «старой» балетной пантомимой исчезла. Пантомима в балетном спектакле сильно трансформировалась, она стала танцевальной и еще более пластичной.

Отдельные жесты-знаки теперь сменились комбинациями выразительных пластичных жестов. Усилился драматизм и экспрессия. Для владения языком новой балетной пантомимы потребовались серьезные изменения в преподавании предмета «Актерское мастерство» в профессиональных хореографических училищах. Надо было готовить «танцующего актера», способного выразить языком танца, пластикой тела и актерским мастерством новые идеи, новые смыслы XX века. И здесь возникают актуальные вопросы: является ли актерское мастерство в балете искусством представления? Или оно больше тяготеет к школе переживания? Или оно синтезирует специфическим образом обе театральные школы? Отсюда возникают еще более острые вопросы: что стало балетной пантомимой сегодня? Есть ли в ней потребность? Каковы перспективы ее развития сегодня? Или балетная пантомима навсегда останется «музейным экспонатом» мирового балетного театра?

Михайлова Татьяна Андреевна

Институт языкознания Российской академии наук, в.н.с., д. филол. н., профессор,
Москва, tamih.msu@mail.ru

Танец как элемент ирландской народной погребальной обрядности

Ключевые слова: Ирландская народная традиция, погребальная обрядность, танцы на похоронах, обрядовые игры, конные состязания, ирландские саговые нарративы.

Согласно многочисленным свидетельствам, в основном принадлежащим английским путешественникам по Ирландии XVI-XIX вв., одним из обязательных элементов ирландских поминок является коллективный танец, в котором иногда принимает участие и сам усопший. Ирландские «поминки», длящиеся, как правило, три дня, обычно поражали воображение англичанина, привыкшего к сдержанности и неизменным проявлениям печали. Последний элемент присутствовал и в ирландской погребальной обрядности, о чем свидетельствуют дошедшие до нас тексты традиционных плачей (исполняемых вдовой или другими родственниками покойного), а также свидетельства о присутствии на похоронах на их завершающем этапе профессиональных плакальщиц, провожающих гроб до места погребения. Другим элементом традиционных поминок была «партия» стариков, которые, сидя в доме покойного, предаются воспоминаниям о прожитой им жизни. Однако действительно шокирующим могло показаться наличие обязательной другой «партии» - группы молодежи, которая шумно развлекалась, играла в традиционные коллективные игры и танцевала, изредка поднимая покойного со стола и как бы включая его в общий хоровод. Последний компонент в четком сценарии ирландского погребального обряда к концу XIX в. был почти полностью исключен из обряда, при том, что дух общего веселья на поминках сохранился в нем до нашего времени. Не случайно этот важный элемент народной погребальной обрядности носит название «поминальные развлечения» (wake amusements).

Феномен исполнения коллективных и индивидуальных танцев на похоронах имел несколько интерпретаций, не противоречащих друг другу. Так, низкий уровень медицины

принуждал сохранять тело усопшего в доме на трехдневный срок из опасения погребения живого человека. Постоянные обращения к телу во время танцев и игр должны были побудить его очнуться. Другим объяснением является идея, что танец одновременно символизировал жизнеутверждающее начало и служил своего рода изложением на языке танца биографии покойного - рождения, женитьбы, сексуальной активности, сельского труда, участия в ярмарках и так далее. Проводились также параллели с танцами на похоронах в ряде африканских культур и «плясками смерти» Мексики. Следует, однако, обратить внимание на такой элемент как индивидуальные состязательные танцы обнаженных молодых людей: победителю вручалось нечто, принадлежащее покойному, на его выбор. В докладе предлагается провести параллель с описанными Вульфстаном (Хв.) и проанализированными В.Н. Топоровым конными состязаниями на похоронах у эстов, в ходе которых также распределялось имущество покойного. Кроме того, народная погребальная обрядность Ирландии находит параллели в саговых нарративах, в которых, в частности упоминаются «погребальные игры» (cluichi cainteoh), находящие параллели в древнегреческой погребальной обрядности.

В качестве основного тезиса доклада выносятся идея, что именно «игры», исполняемые также во время других собраний молодыми воинами и имеющие состязательный характер, послужили истоком традиционного танцевального искусства в Ирландии и Шотландии (ср. «игра» - стояние героя на шесте и традиционный шотландский танец «на кубке»).

Морозова Галина Сергеевна

Академия танца Бориса Эйфмана, преподаватель пластической выразительности высшей квалификационной категории

Музыкальность как язык пластической выразительности в искусстве танца

Ключевые слова: музыкальность, пластическая выразительность, язык, танец, балет, коммуникация.

Тело человека обладает способностью к невербальному общению. Язык тела относится к доречевому этапу жизни человека: крики, возвещающие об опасности, ритуальные танцы, призывы к охоте, возгласы и жесты радости, слезы и стоны печали, как и эмоции, были присущи человеку всегда. Таким образом, язык тела: жест, мимика, поза, движение – это язык выражения определенного эмоционального состояния. Более того – это язык выражения содержания послания человека окружающему его сообществу, способ передачи мысли от одного человека другому.

Говоря о мире танца как виде искусства, важно иметь в виду, что танец сопряжен с музыкой, то есть специфика выразительного танцевального движения состоит в том, что убедительный художественный образ рождается в живой связи с музыкой. Если понятие «язык музыки», скорее, метафорическое, то термин «музыкальная речь» общепризнан в научном сообществе. Музыкальная речь как высказывание звуками имеет собственное содержание, обладает внутренней драматургией. Танец, созданный для сцены (будь то балет или выступление коллектива современного танца), как и танец импровизационный или перформативное движение - тоже послание, сообщение зрителю чувств, мыслей.

Цифровизация современного мира разрушила привычные формы коммуникации. В обществе обострилась потребность в поиске альтернативного виртуальному способу взаимодействия. Язык движений как инструмент человеческого общения обретает все большую значимость в процессе понимания друг друга. Язык музыкального, художественного движения – как способ вдохновить зрителя на духовные поиски, направить внимание на контакт с реальностью и с людьми, общение с которыми дарит живые эмоции.

Древнейшие виды общения – коммуникативные архетипы по Д.К. Кирнарской – призыв, прошение, игра и медитация. Все они имеют пространственно-двигательные

аналоги в звуковой форме, в музыке. Соответственно, на наш взгляд, воспитание пластической выразительности требует особого внимания к развитию музыкальности. Музыкальность мы рассматриваем как комплекс способностей, инструмент, создающий возможности для познания и передачи смысла движения, помогающий выразить содержание пластического сообщения.

Таким образом, нам видится необходимым создание системы упражнений для развития у будущих артистов музыкальности, наделяющей движение художественной ценностью и убедительной ясностью.

Никитин Дмитрий Аркадьевич

Центр культуры и искусства «на Соборной», руководитель клуба исторического танца, к.т.н., г. Владимир, darnikum@mail.ru

Основные закономерности жизненного цикла танца

Ключевые слова: Закономерности танца, рождение танца, история танца, изменения в танце, развитие танца, заимствование танца, теория танца, жизненный цикл танца.

В контексте данного доклада под танцем будем понимать хореографические произведения и танцевальные направления, исполняемые в быту большими группами населения уровня стран и их народов. Предложено разделить жизненный цикл танца на этапы: промежутки времени, в течение которых танец развивается при сходных условиях, факторах и подчиняется общим закономерностям.

Этап 1 Появление музыкального ритма. Для возникновения танца используемый ритм должен быть популярным, новым, имеющим возможности реализации во множестве произведений.

Этап 2 Появление основного хода и народное исполнение танца. Рассмотрены причины появления танца: народная традиция, которая прямо рождает танцы на основе трудовых и бытовых движений или является основой для работ хореографов, заимствование танцев стран-лидеров, заимствование культуры социальных низов, антисоциальных, угнетаемых или имеющих культурные особенности слоев общества, что свойственно молодежным субкультурам и прочие причины.

Этап 3 Запись танца хореографом. Рассмотрены особенности авторских

Этап 4 Изменение и развитие танца на основе импровизации, заимствование элементов других танцев, вариаций основного хода, влияние музыки, заимствование танца другими группами населения, деление танца на подвиды, появление новых танцев на основе исходного.

Этап 5 Упрощение танца: его основного хода, ускорение темпа, упрощение элементов, изменения в танцевальной музыке. Рассмотрены причины упрощения танца: старение носителей танца, ошибки при обучении или заимствования, стандартизация элементов, мода на костюм, социальные изменения в обществе и вовлечение в танец прежде не танцующих групп населения.

Этап 6 Падение популярности танца: появления альтернативных танцев. Ведущая тенденция в развитии танца. Влияние смены поколений.

Этап 7 Историческая реконструкция танца.

Этап 8 Возрождение танца или его стилей. Причиной является популярность исторических периодов, музыкальных произведений, подвижность отдельных хореографов.

Рассмотрены особенности жизненного цикла танцев, возникающих в народной среде, а также авторских танцев, танцевальных направлений и некоторых групп исторических танцев. Для выявленных закономерностей приведены исторические примеры их проявления. Дано графическое представление жизненного цикла танца. Приведено практическое значение выявленных закономерностей в работе хореографов, реконструкторов и историков танца.

Никифорова Лариса Викторовна

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, кафедра философии, истории и теории искусства, доктор культурологии, профессор, nikiforova_lv@list.ru

Телесные формулы страха в театральной иконографии XVIII века как «формулы пафоса»

Задача доклада – отталкиваясь от идеи «формул пафоса», выдвинутой А. Варбургом и развитой его учениками и последователями, проанализировать интермедийные отношения между изобразительным искусством и театром. Под «формулами пафоса» Варбург, мысливший историю искусства как «психоисторию», понимал устойчивые телесные формулы, с помощью которых передавалась сильная эмоциональная реакция. Такие позы и жесты являлись античными цитатами и воплощали темную (дионисийскую) сторону античности. К ним обращались художники эпохи Возрождения в поисках способов пластического выражения сильного волнения, и, тем самым, «формула пафоса» обретала новую жизнь в искусстве. Изучение «формул пафоса» имеет отношение и к механизмам передачи традиции, и к судьбам античного наследия. Проблему того, что первично для художника – опыт наблюдения за реальной жизнью или использование художественных образцов – К. Гинзбург определил как проблему морфологии и истории. Она не имеет однозначного решения. Н. Брайсон показал интеллектуальные (а не миметические) основания «Методов изображения страстей» Ш. Лебрена, имевшие невероятное влияние на искусство конца XVII – середины XIX века. А С. Сеттис предложил идею кодификации формул эмоциональной выразительности искусством, при этом наиболее сильной кодификацией (даже канонизацией) жеста и позы отличается изобразительное искусство, в котором телесная выразительность не имеет вербальной или интонационной поддержки. Наиболее знаменитой театральной позой страха можно считать ту, что изображена в портрет актера Д. Гаррика в роли Ричарда III кисти У. Хоггарта. Это один из самых известных театральных портретов XVIII века, тиражированный в гравюрах и даже карикатурах. В этой роли Д. Гаррик мгновенно прославился, исполнение им Ричарда III сначала в Гудменз-Филдс, а затем в Друри-Лейн считается переломным в истории актерского мастерства как переход от декламации к перевоплощению, изображению страстей, отчего зрители в зале заливались слезами. В позе и жесте Гаррика-Ричарда III можно увидеть сходство с одной из «формул пафоса», проанализированных А. Варбургом, а именно – «Смертью Орфея», возрожденной гравюрами А. Мантеньи и А. Дюрера, использованной в сценах мученичества святых. Поза Орфея встречается в исторических картинах вплоть до середины XIX века. Подобным образом, женский театральный жест испуга, зафиксированный у Ф. Ланга и И. Энгеля (лицо повернуто в одну сторону, протянутые руки в другую, «как бы отталкивая ненавистный предмет»), а также в театральной иконографии (Л.К. Кармонтель, М. Кирцингер), также восходит к античному прообразу – нимфы, спасающейся от эротического преследования. Это то же движение и та же пластическая формула, которую А. Варбург находил в фигурах Зефира и Флоры в «Весне» С. Боттичелли, в «Аполлоне и Дафне» Л. Бернини. Она встречается также и в британской карикатуре XVIII века, книжной иллюстрации.

Проблему интермедийности в настоящем контексте я трактую как взаимосвязь театра и изобразительного искусства через телесную формулу выражения эмоции (страха, испуга). Медиатором выступает пластическая формула эмоции, общая для театра и изобразительного искусства.

Николаева Юлия Владимировна

МГУ им. М.В. Ломоносова, с.н.с.; НИУ ВШЭ науч. сотр., к. филол. н., Раменское М.О., julianikk@gmail.com

Прагматические жесты рук и головы: типы и функции¹

Ключевые слова: жестикуляция, жесты головы, прагматические жесты, интерактивные жесты

В докладе будут рассмотрены существующие подходы к описанию прагматических значений в мультимодальной коммуникации.

Представления о том, какие значения относятся к сфере прагматики, остаются достаточно размытыми. С другой стороны, в последние годы есть существенный прогресс в том, какие именно прагматические значения могут передаваться жестами, хотя жесты головы остаются практически не изученными в этом отношении. Учитывая, что невербальные средства играют огромную роль в том, что касается указаний на позицию говорящего, затруднения при поиске слова, структуру дискурса и взаимодействие между собеседниками, можно ожидать, что изучение невербальных средств будет способствовать лучшему пониманию, как и какие языковые средства задействованы в таких контекстах. Так, были выделены следующие группы прагматических жестов. Во-первых, это жесты, передающие отношение говорящего (*stance-taking*), сюда относятся жесты, выражающие неуверенность в точности передаваемой информации, указывающие на приблизительность номинации (часто они соотносятся с маркерами приблизительной номинации и препаративной подстановки или указаниями на субъективную оценку, такими как «я так думаю»), и эксплицирующие сомнения (как, например, жест «развести руками»). К жестам, относящимся к указанию на структуру дискурса, относятся маркеры фона рассказа, указания на возвращение к основной линии, (повторные) представления референтов и маркирование некоторой информации как дополнительной.

К жестам, связанным с локальной структурой дискурса, были отнесены жесты, маркирующие перечисления, противопоставления и отрицания. Жесты поиска слова включают, помимо ядерной категории, также жестовые способы заполнить паузы хезитации (например, покачать или потрясти рукой в ситуации, когда это движение синонимично заполненным паузам).

Наконец, группа интерактивных жестов включают указания на смену или сохранение ролей в разговоре и указание на адресата сообщения. Что характерно, не всегда информация, передаваемая жестами, дублирует речь (это относится и к жестам отрицания), таким образом дополняя речевое сообщение и поясняя его прагматическую функцию.

Также будут рассмотрены различия в жестах головы и рук при передаче прагматической информации и примеры реакции адресата на такие мультимодальные сообщения.

Новикова Анна Андреевна

МОУ ИТ-лицей Привилегия, учитель иностранных языков, Челябинская область, Сосновский район, мкр-н Привилегия, anna.ponomareva2298@bk.ru

Лингвопрагматические особенности танцевального дискурса (на материале англоязычных и русскоязычных уроков классического танца)

Ключевые слова: Танцевальный дискурс, классический танец, лексические особенности, грамматические особенности, прагматические особенности, русскоговорящий педагог, англоговорящий педагог.

Танцевальный дискурс происходит между педагогом и учеником, осуществляется в определенном социальном институте – танцевальной школе или коллективе, обоснован конкретными целями, которые зависят от разных факторов – возраста, типа учреждения и вида деятельности, и в зависимости от целей имеет свои речевые стратегии и тактики. Речь педагога классического танца – это основное орудие педагогического воздействия,

¹ "Исследование выполнено в рамках Программы развития Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия»"

которое способствует «включению» у обучающихся ассоциативно-образного мышления. Выделяются и описываются характерные **лексические особенности**, отмечается, что речь педагога классического танца очень отличается от обычной речи человека, она наполнена большим количеством терминов, необычным употреблением слов-направлений и слов-числительных, которое будет понятно только тем, кто занимается данным видом искусства. Кроме того, использованная лексика также отличается сжатостью и точностью, что связано целью и условиями, в которых проходит урок. Выразительность речи русскоговорящих педагогов сопоставима с выразительностью самого классического танца, чего не наблюдается в речи англоязычных педагогов. Речь русскоговорящих педагогов полна сравнений, метафор, противопоставлений, гипербол и других приемов, которые благотворно влияют на мышление и воображение учеников, помогая в достижении поставленных целей. **Грамматические особенности речи педагогов** классического танца не свойственны обычной человеческой речи, а также речи педагогов другой сферы деятельности. Индивидуальность и исключительность речи англоязычных и русскоязычных педагогов придает многократное использование повелительного наклонения, безличных конструкций, опущения и сокращения отдельных слов/фраз, повторения, употребление определительных наречий, что обусловлено целью педагога побудить учеников к выполнению упражнений, добиться точности и краткости в объяснении. Употребление инфинитивных предложений, риторических вопросов и риторических восклицаний, а также смена порядка слов в предложении значительно обогащают речь русскоговорящих педагогов, делая ее более эмоциональной и образной, что положительно влияет на атмосферу урока. Анализ **прагматических особенностей речи** педагога классического танца проводится на основе типологии речевых стратегий В. И. Карасика: *объясняющую, оценивающую, содействующую, организующую и контролирующую стратегии*. Все эти стратегии в той или иной степени реализуются в речи как англоговорящих, так и русскоговорящих педагогов во время урока. При реализации этих речевых стратегий педагоги классического танца используют различные тактики и средства выражения, активизирующие деятельность, помогающие быстрому и эффективному получению желаемого результата. Однако, отмечается, что речь русскоговорящих педагогов имеет особенности в вопросе использования объясняющей и контролирующие стратегии. Эта особенность заключается в использовании тактик сравнения, противопоставления, образной картины мира, гиперболизации, помогающих реализации объясняющей стратегии, а также в использовании тактик включения в процесс учащихся, рецензий и рефлексии, способствующих реализации контролирующей стратегии.

Панич Наталья Владимировна

МГИМО МИД России, старший преподаватель, Москва, N.v.panich@mail.ru

Танцевальные термины и названия социальных танцев в английском, французском и немецком языках в середине XVII – конце XVIII века: сравнительный анализ

Ключевые слова: танцевальная терминология, социальный танец, контрданс, Фейе, Плейфорд, Тауберт, Уивер

В докладе представлен лексико-семантический анализ танцевальных терминов, которые встречаются в печатных изданиях (преимущественно учебниках и словарях), подготовленных английскими, французскими и немецкими издателями и хореографами. Он позволяет проследить общую траекторию развития танцевальной терминологии, применяемой для описания основных движений и перемещений в социальных танцах, включая степень детализации описаний, в процессе ее становления в европейской танцевальной культуре в эпоху барокко и рококо. В докладе поднимаются вопросы, касающиеся направлений заимствования терминов и появления новых, в том числе в

процессе перевода иноязычных учебников или составления собственных описаний танцев хореографами на основе иностранной танцевальной традиции, приведены различные подходы авторов к некоторым терминам, позволяющие сделать выводы относительно их тождества и неравнозначности в соответствующих танцевальных культурах в исследуемом промежутке времени. Степень детализации описаний и смысловые акценты в текстах позволяют сделать некоторые выводы о причинах приоритетности некоторых форм танцевального взаимодействия (выбор конкретных танцевальных фигур). Отдельно внимание будет уделено отличиям в номинации самих танцев как отражении социокультурного фона: проведен сравнительный анализ содержательно-смыслового наполнения названий и преобладающих в них концептов, выдвинуты предположения относительно взаимосвязей социальных танцев с конкретными ценностными ориентирами в английском и французском обществе и относительно пространства выстраивания личностного и коллективного в танце в рамках существующих норм и традиций и с учетом возможностей для самоидентификации и саморепрезентации и потребности в них.

Для исследования были привлечены изданные в 17 и 18 веке учебные пособия авторства Рауля-Оже Фейе, в том числе «Хореография, или Искусство записи танца» (1701), сборники «Английского учителя танцев» Джона Плейфорда, «Музыкальный словарь» Себастьяна де Броссара (1701), «Общая истории танца» Жака Бонне (1723), «Танца старинного и современного» Луи де Каюзака (1754), трактаты Готфрида Тауберта (1706, 1717) и другие.

Плохова Дарья Сергеевна

Независимая художница танца, танцевальный кооператив Айседорино горе, педагог-хореограф Культурный центр ЗИЛ (студия Мастерская танца и перформанса), horosheva_da@mail.ru.

Современный танец и семиотика.

Ключевые слова: Современный танец, феноменология, семиотика, русский современный танец.

Доклад отвечает на вопрос, почему инструменты анализа общей теории семиотики ближе современному танцу, чем конкретно лингвистические, даже при наличии в хореографии жестов.

Современный танец — здесь мы будем понимать как совокупность техник, композиционных методов и концептуальных подходов, цель которых создание сценического танца. Часто в этой связи применяется термин - contemporary dance в виду его западноевропейского происхождения. В России этот танец набирает свои обороты с 1990-х годов и сегодня примеры его работ можно увидеть в репертуаре Балета Москва и на показах независимых хореографов (По.В.С.Танцы, танцевальный кооператив Айседорино горе, Ольга Цветкова, Татьяна Чижикова, компания Диалог Данс, Антон Вдовиченко и многие другие). Постановки этих авторы станут для нас материалом анализа.

Работы современного танца репрезентуют нам тела в особых состояниях, телесные феномены. Можно выделить два подхода: в одном случае хореографы работают с узнаваемыми феноменами и/или паттернами (культурным кодом), деконструируя их. В другом - сцена оказывается площадкой производства опыта неизвестного, непривычного и потому сложно вербализуемого. В обоих случаях спектакли стремятся воздействовать телом исполнителя на тело зрителя на довербальном коммуникативном уровне, так что источники хореографии можно искать в первых сигнальных системах (И. П. Павлов). Тело, транслирующее значения на чувственном уровне, и вопросы восприятия для современного танца не случайны ибо на протяжении своей более чем вековой истории он усваивал идеи феноменологии. Связь современного танца с феноменологией мы рассмотрим в ходе доклада, чтобы лучше понимать природу постановок.

Постановки современный танец, актуализирующее чувственное восприятие, уходят от нарратива в композиции, конструируют танец на телесных феноменах, имеющих индексальную и иконическую связь с действительностью. Пространство и время современный танец так же решает в пользу “здесь и сейчас”, что инструменты проксемики и хронемии способны схватить наилучшим образом. В целом аналитический аппарат семиотики оказывается весьма перспективным в анализе спектаклей, что мы увидим на материале работ русского современного танца.

Попова Ксения Владимировна

ГИТИС, декан балетмейстерского факультета, кандидат искусствоведения, мастер курса

«Невербальный язык хореографического спектакля: визуализация текста Л.Н. Толстого в балете “Анна Каренина” Дж. Ноймайера»

Ключевые слова: балет, хореография, визуальная драматургия, «Анна Каренина», Ноймайер.

Балеты на основе литературных произведений демонстрируют большие возможности невербальной интерпретации текстов писателей. Литература как первооснова замысла постановщиков раскрывается в визуальную форму через два компонента спектакля: хореографию и художественное оформление. Хореограф Джон Ноймайер является уникальным примером сочетания нескольких творческих проявлений при создании балета, часто он не только пишет либретто, подбирает музыкальный материал и ставит хореографию, но также разрабатывает художественное решение. Так, например, его спектакли на литературной основе можно считать уникальной авторской визуализацией текста на балетной сцене. Балет «Анна Каренина» по мотивам романа Л. Н. Толстого, поставленный Ноймайером в 2017 году на музыку П. И. Чайковского, А. Шнитке, К. Стивенса (Ю. Ислама), является наглядным примером для исследования возможностей невербального языка хореографического спектакля.

Протасова Елизавета Викторовна

Доцент кафедры Хореографии МГУТУ им. К. Г. Разумовского (Первый Казачий университет), Преподаватель КМТИ им. Г. П. Вишневской, Москва, Elizabet_gn@mail.ru

Проблемы трактования терминологии современного танца в России.

Ключевые слова: современный танец, модерн, джаз, техника Хортон, техника Грэм, терминология.

Современный танец, изначально не русская история, так как зародился в англоговорящей среде и пришёл в Россию относительно недавно. Ввиду того, что мы в нашей стране окунулись в современный танец резко, произошла некоторая неразбериха в техниках, стилях и терминах. Именно у нас появился термин “джаз-модерн”, которого нет более нигде в мире. В нашей стране Джаз-модерн - это целый отдельный стиль, которому обучали в танцевальных студиях и даже в профессиональных учебных заведениях! До сегодняшнего дня это словосочетание все ещё используется в России, считаясь основой для эстрадного танца, хотя хореографами и преподавателями джаза и модерна ведётся просветительская деятельность в отношении грамотного освоения техник и стилей. Только через несколько лет вопрос истории и становления современного танца стал глубоко изучаться и исследоваться. В трудах Никитина В.Ю мы можем ознакомиться с описанием исторического пути джазового танца и танца модерн в Америке и России, а также познакомиться с терминологией. Но, так как в современном танце существует несколько школ и подходов, терминология, даже внутри англоязычного мира, также различается, а некоторые движения имеют несколько названий и каждое из которых правильное.

Рассмотрим базовый элемент джазового экзерсиса Flatback. Сам термин образование от словосочетания Flat (плоский) и back (спина), что нам уже дает представление о форме в теле. Сама постановка корпуса в вертикали сглаживает природные изгибы позвоночного столба, а наклон вперед, исполненный по правилам джазового танца, подчёркивает прямые линии и точные углы.

Подробно остановимся на синкопированном шаге, который называется Catchstep. Дословно перевести словосочетание можно, как "поймать шаг". Ритмически данное движение занимает 1 слабую и 1 сильную доли (и-раз или и-четыре), а в движениях всего 2 переступания, когда мы останавливаемся на 2 ногах в определенной позиции.

Также следует обратить внимание на то, что в современном танце есть действия, которые используются сразу в нескольких направлениях, хотя имеют определённое различие в биомеханике исполнения. Сейчас мы остановимся на движении под названием Contraction. В дословном переводе это слово означает "схватки" или сжатие. Этот термин выделила и узаконила Марта Грэм в своей технике танца модерн, но также движение перешло в джазовый танец с некоторыми изменениями.

Данные примеры, рассмотренные в рамках доклада и практического показа, доказывают, как корректное и точное описание элемента влияет на его исполнение. Также мы можем выделить важность грамотного показа, демонстрации, для более качественного процесса обучения учеников в современном танце.

Ржешевская Анастасия Алексеевна

Московский государственный лингвистический университет, Институт международных образовательных программ, доцент кафедры иностранных языков и перевода, к. филол. н., Москва, arlen_nastya@gambler.ru

Функциональные аспекты танца в театральных постановках второй половины XX и начала XXI веков

Ключевые слова: танец, театральная постановка, образ персонажа, невербальные средства репрезентации

Наряду с мимикой, жестами, передвижением по сценическому пространству, танец также способен передавать эмоциональное состояние, чувства, переживания и создавать драматургический образ персонажа в целом. Невербальное (пластическое) выражение сценического образа наряду с вербальным подчеркивалось в учениях К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда и др. Настоящая работа нацелена на изучение степени распространенности и функциональной направленности танца в театральных постановках (спектаклях) различных жанров. Материалом исследования являются десять спектаклей в постановке российских режиссеров по пьесам российских авторов, пять из которых относятся ко второй половине XX века («Маленькие комедии большого дома» 1974 г., «Энергичные люди» 1974 г., «Часы с кукушкой» 1978 г., «Взрослая дочь молодого человека» 1980 г., «Миллион за улыбку» 1981 г.), пять – к началу XXI века («Московской хор» 2003 г., «Валентинов день» 2014 г., «Заяц. Love story» 2014 г., «Под одной крышей» 2020 г., «Где мы?!...» 2019 г.).

Сопоставительный анализ позволяет установить, что в отобранных спектаклях второй половины XX века танец присутствует в трех из пяти постановках (60%), в то время как на более современном этапе развития театрального искусства – в каждой (100%). В большинстве спектаклей танец носит фрагментарный характер, поскольку присутствует в отдельных эпизодах театрального действия. Танец, исполняемый актерами-персонажами как мужского, так и женского пола, призван подчеркнуть настроение персонажа, раскрыть некоторые черты личности, создать атмосферу праздничного события, ироничности, мечтательности, а также вызвать необходимый отклик зрителя. В частности, один из персонажей спектакля «Где мы?!...» сопровождает посвященную предстоящей свадьбе главных героев фразу — "Эх, да праздновать будем в боярских палатах!" — комбинацией

энергичных движений и хлопков ладоней, бодрыми ударами ладоней о грудь и одновременными ритмичными постукиваниями ногами о пол, изображая традиционный русский мужской танец. Особенно отмечается, что танец вносит разнообразие в средства выражения авторского замысла. Так, например, в спектакле «Под одной крышей» по пьесе Л. Разумовской режиссер вводит персонаж мужчины, несмотря на то что в тексте произведения главными персонажами являются лишь три женщины – Нина Петровна, бабушка, Валентина, мать и Любочка, дочь. Мужской персонаж наделяется исключительно невербальными средствами экспрессии: в костюме, предназначенном для балетной партии, им исполняются балетные этюды под аккомпанемент классического вальса.

Таким образом, интеграция персонажа-мужчины в сценическое действие и его невыраженное вербально присутствие в диалогах главных героинь становится воплощением их представлений об эталонном мужчине, его роли в жизни. Проведенное исследование выявляет, с одной стороны, возрастающую актуальность танца и танцевальных этюдов в театральной постановке для создания определенного антуража, с другой стороны – особенное функциональное назначение танца как средства невербальной репрезентации отчетливого образа персонажа и его характеристик.

Романова Наталья Васильевна

Заслуженный деятель искусств Республики Южной Осетии, доцент кафедры классической хореографии и балетмейстерского искусства Московского государственного института культуры (МГИК), преподаватель высшей категории Московского государственного колледжа искусств отдела хореографического творчества (народный танец) (МГКИ).

Роль мелкой техники в тренаже классического танца ,для формирования динамики и выразительности танца

Ключевые слова: классический тренаж, allegro, batteries, entrechat, Н. Тарасов

В наше время педагоги классического танца, начинающие работать с исполнителями классической хореографии, сталкиваются с определенными трудностями. Как выстроить учебный процесс? Программы всех основных дисциплин должны быть скорректированы таким образом, чтобы изучение нового материала шло поэтапно.

Каждая ступень обучения классическому танцу имеет свои специфические особенности, свои сложности. Если на первых двух курсах закладывается фундамент классического танца, изучаются основные движения, вырабатывается выносливость, выразительность движения, то в дальнейшем суммируются знания и навыки, полученные на основе изученного материала, и идёт переход на более усложненный уровень экзерсиса, движения приобретают более законченную профессиональную форму.

Построение каждой комбинации должно быть обусловлено задачей всего урока. Комбинации должны быть неразрывно связаны между собой. Н. Тарасов утверждал: «Все должно быть взаимосвязано и работать на методическую целостность урока, его хореографическую и логическую стройность развития, а не дробиться на отдельные разрозненные части». В своей работе мы придерживаемся определенных принципов в построении учебных комбинаций. Сначала изучается простая комбинация, в «чистом виде», которая постепенно усложняется и за счёт смены темпа или ритма внутри комбинации, используя синкопированный ритмический рисунок. Благодаря этому, в дальнейшем обучении студенты более подготовлены к изменению ритмического рисунка, который часто встречается а танцевальных комбинациях урока классического танца.

Адаптация уроков классического танца необходима для повышения уровня технической базы танцовщика. Системный подход к изучению классического танца с привлечением новаторских методов обучения позволяет построить высокоэффективную систему подготовки специалистов в области классического хореографического искусства.

Выдающиеся педагоги-хореографы всегда придавали *allegro* первостепенное значение. Ваганова писала: «В нем, в *allegro*, заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства». Хочется напомнить высказывание Н. Тарасова: «Хорошая элевация и баллон зависят от наличия достаточной силы выносливости и волевой стойкости ученика... Малое и недостаточное количество прыжков, входящих в каждое задание, не может в должной мере утвердить хорошую элевацию и баллон». Основываясь на практической работе со студентами-хореографами, можно сделать вывод, что мелкая техника, а именно *batteries* (заноски) и *entrechat*, используемые на протяжении всего экзерсиса, являются одним из фундаментальных движений для развития силы ног во время прыжка.

Таким образом, можно сделать вывод: классический экзерсис устанка развивает силу ног, выворотность, шаг, гибкость тела, экзерсис на середине зала — устойчивость, равновесие и выносливость, раздел *allegro* — элевацию и лёгкость. Поэтому занятия классическим тренажем, несомненно, идут на пользу студентам на кафедрах классического танца средних специальных и высших образовательных учреждений.

Руссо Максим Михайлович

Институт языкознания РАН, научный сотрудник, Москва,
maks.rousseau@gmail.com

Журавлиные танцы на карте Евразии: от Закинфа до Хоккайдо

Ключевые слова: лексика танца, подражательные танцы, журавли, народная хореография

Древнейшие упоминания о танце под названием «Журавль» относятся к античной Греции (Плутарх «Тесей», 21; Лукиан «О пляске», 24). Визуальным свидетельством этого танца считается изображение процессии танцующих на так называемой «Вазе Франсуа» (VI в. до н.э., Национальный археологический музей Флоренции). В современной Греции «журавлиный танец» сохранился на острове Закинф. «Журавлиные танцы» отмечены у восточных славян, башкир, калмыков, ногайцев, рутульцев, армян, хантов, манси, китайцев, корейцев, японцев, якутов, эвенков, айнов, чукчей. Возникновение танцев может быть связано с наблюдениями за брачным танцем птиц: в первую очередь — серого журавля (*Grus grus*), а в Азии также индийского и японского журавлей (*Grus antigone* и *Grus japonensis*). В каждой из народных традиций считается, что танцующие воспроизводят движения журавлей. В некоторых традициях журавлиный танец входит в особую группу танцев, основанных на подражании животным (народы Северо-Восточной Сибири, обские угры, айны). Помимо хореографических традиций следует учесть и имитацию движений журавля в китайских боевых искусствах (хэцюань). В докладе предполагается обсудить, какие из этих традиций можно считать восходящими к общему источнику, а какие — возникшими независимо.

РыжакOVA Светлана Игоревна

Институт этнологии и антропологии Российской академии наук, в.н.с., д. и. н.,
Москва, SRyzhakova@gmail.com

Хаста-мудра, хаста-винийога: язык жестов в индийском классическом танце. Происхождение и порождение смыслов.

Ключевые слова: язык танца, семиотика, жесты, индийское исполнительское искусство, драма, ритуал.

Жестикуляция — одна из важнейших отличительных черт индийской экспрессивности вообще, и исполнительской культуры в частности. Эта экспрессивность редко бывает хаотичной: почти всегда она существует в определенной системе, подчиняется некоторым нормами, связанным с представлениями о теле, его «верхом» и

«низом», «правой» и «левой» стороной, «чистотой» и «нечистотой», чувственностью, сопричастностью священному и т.д. Практически всякий индийский сценический и изобразительный текст в значительной степени создается при помощи жестов – как кинестетических движений и поз, так и жестов в значении показательного действия, моделей поведения. Использование жеста – всегда символический акт, маркирующий форму отношения; семиотическое прочтение жеста необходимо для адекватной коммуникации в конкретном культурном пространстве. Классические же танцы современной Индии формировались как своего рода языки со своей «лексикой» и «грамматикой». Все они используют сложные разработанные системы жестотуляции, и прежде всего, жестов рук в которых существуют своего рода «словари», «гlossарии», или, может быть, «алфавиты» символических жестов (хаста-мудра) и «грамматики» – навыки их использования (винийога) для создания художественного текста, для реализации драматического сюжета. Ни одна другая культура в мире не создала столь раннюю, обширную, сложную, систематизированную семиотическую систему жестов, которая, к тому же, в Индии представляет собой и книжное знание, и существует в живой повседневной практике. Как же задаются здесь системы смыслов?

Как смыслы оказываются связаны с определенными жестами? В настоящем докладе автор на основе своих многолетних исследований как теории и истории, так и практики индийских классических танцев исследует жест как сложную культурную категорию в индийской культуре, соединяющую область телесных поз, движения и область смыслов. Ставятся вопросы происхождения и порождения смысла посредством художественного движения в рамках индийских сценических искусств. Анализируются понятия мудра и хаста, хаста-мудра в рамках ритуала и исполнительских искусств – театра и танца. Автор разводит и описывает два способа использования жестов рук – как знака, и как символа. Выявляются модели, лежащие в основе практики использования жестов (винийога).

Савчук Светлана Олеговна

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, в.н.с., к. филол. н., Москва, savsvetlana@mail.ru

Театральный жест в жизни и на экране

Ключевые слова: Театральный жест, жесты, сопровождающие речь, невербальное поведение, Мультимедийный корпус русского языка

В докладе ставится задача определить различие между естественным жестом и жестом, который в естественной коммуникации называется «театральным». Для анализа используется материал Национального корпуса русского языка: на основе изучения контекстов делается попытка определить, в отношении каких жестов, а также поз, движений, мимики и пр. используется эпитет «театральный». В каких случаях поведение, уместное, обычное на сцене, будучи перенесенным в обыденную жизнь, характеризуется как неестественное.

Другой вопрос, имеющий методологическое значение для мультимодальных исследований, касается невербального поведения актера в театре и в кино. Всякий ли жест актера на сцене является театральным? Следует ли признать жесты актеров в театральных постановках и кинофильмах неестественными, поставленными? И, следовательно, правомерно ли научное изучение жестов, сопровождающих речь, на материале кино? Для ответа на этот вопрос был использован Мультимедийный корпус русского языка. Было выделено несколько жестов, которые в нашем материале чаще всего характеризовались как театральные, определен круг ситуаций, связанных с использованием этих жестов, и из мультимедийного корпуса русского языка отобраны фрагменты с аналогичными ситуациями. На этом видеоматериале проведено исследование жестового поведения говорящих (актеров и не-актеров), результаты которого представлены в докладе.

Салбиев Тамерлан Казбекович

Научно-исследовательский отдел «Центр скифо-аланских исследований» Владикавказского научного центра Российской Академии наук (ЦСАИ ВНИЦ РАН), и.о. зав. научно-исследовательским отделом, кандидат филологических наук, доцент, в.н.с., Владикавказ, galabu054@gmail.com

Театр эпико-мифологического танца осетин

Ключевые слова: осетины, театр, танец, миф, эпос.

Сбор и изучение осетинской традиционной хореографии, ведущиеся с конца позапрошлого века, естественным путем поставили исследователей перед необходимостью ее системного и комплексного описания. Первым шагом на этом пути стало соотнесение танца с обрядовой традицией, приведшей к созданию театра обрядового танца Виолы Ходовой «Арвыайдæн», в основу которого были положены разработки В.С. Уарзиати и его сподвижника В.А. Цагараева. В основу было положено представление об обрядах инициации Ван Геннепа, через которые проходит человек от своего рождения до самой смерти, включающие в том числе и свадебный обряд. При этом театральное действие, осуществленное в рамках культуры постмодерна, было в значительной степени ориентировано на декоративность, с очевидными аллюзиями на творчество участников группы Мира искусства: Бакста, Бенуа и др. Не обошлось и без цитирования постановки «Весны священной» Стравинского.

Все же сам характер осетинского танца, присущие осетинской танцевальной традиции особенности, обнаруживающие себя в особом, не обрядовом, а светском институте общественных танцев «Хъазт / Гъазт», указывают на то, что связь танца с обрядом выражалась не напрямую, а опосредовано, на уровне идеологии. Ключевая роль должна быть отведена мифологеме Священного брака (Иерогамии), являющейся основополагающей для всей хореографической традиции. В этом случае удастся установить не только другие мифы, актуализируемые во время танца, но также и идентифицировать эпических и религиозно-мифологических персонажей, роли которых произвольно на себя принимают участники игрища. В конечном счете, речь может идти о театре эпико-мифологического танца, со своим репертуаром, сценографией, реквизитом, музыкальным и песенным сопровождением, в основе которого будет лежать космогонический цикл, отсылающий к эпохе первотворения.

С точки зрения методологический в основе предлагаемого подхода будут лежать положения школы функциональной этнологии, исходящей из того, что целью культуры является гармонизация отношений в обществе и санкционирование существующего в социуме порядка вещей. При этом в рамках этого подхода миф будет иметь не только вербальное, но и акциональное воплощение, реализуемое в рамках танцевальной традиции.

Самойлова Ольга Степановна

Танцовщица фламенко, хореограф, Москва, podvorotnya@mail.ru

Движения кистей во фламенко: разные манеры и их развитие в истории

Ключевые слова: фламенко, брасео, движения кистей, манера исполнения

Фламенко в широком понимании носителей этой культуры что-то очень каноничное, стереотипное, почти классика. Часто говоря о фламенко говорят о культуре всей Испании в целом. При этом о фламенко в мире мало кто знает, что это такое и откуда взялось, каким оно может быть. Представления обывателей сводятся к красно-чёрному в костюмах, строгим позам, хмурым бровям и безудержным дробям. Дроби во фламенко были не всегда. Особенно у женщин. У женщин были... Руки. Один из самых выразительных инструментов танца в целом и женского танца в частности, позволяющий говорить без слов. Руки можно сказать визитная карточка танцовщицы. Это индивидуальность, стиль, сила жеста, нежность и мягкость кистей... Одинаковых нет.

Каждая танцовщица уникальна и неповторима. В нашем кратком обзоре хотелось бы уделить внимание стилю Ла Труко, Сорайи Клавихо, Мерседес Руис, Матильде Кораль, Мерче Эсмеральда, Эвы Йербабуэны и др., остановиться на особенностях стиля брасео каждой, обозначить нюансы, остановиться на позициях и позах, как в "классическом" варианте, так и в современном.

Силичева Маргарита Александровна

МГУ им. М.В. Ломоносова, инженер, к. б.н., Candidate of Biology, Москва, arabena@yandex.ru

содокладчики: Лисицын Федор Викторович, Топорова Виктория Александровна, Бондарева Елена Васильевна.

Утраченный культурный контекст итальянского танца Belfiore.

Итальянские сюжетные танцы XV века могут изображать целое представление, понятное зрителям той эпохи, где передача смысла идёт почти исключительно через движения танцоров и только отчасти через название, которое может быть весьма многозначным.

Одним из таких танцев является танец Belfiore, Доменико ди Пьяченца (1390-около 1470). Belfiore в переводе с итальянского означает «прекрасный цветок», но также Belfiore назывался замок, резиденция д'Эсте, построенный во второй половине XIV века для маркиза Леонелло д'Эсте. Belfiore – не единственный танец Доменико, названный по имени резиденции. Но на сегодняшний день непонятно, получали ли танцы Доменико название по наименованию замка, где были впервые показаны, или смысл такого названия иной. В данном случае название танца многозначно, что и следует из описания.

Belfiore – танец, рассчитанный на трёх исполнителей, стоящих в колонну: двух кавалеров и даму. Доменико подробно описывает схему танца, но не приводит указаний на смысл или сюжет. Однако сюжет прочитывается из движений танцоров: он напоминает военный тактический приём той эпохи, именующийся караколированием и подразумевающий, что находящиеся в первом ряду стрелки, сделав выстрел, отходят в задние ряды строя, чтобы перезарядить оружие и дать возможность выстрелить следующим стрелкам. В этом танце всё происходит именно так.

Также возникает ещё одна семантическая ассоциация, связанная со словом Belfiore, контекст которого был в те времена понятен любому, от знатного господина до последнего простолюдина. Высокое Возрождение были временем расцвета культуры рыцарского турнира, и частью представления на действительно крупном турнире могла быть «война цветов» – Bellum Flogum, имитация боя, чаще всего штурма замка, который защищали благородные дамы. В танцевальной интерпретации бой вёлся не боевым и не турнирным оружием, это была красочная инсценировка, в ходе которой защитницы «замка» метали в штурмующих цветы (иногда в горшках). Подтекст такого действия был очевиден зрителям той эпохи, но, увы, сегодня он утрачен. Зато сегодняшняя аудитория имеет возможность наблюдать эффектное зрелище с участием персонажей прошлого, которое задаёт загадки и предлагает поискать ответы.

Синюшин Андрей Андреевич

Институт полеводства и овощеводства, научный сотрудник, к.б.н., доцент, Нови Сад, Сербия, sinjushinandrey@gmail.com

К интерпретации «шифрованных записок» Веры Молчальницы: рисунки по мотивам танцевальной нотации?

Ключевые слова: танцы барокко, нотация Фёйе-Бошана, фолк-истори

Из фигур российской истории большой интерес в последние десятилетия вызывает Вера Молчальница (девица Вера Александровна, ?-1861, далее В.А.), затворница Сыркова

женского монастыря. В 1909 г. свящ. Николай Грузинский высказал курьёзную гипотезу о тождестве В.А. и императрицы Елизаветы Алексеевны, отчасти обыгрывающую параллелизм сюжетов (император Александр I – старец Феодор Кузьмич, Елизавета Алексеевна – В.А.). Эта идея сейчас популярна, отражена в «народных» гимнографии и иконографии В.А. Доказательство Грузинского основано на сохранившихся записках и рисунках В.А. Последние он называет монограммами и расшифровывает в духе «любительской лингвистики».

В докладе обсуждается гипотеза (не доступная, впрочем, строгому доказательству) о том, что источник вдохновения «монограмм» – танцевальная нотация Бошана-Фёйе, изложенная в труде Рауля Оже Фёйе «Хореография, или Искусство записи танца...» (1700).

Нотация была популярна в Европе на протяжении XVIII в. и сделала возможной реконструкцию множества танцев. На рисунках В.А. можно выделить ряд элементов, визуально сходных с нотацией Бошана-Фёйе. Так, вертикальные черты с поперечными «засечками» соответствуют траектории танца с границами музыкальных тактов; дуги по разные стороны от непрерывной линии сходны с изображениями связки шагов и т.д. Рисунки В.А. невозможно реконструировать как танец. Так могли бы выглядеть барочные схемы при попытке нарисовать их по памяти. Независимо от подлинного происхождения В.А., немногочисленные воспоминания предполагают её хорошее образование, а возможное время её рождения приходится на конец XVIII – начало XIX в. В этот период танцевальные руководства, иллюстрированные нотацией Бошана-Фёйе, еще были в ходу в Европе. Нам неизвестна ни одна подобная книга, изданная в России, но учителя танцев могли пользоваться зарубежными изданиями. В рукописях В.А. есть несомненные стилизованные изображения букв, но часть её рисунков, по нашему мнению, не является «шифровкой», а воспроизводит элементы, сходные с танцевальными схемами из книг XVIII в. Принимая эту версию, можно избежать спорных интерпретаций «монограмм» и рискованных выводов, которые послужили основой для сюжета, находящего своих сторонников и поныне.

Сухова Наталья Витальевна

НИТУ МИСИС, доцент, к. филол. наук, Москва, suhova.nv@misis.ru

Сравнительный анализ тактильных жестов в отечественных и зарубежных экранизациях русских пьес

Ключевые слова: экранизация; тактильный жест; реализация жеста; НКРЯ

В советском кино существует немало экранизаций пьес русских классиков. Данная работа посвящена экранизации пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественной версии – «Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни» (режиссер Г.А. Товстоногов, 1986, Ленелефильм); и в английской версии – “Uncle Vanya” (режиссер К. Морахан, 1970, BBC).

Пьеса была написана в 1896 году и с тех пор привлекает внимание актеров, режиссеров и публику по всему миру. Материалом исследования послужили параллельные эпизоды двух фильмов, взятые из англо-русского МультиПАРКа Национального корпуса русского языка (всего 23 879 примеров). Методом сплошной выборки был составлен подкорпус, состоящий из эпизодов, в которых есть тактильные жесты. При этом жесты могли быть только в одном из двух параллельных эпизодов.

Цель исследования заключается в сравнении реализаций тактильных жестов в двух экранизациях, где вербальная часть полностью совпадает. Тактильный жест – это движение человеческого тела или его части, которое направлено на физический контакт с партнером по коммуникации, частью собственного тела или другим объектом.

Сравнительный анализ эпизодов подкорпуса показал вариативность в реализации тактильных жестов в двух экранизациях. Жесты отличаются по нескольким параметрам: 1)

наличие жеста; 2) форма жеста (активный орган; пассивный орган; амплитуда, сила, скорость и длительность реализации); 3) корреляция тактильного и вербального каналов; 4) коммуникативное значение жеста с позиции «третьего лица», т. е. зрителя.

Сушков Дмитрий Валентинович

Казахская национальная академия, искусств имени Темирбека Жургенова, профессор кафедры «Балетмейстерское искусство» (Алматы, Республика Казахстан), Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнёва, преподаватель спецдисциплин (Алматы, Республика Казахстан), Ассоциированный профессор (доцент ВАК), заслуженный деятель Республики Казахстан, Республика Казахстан, г. Алматы, Sushkov.1975@mail.ru

Некоторые аспекты терминологии в лексическом языке дуэтно-классического танца

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, терминология дуэтного танца, поддержка, *tour lent*, «стульчик», партнёрша, партнёр, хореография

Статья посвящена проблеме исследования и анализа терминологии дуэтно-классического танца. Цель исследования – определить и раскрыть некоторые терминологические несоответствия в системе обозначения приёмов поддержки дуэтно-классического танца. Автор анализирует термины и наименования приёмов поддержки и на их примере делает некоторые выводы о существующих проблемах в лексическом языке дуэтно-классического танца. Научная новизна работы заключается в изучении обозначений приёмов поддержки сквозь призму формирования лексического языка дуэтно-классического танца и представлении некоторых данных необходимости своевременного внедрения дополнений в терминологию дуэтно-классического танца. В результате показано, как в лексический язык дуэтно-классического танца, могут быть интегрированы новые наименования поддержек, исходя из их образной и технической составляющей.

Талеби Мохаммад

Кафедра языка, литературы и коммуникации, Факультет гуманитарных наук, Свободный университет Амстердама, Магистер, аспирант, m.talebi@vu.nl

Танцевально-музыкальная сенсомоторная синхронизация: хореографическая телесная артикуляция для воплощения нарратива в классическом балетном сольном танце

Ключевые слова: Сенсомоторная синхронизация, захват ритма, классический балет, хореография, хореограф, нарратив, телесная артикуляция, экспрессивный жест

С древних времен танец и музыка использовались как два средства невербальной коммуникации, предшествовавшие введению вербальных языковых кодов. Со временем люди объединили визуальный и звуковой язык танца и музыки, чтобы делиться своими эмоциями и историями через различные танцевальные жанры. Повествовательный танец использует репертуар символических танцевальных движений и мимических выразительных жестов, сопровождаемых музыкальными элементами для создания смысла, и отображает кинестетическое повествование сюжета перед аудиторией.

Это исследование направлено на получение нового понимания сенсомоторной синхронизации (захвата ритма) между танцевальными движениями и музыкальным ритмом для создания смысла в классическом балетном сольном танце. Чтобы достичь этой цели, я провел качественное исследование, руководствуясь двумя первоначальными вопросами: представляет ли сенсомоторная синхронизация между танцором и музыкой особое значение в классической балетной вариации? Как ритмическая синхронизация способствует смыслообразованию и воплощению повествования в классической балетной

вариации? Я взял интервью у 12 профессиональных хореографов классического балета, художественных руководителей и опытных педагогов из различных компаний и танцевальных школ по всему миру.

Результаты показывают, что синхронизацию можно рассматривать как вовлечение метафорической телесной артикуляции и выразительных жестов для генерации смысла и воплощения повествования. Метафорические значения возникают из эмоциональной индукции и кинестетической эмпатии, возникающей в результате наблюдения и прослушивания синхронности танцевальных движений и музыкальных ритмов, где аудиовизуальная синхронность создает мультимодальный ритм. Каждая форма и уровень синхронизации, с точки зрения ее продолжительности, последовательности, задействованных частей тела и интенсивности синхронизации ритма, может оказывать эмоциональное воздействие, которое может привести к возникновению конкретных значений.

Выводы этого исследования могут развить грамматику отношений между танцем и музыкой в классическом балете и других повествовательных формах танца. Полученные знания также могут быть применены для повышения производительности и самовыражения артистов балета.

Топорова Виктория Александровна

Государственный научный центр Федеральное государственное бюджетное учреждение науки, Институт биоорганической химии им. академиков М. М. Шемякина и Ю. А. Овчинникова РАН, научный сотрудник, Москва, toporova.viktorija@gmail.com

Спаньолетта в итальянских источниках Раннего Нового времени

Ключевые слова: спаньолетта, танцы Раннего Нового времени, танцы 16 века.

Спаньолетта как тип танца была весьма популярна в XVI - начале XVII века, соперничая с такими танцами, как *Barriera* и *Contrapasso*. Хотя название «спаньолетта» заставляет искать испанские корни этого танца, описания спаньолетт присутствуют в основном в итальянских источниках XVI - начала XVII века. В настоящий момент в итальянских источниках известны описания восьми танцев с таким названием. Четыре танца Фабрицио Карозо (по два в *Il Ballarino* (1581) и *Nobiltà di Dame* (1600)) написаны на одну и ту же музыку в трехдольном размере. *Lo Spagnoletto* из *Le Gratie d'Amore* Чезаре Негри (1602, 1604) имеет двудольную музыку с той же структурой. Спаньолетты из манускриптов Киджи (*Chigi Codex S.V.6*), *Jacobilli Modo di ballare* и *Mastro da Ballo* Эрколе Сантуччи (1614) не имеют приложенной к ним музыки, но их анализ и реконструкция позволяют предполагать, что эти спаньолетты могут быть исполнены под аккомпанемент имеющихся мелодий спаньолетт и введены в активный репертуар современных исполнителей танцев XVI века.

Также *Spagnoletta Regolata* из *Nobiltà di Dame* (1600) Фабрицио Карозо представляет интерес как танец-конструктор с выбором из альтернативных последовательностей шагов. Сравнение описаний спаньолетт из разных итальянских источников XVI - начала XVII века позволило выявить как устойчивую хореографию данного танца, так и местные (или авторские) особенности исполнения, появление которых также свидетельствует о широком распространении, высокой популярности и долгой жизни хореографии спаньолетты. Куплетно-припевная структура позволяет отнести танец к типу, сходному с каскардой.

Кроме того, анализ шагов при исполнении однотипных фигур методом множественного выравнивания даёт возможность импровизации при исполнении спаньолетты как социального танца.

Трефилов Алексей Александрович

Сценограф, театральный художник, ГИТИС, старший преподаватель кафедры истории изобразительного искусства.

Жесты в живописи Леонардо да Винчи

Ключевые слова: Леонардо да Винчи, жесты, Санта-Мария-деле-Грацие «Тайная вечеря», пластический язык, прото-хореография.

О движении и жесте в живописи Леонардо да Винчи мы поговорим на примере одного его произведения, фрески трапезной миланского монастыря Санта-Мария-деле-Грацие «Тайная вечеря». Жест у персонажей Леонардо не объясняет и не иллюстрирует сюжет, не поддается интуитивному считыванию, вернее, — как и у любого великого мастера, — дает множество вариантов интерпретации, часто, — диаметрально противоположных по смыслу. Для художника жест служит в первую очередь выразительным средством, позволяющим ритмически и пространственно уравновесить композицию произведения в целом. Пластический язык Леонардо предельно условен, предельно оригинален, его герои левитируют в пространстве согласно особой системе поз, наклонов головы и рук, и мы уверенно можем говорить о движении в живописи Леонардо как о прото-хореографии.

Четвертакова Жанна Евгеньевна

Ассистент кафедры пропедевтики внутренних болезней ФГБОУ ВО Ярославский государственный медицинский университет Минздрава России, преподаватель танцев эпохи Ренессанса в клубе исторической реконструкции «Зазеркалье», к. мед.н., Ярославль, jeanneSav@yandex.ru

Французские бассадансы XVI века

Ключевые слова: французские бассадансы, эпоха Возрождения, Антонио Арена, Туано Арбо.

Изучение французской танцевальной традиции первой половины XVI века является сложной задачей, хотя сохранившихся документов, посвященных данной теме и музыкальных изданий значительно больше, и они более подробные по сравнению с подобными источниками XV века. Бассаданс остается основным придворным танцем во Франции до середины XVI века, однако его структура и шаги менялись с течением времени. Целью данной работы является проследить изменения хореографии шагов и структуры бассаданса, а также разобрать варианты реконструкции французского бассаданса в разные периоды XVI века. В докладе проведен обзор исторических документов, посвященных данному танцу; подробно разбирается описание техники шагов бассадансов с конца XV до середины XVI века, с вариантами интерпретации. В ранних бассадансах существовало 4 типа основных шагов: демарш, простой шаг, двойной и бранль. Из комбинаций данных шагов составлялись различные связки (мезуры) - общие (совершенные, сверхсовершенные и несовершенные; большие, средние и малые) и уникальные. Все бассадансы разделяются на большие и малые. Большие бассадансы начинались с реверанса и состояли из нескольких связок шагов. Особенностью малых бассадансов являлось то, что они начинались с шага «pas de breban» и в начале танца кавалер даме не исполнял реверанс. В бассадансах XVI века демарш как шаг не описывается и не используется, его место занимает реверанс в начале танца и реприза в середине танца. Описание шага репризы, двойного и простого шага отличается у разных авторов, возможно, имело место изменение хореографии шагов с течением времени и в зависимости от региона. Бассаданс в XVI веке приобретает 3 части: собственно бассаданс (наиболее медленная величественная часть), ретур бассаданса (он исполняется более живо) и, наконец, турдион. Несмотря на обилие разнообразных схем для бассадансов Антонио Арена и Туано Арбо пишут, что на официальных мероприятиях исполняется регулярный

бассаданс (бассаданса Les communes). Таким образом, бассаданс можно считать основным танцем во Франции первой половины XVI века, и его хореография с течением времени претерпевала ряд изменений.

Хвостова Александра Алексеевна

Магистрантка АРБ им. Вагановой по направлению "Художественные практики современного танца", Бакалавр НИУ ВШЭ, программа "Филология" (Москва), г. Санкт-Петербург, khvo.alexa@gmail.com

"Речь в художественных практиках современного танца"

Ключевые слова: современный танец, речь, голос, звук, тело, ритм, мышление, текст, воображение, посттанец.

В докладе предлагаются теоретические подходы к исследованию феномена синтеза танца и речи. Исследование сосредоточено как на авторечи и импровизированной речи, так и на проговаривании готового текста. Важно, что акт речи осуществляется самим танцовщиком и рождается в процессе движения.

Рассматривается идея М. Мерло-Понти, согласно которой речь — это процессуальное мышление, а тело — деятельный участник порождения смысла. Также феномен речи анализируется через подход теоретика посттанца М. Спонберга и исследователей, интересующихся танцем за границами физического движения (А. Лепеки, Э. Протопапа). Особое внимание уделяется вопросу связи говорения с телом, реализующейся через понятия ритма, звука и голоса. Вопрос рождения и улавливания смысла речи в танце раскрывается через феномен воображения.

Исследователи, придерживающиеся разных теоретических подходов, пересекаются в одном общем месте: говорение — не изолированный от тела процесс, а речь — не передача готового смысла. Речь обладает ценным художественным потенциалом для танцевальной практики.

Хоружина Светлана Александровна

танцовщица, хореограф и педагог, актриса бродвейских мюзиклов (PIPPIN, CHICAGO, SWING!), хореограф и исполнитель в рамках фестивалей Jacob's Pillow, Dumbo Dance Festival и Jazz Choreography Project в Нью-Йорке.

Бродвейский джаз как пластический язык театра и кино.

Ключевые слова: бродвейский джаз, язык кино, театральные джаз, Голливуд, жесты, метафоры

Мы все можем себе представить элегантную чечетку в голливудском фильме середины двадцатого века или зажигательный массовый танцевальный номер в мюзикле на сцене - эти образы давно стали частью мировой культуры. Важно, что танец в таких обстоятельствах несет не только эстетическую функцию украшения, но и продвигает сюжет вперед - становясь одним из методов сторителлинга. Мы поговорим о том, как и из чего формировался основной танцевальный стиль экранов и подмостков 20 и 21 века - бродвейский, или «театральный» джаз, из каких компонентов складывается успешная хореография в театральной постановке, как культура повседневности и спорта может стать вдохновением для изобретения хореографического языка и какое отношение индийская танцевальная традиция имеет к Мэрилин Монро.

Ягафарова Гульназ Нурфаезовна

Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра РАН, главный научный сотрудник, доктор филологических наук, Республика Башкортостан, г. Уфа, rishrinat@mail.ru

Названия танцевальных движений в башкирском языке

Ключевые слова: танец, башкирский народный танец, названия движений танца

Башкирское танцевальное искусство включает в себя множество разновидностей танцев: от народных до профессиональных, от хоровода до изображения различных ремесел, от подражания повадкам животных и птиц до демонстрации богатырской мощи батыров, от умеренных до быстрых, в которых плавность движений сменяется стремительностью, сопровождаемой ритмичной дробью.

Искусных танцоров у башкир называли «һөнәрле», т.е. ‘обладающие профессией, делом’, а тех, кто не умел танцевать, — «һөнәрһез», т.е. ‘не владеющие делом, занятием’. Поэтому умение танцевать у башкир приравнивалось к обладанию профессией, а приобщение к танцевальному искусству предполагало усвоение танцевальной терминологии: названий танцев, танцевальных фигур и движений. Сложившаяся система терминов танца в разные времена под влиянием социокультурных факторов претерпевала изменения, но основная масса слов оставалась неизменной. Цель нашего сообщения – выявить и сделать структурно-семантический анализ названий движений, использующихся в башкирском народном танце. Ввиду того, что данный вид искусства является очень востребованным и популярным, считаем, что исследование имеет теоретическое и практическое значение. Ядром танцевального искусства являются движения. Удачно придуманная и продуманная их последовательность – залог успеха танца. Выдающиеся хореографы (Ф. Гаскаров, А. Ахмадиев, Р. Габитов и др.), основываясь на истинно народных традициях, создавали свои танцевальные рисунки, которые делали их творения незабываемыми.

Чтобы составить схему танца и затем правильно ее воспроизвести, необходимо обозначить словесно каждый его элемент. Как показало исследование, основными при формировании названий движений в танце являются глаголы. Из различных лексико-семантических групп глаголов в терминологии танца принимают участие глаголы движения (йөрөү, атлау, йүгерөү, бейеү), среди которых особенно интересно наличие множества вариантов для называния движения по кругу (өйрөлөү, урау, түнәрәп йөрөү, әйләнеү); глаголы действия (эшләү, әзерләү, һуғыу), которые связаны с олицетворением выполнения какого-либо рода деятельности; глаголы-звукоподражания (бармак шартылдатыу / шартлатыу, дөңкөлдәтеү, зыйтлап бейеү, зыр өйөрөлөү), в числе которых примечательны глаголы, связанные с древним видом словесного сопровождения танцев – тиррәтләү, тиррәтләп бейеү (исполнение танца с пением различных ритмичных фраз)). Кроме того, поскольку башкиры – конный народ, многие танцы включают движения всадников, погоню за лошадьми, езду на лошадях.

Ястребов Андрей Леонидович

Заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства - ГИТИС, д. филол. н., профессор, Москва, liz.azarova@yandex.ru

Рецензия темпо-ритма текста. Культура и возможности читателя

Ключевые слова: Национальная культура, читательская культура, литература, читатель, художественная литература.

Развитие творческого чтения в молодежной среде имеет приоритетное значение. Круг чтения и языковые способности аудитории формируют базовые постулаты стратегии национальной культуры. Доклад посвящен выявлению подходов к рецепции темпо-ритма классических художественных текстов, методам их осмысления, анализа и интерпретации субъектом восприятия и определению концепции «читательской культуры».