

На правах рукописи

Полякова Анна Сергеевна

**НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЕ: ФЕНОМЕН ПОСТФОЛКА**

24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Челябинск, 2021

Работа выполнена в автономной некоммерческой организации высшего образования «Гуманитарный университет»

Научный руководитель: **Мясникова Людмила Анатольевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социально-культурного сервиса и туризма, автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет».

Официальные оппоненты: **Каминская Елена Альбертовна**, доктор культурологии, профессор, проректор по учебно-методической работе, автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства»;
Кондратенко Юрий Алексеевич, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой театрального искусства и народной художественной культуры, профессор, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Защита состоится 24 февраля 2022 г. в _____ час. 00 мин. на заседании диссертационного совета Д 210.020.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» по адресу: 454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а, корпус 1, ауд. 206 (конференц-зал).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте Челябинского государственного института культуры (<http://chgik.ru>)

Автореферат разослан «_____» _____ 2022 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии, доцент



Тарасова Юлия Борисовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы исследования. Народная культура, являвшаяся основой и питательной почвой всей культуры в современном глобализованном мире с его унификацией, казалось бы, уже не играет ведущую роль, теряет свои первозданные смыслы и этническое разнообразие. Но на фоне унификации явно прослеживается и обратная тенденция усиления интереса к уникальному, выражающему своеобразие народа, то есть глобализация напрямую сопряжена с глокализацией. Поэтому обращение к анализу как народной культуры в целом, так и ее отдельных элементов, в частности, к исследованию народного танца, является актуальным. Кроме того, в современном обществе явно обнаруживается интерес к историческим корням народа, самости, возрастает патриотический настрой. Налицо проблемная ситуация: с одной стороны – разрыв, утрата традиции, с другой – осознание необходимости и значимости народной культуры как базиса традиции.

В диссертации речь идет о народном танце. В настоящее время народный танец в развитых цивилизациях в его традиционном естественном виде не существует. Он не является элементом повседневной жизни, каковым был вплоть до XIX века (по крайней мере, в России). Начиная с XVII века «высокая» хореографическая культура, с одной стороны, оттесняла народный танец в область «низкой» культуры, а с другой – не могла обойтись без его стихийной энергетики и глубинных смыслов. Не случайно французский балетмейстер Морис Бежар считал, что «традиционные танцы разных народностей – хлеб насущный хореографических исканий»¹. И народный танец в тех или иных формах включался в сценическое хореографическое искусство. Но это были уже «превращенные формы».

И если в современной повседневной жизни аутентичный народный танец исчез, то продолжает ли он быть питательной почвой хореографической культуры? Этот вопрос можно считать риторическим.

В настоящее время прослеживается неподдельный интерес теоретиков и практиков хореографического искусства к фольклорным основам, проявленный во взаимодействии (компиляции и коллаборации) техники современного танца (*contemporary dance*) и элементов народного танца. Эти процессы не только заряжают образно-художественные структуры современного танца энергией и витальностью танца народного, но и являются своего рода *know-how* современных российских хореографов. Возникает актуальная необходимость в определении данного явления и введении его в теоретический дискурс.

Итак, **актуальность темы исследования** связана с выяснением судьбы народного танца при его интеграции в современную профессиональную хореографическую культуру. Следует отметить, что в судьбе народного танца прослеживаются проблемы и тенденции развития всей культуры. Выявление специфики включения народного танца в современную хореографическую

¹ Бежар, М. Мгновение в жизни другого : Мемуары / М. Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной ; послесл. В. Гаевского. – М. : Союзтеатр, 1989. – С. 97.

культуру невозможно без осмысления исторически сложившихся в хореографическом искусстве культурных форм – вариаций взаимодействия профессионального и народного танца. Подобный анализ требует выхода за узкие рамки балетоведения или искусствоведения в область культурологии, поскольку без широкого культурно-смыслового контекста невозможно понять ни процесс, ни результаты культурно-исторического взаимодействия народного и профессионального танца, как нельзя разработать и адекватный понятийный аппарат, описывающий эти процессы. Все это составляет *проблемное поле* данного диссертационного исследования.

Степень научной разработанности темы. Народный танец является компонентом художественной культуры, в том числе профессиональной хореографической культуры, и через неё включен во всю культурную традицию. Для культурологического осмысления феномена народного танца необходимо обратиться к различным исследованиям, начиная с философско-культурологических, культурно-антропологических и заканчивая специальными искусствоведческими.

Важный вклад в изучение и понимание культуры внесли труды таких философов, культурологов, антропологов, как М. М. Бахтин, В. С. Библер, К. Гирц, А. Крёбер, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Б. Малиновский, Э. С. Маркарян, В. П. Руднев, Л. Уайт и многие другие. Особое значение в осмыслении культуры для нас имеют работы М. С. Кагана и его последователей (в частности, Л. А. Закса).

Вторая группа теоретических источников анализирует художественную культуру как многомерную систему, вписанную в социокультурное пространство. Это работы Н. Я. Берковского, Б. М. Бернштейна, Ю. Б. Борева, В. В. Бычкова, Г. Е. Гун, Л. А. Закса, М. С. Кагана, Н. А. Хренова и других.

В исследовании хореографической культуры как подсистемы художественной культуры необходимо отметить работы М. С. Кагана, Н. А. Догоровой, И. В. Степанюк, Н. А. Терентьевой. основополагающим элементом в понимании явления и категории «хореографическая культура» является понятие «танец», который, в частности, изучен в работах Ф. В. Ницше, Ж. Ж. Новерра, а также М. А. Волошина, Л. Н. Дьяконовой, Э. А. Королевой и других. В выяснении соотношения явлений/понятий «хореографическая культура» и «танцевальная культура» опорными стали работы Л. Д. Блок, А. Л. Волынского, М. С. Кагана.

Общетеоретические исследования хореографического искусства представлены в работах Ю. А. Бахрушина, Л. Д. Блок, В. В. Ванслова, В. М. Гаевского, Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской, Ю. И. Слонимского, Е. Я. Суриц и других; театрального искусства в работах Г. Н. Бояджиева, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, П. Пави; славянской танцевальной культуры в трудах К. Я. Голейзовского, Б. А. Рыбакова; современной хореографической культуры в работах Е. В. Васениной, Т. В. Гордеевой, Н. В. Курюмовой, В. Ю. Никитина, И. Е. Сироткиной, Е. Я. Суриц и других.

Изучению феномена народного танца – условий его возникновения и бытования, тематической и образно-языковой специфики – посвящены работы многих отечественных исследователей различных научных направлений: В. Е. Баглай, Г. Ф. Богданова, К. Я. Голейзовского, А. А. Климова, Э. А. Королевой, Н. В. Петроченко, А. А. Соколова-Каминского, О. Ю. Фурман, А. И. Шилина и других. Для более детального понимания различий «народного», «традиционного» и «сценического», «профессионального» танца потребовалось обращение к исследованиям народной художественной культуры этнографов А. П. Садохина, И. П. Сахарова, Г. Н. Чагина, культурологов С. А. Арутюнова, Э. С. Маркаряна, Н. В. Петроченко, этнохореографов А. И. Шилина и М. Д. Яницкой, искусствоведа О. Ю. Фурман; в понимании термина «фольклор» – к исследованиям В. П. Аникина, А. К. Байбурина, П. Г. Богатырёва, В. Е. Гусева, Т. И. Калужниковой, В. Я. Проппа, К. В. Чистова.

Ритуал как основополагающий элемент в формировании народного танца представлен в трудах А. К. Байбурина, К. Леви-Строса, Б. Малиновского, А. Р. Радклифф-Брауна, В. Тернера, В. Н. Топорова и других. Культурная традиция как необходимый механизм передачи социального опыта рассмотрена в работах С. А. Арутюнова, Б. М. Бернштейна, А. Ломакса, Б. Малиновского, Э. С. Маркаряна и других. Культурная память как универсальный конструкт трансляции коллективной памяти, в том числе и традиционных форм народного танца, представлена в работах О. В. Крутеевой, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Л. А. Мясниковой, М. Л. Шуб и других.

Вопрос о взаимодействии (взаимопроникновении) народного и сценического (профессионального) танца и, как следствие, формировании определенных культурных форм, где народный элемент становится определяющим, представлен в исследованиях В. М. Красовской, Ю. И. Слонимского, А. А. Соколова-Каминского и других. Несмотря на обилие исследований, детально проработанной концепции, где народный танец рассматривается как основа хореографической культуры, а также выделяются его модификации и их типологические черты, зависящие от социально-культурного контекста эпохи, нет.

Для представления исторической эволюции сценического танца периода XVII–XXI вв. в виде этапов взаимодействия народного и профессионального танца, каждый из которых соответствует той или иной культурной ситуации, потребовалось обращение к различным исследованиям. Эпоха европейского абсолютизма с её особым отношением к искусству рассмотрена в трудах А. А. Аникста, Г. Н. Бояджиева, И. Л. Бусевой-Давыдовой; культура романтизма – в работах Н. Я. Берковского, В. В. Ванслова, В. М. Гаевского, А. В. Михайлова, Д. В. Суворова; культура модернизма – в работах Л. В. Дудовой, Л. А. Закса, И. Е. Сироткиной; культура соцреализма – в работах Т. С. Злотниковой, Т. А. Кругловой, И. В. Нарского; культура постмодернизма – в работах Е. Ю. Андреевой, Р. Голдберг, И. П. Ильина, П. Козловски, Н. В. Курюмовой, Н. Б. Маньковской, М. Н. Эпштейна и других.

Формы представленности народного танца в сценической хореографии исследовалась многими авторами.

Феномен «танец в характере» проанализирован в исследованиях Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской, Ж. Ж. Новерра и других.

Изучению феномена характерного танца в большей степени посвящены работы, раскрывающие особенности методики его преподавания (А. Н. Блатовой, И. Г. Генслер, Н. М. Стуколкиной, А. В. Ширяева и других), отдельные исследования творчества балетмейстеров и артистов балета (К. Блазиса, В. М. Гаевского, А. П. Глушковского, В. М. Красовской, Е. Я. Суриц и других). Для нашей работы значимы труды, посвященные изучению художественных особенностей характерного танца как одного из исторических типов взаимодействия народного и профессионального танца (исследования А. Л. Васильевой, Ю. А. Кондратенко, Е. Н. Куриленко, О. Н. Макаровой).

Народно-сценический танец как явление эпохи соцреализма изучался Н. Ю. Кособуцкой, И. В. Нарским, В. И. Уральской и другими. Бытовой массовый танец XX века осмыслен в работах М. А. Алякринской, С. Ю. Румянцева.

Проблема взаимодействия народного танца и модернистской танцевальной лексики непосредственно интересует ряд ученых, в том числе В. Г. Гиглаури, С. В. Гутковскую, Ю. А. Кондратенко. А в 2006 году в теоретический дискурс исследователем С. В. Устяхиным введен термин «фолк-модерн танец», описывающий взаимодействие уже отошедших в область истории танца модерн и элементов фольклора. В нашем же исследовании данный феномен мы связываем с деятельностью труппы «Русский балет С. П. Дягилева», что потребовало обращения к работам О. П. Брезгина, Л. Гарафолы, С. Л. Григорьева, С. Лифаря, М. Ю. Ратановой и других.

При исследовании новой модификации народного танца в профессиональной хореографической культуре вводится понятие «танец постфолк». В поиске терминологических решений и обоснований в разграничении понятий «танец постфолк» и «постфольклор» потребовалось обращение к достижениям современных фольклористов, в том числе к работам С. Б. Адоньевой, А. С. Каргина, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик, С. Н. Петренко.

Фольклорный танец, являясь корневой системой народной хореографии, все чаще становится предметом интереса исследователей городской культуры, вовлеченных во все усиливающиеся процессы урбанизации. Многие исследователи маркируют данное направление как «фольклорное движение» (Е. Д. Андреева, Г. Ф. Богданов, А. И. Шилин, М. Д. Яницкая и другие).

В рассмотрении специфики русской ментальности использовались труды Н. А. Бердяева, Г. Д. Гачева, Ю. М. Лотмана, И. Я. Мурзиной, Л. А. Шумихиной и других.

Проблема взаимоотношений народной и профессиональной хореографии обстоятельно пока не разработана, но, обратившись к современному музыковедению, в том числе к трудам Г. Л. Головинского или исследованию С. И. Савенко, посвященному И. Ф. Стравинскому, а также работам Н. М. Бачинской, И. Я. Вершининой, Н. Ю. Жоссан, И. И. Земцовского,

Е. А. Каминской, можно обнаружить проработанный, инструментально оснащенный подход к данной проблематике, который вполне может быть использован на материале близкого и также мусического искусства хореографии.

Специфика современного танца (contemporary dance) изучена в работах Е. В. Васениной, Т. В. Гордеевой, Н. В. Курюмовой, В. Ю. Никитина, С. Бейнс и других.

Несмотря на большое количество исследований, существует необходимость изучения феномена народного танца в обширном культурном контексте: не только рассмотрение вопросов его бытования, развития, но и взаимосвязь его с профессиональным (сценическим) танцем на разных исторических этапах развития художественной культуры. Без историко-культурного аспекта нельзя понять особенности бытия народного танца в современной хореографической культуре.

В то же время нельзя не отметить существующие в современной науке о хореографической культуре противоречия в некоторых понятиях (неточности в определении этих явлений). Также многие современные исследования носят узко искусствоведческий (балетоведческий) характер, что не позволяет изучить те или иные явления в социокультурном контексте. Вместе с тем в современной хореографической культуре бытуют новые формы, и существует необходимость в их определении и демаркации.

Объект исследования: народный танец как явление культуры.

Предмет исследования: трансформация народного танца при его интеграции в профессиональную хореографическую культуру.

Цель работы: на основе анализа культурно-исторического процесса интеграции народного танца в профессиональную хореографическую культуру выявить специфику его современной формы – «танца постфолк».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1. Рассмотреть хореографическую культуру как компонент художественной культуры и место народного танца в ней.

2. Выявить и осмыслить специфику исторических этапов и типов взаимодействия народного и профессионального танца в разные периоды развития хореографической культуры.

3. Исследовать «танец постфолк» как понятие и как феномен современной профессиональной хореографической культуры.

4. Показать специфику, смысловые возможности и творческий потенциал «танца постфолк» через анализ художественных практик современного танца (на примере творчества уральских хореографов contemporary dance).

Теоретико-методологические основы исследования определяются спецификой научной проблемы, целью и задачами работы. Исследование ведется в рамках культурологического подхода. Культурологический подход предполагает включение любого исследуемого феномена в широкий социокультурный смысловой контекст и позволяет интегрировать различные эмпирические и теоретические разработки разных гуманитарных наук. Это дает

возможность выявить специфику народного танца как основы и источника обновления хореографического искусства, понять особенность его собственной культурно-исторической судьбы, а также выявить тенденции развития народной художественной культуры, как и культуры в целом в современных условиях.

Ключевыми работами, которые повлияли на концепцию исследования, стали: в определении художественной культуры и, в частности, хореографической культуры труды М. С. Кагана; в выявлении институциональности хореографической культуры работы Л. А. Закса; в осмыслении феномена народного танца исследования К. Я. Голейзовского; в понимании определения и демаркации направлений и форм современного танца работы Н. В. Курюмовой; в разделении дефиниции «танец постфолк» и существующего термина «постфольклор» исследования С. Ю. Неклюдова; в вопросе рассмотрения взаимоотношений народной и профессиональной хореографии – пример музыкального искусства в трудах Г. Л. Головинского.

Одним из центральных методов является системный подход к культуре, с помощью которого народный танец осмысливается как компонент художественной и, в частности, хореографической культуры, специфически реализующий генеральную социокультурную миссию искусства и выполняющий конкретные художественные функции. Анализ взаимосвязи и взаимовлияния танца и других компонентов художественной культуры является основанием для выхода за узкие рамки балетоведения и искусствоведения в область культурологических исследований. Именно системный подход позволяет понять эмерджентные качества, свойственные и системе, и ее элементам. Он дает основания для экспликации выводов о бытии отдельных элементов на культуру в целом. В работе также используются:

– сравнительно-исторический метод, с помощью которого устанавливается преемственность между разными историческими этапами в развитии художественной культуры и определяется место народного танца в них;

– культурно-типологический метод, определяющий качественное своеобразие каждого исторического этапа как типа культуры, где с помощью обобщенного набора сущностных признаков устанавливается место и специфика народного танца;

– феноменологически-описательный метод применяется при обращении к художественным практикам современного танца уральских хореографов;

– ценностно-интерпретационный метод, с помощью которого анализируются произведения уральских хореографов современного танца в современных социокультурных условиях.

В качестве эмпирической базы был использован танцевальный фольклорный материал в практиках современного танца уральских хореографов, где инкорпорирование элементов «фолк» в смысловую и движенческую структуру современного танца является важной чертой авторского стиля. В работе применяется большой пласт искусствоведческого (балетоведческого) материала, который соотносится с культурологическим контекстом. Практически-опытная основа исследования во многом формировалась в процессе деятельности

автора в качестве преподавателя дисциплины «Народно-сценический танец и методика его преподавания» на факультете современного танца АНО ВО «Гуманитарный университет» (с 2003 года по настоящее время).

Научная новизна работы:

1. Выявлены и систематизированы культурные формы и типологические особенности, которые приобретает народный танец при соединении с профессиональной хореографической культурой на различных культурно-исторических этапах: танец в характере, характерный танец, фолк-модерн танец, народно-сценический танец, танец постфолк, – и раскрыты социокультурные условия их формирования и бытования.

2. Определены типологические черты и характеристики, не только отличающие народный и современный танец (contemporary dance), но и объединяющие их.

3. Представлены более четкие определения понятий «танцевальная культура», «хореографическая культура», «народный танец», не имеющих однозначной трактовки в современной хореографической культуре и культурологии.

4. Введена и обоснована необходимость нового термина и понятия «танец постфолк», на основе которого анализируется и формулируется подробная характеристика соответствующего художественно-культурного феномена: танца постфолк как формы ассимиляции, существования и освоения народного танца в современной профессиональной хореографической культуре.

5. Определены приемы (способы) включения элементов народного танца в структуру современного танца: реконструкции, коллажирования, «намеренного сочетания несочетаемого», деконструкции.

6. На примере художественных практик ряда уральских хореографов выявлена специфика «танца постфолк» как основы поиска русской идентичности и ментальности, «бабьей судьбы России», обращения к прошлому, к традиции как обретению смыслов и основ существования современного российского человека.

7. Выявленные проблемы и тенденции интеграции народного танца в профессиональную хореографическую культуру могут рассматриваться как общие для судьбы народной культуры в целом, так и других ее элементов (устное народное творчество, народная музыка и песня, фольклорный театр, художественные промыслы и другие).

Положения, выносимые на защиту:

1. Танец является центральным элементом хореографической культуры, которая, с одной стороны, предстает как достаточно автономная область художественной культуры, а с другой, взаимодействуя с такими компонентами, как музыка, живопись, литература, драматургия, костюм и т. д., значительно расширяет свои смысловые горизонты и вместе с тем обогащает и художественную культуру, и культуру общества в целом. Включенность танца в социокультурный контекст позволяет ему быть выразителем социокультурных смыслов определенного общества, народа, эпохи на различных культурно-

исторических этапах; в его развитии выражаются общие для культуры в целом проблемы и тенденции.

2. Необходимо различать понятия «танцевальная культура» и «хореографическая культура». Танец является их основополагающим элементом. На первоначальных этапах развития в период архаического общества на основе танца сформировалась танцевальная культура. Она была синкретична и не выступала автономной (специализированной) сферой культуры. Хореографическая культура появляется гораздо позже, и её укрепление связано с институционализацией танцевальной культуры и появлением профессионального (сценического) танца. И если вначале хореографическая культура была частью танцевальной культуры, то со временем соотношение танцевальной и хореографической культуры изменилось. «Танцевальная культура» в большей мере стала характеризовать технологические аспекты танца (набор основных элементов, танцевальных приемов и т. п.) и исполнительское мастерство танцовщиков. «Хореографическая культура» стала выражать и включать всё многообразие бытия танца (его смысловые, морфологические, институциональные аспекты). Такая трактовка танцевальной культуры не означает принижение ее роли. Когда народный танец перестает существовать как естественная форма повседневной жизни, именно технологическая составляющая (танцевальная культура) остается хранителем его паттернов.

3. Опираясь на многочисленные исследования народный танец можно определить как вид народного творчества, основанный на этнопластических мотивах, создающих неизменяемую основу танцевальных практик того или иного народа, сложившихся на ранних этапах возникновения этноса и трансформирующихся в ходе его адаптации к природным, социальным, культурным условиям на разных исторических этапах. Его основными социокультурными чертами являются: синкретизм, ритуально-обрядовая основа, стихийность, коллективность, анонимность, имитационность, функционализм и т. д. Он выражает ментальность народа, его представления о мире, способы магического воздействия на природу, формы коммуникации; является, с одной стороны, компонентом повседневности, а с другой – выходом в праздничную культуру.

4. В процессе культурно-исторического развития народный танец, трансформируясь, утрачивает часть своих признаков и функций (сакральность, синкретизм, ритуально-магические смыслы). Некоторые из них меняются и обретают новые функции и смысловые формы (например, ритуал переходит в коммуникативные практики). Появляются новые формы народного танца (например, городской бытовой фольклор). В рамках профессиональной хореографической культуры народный танец также продолжает существовать в новых специфических формах: танец в характере, характерный танец, фолк-модерн танец, народно-сценический танец, танец постфолк.

5. Под влиянием глобализации и урбанизации аутентичный народный танец практически исчез. Вместе с тем благодаря сохранению технологической (движенческой) составляющей народный танец способен оставаться питательной

почвой для творческих экспериментов во многих танцевальных направлениях и художественных практиках (в том числе и не только танцевальных). На современном этапе в процессе интеграции современного танца (contemporary dance) и народного танца формируется феномен «танец постфолк». Танец постфолк – одно из танцевальных направлений хореографической культуры конца XX – начала XXI вв., где автор намеренно инкорпорирует в лексику, композицию, концепцию произведения элементы народной хореографии, при этом в рамках одного произведения могут коллажироваться характерные танцевальные, движенческие, ритмопластические модели разных этносов. Танец постфолк как культурная форма интеграции народного танца и современного танца выявляет не только их различия, но и общие черты: вариативность и импровизационность, отсутствие требований «идеального тела» исполнителей, работа с весом и периферией, полиритмия, кантилена хода и другие. Термин «танец постфолк» следует отличать от термина «постфольклор», поскольку последний является современной разновидностью фольклора, а танец постфолк имеет свою существенную специфику и фольклором не является именно потому, что относится к профессиональной хореографической культуре.

6. На примере художественных практик уральских хореографов обнаруживаются творческие возможности русского народного танца в сохранении и обновлении традиции. В частности: поиск самоидентификации в решении смысложизненных проблем современного человека (в работах А. Сущенко, А. Гурвича), ощущение ностальгии в жизни «маленького человека» в условиях большого города (в спектаклях С. Смирнова), роль женщины в русской действительности (в работах Е. Панфилова, Е. Кисловой), связь современного человека с традицией (в работе Г. Абрамова), неизбывная тоска по светлому будущему (в ранних спектаклях О. Пона), традиция как проявление и рождение нового (в спектаклях Т. Багановой).

Теоретическая значимость исследования. Результаты, полученные автором, восполняют пробел в существующих философско-культурологических исследованиях бытования народного танца на различных культурно-исторических этапах и особенно в современности. Материалы диссертации могут послужить базой для дальнейших исследований в области современной хореографической культуры и танцевальной педагогики.

Практическая значимость исследования. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в преподавании дисциплин: «Теория и история культуры», «Культурология», «Художественная культура», «Теория и история хореографического искусства», «Современные направления хореографического искусства»; а также в танцевальной (в том числе педагогической, постановочной) практике. Материалы диссертации могут быть использованы в качестве основания введения номинации «Танец постфолк» на хореографических фестивалях и конкурсах.

Степень достоверности результатов выполненного исследования гарантируется обширной теоретической и эмпирической базой, комплексным междисциплинарным подходом, соотношению выбранных методов цели и

задачам исследования, а также изучением культурологических, культурно-антропологических, философских, искусствоведческих, этнографических источников.

Основные научные положения диссертационного исследования соответствуют паспорту научной специальности 24.00.01 – теория и история культуры в следующих пунктах: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 1.14. Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.18. Культура и общество; 1.22. Культура и национальный характер; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования представлены в двадцати шести публикациях, четыре из которых в журналах, включенных в список ВАК. Идеи, изложенные в работе, апробировались в ходе выступлений и дискуссий в рамках научно-практических конференций, в том числе: международных («Инновационные условия развития науки и образования в межкультурном взаимодействии: комплексный подход» (Абхазский государственный университет, Сухум, 2015), «Устойчивое развитие России: вызовы, риски, стратегии» (Гуманитарный университет, Екатеринбург, 2016), «Folk dance: пути развития и современное состояние народного танца» (Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан, 2019), «Танцевальная педагогика будущего: теория и практика» (компания Dancehelp в партнёрстве с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение», Москва, 2019), «Мир культуры: искусство, наука, образование» (Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, Челябинск, 2020), «KAZAN DIGITAL WEEK – 2021» (под эгидой Правительства РФ, при поддержке Кабинета Министров Республики Татарстан, Казань, 2021), «Танцевальное образование – вызовы современности» (Большой театр России, Москва, 2021); всероссийских («Университет XXI века: старые парадигмы и современные вызовы» (Гуманитарный университет, Екатеринбург, 2015), «Национальное культурное наследие России: региональный аспект» (Самарский государственный институт культуры, Самара, 2015), «Открытый город: через вовлеченность – к изменениям» (Екатеринбургская академия современного искусства, Екатеринбург, 2016), «Россия между модернизацией и архаизацией: 1917–2017 гг.» (Гуманитарный университет, Екатеринбург, 2017), «Танцевальная культура современной России: возможности диалога народно-сценического танца в России в жизни и на сцене» (Сибирский институт искусств им. Д. Хворостовского, Красноярск, 2019), «Современная система хореографического образования: эффективные методики и средства обучения и воспитания» (Пермское государственное хореографическое училище, Пермь, 2020), «Современный танец в системе дополнительного образования: теория и практика», Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, 2020). Материалы диссертации представлялись для

участия в конкурсах научно-практических работ студентов, магистрантов, аспирантов «Новые голоса в науке: идеи и проекты» (Гуманитарный университет, Екатеринбург, 2015, 2016, 2017). Результаты исследования обсуждались на аспирантских семинарах кафедры социально-гуманитарных наук АНО ВО «Гуманитарного университета» с 2014 по 2017 гг., а также представлены в качестве доклада при защите научно-квалификационной работы по окончании аспирантуры.

В тексте диссертации использованы материалы, частично публиковавшиеся автором ранее [168; 245; 246; 247; 248; 249; 250] в соответствии с пунктами 11 и 13 *Положения о присуждении ученых степеней*, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842.

На основе материалов диссертации разработан курс «Народно-сценический танец и методика его преподавания» (теоретическая и модуль практической части) для студентов факультета современного танца Гуманитарного университета, а также образовательный курс в рамках независимого творческо-образовательного проекта «Мастерская по народному танцу» (Екатеринбург).

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения и библиографического списка, включающего 351 источник. Основной текст исследования изложен на 149 страницах.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность выбранной темы, состояние ее изученности. Определяются объект, предмет, цель и задачи исследования, его теоретическая и методологическая база. Рассматривается научная новизна и практическая значимость работы.

В **первой главе «Народный танец в хореографической культуре»** анализируется хореографическая культура как подсистема художественной культуры и бытие народного танца в ней, вводится типология культурных форм (хореографических систем периода XVII – начала XXI вв.), в основе которой лежит взаимодействие народного и сценического (профессионального) танца.

В первом параграфе первой главы – **«Хореографическая культура как подсистема художественной культуры общества и место народного танца в ней»** – народный танец рассматривается как компонент танцевальной культуры, хореографической культуры, художественной культуры.

В работе отмечается, что хореографическая культура является подсистемой художественной культуры и представляет собой автономную художественную систему. В частности, М. С. Каган танец рассматривал как явление, обладающее пластико-динамической структурой, и относил его к пространственно-временному искусству, проявившемуся на ранних ступенях развития общества. Вместе с тем хореографическая культура является более поздним, уже специализированным и онтологически самостоятельным компонентом (подсистемой) художественной культуры, нежели танец, и включает в себя духовно-содержательный, морфологический, институциональный аспекты.

В многочисленных современных исследованиях зачастую термин «хореографическая культура» выступает синонимом понятия «танцевальная культура». В работе отмечается, что танцевальная культура возникла на ранних этапах истории человечества и была непосредственно вплетена в жизнь людей. С появлением сценического танца (то есть с профессионализацией танца) танцевальная культура становится частью хореографической культуры, внутри которой взаимодействует с другими её компонентами и искусствами. Под «танцевальной культурой» понимается определенная техническая характеристика танцовщика, либо характеристика традиционной танцевальной культуры определенного народа (то есть уникальная совокупность сложившихся танцевальных традиций, выраженных в особой координации движений и приемов их соотношения с музыкой). Хореографическая культура представляет собой автономную систему, определяемую социокультурным и художественным контекстом эпохи в общей эволюции культуры, и связана, прежде всего, с превращением стихийно-народно-синкретического, вплетенного в обыденность танцевания в некую специальную деятельность: творчества, трансляции, сохранения, восприятия и развития танцевальных постановок, любых сочинений для танцевального исполнения. В данной работе хореографическая культура выступает пространством, способом и системой средств, где взаимодействуют народный танец и профессиональный (сценический) танец.

Народный танец является главной формой и способом существования ранней танцевальной культуры и основополагающим элементом хореографической культуры. На сегодняшний день его изучением занимаются исследователи нескольких научных областей.

В основе этно-фольклористского подхода лежит понимание народного танца как танца определенного народа (этноса), сложившегося на базе народных танцевальных традиций в системе народной культуры данного этноса, где выделяется его синкретический характер, а также импровизационность и коллективность. Здесь народный танец соотносится с понятием «этнотанец» и значим для теоретиков именно своей «этнической» составляющей.

В балетоведении, когда только в середине XX столетия было замечено, что народный танец является основой сценического (профессионального) танца и может быть источником формирования новых движенческих структур (здесь нельзя не назвать имя советского историка театра Ю. И. Слонимского), исследователей интересовало не столько аутентичное его изучение, сколько методики его сохранения и исторической передачи.

С культурологических позиций народный танец рассматривается как часть большого историко-культурного пути, условно от формирования его в недрах архаической (традиционной, аграрной) культуры до новоевропейской индустриально-урбанистической и вплоть до культуры современного постиндустриального общества, но уже в существенно иных формах. В данном исследовании под народным танцем понимается *вид народного творчества, основанный на этнопластических мотивах, создающих неизменяемую основу танцевальных практик того или иного народа, сложившихся на ранних этапах*

возникновения этноса (этносов) в ходе его приспособления к природным, социальным, культурным условиям. В работе устанавливается, что исторически развитие народного танца в России можно представить в следующей периодизации:

— *До X века* (языческий период, до принятия христианства на Руси), когда народный танец во многом носил сакральный, синкретичный, ритуальный характер и тесно был связан с магическими практиками, выражал представление народа о мироздании.

— *Конец X–XVII вв.* (от принятия христианства на Руси до появления сценического танца), изменилась сущность народного танца: многие элементы и формы танца, которые выражали смыслы, связанные с магически-ритуальной основой, ушли на второй план, танец стал частью коллективной повседневности, отчетливее проявились и вышли на первый план его коммуникативная, развлекательная, компенсаторная, эмоциональная и другие функции.

— *XVII–XIX вв.* – с появлением городов народный танец продолжает свое существование в крестьянской среде и вместе с тем переходит в индустриальную культуру – в форме городского бытового танца. При этом (с XVII века) формируется сценический (профессиональный) танец, внутри которого в определенной мере присутствовали, пусть и в значительно преобразованном виде, элементы народного танца.

— *Рубеж XIX–XX вв.* – когда народный танец продолжает свое существование в крестьянской среде и городской культуре, активно используется в рамках сценического танца, в том числе как самостоятельный жанр последнего (советский народно-сценический танец).

— *С середины XX века* – наблюдается постепенное исчезновение народного танца из повседневной жизни крестьянской и городской среды. При этом начинается экспедиционная деятельность по сбору и фиксации уцелевших фольклорных образцов. Любительские (самодеятельные) танцевальные коллективы копируют сценические образцы профессиональных коллективов.

Особое внимание в исследовании уделяется определению специфических социокультурных черт народного танца, среди которых наиболее характерны и связаны с его особой социокультурной природой следующие: ритуально-обрядовая основа, а затем ритуально-коммуникативный способ существования-воздействия, синкретизм, стихийность, особая ментальность, анонимность, полифункциональный характер, имитативность, импровизационный характер, традиционность семантики, языка и правил исполнения, взаимосвязь с музыкальной и песенной основой, коллективный характер исполнения и другие.

В диссертации обосновывается, что культурологический подход позволяет рассматривать народный танец в его целостности как часть общего «механизма культуры» (Ю. М. Лотман) и социокультурного пространства совместного бытия людей, включающих создание, сохранение, обогащение, передачу накопленной информации другим поколениям и ее целостное духовно-психосоматическое воздействие на людей.

В настоящее время народный танец как тип хореографической культуры является результатом всех тех культурно-исторических процессов, которые оказывали на него свое влияние. Изменился носитель танцевальных традиций – от простого народа к профессиональным исполнителям, хореографам, педагогам, тем самым возник еще один тип хореографической культуры – сценический танец, позволивший транслировать, модифицировать, преобразовывать фольклорные пластические образы.

Во втором параграфе первой главы – **«Исторические типы взаимодействия народного и профессионального танца в контексте художественной культуры»** – показывается, что, начиная с XVII века (объясняется появлением профессионального балета (в европейских странах, Франции – с конца XVII в., в России – с середины XVIII), то есть именно с этого периода начинает своё развитие сценический (профессиональный) танец), обращение профессионального танца к народному осуществлялось в пяти парадигмах:

– как художественно значимый элемент в формообразовании и самоопределении балетного спектакля в культуре XVII–XVIII вв.;

– как особый подход к формированию балетного текстосложения (в контексте культуры эпохи романтизма XIX в.);

– как экспериментальный поиск новых (они же забытые и утраченные) выразительных возможностей тела (в контексте модернистских культурных установок начала XX в.);

– как художественный способ поддержки государственной идеологии (в контексте советской культуры начиная с 30-х годов XX в.);

– как способ актуализации и существования элементов народного танца в новой для себя художественной форме в культуре постмодернизма и ее дальнейшей эволюции.

Основные признаки народного танца во многом существенно иные, чем у танца профессионального, поэтому каждое возникающее его «приспособление» (ассимиляция) для профессиональной сцены предполагает новую переработку фольклорного материала, новую форму интеграции с профессиональным танцем. В диссертации выделяются пять таких культурных форм (художественно-культурно-исторических модификаций):

– *танец в характере* – включение в сценические представления бытовых сцен, *entrées* комедийного и гротескового характера, «танцев конкретного народа»;

– *характерный танец* – сочетание стилизованных движений классического танца и некоторых фольклорных элементов, где народный элемент обретает формальную абстрактность классического танца, его условность;

– *фолк-модерн танец* – намеренное использование и включение хореографами танца модерн в собственный усложненный, модернистский язык трансформированных элементов фольклора, с подчеркиванием определенной дистанции и остранения;

– *народно-сценический танец* – синтез двух художественных систем (классического и народного танца), во многом сохраняющий признаки народной

пляски: импровизационность, ритмическую основу, особую витальность (и ментальность) народа, связанную с его национальной идентичностью;

– *танец постфолк* – взаимодействие техники современного танца (contemporary dance) и элементов народного танца.

Использование элементов народного танца в структуре сценического (в этот период придворного) искусства обнаруживается в Европе XVII века. И связано это не только с определенной трансформацией существующих форм театрального действия, но и с развитием и укреплением феномена «серьезный, благородный танец» (классический танец). Так, в ранних формах балетного искусства (XVII–XVIII вв.) определилось два направления в использовании народных элементов в сценическом действии: «танец в характере персонажа» и национальный танец. В частности, национальный танец представлял народы в гротескном, комическом ключе.

Уже в эпоху Просвещения, благодаря реформам французского балетмейстера Жан Жоржа Новерра, танец становится действенным и эмоционально-выразительным, и основным средством в нем является именно «танец в образе», «танец в характере персонажа», поскольку одним из реформаторских решений стал отказ от масок.

Всеобщий интерес к народному творчеству и широкое использование фольклора в профессиональном искусстве начинается в XIX в., в эпоху романтизма, когда особый интерес к человеку, его внутреннему духовному состоянию проявляется на фоне бурного роста национального самосознания, стимулируемого национально-освободительными движениями. Появляется характерный танец как системный синтез элементов народного и классического танца, где народный (фольклорный) элемент обретает условность и используется как собирательный образ для создания более яркого, узнаваемого народного характера.

Значительную роль в фиксации принципа архитектоники характерного танца в России сыграло творчество балетмейстеров: А. Сен-Леона (1821–1870), М. Петипа (1818–1910), Л. Иванова (1834–1901), А. Горского (1871–1924), М. Фокина (1880–1942), – каждый из которых в определенной мере привнес в становление данной танцевальной системы свою лепту.

Характерный танец предполагает следующие основные композиционные приемы:

– включение характерных танцев в форме дивертисментов, не согласованных друг с другом и не имеющих сюжетного развития действия (например, танцевальная сюита из оперы «Иван Сусанин» (1836), дивертисмент характерных танцев из балета «Лебединое озеро» (1877) и пр.);

– включение действенных плясовых сют, в основе которых оппозиция классического и характерного танца как непохожих сущностно-полярных миров – «идеального и земного» (например, в балете «Сильфида» (1832));

– включение народных элементов в построении всего сквозного танцевального действия (в частности, «Египетские ночи» (1908) и «Половецкие пляски» (1909) Михаила Фокина).

Таким образом, характерный танец XIX – начала XX вв. позволил привнести в структуру балетного спектакля элемент «жизненности».

Возникновение фолк-модерн танца связано со становлением на рубеже XIX–XX вв. модернистской культуры, временем драматичной динамики социально-политических процессов на фоне войн и революционных событий. Это период ознаменован интенсивным развитием индустриального общества, в котором характерными чертами становятся массовое производство, механизация, унификация, применение принципиально иных видов энергии, развитие технической культуры и пр. Идеи универсализма, влияния естественных наук и научных открытий хореографическим искусством были восприняты неоднозначно и способствовали поиску новых ценностно-смысловых основ. Остро реагируя на происходящие изменения, с одной стороны, особенности массового индустриального производства нашли свое воплощение в «механических танцах» (к примеру, в 1920-е гг. «Танцах машин» Мастерской Н. Фореггера, где актеры пластически выражали производственные процессы, действуя синхронно и единообразно). В то же время авангард как явление искусства актуализирует обращение к архаике с её свежестью и свободой, органической витальностью как ресурсу «новой культуры». Поиск радикально иных форм пластической выразительности открыл феномен свободного движения и пластического танца, где предпочтение отдавалось естественным движениям человеческого тела, вдохновительницей которого явилась Айседора Дункан (1877–1927) и её последователи.

Особое внимание в работе уделено формированию нового танцевального направления, вписанного в основную художественную парадигму эпохи модернизма – «танец модерн». Общим для представителей танца модерн было намерение создать новую хореографию, отвечающую новым духовным потребностям. Яростное стремление к новому как бы исключало использование фольклорных основ, но интерес к поиску естественности и выразительности движений, глубинных связей движения и музыки для некоторых хореографов этого периода стали возможны лишь при взаимосвязи с фольклором.

Фолк-модерн танец появляется на основе лексики танца модерн с включением трансформированных элементов фольклора. К его основоположникам в первую очередь следует отнести хореографов «Русского балета» С. П. Дягилева.

В диссертации исследуются два приёма (способа) трансформации народного элемента в движущей модели фолк-модерн танца:

– содержательный приём, предполагающий использование народного мотива (обряда, ритуала) как источника концептуально-художественной стороны спектакля (например, спектакли «Свадебка» и «Весна священная»);

– формальный (технический) приём, предполагающий синтез техники танца модерн и элементов народного танца, где фольклорная основа предстает в некотором образном, остраненном виде (к примеру, спектакли «Жар-птица» и «Петрушка»).

В фолк-модерн танце меняется эмоциональное состояние фольклорной основы: в отличие от народной плясовой традиции, которая возникала как жизнерадостная реакция на происходящее вокруг, в фолк-модерн танце главным становится постижение первооснов бытия, обращение к глубинной сакральной основе.

Формирование феномена народно-сценического танца связано с методом социалистического реализма в искусстве. В хореографической культуре СССР 1930-х годов сложилась непростая ситуация. С одной стороны, это неприязнь ко всему «старому» (обычаям, пляске, песне) и как следствие – борьба со всеми проявлениями «кулацкого искусства». А с другой стороны – укрепление понятия «народность», подразумевавшего создание образцов искусства, близких народу, провозглашающих всеобщность и всеединство, коллективизм.

В этих обстоятельствах и формируется народно-сценический танец, в котором национальный стиль, лексика народного танца, раскрывающая национальный характер, сочетается с техническими и актёрскими достижениями балетной техники. Основателем этого жанра, ставшего историческим преемником характерного танца, стал И. А. Моисеев (1906–2007) и созданный им «Ансамбль народного танца СССР». Своей броской, виртуозной формой народной пляски, синхронным исполнением, костюмной эффектностью, выражением безоговорочного счастья ансамбль создавал иллюзию коллективного народного рая, транслируя, в том числе, основные идеологемы тоталитарного советского государства. Во многом творчество ансамбля выражало и интересы идеологического «госзаказа». С этого периода и ведется отсчет в истории развития народно-сценического танца. Та энергия, энтузиазм и оптимизм, которыми ансамбль «заряжал» зрителя, были столь значительными, что естественным образом практически во всех областях и республиках Советского Союза стали возникать подобные ансамбли.

В диссертации вскрывается парадокс, сложившийся в данном направлении советского хореографического искусства: коллективы самодеятельного танцевального творчества в своем сочинительстве ориентировались на постановки профессиональных танцевальных ансамблей (прежде всего ансамбль И. Моисеева, поскольку он являлся главным ориентиром) – то есть на авторские работы, в корне исключаящие импровизационность, стихийность. В свою очередь, профессиональные ансамбли заимствовали «танцевальное сырье» для новых работ у коллективов самодеятельного творчества (так как считали их представителями подлинной плясовой культуры). Возникла ситуация «замкнутого круга». Разрушительные процессы выхолащивания народного танца и даже его утраты постепенно становились очевидными.

Можно констатировать: в наши дни народно-сценический танец в том виде, как его сформулировал Моисеев, – явление, скорее, историко-культурное (и сегодня деидеологизированное).

Следующая культурная форма взаимодействия элементов народного танца и сценического (профессионального) танца обнаруживается в хореографической культуре второй половины XX–XXI вв. Реактуализация самобытности, корней,

истоков, культурной идентичности в условиях политкультурного глобализирующегося мира, потребности не исчезнуть, не раствориться в космополитической «смази» современного мира, где на деле доминируют западные культуры, но тянутся к развитию и молодые культуры бывшего «третьего мира», и поднимаются исламские культуры – темы, волнующие многих авторов, создающих произведения в области современного хореографического искусства. В творчестве многих хореографов современного танца прослеживается идея интердисциплинарности различных танцевальных направлений и систем, что отчетливо прослеживается во взаимодействии техники современного танца (contemporary dance) и элементов народного танца, породившем феномен «танец постфолк».

Во второй главе **«Постфолк» как феномен современной хореографической культуры** рассматривается специфика существования народного танца на современном этапе.

В первом параграфе **«Постфолк»: понятие и основные черты»** выделяется культурная форма взаимодействия профессионального и фольклорного танца в хореографической культуре contemporary dance, вводится новое понятие «танец постфолк», а также выявляется его принципиальное отличие от давно бытующего в современной фольклористике понятия «постфольклор». Определяются приёмы танца постфолк: реконструкция, коллажирование, намеренное сочетание несочетаемого, деконструкция, которые работают не только на моделирование танцевальной лексики, но и в целом влияют на формирование спектакля.

В диссертации показывается, что особенности мировосприятия современного человека (под влиянием как глобализации, так и глокализации, «размытой идентичности», отсутствия «идеала будущего», формирования «новой чувствительности» и т. п.) обнажили потребность в переосмыслении системы ценностей и, в большей степени, – потребность осознания связи с историческим прошлым, обращения к традиции. И если в хореографической культуре XX века основным приёмом включения элементов народного танца в сценический танец явилась стилизация, то в современной хореографической культуре существует иной тип трансляции народного танца в сценической форме – приём реконструкции. Данный приём позволяет обратиться к аутентичному танцу (в архивных записях и материалах, поскольку носителей его практически не осталось). Характерными критериями данного приёма являются: сохранение исходного аутентичного элемента, а не изменение его с позиций авторского искусства; синкретическая связь танца и песни с игровым действием; включение импровизации в движение и другие. Используя данный приём, хореографы больше увлечены не формообразованием и стилизацией народного элемента, а процессом его обновления, выделяя в качестве его основы, прежде всего, содержательно-смысловой контекст.

Именно к приёму реконструкции обращаются хореографы, работающие с современными формами танца, именно с его использованием связаны наибольшие художественные достижения в этой сфере искусства. Данный приём позволяет создать созвучное современности произведение, в котором

присутствует и сложность языка, и ясность замысла, и вместе с тем множественность восприятия смыслов. Танцевальным направлением, способным интегрировать такие приёмы, и явился «современный танец» (contemporary dance).

Для хореографов современного танца оказалось интересным введение в танцевальные практики фольклорного начала, с его коллективной, родовой силой, обращением к природным истокам, к коллективной памяти, коллективной чувственности (что, в конечном итоге, как показано в работе, вывело их за рамки постмодернистской игровой стилистики). Для обозначения явлений указанных сопряжений *contemporary* и *фолк* в диссертации и предлагается ввести термин «танец постфолк».

Танец постфолк не только актуализирует, делает более созвучными современности фольклорные элементы, но и расширяет смысловые и телесно-пространственные структуры современного танца, наполняя их энергией, силой, жизнеспособностью. Он становится для современного человека каналом связи с культурным прошлым, помогает, хотя бы на время, уйти от состояния «клиповости» мировосприятия, чувствования мира как хаоса (присущих постмодернистской чувствительности) и обрести себя, свою идентичность.

Танец постфолк – одно из танцевальных направлений хореографической культуры конца XX – начала XXI вв., где автор намеренно инкорпорирует в лексику, композицию, концепцию произведения современные танца элементы народной хореографии, при этом в рамках одного произведения могут коллажироваться характерные танцевальные, движенческие, ритмопластические модели как одного, так и разных этносов. Это – достаточно новое явление современной хореографической культуры, процесс его становления не завершен.

Во втором параграфе «**Постфолк в профессиональной художественной практике (на примере уральских хореографов)**» рассматриваются произведения современных уральских авторов, в которых включение элементов «фолк» в технику современного танца является одной из отличительных черт авторского стиля.

В работе показывается, что спецификой российского современного танца является его нестоличное появление и становление. Он стал проявлением современного феномена культурной децентрализации.

Уральские авторы сосредоточены на поиске новых форм спектакля через обращение к архетипическим смыслам.

Посредством обращения к фольклору хореографы современного танца проявляют совершенно уникальный русский подход к освоению своей родной этнической (русской) традиции. Так, танец постфолк представляет собой возможность исторической интеграции русской культуры, где осуществляется переход определенных ценностей в той степени, когда они начинают восприниматься как свои родные, подлинные. Танец постфолк органично соединяет в себе две формы экзистенции: урбанистическую – «сгущенную технологию» и рустическую – включенность в природный процесс.

В диссертации представлен анализ ряда спектаклей, созданных средствами танца постфолк, где выявлены основные смыслообразующие понятия, установки, соединяющие современного человека с традицией:

– поиск современным человеком своей сущности, самоопределения и самоидентификации в условиях распада связей в потоке ускоряющейся современности (Артём Сущенко, спектакль «Беяш» (2015), Александр Гурвич, спектакли «Растворяюсь, растворяюсь...» (2014) и «Контрданс» (2015));

– связь с традицией, возможность соединения тела современного танцовщика с его древними корнями, природой (Геннадий Абрамов, «О-У-А!» (2005));

– ностальгия и жизнь «маленького человека» в условиях мегаполиса (Сергей Смирнов, «Тряпичный угол» (2004–2005));

– «бабья душа России», роль женщины в русской действительности (Евгений Панфилов, «Бабы. Год 1945» (2000) и Екатерина Кислова, «Девь/Девять» (2016));

– неизбывная тоска по светлому будущему, ожидание «лучшей жизни» (Ольга Пона, «Ожидание» (2002));

– традиция как проявление и рождение нового (Татьяна Баганова, «Свадебка» (1999) и «Свадебка. Версия 2019» (2019)).

Все авторы используют приемы инкорпорирования народных плясовых мотивов в структуру спектакля: например, включение в танцевальную лексику таких «фолковых» элементов, как «проходочки», «ковырялочки» и размашистые движения танцовщиков, присядки и хлопучки, положения рук в парах «под крендель» и скрещенных перед собой, «веревочка», переходы из позиции в позицию через «гармошку» и «ёлочку» и т. п.; в композиции танца – перемещение танцовщиков в фигурах «воротца» и «ручеек», движение хороводной цепью и т. п. В некоторых спектаклях значительным моментом является музыкальная партитура, где создается особо заряженное пространство с индивидуальной трактовкой фольклорной музыки, схватывается её сила и мощь.

В диссертации отмечается, что постановки по балету Стравинского «Свадебка» являются символическим обобщением и своего рода подведением итогов проведенного исследования; они рассмотрены в разные культурно-исторические периоды, то есть в различных его вариациях: в начале XX века в постановке Б. Нижинской, на стыке XX–XXI вв. и уже на рубеже второго десятилетия XXI века в постановке Т. Багановой. И каждый раз в отношении к фольклорному первоисточнику авторы балансировали между традицией, современностью и экспериментом.

Примеров использования танца постфолк в современных спектаклях современного танца можно привести еще достаточно много, причем опираясь на практику не только отечественных, но и зарубежных хореографов. Подобное обращение обусловлено безграничными выразительными средствами народного танца, несущего в себе уникальный код исторической памяти. В то же время национальная танцевальная традиция в такой форме как «танец постфолк» обретает новый способ существования и развития.

В **Заключении** подводятся основные выводы и намечаются проблемы и перспективы дальнейшего исследования.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных изданиях:

1. Полякова А. С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца / А. С. Полякова // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 4. – С. 425–430. 0,35 п.л.

2. Полякова А. С. Постмодернистские русалии: в поиске созидательной энергии / А. С. Полякова // Человек и культура. – 2017. – № 2. – С. 11–17. 0,41 п.л.

3. Полякова А. С. Народно-сценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкция / Н. В. Курюмова, А. С. Полякова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4. – С. 357–361. 0,29 п.л.

4. Полякова А. С. Народный танец: проблема определения, демаркации и исторической трансформации / А. С. Полякова // Ярославский педагогический вестник. – 2021. – № 1(118). – С. 189–194. 0,35 п.л.

Тезисы докладов на научных конференциях, статьи в научных журналах и сборниках научных трудов:

5. Полякова А. С. Народно-сценический танец как предмет в образовании будущих танцовщиков contemporary dance / А. С. Полякова // Университет XXI века: старые парадигмы и современные вызовы: материалы XVIII Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета (г. Екатеринбург, 7–8 апреля 2015 г.): доклады / редкол.: Л. А. Закс [и др.] – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2015. – С. 250–257. 0,46 п.л.

6. Полякова А. С. Форма кадрили как способ общения в горнозаводской культуре Урала на рубеже XIX–XX вв. / А. С. Полякова // Новые голоса в науке: идеи и проекты – 2015: сборник материалов X Общеуниверситетского конкурса научно-практических работ студентов и аспирантов / отв. ред. М. Н. Шумихина. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2015. – С. 209–215. 0,35 п.л.

7. Полякова А. С. Танец постмодерн-фолк: явление или интерпретация? / А. С. Полякова // Национальное культурное наследие: региональный аспект: материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (г. Самара, 30 октября 2015 г.) / под ред. С. В. Соловьевой. – Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2016. – С. 215–219. 0,29 п.л.

8. Полякова А. С. Уральская кадрили как явление инноваций горнозаводской культуры / А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2015. – № 3(10). – С. 110–116. 0,41 п.л.

9. Полякова А. С. Танец постмодерн фолк в системе обучения будущих танцовщиков contemporary dance / А. С. Полякова // Инновационные условия развития науки и образования в межкультурном взаимодействии: комплексный подход: материалы II Международной научно-практической конференции (г.

Сухум, 9–12 декабря 2015 г.) : в 2-х т. – Сухум : Абхазский государственный ун-т, 2015. – Т. 1. – С. 159–161. 0,17 п.л.

10. Полякова А. С. Танец постфолк: звено в развитии современной хореографической культуры / Н. В. Курюмова, А. С. Полякова // Устойчивое развитие России: вызовы, риски, стратегии : материалы XIX Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета (г. Екатеринбург, 12–13 апреля 2016 г.) : доклады / редкол.: Л. А. Закс [и др.] : в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2016. – Т. 1. – С. 205–210. 0,35 п.л.

11. Полякова А. С. Хореографические интерпретации музыки И. Стравинского / А. С. Полякова // Новые голоса в науке: идеи и проекты – 2016 : сборник материалов XI Межвузовского конкурса научно-практических работ студентов и аспирантов / отв. ред. М. Н. Шумихина. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2016. – С. 85–89. 0,35 п.л.

12. Полякова А. С. Уральский хоровод как знаково-коммуникативная система / Н. В. Курюмова, А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2016. – № 2(13). – С. 108–111. 0,41 п.л.

13. Полякова А. С. Народно-сценический танец в контексте советской действительности / А. С. Полякова // Россия между модернизацией и архаизацией: 1917–2017 гг. : материалы XX Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета (г. Екатеринбург, 11–12 апреля 2017 г.) : доклады / редкол. : Л. А. Закс и др. : в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2017. – Т. 1. – С. 149–155. 0,41 п.л.

14. Полякова А. С. Танец постфолк на практике: к опыту творческой работы со студентами / А. С. Полякова // Современный танец: дискурс и практики : сборник статей / под общ. ред. канд. культурологии Н. В. Курюмовой. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2017. – С. 86–91. 0,35 п.л.

15. Полякова А. С. Народный и профессиональный танец: четыре этапа взаимодействия / А. С. Полякова // Новые голоса в науке: идеи и проекты – 2017 : сборник материалов XII Межвузовского конкурса научно-практических работ студентов и аспирантов / отв. ред. М. Н. Шумихина. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2017. – С. 107–113. 0,35 п.л.

16. Полякова А. С. Современные художественные реалии народно-сценического танца (обзор материалов круглого стола) / А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2019. – № 3(26). – С. 130–137. 0,46 п.л.

17. Полякова А. С. Танец постфолк как способ актуализации народного танца в современной хореографической культуре / А. С. Полякова // ARTS ACADEMY. – 2019. – № 2(11). – С. 25–31. 0,41 п.л.

18. Полякова А. С. Междисциплинарный подход как основа творческих экспериментов в области хореографической педагогики / А. С. Полякова, А. Г. Запьянцева // Танцевальная педагогика будущего: теория и практика : материалы Международной научно-практической конференции компании Dancehelp совместно с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение» (г. Москва, 13 июля 2019 г.) / ред.-сост. Ю. В. Панасенко. – М. : РОСА, 2019. – С. 178–182. 0,41 п.л.

19. Полякова А. С. Импровизация в уроке народно-сценического танца как

идея для творческого эксперимента / А. С. Полякова // Современная система хореографического образования: эффективные методики и средства обучения и воспитания: материалы общероссийской научно-практической конференции (г. Пермь, 9 апреля 2020 г). – Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. политехн. ун-та, 2020. – С. 59–61. 0,17 п.л.

20. Полякова А. С. «Сохранять традиции народного танца, но осмысляя их по-новому»: опыт балетмейстера М. С. Годенко в создании авторских хореографических произведений / М. И. Тарбеева, А. С. Полякова // Мир культуры: искусство, наука, образование: сборник научных статей / сост. А. С. Макурина. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2020. – Вып. 9. – С. 172–175. 0,23 п.л.

21. Полякова А. С. Принцип коллажирования как один из приемов создания танца постфолк / А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2020. – № 2(29). – С. 136–141. 0,35 п.л.

22. Полякова А. С. Хореографическая культура как феномен художественной культуры / А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2020. – № 4(31). – С. 75–81. 0,41 п.л.

23. Полякова А. С. Фольклорная онлайн-экспедиция в условиях пандемии: возможна ли она? / А. С. Полякова // Кризисы нашего времени как вызов обществу, культуре, человеку: материалы XXIII Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета (г. Екатеринбург, 15–16 апреля 2021 г.): доклады / редкол.: Л. А. Закс и др. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2021. – С. 138–146. 0,52 п.л.

24. Полякова А. С. К вопросам терминологии в области народно-сценического и характерного танцев / А. С. Полякова // Народный танец в современном культурном пространстве: история, теория, практика: сборник научных статей / сост. А. С. Полякова. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2021. – С. 27–36. 0,58 п.л.

25. Полякова А. С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» / Л. А. Мясникова, А. С. Полякова // Вестник Гуманитарного университета. – 2021. – № 3(34). – С. 101–110. 0,58 п.л.

26. Полякова А. С. Танец постфолк как одно из направлений в обучении студентов факультета современного танца / А. С. Полякова // KAZAN DIGITAL WEEK – 2021: сборник материалов Международного форума (г. Казань, 21–24 сентября 2021 г.) / сост.: Р. Ш. Ахмадиева, Р. Н. Минниханов; под общ. ред. член-корр. Академии наук Республики Татарстан, д-ра техн. наук, проф. Р. Н. Минниханова; в 2 ч.. – Казань: ГБУ «НЦБЖД», 2021. – Ч. 1. – С. 545–549. 0,29 п.л.