

(эскиз 1943 г., частное собрание). В первой композиции Спаситель изображен в момент созерцания и сосредоточенного размышления. «Воскресение» противоположно ей и по построению, и по эмоциональной атмосфере. В отличие от «Христа в Гефсиманском саду», ему свойственна сильная динамичность, создаваемая рисунком извилистых линий. Важное место отводится освещению, которое отличается разнообразием световых вариаций и привносит в образ мистические ноты.

К сожалению, работа в Тононе осталась незавершенной. Жизнь Дени оборвалась в 1943 г., и он так и не смог воплотить свой замысел полностью, а также, возможно, создать еще ряд великолепных ансамблей. Однако к этому времени мастер уже выполнил немало росписей, витражей, картин, графических циклов и оставил после себя богатое творческое наследие.

Религиозные произведения – интереснейшая грань искусства Мориса Дени, которая позволила ему проявить себя не только художником, но и мыслителем. Посредством своих произведений он выражал собственные духовно-нравственные идеалы и философские взгляды на устройство мира.

Дени внес значительный вклад в возрождение церковного искусства. Его декоративные работы опираются на обширный пласт художественных традиций. Под руководством Дени и при его непосредственном участии было создано множество росписей и витражей, украсивших церкви и монастыри Франции и Швейцарии. Религиозные произведения мастера – подлинные шедевры католического возрождения рубежа XIX – XX вв., которыми он «мечтал вернуть веру своему безбожному веку, внедрить ценности религии в самое течение современной жизни» [2, с. 180].

Литература

1. Костеневич А.Г. Боннар и художники группы «Наби». СПб. : Аврора, Бурнемут : Паркстоун, 1996.
2. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870 – 1900. М. : Изобр. искусство, 1994.
3. Denis M. Histoire de l'art religieux. Paris : Flammarion, 1939.
4. Denis M. Journal. Paris : La Colombe, 1957. Т. 1.
5. Denis M. Leçons et charmes de l'Italie. Paris : Colin, 1933.

6. Denis M. Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914 – 1921. Paris : Rouart et Watelin, 1922.

7. Denis M. Théories. Paris : La Colombe, 1964.

Church monumental and decorative art of Maurice Denis

There is given the short characteristics of religious art of Maurice Denis. There is considered a number of the most significant church monumental and decorative ensembles of the master. There is found out Denis's contribution to Catholic Renaissance of France at the turn of the XIX – XX centuries.

Key words: *Catholic Renaissance, gospel plots, religious art, the Holy Writ, Christian symbols, church monumental and decorative painting.*

О.Ю. ФУРМАН
(Волгоград)

ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ХОРОВОДОВ И ЦЕПОЧНЫХ ПЛЯСОК В НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Представлена систематизация хороводов по форме пространственного построения и направлятельному признаку, обосновано использование термина «актема» при описании кинетических элементов хороводно-игровой традиции.

Ключевые слова: *хоровод, цепочные пляски, актема, формы кинетики.*

Многие фольклористы – те, кто когда-либо обращался к теме хороводов и пытался выявить их специфику в рамках отдельного вида народного творчества и на этом выстроить классификацию, сталкивались с проблемой их систематизации. Е.М. Рогачевская пишет, что во время дифференциации они стали «распадаться на всякого рода смешанные и промежуточные типы» [7, с. 130], которые в силу своих многосоставных и многоаспектных характеристик не укладывались в заготовленную систему «игра, танец, музыка и слово». В результате исследовательница пришла к выво-

ду, что систематизацию разновидностей хороводных игр надо строить с учетом их «*драматических признаков*» [7, с. 130]. Далее автор перечисляет признаки, на которых, по ее мнению, может строиться эта систематизация и которые есть не что иное, как кинетические (движенческие) признаки, поскольку перечисляются исключительно движенческие параметры: 1) *форма исполнения* хороводов (круговая, двухлинейная, линейная) и ее соотношение с сюжетно-тематической характеристикой; 2) драматургия игрового действия (распределение его между участниками игры, соотношение действия и *формы исполнения* игры); 3) связи *формы исполнения* с игровыми целями, если таковые есть (например, величание, выбор пары и т.п.) (Там же). Перечисленные признаки являются одновременно атрибутами, определяемыми этнохореологами как «движения», или «действия». Причина, по-видимому, заключается в том, что выявлением движенческого (кинетического) состава – «инвентаря» хороводов – пока никто не занимался, до сих пор не известно, из чего состоят и как строятся хороводы. В рассматриваемых работах имеются попытки выделить некоторые движенческие элементы хороводов, но это лишь отдельные элементы, вырванные из контекста, по которым невозможно установить, какое положение в хороводе эти составляющие занимали.

Разбираясь с основными компонентами хороводов, терминами и понятиями, мы обратили внимание, что все без исключения авторы пытаются аналитически выделить и разграничить в хороводах «действия»: «действия игровые», «действия танцевальные», «действия драматические», «действия хороводные» и т.д. Ряд авторов (среди них Н.М. Бачинская, Е.М. Рогачевская, А.А. Соколов-Каминский [8, с. 126–138], А.Ф. Кукин и В.А. Лапин [5]) сошлись во мнении, что в целях классификационного анализа необходимо разграничить действия внутри хороводов и выяснить, может ли служить различительным признаком вид действия. Мы решили выяснить по имеющимся публикациям и словарям, чем отличается один вид действий от другого.

Виды «действий». По мнению Е.М. Рогачевской, несмотря на то, что все компоненты в хороводах органически слиты, в целях классификационного анализа допустимо выделить ведущий компонент их структуры. Таким общим компонентом, считает автор, явля-

ется игровое или танцевальное действие (Там же, с. 125). Под термином «действие» автор понимает «образное, зримое воспроизведение музыкально-поэтического содержания песни в разыгрывании или танце» (Там же, с. 120). В.Н. Всеволодский-Гернгросс также считает, что воспроизведение действия – это не что иное, как подражание, которое свойственно двум видам действия – игровым и плясовым [2, с. 150]. К основным элементам хороводов Н.М. Бачинская относит «хореографический – движение участников хоровода – и драматический – разыгрывание сюжета исполняемых песен. Из сочетания этих элементов создаются разнообразные виды хороводов» [1, с. 69]. Другими словами, Бачинская основой для выявления видов хороводов также считает именно хореографические движения и разыгрывания, т.е. действия.

Существенным признаком для разграничения «игровых действий» и «танцевальных действий», по мнению А.А. Соколова-Каминского, является различие в отношении к ритму, а не в характере действий. Часто, пытаясь подчеркнуть игровой характер хороводов, авторы используют термины «драматическое действие» или «драматическая образность», «драматургия игрового действия» и т.п. Термин «драматический» (от *греч. dramatis* – «действие»). Понятие «драматическое действие» так же, как понятие «драматическая игра», употребляется в значении более развитой формы актерской игры, ориентированной на зрелищную выразительность (мимика, жесты, движения). Под «драматургией игрового действия» зачастую понимается также «соотношение действия и формы исполнения игры» [7, с. 130]. Выделение «драматических действий» предпринимается часто для того, чтобы показать, что хоровод обретает свойства театральности, что он разыгрывается действующими лицами и разворачивается в форме диалога («Мак», «Коршун», «Костромушка» и др.). По всей вероятности, эти термины и понятия используются для определения качественно-эстетических, зрелищно-выразительных аспектов действий хороводов, за ними стоит движенческий аспект хороводов. Любое действие предполагает движение, перемещение в пространстве посредством основной движенческой единицы хороводов и плясок – «шага», «ходьбы». Такие элементы, как «стоять», «лежать», «сидеть», являются ключевыми в движенческом инвентаре хороводов. Воспроизведение текста песни при

помощи различных перемещений, шагов, жестов, ритмически организованных и неорганизованных (выбор пары, поклоны, погоня, потасовка, поцелуи, сужение – расширение круга, прохождение через «воротца» и др.), имеет исключительно движенческую (кинетическую) основу. Эти движения образуют кинетическое пространство хороводов и являются их кинетическими элементами. Подражательные, игровые действия, выделяемые авторами по признакам перевоплощения, «разыгрывания», подражания, имитирования, изображения состояний, также не являются исключением, поскольку махать руками-«крыльями», ходить гусем, прыгать зайцем, бодаться, изображать спящего, больного, умершего – эти элементы в хороводе реализуются только через движения/ действия. Диалоги и пение в хороводах можно также рассматривать через их кинетические характеристики. Таким образом, все то, что в хороводе выражается через глагольную форму, может рассматриваться в качестве элементов кинетического текста.

Изучение действий и движений в составе хороводов позволит, на наш взгляд, раскрыть совершенно другую, до сих пор не изученную сферу – кинетическую систему хороводов, характеристикой которой может послужить не только сам анализ ее состава, но и процедура упорядочения/систематизации огромного по своему объему состава входящих в нее кинетических (движенческих) единиц. Имеющиеся попытки классификации хороводов основаны на степени присутствия или отсутствия в них тех или иных элементов, больше или меньше их преобладании в хороводах. Проблемы также связаны со сложностью учета хороводно-игровых форм, занимающих *промежуточное* положение между типами, поскольку большое количество *формальных (физических) и содержательных* критериев вызывают элементарную путаницу. Становится очевидным, что одним из самых сложных моментов в изучении хороводно-игровых форм является вопрос их типологии, т.к. хороводы представляют собой довольно сложный и неоднородный материал, а отсутствие методологически универсальных критериев для такого рода анализа обуславливает трудности с выделением классификационных признаков, без которых невозможна дифференциация. «Определить признаки, – подчеркивал В.Я. Пропп, – значит выявить присущие им закономерности <...> Закономерности начинаются там,

где есть повторяемость. Любой научный закон всегда основан на повторяемости» [6, с. 174]. Повторяющиеся – «однокоренные» – элементы в хороводах – это те, которые создают своеобразный каркас (у Проппа – «скелет»), определяют их признаки и свойства. Чтобы выяснить, есть ли у движений признаки и свойства, существуют ли какие-либо закономерности, значимые свойства или категории всей системы хороводов, необходимо было предпринять детальное исследование текста хороводно-игровой традиции, текста не только поэтического, но прежде всего движенческого (кинетического). Однако сделать это «невооруженным глазом» невозможно. Необходимы другой подход, иные методы для решения этих проблем.

Создание системы дифференциации кинетических форм хороводов по типам на основе *направительного признака* стало возможным благодаря использованию разработанной методологии морфологического исследования/описания структуры и функционирования кинетической системы хороводов, типологического обобщения эмпирического материала, создания фонда (каталога) кинетических составляющих хороводов на материале забайкальских старообрядцев [12].

В ходе исследования была определена основная синтагматическая кинетическая единица хороводов – актема. При описании кинетической формы хороводов предпочтение отдано именно актеме. Могут возразить – почему не «кинеме», имеющей уже какое-то признание? «Кинемой» принято называть самую малую единицу движенческого текста, которой чаще всего обозначают движения частей человеческого тела. И обычно на этом уровне хореологи дают описание движений (например: на “раз” – правая нога делает шаг вперед, на “два” – левая нога делает шаг назад и т.д.). Другой уровень описания танца – это когда описываются танцевальные фигуры или хороводы, например: “Все образуют круг/, в центр выходит парень/ и садится/, его накрывают платком”/ и т.д. Как назвать эти четыре действия, чтобы было понятно, на каком уровне происходит анализ отдельно взятых движенческих единиц? В сравнении с кинемой актема – единица более крупная, она определяет другой уровень движений – это движения или действия одного/двух человек, группы людей, т. е. движения и действия актантов, имеющие законченную форму. Названия других более крупных

единиц мы использовать не можем – они нам не подходят, т.к. эти термины и понятия имеют разночтения, в их трактовке много значений и по смыслу, и по форме» [13, с. 51]. Здесь нельзя не согласиться с мнением А. Фомина, который проанализировал термины «танцевальный мотив», «танцевальное движение», «танцевальная фигура», «танцевальная композиция» и стоящие за ними понятия и пришел к выводу, что «неопределенность этих структурных единиц мешает исследователям, нередко приводит к путанице, порождает бесплодные споры, затрудняет подлинно научную полемику» [11, с. 60]. Сходные мысли высказывались и другими исследователями [3; 4; 9; 10]. Определив кинетическую единицу, мы получили возможность отграничить ее от других как «движение» с реальной (физической) визуальной формой, как «знак» – словесный образ ее собственной формы и как «символ», имеющий семантическую форму – смысл. Именно на актемном уровне мы предприняли описание кинетических элементов хороводно-игровой традиции. Появилась возможность посредством словесного описания, т.е. *обозначения кинетических форм* различных актем, *отличать* одну кинетическую форму от другой, *сравнивать* их между собой, *устанавливать их сходство и различия*, выявлять их *свойства и признаки*. Дифференциация материала по функциональным группам также обуславливается выбором методологии.

Свойства актем пространственных форм. В ходе сравнительного анализа были рассмотрены способы пространственных перемещений людей в поселковом пространстве во время хороводов, шествий, плясок и сформулированы основные положения и различительные признаки систематизации хороводно-игровой традиции забайкальских старообрядцев. При выделении актемы <<один>/ <<пара>> присоединяется к <<цепочке>> были обнаружены два устойчивых способа присоединения и в результате выделены три актемы: <<один> присоединяется к крайнему в <<цепочке>>; <<пара> присоединяется к колонне пар <<за последней парой>>; <<пара> присоединяется к колонне пар <<перед первой парой>>. Основная часть актем пространственной формы сочетается в себе все перечисленные выше признаки. Одни актемы отображают расположение одного персонажа, другие – соположение и взаимодействие двух актантов, третьи – всех актантов или группы (мужской/ женской, персонажей и др.). Одна и та же актемная основа (кин-

корень* + свойство) при различном составе актантов приобретает различную кинетическую форму. В конце 1940-х гг. американский антрополог Р. Бёрдвистл (Birdwhistell) впервые воспользовался термином *кин* для обозначения корня наименьших единиц движений человеческого тела. Р. Бёрдвистл одним из первых начал изучать общение в ходе анализа движений тела. Он создал направление исследования невербальной коммуникации, которое назвал «кинесика» [14]. Мы воспользовались этим термином для обозначения различных по форме двигательных явлений. *Кин-корень* кинетической единицы (точнее, в составе кинетической единицы) выполняет функцию «корня» в *слове* или является подобием глагола в *предложении*. Так, актемная основа <ходить по кругу> в зависимости от того, какой количественный состав актантов ее воспроизводит, меняет свою кинетическую форму: <<один> ходит по кругу>, <<пара> ходит по кругу>, <<цепочка> ходит по кругу>, <<шеренга> ходит по кругу>. Пространственно-ориентационные параметры кинетических единиц представляют собой категории, которые влияют на форму кинетических единиц, их конфигурацию, различительные признаки и свойства.

* «Кин», по определению Р. Бёрдвистла, самостоятельного смыслового значения не имеет, но при его изменении трансформируются вся система и структура телодвижений человека. В нашем случае термин «кин-корень» обозначает некое действие – это своеобразное отграничение, не имеющее статуса ни сегмента, ни кинетической единицы. Кин-корни входят в состав всех кинетических единиц («кинем» – низшего уровня и «актем» – высшего уровня) и являются только частью сегмента кинетических единиц, точнее, частью лексического наименования кинетических единиц, поскольку для словесного обозначения кинетической единицы потребуется через слова определить унифицированную модель ее кинетической формы. Например, кин-корень «ходить» кинетического сегмента сам по себе не может быть признан кинетической единицей, поскольку «ходить» можно по-разному. Из лексического обозначения этого кин-корня не устанавливается движенческая форма этого сегмента, поскольку не понятно, какая часть тела (для кинем) или кто (для актем) осуществляет это действие и куда оно направлено. Иными словами, определяющим для установления формы кинетической единицы является наличие трех составляющих: 1) субстанции, осуществляющей действие (это может быть любая часть тела – руки, ноги, шея, колено и т.д.), если речь идет о кинеме; если выделяется актема, тогда движущейся субстанцией может быть один человек (пара, группа людей, персонаж, шеренга, колонна пар и т.д.); 2) самого действия (кин-корня, обозначаемого глагольной лексемой); 3) направленности этого действия (вверх, вниз, вправо, влево и т.д. – всего 27 направлений перемещений) или локуса (в центр круга, наружу, вдоль дороги и т.д.), т.е. свойства кин-корня.

Хороводы обнаруживают четкие и регулярные правила функционирования различных актов в системе традиции хороводно-игрового комплекса, что позволило им сохранять свою кинетическую форму в течение длительного времени и передаваться из поколения в поколение. Способы перемещений людей в поселковом пространстве во время хороводов, шествий, плясок не были одинаковыми – анализируемые хороводы довольно разнообразны, однако количество типов и форм в них все же ограничено. Дорожные пляски и хороводы имеют некоторые закономерности образования своих пространственных форм. Так, нами были намечены 8 групп образования пространственных форм: образовать 1) замкнутый круг (окружить); 2) незамкнутый круг (дугой/ «подковой»); 3) «цепочку» (встать друг за другом); 4) «мостик» (сплести руки парами друг к другу); 5) «колонну пар» (встать парами друг за другом); 6) «шеренгу» (встать поперек дороги); 7) «колонну шеренг» (встать друг за другом – в каждой по три и более актантов); 8) «две шеренги» друг против друга.

В ходе сравнительного анализа были выделены еще некоторые свойства хороводов – все они имеют *цепочную* организацию пространственных построений и перемещений, независимо от того, *соединены* или *разъединены* руки у участников хороводов. Все эти группы имеют общий признак/ свойство их формы – *цепочность* построения актантов. Свойство цепочности распространяется и на формы перемещения актантов: 1) перемещения вперед; 2) перемещение назад; 3) схождение/ соединение; 4) расхождение/ разъединение; 5) расхождение в парах; 6) хождение по кругу; 7) прохождение «одного» персонажа через «воротца»; 8) прохождение «пар(ы)» через «воротца»; 9) прохождение «цепочки» через «воротца»; 10) прохождение «цепочки» через «воротца» с «заплетанием рук»; 11) прохождение «цепочки» через «воротца» с «расплетанием рук»; 12) прохождение «цепочки» «зигзагом» через «воротца»; 13) хождение «цепочки» по спирали – «в улитку»; 14) хождение «цепочки» по «восьмерке»; 15) хождение «цепочки» «петлями».

Актеры перемещений (хождения, шагистика) – различные направительные свойства/ признаки: а) *по окружности* (по солнцу – против солнца; в центр круга – за периметр круга; внутрь круга – наружу круга; сужать – расширять круг; поднимать – опу-

скать периметр круга руками вверх – вниз; соединять – разъединять руки; сходиться – расходиться; впускать в круг – выпускать из круга; забегать в круг – выбегать из круга); б) *вдоль дороги* (поперек дороги; друг за другом – друг против друга; друг к другу – друг от друга; к себе – от себя; входить – выходить; заплетать – расплетать руки; вперед – назад; вправо – влево; сквозь – через воротца – касательно и др.).

С точки зрения *формы* актеры перемещений характеризуются последовательностью и пространственно-временной цикличностью: повторяясь в определенном порядке, образуют перемещенческий цикл, который в традиции транслируется много раз – проигрывается до конца, возвращается к началу воспроизведения («на круги своя»). Цикличное воспроизведение регламентированных действий хороводно-игровых образцов является главной закономерностью их формы (структуры) и проявляется в строгой периодичности возвращения хороводно-игровых событий в особые временные периоды.

Сравнительный анализ действий показывает, что кинетические элементы с течением времени обнаруживают достаточно *устойчивый кинетический каркас/ определенную систему (структуру) циклического типа*, варьируются только *вербальная и предметная их стороны*, зависящие от *локативных и пространственно-направительных свойств актем*. Регламентация различных форм перемещений в поселковом пространстве во многом моделирует отношения человека с окружающим миром – с помощью коллективных цепочных перемещений описывается и структурируется окружающее пространство в горизонтальном и вертикальном плане. Здесь проявляется *универсальность*, прослеживаются устойчивая связь различных пространственно-направительных символов и их постоянное присутствие, регулярное воспроизведение в период праздников бытового и календарного типа как неотъемлемая составляющая всего праздничного комплекса различных старообрядческих общин забайкальских семейских.

При помощи сравнительного анализа приведенных ниже форм типологий, в основе которых лежат самые различные принципы, были намечены критерии для выявления и создания системы классификации хороводов.

Как некий итог проделанной работы были сформулированы основные положения систематизации рассматриваемой хороводно-игровой традиции. Различительными признаками являются 1) количество актантов (один, пара, группа); 2) форма пространственного построения актанта(ов): а) расположение/ соположение актанта(ов) (относительно друг друга в малом локусе); б) построение актанта(ов) (относительно других в большом локусе); в) их соотношенность (во внутриворонном и внутриселковом пространстве); 3) направление перемещение актанта(ов) (конфигурация передвижений).

Все хоромоды, имеющие цепочную форму перемещений, были классифицированы на четыре основных вида по форме пространственного построения. Внутри каждого вида хоромоды дифференцируются на типы по направлению признаку:

I. Формы **цепочно-кругового типа** (5 типов), направленные:

- по окружности «по солнцу»/ «против солнца»;
- в центр круга – замкнутого/ разомкнутого – вокруг персонажей;
- в центр круга – на сужение/ расширение круговой цепочки;
- внутрь – закручивающиеся в центр круга;
- наружу – раскручивающиеся из круга на периферию.

II. Формы **цепочно-орнаментального типа** (10 типов), направленные вдоль прямой:

с меняющейся пространственно направленной формой:

- по кругу через воротца петлями – заплетающие руки;
 - по кругу через воротца петлями – расплетающие руки;
 - по кругу со сменой направления через «петлю» в другой круг;
 - через воротца – в воротца входящие;
 - через воротца – из воротца выходящие;
 - по периметру «восьмерки»;
 - по периметру круга и «восьмерки»;
- со смешанной продольно-поперечной направленной формой:*
- через петлю из стороны в сторону «змейкой»;
 - через петлю – «подковой»;
 - через воротца – «зигзагом».

III. Формы **цепочно-парноколонного типа** (5 типов), направленные:

- на прохождение пар вдоль прямой;
- на прохождение пар внутрь/ наружу в воротца/ из воротца;
- на прохождение пар внутрь/ наружу через воротца колонны (с выбором пары);
- на расхождение и схождение пар в колонну (по парам);
- на разъединение и соединение в колонну пар (по одному).

IV. Формы **цепочно-шеренгового типа** (3 типа), направленные вдоль прямой:

- поперечной шеренгой;
- поперечными шеренгами друг за другом;
- продольными шеренгами друг к другу/ друг от друга.

Формы кинетики хоромодов. В русской хороводно-игровой традиции были установлены три различимые визуальные формы воспроизводимых человеком действий и движений:

– *первая форма кинетики* (бытовая) – произвольное, естественное, бытовое поведение участников хороводно-игровых действий, когда они взаимодействуют с субъектами и объектами в эмпирическом праздничном пространстве;

– *вторая форма кинетики* (игровая) – регламентированное поведение участников хороводно-игровых действий в обусловленном традицией пространстве, часто согласующееся с вербальными/ шумовыми/ музыкальными реалиями;

– *третья форма кинетики* (хореографическая) – регламентированные, эстетически осмысленные движения участников хороводно-игровых действий в условном пространстве, обусловленные определенными динамическими и моторно-пластическими приемами, а главное – ритмической согласованностью движений.

Последние две формы кинетики характерны для круговых хоромодных игр и плясок рязаных с персонажами. В хороводно-игровой традиции происходят смешение и сочетание этих форм, так, в одной круговой хоромодной игре мы обнаруживаем проявление всех трех форм кинетики.

Литература

1. Бачинская Н.М. Русские хоромоды и хоромодные песни. М.–Л. : Музгиз, 1951.
2. Всеволодский-Гренгросс В.Н. Крестьянский танец // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. СПб., 1991.

3. Генин Л.Е. К вопросу о фольклористической терминологии // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

4. Зись А.Я. Эстетика: идеология и методология. М., 1984.

5. Кукин А.Ф., Лапин В.А. К проблеме русских хороводов // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. СПб., 1991. С. 11–29.

6. Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984.

7. Рогачевская Е.М. О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов. Л. : Музыка, 1980. С. 119–130.

8. Соколов А.А. Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора : сб. науч. тр. Л., 1983. С. 126–138.

9. Социально-экономические отношения и соционормативная культура: свод этнографических понятий и терминов. М., 1986.

10. Терминология в литературоведении и искусствоведении // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.

11. Фомин А.С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. А.А. Соколов-Каминский. Л., 1991.

12. Фурман О.Ю. О методике морфологического описания хороводов // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Серия «Социально-экономические науки и искусство». 2008. №8 (23). С. 152–158.

13. Фурман О.Ю. Пляски ряженных: опыт грамматического изучения (по материалам русских старообрядцев Забайкалья) // Русский танец: пути сохранения и развития : материалы Всерос. науч.-метод. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. Т.А. Устиновой / сост. В.Ю. Никитин, В.В. Королёв. М. : МГУ-КИ, 2008. С. 50–58.

14. Чепалов А.И. Хореология как научная дисциплина (теоретические предпосылки и практический опыт). URL : <http://www.balletsib.narod.ru/Th.htm>.

Issue of round dances and chained dances classification in folk choreography

There is suggested the systematization of round dances according to special construction and directional sign, substantiated the use of the term "acteme" in describing the kinetic elements of round dance tradition.

Key words: *round dances, chained dances, acteme, forms of kinetics.*

М.А. БОГОМОЛОВА
(Москва)

ВТОРАЯ ВОЛНА ПОСТМОДЕРНИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Рассмотрен процесс формирования второй волны постмодернизма в отечественной архитектуре; раскрыты художественно-эстетические особенности периодов «хрущевского конструктивизма», «второго советского полупостмодернизма» и «постсоветского постмодернизма»; показана роль отечественной архитектуры в формировании основной линии развития мирового зодчества XX в.

Ключевые слова: *постмодернизм, полупостмодернизм, постконструктивизм, хрущевский конструктивизм.*

Особенности развития отечественного и мирового (в первую очередь европейского и американского) зодчества XX в. полностью подтверждают тот установленный В. Гропиусом факт, что эволюция в архитектуре происходит волнообразно и всегда является реакцией на предыдущие течения [4, с. 268].

Анализ реализованных и нереализованных архитектурных проектов позволяет прийти к выводу, что в отечественном зодчестве уже в 1930-е гг. нашли свое проявление все основные выявленные Ч. Дженксом характерные черты архитектуры постмодернизма [6], в том числе следующие:

– историзм, который в советской архитектуре приобрел статус методологической основы архитектурного творчества, при этом в рамках «сталинского ампира» (как и в архитектуре постмодернизма) часто заключался в цитировании исторических мотивов в подчеркнуто современных композициях;

– прямое воспроизведение, причем характерная для «откровенного ретроспективизма» ирония фиксируется уже в первой половине 1920-х гг.;

– обращение к местным традициям, которое также отмечается с 1920-х гг. (в том числе в рамках промышленной архитектуры), явно демонстрируя использование характерных для неовернакулярного стиля приемов (стилизация, включение старых построек и др.), но имеет целый ряд особенностей, обусловленных многонациональным характером и обширной географией советского государства;