

9. Gudimova, S. A. (2017) Osnovy drevney kitayskoy estetiki [Fundamentals of Ancient Chinese Aesthetics]. *Vestnik kul'turologii – Bulletin of Cultural Studies*. 2 (81). pp. 57–73.

10. Dai, Yu. (2014). Funktsiya traditsionnykh instrumentov v novoy kitayskoy muzyke [The Function of Traditional Instruments in New Chinese Music]. *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya – Actual Problems of Higher Music Education*. 3 (33). P. 48-49.

11. Rong Yan (2021). Priyemy imitatsii zvuchaniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov v fortepiannykh proizvedeniyakh kompozitorov [Kitaya Techniques for Imitating the Sound of Folk Musical Instruments in Piano Works by Chinese Composers]. *Manuscript*. Vol. 14. 9. pp. 1920–1927.

УДК 792.8

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-143-154

Ю.Ю. Падян

ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ ОНТОЛОГИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ МАРТИНА СПОНБЕРГА

Статья посвящена анализу феномена вытеснения традиционного танцевального объекта ориентированностью на сценографические решения в творчестве М. Спонберга. На примере постановок «Natten» и «La Substance, but in English» исследуется трансформация пространственно-временных отношений и драматургии взаимодействием между исполнителями и зрителями. Анализируя творческий метод М. Спонберга, автор приходит к выводу, что доминирование сценографических элементов является не просто стилистическим выбором танц-художника, а сознательной критической стратегией, направленной против превращения танца в товар, реализуя которую М. Спонберг создает новый тип танцевального искусства.

Ключевые слова: танцевальный объект, коммодитизация, сценография, современный танец, телесность, хореография, сценографическая деконструкция.

Актуальность исследования определяется потребностью в теоретическом осмыслении трансформационных процессов, происходящих в современном танцевальном искусстве, характеризующихся преобладанием сценографических решений над традиционным танцевальным объектом. В условиях коммодитизации телесности и идентичности как ключевых элементов перформанса, критический анализ альтернативных художественных практик становится важным инструментом рефлексии над доминирующими моделями танцевального искусства. Понятие «коммодитизация» в рамках исследования трактуется как процесс конвертации объектов, идей, культурных практик и антропологических категорий (телесность, идентичность, эмоции) в товарные формы, подчиненные рыночным механизмам спроса и предложения. Данная концепция генетически восходит к критике капитализма К. Маркса, раскрывшего механизмы присвоения объектам сверхценности через их интеграцию в рыночные отношения [1. С. 31]. В современном научном дискурсе термин применяется для анализа трансформации нематериальных ценностей (творчество, идентичность, телесные практики) в продукты, подчиняющиеся логике культурных индустрий.

Научная новизна исследования заключается в разработке междисциплинарной методологии анализа трансформации танцевального объекта в условиях неолиберальной коммодификации тела и идентичности, что позволило выявить специфику деконструкции

традиционных иерархий хореографического языка в творчестве М. Спонберга. Впервые в отечественном искусствознании предложено комплексное рассмотрение его работ через призму взаимодействия физического движения, сценографии и контекстуальных элементов как равнозначных компонентов перформанса, что противостоит доминирующему в исследованиях акценту на телесности как ключевом носителе смысла. Установлено, что новаторство М. Спонберга заключается не в устранении телесного начала, а в его радикальной реконтекстуализации: тело становится частью полифонической системы, где материальные объекты, свет, звук и импровизационная драматургия формируют новое семиотическое поле, сопротивляющееся рыночной логике культурных индустрий. Введено понятие «сценографической деконструкции» как инструмента преодоления зрелищности, что расширяет теоретические рамки анализа современного танца. Доказано, что использование феноменологического подхода к изучению взаимодействия исполнителя и зрителя раскрывает механизмы формирования «эмансипированного зрителя» (Ж. Рансьер), чья роль трансформируется от пассивного потребителя до соавтора, конструирующего смыслы через перцептивный опыт непередаваемых телесных практик. В отличие от предшествующих исследований, акцентировавших коммодификацию как угрозу аутентичности, работа выявляет в творчестве М. Спонберга стратегии сопротивления через гиперболизацию функциональности и намеренное усложнение восприятия, что открывает перспективы для анализа альтернативных моделей художественного производства в цифровую эпоху.

Степень разработанности темы. Современные исследования трансформации танцевального объекта в условиях доминирования сценографии и коммодитизации искусства опираются на междисциплинарный синтез философских, социокультурных и хореографических подходов. Теоретико-методологическую базу исследования составили работы следующих авторов. Концепции структурного анализа танца, развитые Ф. Пуйо-лем, который акцентировал временную природу танца как искусства, подчеркивая его процессуальность и зависимость от контекста. Его идеи дополняются работами А.А. Маненковой, выявившей структурную подвижность жеста и пространства через интеграцию светомузыкальных практик, и З.А. Войновой, исследовавшей динамику смыслообразования в хореографии через призму теории хаоса. Их совместный тезис о «неустойчивости границ» танцевального объекта предвосхитил современные тенденции смещения акцента с телесности на сценографию. Критика коммодитизации искусства в русле марксистской традиции, где ключевыми остаются работы К. Маркса о товарном фетишизме, а также современные исследования Л.К. Вычужановой, трактующей хореографию как язык, подверженный рыночной редукции. Ф. Бернарди в трудах о «футурабельности» раскрыл противоречия капиталистического производства культурных ценностей, актуальные для анализа гибридизации танца и медиаарта. Феноменологические и постструктуралистские подходы, включая теорию «эмансипированного зрителя» Ж. Рансьера, которая пересматривает роль аудитории как активного соавтора перформанса. А. Лепеки в анализе работ М. Спонберга выделил «субстанциональный резонанс» как способ преодоления зрелищности через иммерсивные практики, что коррелирует с идеей «сценографической деконструкции», вводимой в данной работе. Исследования творчества М. Спонберга, представленные как его собственными теоретическими текстами, так и критическими интерпретациями. Дж. Рютгеертс, анализируя «Natten», акцентировал связь между темпоральностью и коллективным опытом, а К. Ла Рокко выделила в его работах деконструкцию потребительских паттернов через гиперболизацию визуальных элементов. Однако предыдущие исследования ограничивались анализом отдельных аспектов метода М. Спонберга, не систематизируя сценографию как стратегию сопротивления коммодитизации.

Методология исследования. В основе исследования лежит междисциплинарный синтез искусствоведческих, философских и социологических методов, направленный на

анализ трансформации танцевального объекта в работах М. Спонберга. Искусствоведческий подход реализуется через структурно-семантический анализ компонентов перформанса: физического движения, пространственно-временного каркаса, сенсорных слоев (визуальных, звуковых, тактильных) и драматургии взаимодействий. Это позволяет выявить, как сценография, доминируя над телесностью, переопределяет традиционные границы хореографии, превращаясь либо в новый язык, либо в его антитезу. Также в рамках исследования мы обратились к феноменологическому подходу, акцентирующему перцептивный опыт зрителя и исполнителя, и к концепции Ж. Рансьера об «эмансипированном зрителе», что позволяет раскрыть механизмы соучастия аудитории в создании смыслов. Социологический вектор включает критический анализ влияния неолиберального капитализма и цифровых технологий на редукцию танцевального языка, с опорой на теорию коммодитизации Л.К. Вычужановой и Ф. Бернарди. Специфика методологии заключается в интеграции дискурс-анализа теоретических текстов М. Спонберга, включая материалы симпозиума «Post-Dance», с изучением его практик. Это позволяет проследить, как введение понятия «сценографической деконструкции» трансформирует критический потенциал танца: вместо прямого политического высказывания акцент смещается на создание иммерсивных сред, сопротивляющихся рыночной логике через усложнение восприятия. Таким образом, междисциплинарный подход не только систематизирует элементы танцевального объекта в их динамическом взаимодействии, но и выявляет стратегии сохранения его аутентичности в условиях гибридизации искусства, предлагая новые модели интерпретации современной хореографии.

Целью исследования является анализ феномена вытеснения традиционного танцевального объекта сценографически ориентированной практикой в творчестве Мартина Спонберга через призму объектно-ориентированной онтологии, раскрывающей равенство статуса индивидуума и вещи-объекта в контексте современного танца.

Задачи исследования: раскрыть структурно-семантические и социокультурные аспекты танцевального объекта, акцентируя внимание на его эволюции в условиях доминирования сценографических решений; проанализировать реконцептуализацию телесности в работах М. Спонберга, включая ее трансформацию из аутентичной сущности в политизированный знак, а также исследовать, как физическое движение становится инструментом критики коммодитизации через деконструкцию традиционных хореографических паттернов; охарактеризовать организацию пространства, времени и интерактивных стратегий в постановках «Natten» и «La Substance, but in English», выявив, как сценографическая доминанта переопределяет роли исполнителей и зрителей, создавая дисфункциональные представления, сопротивляющиеся рыночной логике; определить роль мультисенсорных элементов (визуальных, звуковых, тактильных) и контекстуальных отсылок в формировании иммерсивных сред, которые усложняют восприятие и препятствуют коммерциализации танцевального объекта, сохраняя его критическую функцию.

Таким образом, исследование устанавливает взаимосвязь между сценографической деконструкцией, объектно-ориентированной онтологией и антикапиталистической критикой в работах М. Спонберга, демонстрируя, как равенство индивидуума и вещи-объекта становится основой для нового типа танцевального искусства.

Основная часть. Понятие «танцевальный объект» в современном искусстве представляет собой сложный комплекс элементов, объединяющих материальные и нематериальные аспекты перформанса. Рассмотрим, как интерпретируют данное понятие российские авторы. А.А. Маненкова, используя структурно-семантический анализ танцевального объекта, трактует его как совокупность физических и смысловых компонентов, подчеркивая, что любое движение несет в себе «текст», декодируемый через взаимодействие пространства, времени и телесности. Согласно пониманию А.А. Маненковой, «хореография – это язык, где жест становится знаком, а композиция – синтаксисом» [2. С. 1543]. З.А. Войнова рассматривает танцевальный объект с позиций социокуль-

турной динамики. В ее исследованиях центральное место занимает идея «контекстуальной подвижности», заключающаяся в том, как исторические, политические и технологические изменения трансформируют восприятие элементов перформанса [3. С. 40–42]. З.А. Войнова полагает, что в современном танцевальном искусстве представлен «эмансипированный зритель Жака Рансьера» [4. С. 14–15], то есть зритель – всегда соавтор, и публика не пассивно потребляет, но активно конструирует смыслы через призму собственного опыта.

В свете вышесказанного структура танцевального объекта включает следующие элементы: 1) физическое движение – от классических па до деконструированных жестов, где телесность становится носителем как эстетики, так и критического высказывания; 2) пространственно-временной «каркас» танца, заключающийся в организации сцены; 3) сенсорные слои – визуальные (костюмы, свет, цифровые проекции), звуковые (музыка, тишина, шумы) и тактильные элементы, формирующие иммерсивную среду; 4) драматургию взаимодействий между зрителем и исполнителем; 5) контекстуальные коды – отсылки к культурным традициям, актуальным социальным проблемам или технологическим трендам.

Трансформация танцевального объекта, описанная через призму «неустойчивости границ» и доминирования сценографии, находит яркое воплощение в работах М. Спонберга. Его постановки, такие как «Natten» и «La Substance, but in English», демонстрируют, как сценографические элементы – иммерсивные проекции, интерактивные декорации, мультисенсорные среды – не просто дополняют, но переопределяют саму логику хореографии. Вместо подчинения движения и телесности рыночной логике коммодитизации, М. Спонберг превращает сценографию в инструмент деконструкции: пространственно-временной каркас его работ нарушает линейность восприятия, а сенсорные слои (свет, звук, тактильные стимулы) создают диссонанс, исключающий возможность пассивного потребления. М. Спонберг радикализирует идею «контекстуальной подвижности», трансформируя зрителя из наблюдателя в соучастника. В его перформансах драматургия взаимодействий строится на энергетическом обмене, где границы между сценой и залом растворяются, а контекстуальные коды (например, отсылки к цифровой культуре или социальным конфликтам) становятся полем для коллективной рефлексии. Однако М. Спонберг идет дальше: его хореография отказывается от фиксированных жестов, заменяя их процессуальностью, где каждый элемент – движение, свет, звук – обладает равным онтологическим статусом. Таким образом, М. Спонберг не просто иллюстрирует динамическую природу танцевального объекта, но использует ее как стратегию сопротивления. Доминирование сценографии в его работах – это не эстетический каприз, а сознательный жест, направленный против редукции танца к товарной форме. Перераспределяя акценты с телесности на иммерсивные среды, он создает альтернативную модель искусства, где равенство индивидуума и вещи-объекта становится основой для критики неолиберальной коммодитизации.

Исследование концептуальных оснований творчества М. Спонберга целесообразно начать с анализа ключевых категорий его художественной практики – «тело», «телесность» и «идентичность». Хореограф подчеркивает, что танец должен стать «радикальным переосмыслением границ между теорией и практикой» [5. С. 65–67], что предполагает выход за рамки чисто академического анализа. Эта позиция формируется в прямой связи с историческим контекстом 1990-х гг., когда доминирование постмодернистской парадигмы с ее акцентом на лингвистические модели привело к пересмотру онтологического статуса тела: от идеи субстанциональной целостности – к трактовке телесности как семиотического конструкта, редуцированного до функции знаковой системы. Именно в этом ключе М. Спонберг интерпретирует тело как динамичное поле политической борьбы, где оно, по его словам, «индивидуализируется, становится дифференцированным и доступным для новых форм власти» [6. С. 160].

Такой подход позволяет выявить противоречия неолиберального общества, где телесность превращается в товар, а идентичность приобретает перформативный характер. Если в рамках постмодернизма идентичность конструировалась через дискурс, то в условиях коммодификации она становится инструментом экономической эксплуатации – «частной собственностью», воспроизводимой через повторяющиеся действия и подчиненной логике рынка. Однако М. Спонберг не ограничивается критикой этого процесса, но предлагает альтернативу. Как отмечает Г.А. Стародубцева, современные практики оптимизации тела через йогу, медитацию или фитнес подвергаются жесткой критике за их подчинение рыночным механизмам [7. С. 143]. В противовес этому М. Спонберг развивает концепцию «жизнестойкого тела» – устойчивого к внешним давлениям и способного сохранять автономию в условиях тотальной коммерциализации [8. С. 2].

Эта идея напрямую связана с его хореографическим методом, где танец трактуется как форма сопротивления, основанная на непереваемом телесном опыте. Отказ от жесткой структуры в пользу импровизации и «неопределенности», по М. Спонбергу, позволяет телу выйти за пределы семиотических и экономических ограничений, создавая пространство для критической рефлексии. Таким образом, его работы не только отражают трансформацию понятия телесности в современном искусстве, но и предлагают новый язык хореографии, где сценография становится инструментом деконструкции товарного статуса танца.

Важным аспектом понимания телесности у М. Спонберга является его отношение к исследованиям движения. Он предполагает следующее: «Формы телесного опыта и аффективного окружения не могут быть полностью переведены в язык, так как они являются формами близости, физического контакта и телесной передачи, создающими переживания, которые можно только испытать, но нельзя описать словами» [9. С. 50–52]. Хореограф подчеркивает, что принципиальная невозможность вербализации телесного опыта создает пространство для сопротивления – именно в этой нередуцируемости к языковым конструктам кроется потенциал противостояния превращению тела и идентичности в товарные объекты в условиях доминирующего неолиберального дискурса.

М. Спонберг вводит понятие «хореография как расширенная практика», подчеркивая, что организация нелинейна по отношению к выражению [10]. Хореография становится набором инструментов, которые могут использоваться как для производства, так и для анализа автономного выражения. В этом качестве она может принимать различные формы – от живописи и видео до социальной дифференциации. В современном неолиберальном дискурсе автор видит особую роль танца и хореографии. Он отмечает, что существует риск их коммодификации и превращения в товар. Однако именно в этих условиях исследования движения приобретают особую важность как форма политического сопротивления.

На конференции «Post-Dance» в 2015 году М. Спонберг представил радикально новый взгляд на соотношение танца и хореографии [11. С. 200–202]. Если раньше эти понятия воспринимались как неразрывно связанные, где хореография выступала инструментом для создания танца, то с 1990-х гг. начался процесс их разделения. Хореография вышла за традиционные рамки, став универсальным принципом организации движения в пространстве–времени. Данное расширение реализовалось в двух ключевых направлениях: с одной стороны, через внедрение новых технологических инструментов (от нотных записей до видеопрооекций), с другой – через адаптацию методов хореографии для анализа социальных взаимодействий.

М. Спонберг активно участвовал в этом переосмыслении хореографии, организуя симпозиумы и экспериментируя с различными медиа. Однако он предлагает обратное движение – освобождение танца от доминирования хореографии. В его понимании танец противоположен хореографии: если последняя упорядочивает, то танец по природе не организован. Хотя танцу нужна некая структура для существования, он постоянно стремится преодолеть ее границы.

М. Спонберг подчеркивает принципиальное различие между танцем и перформансом: если последний акцентирует субъективность исполнителя, то танец, по его словам, «растворяет ее – танцовщик становится проводником, достигая состояния анонимности» [12]. Это противопоставление отражает его новаторский подход к хореографии: вместо традиционного структурирования движений, которое «приручает» подрывную силу танца, М. Спонберг предлагает использовать хореографию как инструмент освобождения. Такой метод трансформирует танец из подчиненного структуре явления в генератор неопределенности, открывающий пространство для непредсказуемого будущего. Подобная трансформация не только переопределяет роль танцовщика, но и меняет восприятие зрителя, вовлекая его в опыт, где стираются границы между предсказуемым и спонтанным.

Эти идеи напрямую связаны с философской позицией М. Спонберга, выраженной в его утверждении: «Мы должны отказаться от идеи будущего как линейного прогресса и обратиться к созданию альтернативных форм существования в настоящем» [13. С. 111]. Такой подход находит отклик в концепции Ф. Берарди, который отмечает, что телесные практики – «формы близости, физического контакта и передачи, создающие переживания, которые можно только испытать, но нельзя описать» [14. С. 70]. Подобный танец, будучи самореферентным и не участвующим в поддержании диссенсуса, бросает вызов самой системе знания, предлагая альтернативу как перформативной, так и политической функциям искусства.

Таким образом, М. Спонберг предлагает рассматривать хореографию и танец не только как художественные практики, но и как потенциальные инструменты социальной и политической трансформации, способные создавать пространства автономии и свободы в условиях тотальной коммерциализации всех аспектов жизни.

Для раскрытия трансформационного потенциала танца как инструмента социальных изменений ключевое значение приобретает анализ пространственно-временной организации в работах М. Спонберга в сопоставлении с классическими концепциями современной хореографии. Именно через призму взаимодействия пространства и времени становится возможным проследить, как в практике реализуется создание альтернативных форм коллективности, сопротивляющихся тотальной коммодификации.

Этот аналитический ракурс находит поддержку в исследованиях Дж. Рутгерта [15], обращающегося к классической теории танца Ф. Пуйоля [16. С. 103]. В работе «Сцена и современность» (2007) Ф. Пуйоль, как отмечает Дж. Рутгертс, раскрывает временную природу танца через организацию сценического пространства, подчеркивая, что фундаментальным условием существования танцевального произведения является со-присутствие исполнителей и зрителей [15. С. 127].

При этом парадоксальным образом это пространство характеризуется принципиальной случайностью – отсутствием необходимой причины для совместного присутствия исполнителей и зрителей. Эта исходная случайность создает особую задачу для танцевального произведения: оно должно преодолеть эту случайность, создав убедительное основание для со-присутствия участников, превращая механическое собрание людей в подлинное сообщество. Успех произведения определяется его способностью обосновать и утвердить факт совместного существования в едином настоящем времени. Это становится возможным благодаря символической проекции: в процессе спектакля участники интуитивно ориентируются на мифологему трансцендентного начала (условную «истину» или сакральное «присутствие»), которое призвано легитимировать их временное единство. Танцевальное произведение должно как бы «выкупить» изначальную случайность, преобразовав ее в подлинно разделяемый опыт. Однако ключевой тезис Ф. Пуйоля заключается в том, что формируемое таким образом сообщество неизбежно остается временным и нестабильным. Это создает особую темпоральность танца, постоянно проецирующую надежду на достижение истинного сообщества в будущем. Финальные

аплодисменты, по мысли Ф. Пуйоля, символически обнаруживают эту структуру отложенного обещания: они являются последним, запоздалым признанием надежды на общность, которая так и остается нереализованной [16. С. 130–132]. Таким образом, танцевальное произведение существует в особом временном режиме постоянного движения к недостижимому идеалу подлинного сообщества.

В работе «Natten» стратегия намеренного разрыва диалога между сценой и залом становится не просто иллюстрацией тезиса о нестабильности сообщества, но его материализованной критикой: отказ от семиотического единства обнажает механизмы, скрывающие изначальную «совместность без основания» [17]. Таким образом, дисфункциональность постановки, выражающаяся в автономности перформанса, выступает не отрицанием, а гиперболизацией пуйолевской концепции – жестом, переводящим теоретическую «темпоральность обещания» в регистр перформативной невозможности [17]. Постановка сознательно деконструирует традиционные коммуникативные паттерны, отказываясь от установления диалога между сценой и залом. Вместо формирования объединяющего семиотического пространства хореографический язык спектакля акцентирует эстетику дистанцированности: отсутствие визуального контакта исполнителей с аудиторией, минималистичная пластика и нейтральная мимика создают эффект параллельного существования участников действия. Эмоциональная отстраненность здесь трансформируется в художественный прием: через намеренное подавление экспрессии и исключение интерактивных элементов произведение моделирует ситуацию автономного бытия перформанса. Эта стратегия не просто констатирует разобщенность, но проблематизирует саму возможность подлинной коммуникации в условиях современной культурной парадигмы.

Произведение М. Спонберга лишено временной динамики и четкой направленности. Сам автор так характеризует ее: «Хотя структура спектакля строго определена, она намеренно избегает как директивности, так и ее отсутствия, оставаясь равнодушной к восприятию зрителя» [18]. Эта отстраненность особенно заметна в манере исполнения танцовщиков. Несмотря на неформальную атмосферу, между артистами и публикой не возникает эмоциональной связи. Танцовщики словно не замечают присутствия зрителей, сохраняя полную автономность своего выступления. Минималистичное освещение, граничащее с темнотой, усиливает эффект замкнутости представления на себе.

Однако интерпретировать «Natten» лишь как деконструкцию театральных норм было бы неверно. Несмотря на отказ от общепринятой временной организации сценического действия, спектакль сохраняет суть живого театрального выступления. М. Спонберг не устраняет стандартный ход сценического времени, но намеренно замедляет его, фокусируясь на продлении состояния предвосхищения. Подобная художественная стратегия способна спровоцировать двойственную реакцию: зрители, привыкшие к классическим формам взаимодействия со сценой, могут вначале испытать разочарование, обусловленное отсутствием ожидаемых коммуникативных паттернов.

Новаторский подход к взаимодействию со зрителем, представленный в спектакле «Natten», становится отправной точкой для дальнейших экспериментов М. Спонберга. В своих последующих работах режиссер расширяет границы театра, трансформируя не только временные структуры, но и сенсорные аспекты перформанса. Через материальные объекты, визуальные коды и контекстуальные аллюзии он формирует многомерную систему восприятия, вовлекающую аудиторию на разных уровнях. Кульминацией этого творческого поиска становится спектакль «La Substance, but in English» [19], в котором синтез художественных приемов достигает особой сложности.

Именно «La Substance, but in English» демонстрирует эволюцию метода М. Спонберга. Постановка погружает зрителей в динамичную среду: пространство насыщено переливающимися алюминиевыми полотнами с логотипами брендов, а костюмы одиннадцати актеров трансформируются в режиме реального времени. Интерактивность

здесь приобретает новое измерение: публика участвует в создании визуального нарратива, рисуя на общем холсте, в то время как сам режиссер управляет саундскейпом через apple-устройства. Многослойность произведения подчеркивается и его названием, сочетающим французский и английский языки: отсылая к философской категории субстанции, оно одновременно обыгрывает тему психоактивных веществ. Как отмечает философ Т. Гарсия, эта двойственность материализуется в декоре – узорах конопля, емкостях с жидкостями, сладостях и напитках, которые зрители используют в процессе взаимодействия [20. С. 89]. Именно эта множественность семиотических элементов становится ключом к пониманию более широкой концепции, на которую указывает Т. Гарсия: «Современный опыт определяется концепцией интенсивности – будь то в сексуальном, гастрономическом или рекламном контексте» [21. С. 17].

«La Substance» ориентирована на особую аудиторию – поколение, сформированное интернет-эпохой и выросшее в относительном благополучии, не знавшее ни дефицита, ни холодной войны [22]. Сам М. Спонберг про спектакль говорит следующее: «Создание “La Substance” было во многом обусловлено моим критическим отношением к преобладающей эстетической монотонности в современном танце» [23. С. 12]. Автор задавался вопросом, почему танцевальные постановки избегают ярких костюмов, эффектных причесок, макияжа и выразительных декораций. М. Спонберг подчеркивает, что его целью было сделать танец видимым иначе, чем это принято в традиционном подходе, где доминируют «белые, мужские, христианские, академические, институциональные» стандарты [23. С. 12]. В его спектаклях намеренно замедляется исполнительское качество, чтобы уйти от привычного акцента на личности танцовщика.

Также он утверждает следующее: «Я стремился создать равноценность всех элементов представления – будь то сам танец, необычные аксессуары или музыкальное сопровождение» [24]. Автор поясняет, что центральная идея «La Substance» – это процесс «плавления», размывания границ между объектами. Он намеренно создает ситуации, в которых сложно определить, где заканчивается один элемент и начинается другой. Это отражается и в структуре спектакля, особенно в финальной импровизационной части, где исполнители танцуют под несколько разных композиций одновременно. М. Спонберг отмечает, что в спектакле присутствует несколько кульминационных моментов, намеренно расположенных нетрадиционным образом. Такой подход к драматургии, по его словам, сознательно противостоит гетеронормативному пониманию развития действия. Автор подчеркивает, что его интересовало создание произведения, выходящего за рамки традиционных представлений об идентичности и устоявшихся форм.

В творчестве М. Спонберга физическое движение приобретает статус одного из равноправных элементов, наряду со звуком, светом, материальными объектами и контекстуальными отсылками. При этом важно, что телесное не исчезает, а скорее растворяется в общей композиции, становясь частью более сложной системы отношений между различными элементами сценического пространства. Что касается вопроса о сценографии как новом «языке» хореографии, анализ пространственно-временного каркаса и сенсорных слоев в работах М. Спонберга позволяет заключить, что сценография становится не столько новым языком хореографии, сколько инструментом ее деконструкции.

Критический потенциал танца в творчестве М. Спонберга сохраняется именно благодаря переосмыслению взаимодействия тела, контекста и зрителя. Анализ драматургии взаимодействий и контекстуальных кодов показывает, что М. Спонберг создает намеренно дисфункциональные представления, противостоящие коммодификации тела и танца в современных условиях. В его работах особое значение приобретают формы телесной близости и передачи, создающие переживания, которые невозможно полностью перевести в язык или коммерциализировать. Многоуровневая смысловая игра, присутствующая в названии и визуальном оформлении «La Substance, but in English»,

отражает критический взгляд на процессы размывания границ между объектами в современной культуре. Нетрадиционная драматургия с несколькими кульминационными моментами сознательно противостоит гетеронормативному пониманию развития действия и предлагает альтернативные формы организации сценического времени.

Таким образом, творчество М. Спонберга представляет собой не простое вытеснение танцевального объекта сценографией, а сложную трансформацию танцевального искусства, где через переосмысление роли физического движения, пространственно-временных отношений, сенсорных слоев, драматургии взаимодействий и контекстуальных кодов формируется новый тип художественной практики. Эта практика предлагает танцу выйти за рамки структурированности и предсказуемости, становясь генератором неопределенности и открывая новые возможности непредсказуемого будущего. Главный критический потенциал работ М. Спонберга заключается в создании пространств автономии и свободы в условиях тотальной коммерциализации всех аспектов жизни, включая тело и идентичность.

Литература

1. Вычужанова Л.К. Язык хореографии: философский анализ. Уфа: РИЦ УУНиТ, 2023. 184 с.
2. Маненкова А.А. Светомузыка в хореографии: интеграция искусства света и движения // Вестник науки. 2024. № 11 (80). С. 1542–1545.
3. Войнова З.А. Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 35–46. DOI 10.52173/2079-1100_2022_4_35.
4. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
5. Spengberg M. The doing of research // It Takes Place When It Doesn't: On Dance and Performance Since 1989. 2006. P. 59–73.
6. Lepecki A. Substance-resonance: Merten Spengberg's La Substance, but in English // The Drama Review. 2014. № 58 (4). P. 158–162.
7. Стародубцева Г.А. Проблема идентичности личности в современном мире // International Journal of Medicine and Psychology. 2023. № 2. С. 141–144.
8. La Rocco C. As Conceptual Art Evolves, One Mission Is Unchanged: Keep Expanding the Possibilities. URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/22/arts/dance/22perf.html> (дата обращения: 04.05.2024).
9. Spångberg M., Heiel A. Gymnasieelevers självförtroende i ämnet Idrott och Hälsa: En studie om gymnasieelevers självförtroende utifrån kön, klass och fysisk aktivitet på fritiden. Stockholm: Stockholms universitet, 2014. 60 p.
10. Dance and the Museum: Marten Spangberg Responds. URL: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-marten-spangberg-responds/> (дата обращения: 04.05.2025).
11. Chauchat A., Vujanovic A., Lepecki A. Post-dance. URL: <https://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.se/files/uploads/370095770-Postdanza.pdf> (дата обращения: 04.05.2024).
12. Merten Spengberg, the bad boy of contemporary dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/05/marten-spangberg-epic-dance> (дата обращения: 04.05.2025).
13. Berardi F. After the future. Edinburgh: AK Press, 2011. 134 p.
14. Berardi F. Futurability: The age of impotence and the horizon of possibility. London: AK Press. Verso Books, 2017. 246 p.
15. Rutgeerts J. Dark Utopia: Or sleeping through Marten Spengberg's Natten // Performance Research. 2020. №. 8. P. 102–108.

16. Pouillaude F. Scène and contemporaneity // *The Drame Review*. 2007. № 51. P. 124–135.
17. Gordan S. *Natten (The Night)*. URL: <https://swedishbookreview.org/natten-review> (дата обращения: 04.05.2025).
18. Mårten Spångberg about *La Substance, but in English*. URL: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/la-substance-but-in-english/marten-spangberg-about-la-substance-but-in-english/> (дата обращения: 04.05.2025).
19. Kourlas G. *Kicking Back: Nature of Choreography Revised, With Beer Cans*. URL: <https://www.nytimes.com/2014/01/14/arts/dance/la-substance-but-in-english-tweaks-consumerism.html> (дата обращения: 04.05.2025).
20. Garcia T. *Life Intense: A Modern Obsession*. Edinburgh: University Press, 2018. 192 p.
21. Garcia T., Ohm M. *Crossing ways of thinking: on Graham Harman’s system and my own* // *Parrhesia*. 2013. №. 1. P. 14–25.
22. Rouleau G. Spengberg M. «Do they think the lengths of the pieces are an accident?» URL: <https://www.maculture.fr/marten-spangberg-impulstanz> (дата обращения: 04.05.2025).
23. Friedman A. *Merten Spengberg and the Vibe of Contemporaneity* // *Theater*. 2014. № 3. P. 5–17.
24. Carlberg C. *La Substance, but in English*. Stockholm. URL: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/la-substance-but-in-english/> (дата обращения: 04.05.2025).

Object-oriented ontology in the contemporary dance of Martin Spenberg

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 2 (93), 143–154
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-143-154

Yulia Yu. Padyan, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Russian Federation, Simferopol). E-mail: jula290571@mail.ru

Keywords: dance object, commoditization, scenography, contemporary dance, corporeality, choreography, scenographic deconstruction.

This article analyzes the phenomenon of traditional dance object displacement by scenographic solutions in Merten Spengberg’s work. It examines the conceptual reconsideration of dance and choreography’s role within contemporary sociocultural conditions characterized by the commodification of art and corporeality. Using the productions “Natten” and “La Substance, but in English” as examples, the study explores the transformation of space-time relations and the dramaturgy of interaction between performers and spectators. The analysis of Spengberg’s creative method demonstrates that the dominance of scenographic elements is not merely a stylistic choice but a conscious critical strategy directed against the transformation of dance into a commodity. The key mechanisms of this strategy are identified: deliberate dysfunctionality of performance, suspension of the conventional flow of stage time, creation of special forms of collective presence, and blurring of boundaries between various performance elements. Concludes that Spengberg creates a new type of dance art where, through the reconsideration of physical movement, spatio-temporal organization, sensory layers, dramaturgy, and contextual codes, an alternative mode of dance existence is formed – as a space of autonomy and freedom in conditions of total cultural commercialization.

M. Spenberg presents a radical view of the relationship between dance and choreography in contemporary art. He sees dance as a potentially subversive force capable of resisting the commodification of art. In his understanding, dance is the opposite of choreography: if choreography strives for order, then dance is by its nature unorganized and strives to overcome any structural limitations. In the works of M. Spenberg it is not just an artistic

device, but a political gesture aimed at creating new forms of resistance to the commercialization of art and opening up space for experimentation with alternative forms of existence in the modern world.

References

1. Vychuganova, L.K. (2023) *Yazyk khoreografii: filosofskiy analiz* [Language of Choreography: Philosophical Analysis]. Ufa: RITs UUNiT.
2. Manenkova, A.A. (2024) Svetomuzyka v khoreografii: integratsiya iskusstva sveta i dvizheniya [Light Music in Choreography: Integration of Light Art and Movement]. *Vestnik nauki – Science Bulletin*. 11 (80). pp. 1542–1545.
3. Voynova, Z.A. (2022) Teoriya khaosa v sovremennoy khoreografii: Mers Kanningem – Pina Baush – Robert Uilson [Chaos Theory in Contemporary Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 4 (49). pp. 35-46. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_4_35.
4. Ransier, J. (2018) *Emansipirovanniy zritel'* [The Emancipated Spectator]. Nizhny Novgorod: Krasnaya lastochka.
5. Spångberg, M. (2006) The doing of research. In: *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and Performance Since 1989*. pp. 59–73.
6. Lepecki, A. (2014) Substance-resonance: Merten Spengberg's La Substance, but in English. *The Drama Review*. 58 (4). pp. 158–162.
7. Starodubtseva, G.A. (2023) Problema identichnosti lichnosti v sovremennom mire [The Problem of Personal Identity in the Modern World]. *International Journal of Medicine and Psychology*. 2. pp. 141–144.
8. La Rocco, C. (2007) *As Conceptual Art Evolves, One Mission Is Unchanged: Keep Expanding the Possibilities*. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2007/11/22/arts/dance/22perf.html> (Accessed: 04.05.2025).
9. Spengberg, M. & Heiel, A. (2014) *Gymnasieelevers sjölvförtroende i ömnet Idrott och Hålsa: En studie om gymnasieelevers sjölvförtroende utifren kön, klass och fysisk aktivitet pe fritiden* [High School Students' Self-Confidence in Physical Education: A Study of High School Students' Self-Confidence Based on Gender, Class and Physical Activity in Leisure Time]. Stockholm: Stockholms universitet.
10. Movementresearch.org. (2014) *Dance and the Museum: Marten Spangberg Responds*. [Online] Available from: <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/dance-and-the-museum-marten-spangberg-responds/> (Accessed: 04.05.2025).
11. Chauchat, A. & Vujanovic, A. & Lepecki, A. et al. (2017) *Post-dance*. [Online] Available from: URL: <https://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.se/files/uploads/370095770-Postdanza.pdf> (Accessed: 04.05.2025).
12. Theguardian.com. (2013) *Mårten Spångberg, the bad boy of contemporary dance*. [Online] Available from: <https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/05/marten-spangberg-epic-dance> (Accessed: 04.05.2024).
13. Berardi, F. (2011) *After the future*. Edinburgh: AK Press.
14. Berardi, F. (2017) *Futurability: The age of impotence and the horizon of possibility*. AK Press.Verso Books.
15. Rutgeerts, J. (2020) Dark Utopia: Or sleeping through Marten Spengberg's Natten. LONDON: *Performance Research*. 8. pp. 102–108.
16. Pouillaude, F. (2007) Scène and contemporaneity. *The Drame Review*. 51. pp. 124–135.
17. Gordan, S. (2023) *Natten (The Night)*. [Online] Available from: <https://swedishbookreview.org/natten-review> (Accessed: 04.05.2024).

18. Modernamuseet.se. (2014) *Mårten Spångberg about La Substance, but in English*. [Online] Available from: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/la-substance-but-in-english/marten-spangberg-about-la-substance-but-in-english/> (Accessed: 04.05.20204).
19. Kourlas, G. (2014) *Kicking Back: Nature of Choreography Revised, With Beer Cans*. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2014/01/14/arts/dance/la-substance-but-in-english-tweaks-consumerism.html> (Accessed: 04.05.20204).
20. Garcia, T. (2018) *Life Intense: A Modern Obsession*. Edinburgh: University Press.
21. Garcia, T. & Ohm, M. (2013) Crossing ways of thinking: on Graham Harman’s system and my own. *Parrhesia*. 1. pp. 14–25.
22. Rouleau, G. (2016) *Marten Spangberg “Do they think the lengths of the pieces are an accident?”*. [Online] Available from: <https://www.maculture.fr/marten-spangberg-impulstanz> (Accessed: 04.05.20204).
23. Friedman, A. (2014) Mårten Spångberg and the Vibe of Contemporaneity. *Theater*. 3. pp. 5–17.
24. Carlberg, C. (2014) *La Substance, but in English. Stockholm*. [Online] Available from: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/event/la-substance-but-in-english/> (Accessed: 04.05.20204).

