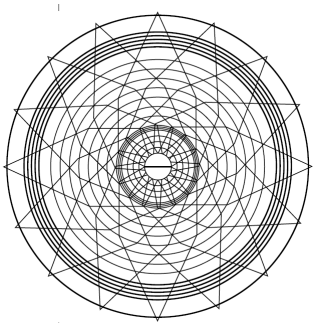


ТИПОЛОГИЯ РОССИЙСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА И СПОСОБЫ КОММУНИКАЦИИ В НИХ

Васенина Е.В.
преподаватель Московской высшей школы социальных и экономических наук (Москва, Россия)
ejikkat@gmail.com

Аннотация:
Автор предлагает версию типологии российских спектаклей современного танца новейшего периода развития свободных форм танца в России на рубеже XX–XXI вв.: сюжетные, бессюжетные, перформативные, а также спектакли с выделяемым элементом национальной культурной идентичности.

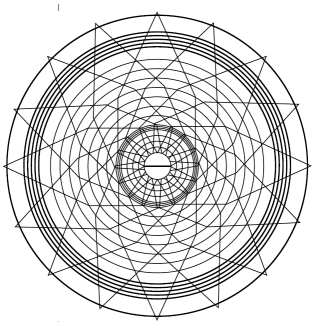
Ключевые слова: коммуникация, танец, перформативные практики, сайт-специфик, театр «Кинетик»

Методы коммуникации: апроприация vs восприятие, языки сообществ

Свободные формы танца дают широкие возможности для формулирования своей идентичности. Важно, что в начале XXI века, как и в начале XX века, двери в сообщество деятелей свободных форм танца по-прежнему открыты непрофессионалам. Свободные формы танца остаются, как и в начале XX века, ресурсом самопознания и лабораторией поиска адекватного современности языка самовыражения.

Выбравшие лабораторный эксперимент, как правило, ставят процесс работы и сам процесс исследования важнее показа на публике —, условного конечного, зафиксированного художественного результата. Персональный выбор эстетики и уровня профессионализма формируют экономическую и жанровую сегрегацию, а также формируют горизонт медиа, которыми оперирует артист или хореограф.

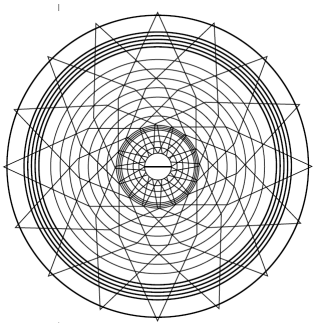
Медиавозможности всемирной сети Интернет, практика точечных мастер-классов на несколько десятков человек, большие расстояния и усиленная географией тенденция объединяться в небольшие сообщества по интересам привели к тому, что современный танец в Москве заметно отличается от современного танца Урала или Красноярского края. Вектор развития эстетики современного танца в том или ином регионе обусловлен источником финансирования, руководителем организации, распределяющей средства поддержки, и зрителем, если говорить о социальном факторе. На фестивале «Новая Лиса» в Саранске (Мордовия) не показывают перформативные спектакли или лабораторные работы, которые идут в зале-конструкторе московского Культурного центра ЗИЛ, или шли до 2012 года в



постиндустриальном пространстве «Актового зала» московского Ццентра творческих инициатив «Фабрика».

Общественное мнение, зрительский запрос регионов и столиц разнятся. Программы екатеринбургского фестиваля «На грани» (Фестиваль «На грани» 2019), основанного в 2009 году критиком Ларисой Барыкиной, или красноярского фестиваля «Айседора» («Айседора». Фестиваль современного танца 2019), основанного в 2000 году хореографом Еленой Слободчиковой, состоят из спектаклей в жанре танцтеатра, потому что зрители купят на эти спектакли билеты. Столичным жителям важно определять себя как «европейскую» публику, в российском понимании всегда готовую к чему-то новому, и потому в Москве публика охотнее собирается на небольшие экспериментальные проекты. Регулярные лаборатории экспериментального движения после закрытия площадки «Актовый зал» на «Фабрике» (Москва, Переведеновский переулок, 18) в сфере танцевального перформанса проходят в галерее «Граунд. Ходынка», «Боярских палатах» Союза театральных деятелей РФ, Новом пространстве Театра Наций, в зале-конструкторе Культурного центра ЗИЛ. Пространства, рассчитанные на 100–-200 человек, заполняются людьми, купившими недорогие, до 500 рублей, билеты, или теми, кто отправил заявку на бесплатную регистрацию.

Танцевальные практики помогают распознавать принадлежность к группе, использующей схожие пластические коммуникативные коды. По манере двигаться, по эстетике тела, проявленной в жесте, члены сообщества современного танца угадывают единомышленников. Людей балета отличают прямой позвоночник и выворотные ноги. Практики танцевально-двигательной терапии маркируют себя через мягкое, текучее движение, избегающее резкого телесного высказывания. Профессиональные современные танцовщики, как правило, экономны в движениях, приложение их сил продумано. В современном мире, где люди одеты примерно одинаково, «чтение по телу» помогает ориентироваться; свободные формы танца дают для этого инструменты, уместные в тот или иной период социальной жизни. Исследователь танца Ольга Гердт в статье «Территория возможностей» в буклете «В движении. Современный танец в Нидерландах» 1999 года, изданном Институтом Театра Нидерландов на русском языке, пишет об интернациональных особенностях российского современного танца, о том, что с нидерландским танцем его роднит «всемирная отзывчивость», которая обусловлена в Голландии «комплексом маленькой страны на обочине Европы, а в России — комплексом очень большой страны, не поспевающей в ногу с прогрессом и вынужденной с опозданием повторять азы» (Гердт 1999). Спустя почти 20 лет можно сказать о том, что российский современный танец, несмотря на отсутствие государственной поддержки, которая имела место в Нидерландах на протяжении долгого времени, все равно нашел свою дорогу к зрителю.



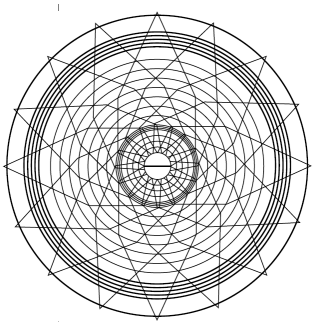
У спектакля современного танца, несмотря на его синтетичность (использование элементов классического или народного танца, спорта, дискурса современного искусства) и репутацию нового танцевального эсперанто, может быть своя культурная идентичность. Под танцевальным эсперанто автор данной работы понимает набор широко популярных танцевальных техник, которым одновременно старается навыучиться как можно больше профессионалов и любителей и использовать их в своих работах. В 1990–-2000-х гг. в России это была, например, техника низкого полета (flying low) хореографа и педагога Д. Замбрано (Zambrano 2019) или джазовый танец; в 2000-х это была техника контактной импровизации в интерпретации множества педагогов, в 2010-х гг. самыми востребованными в профессиональной среде техниками стали, наверное, «гага» израильского современного хореографа О. Наарина и «Аксис Силлабус» танцовщика и педагога Ф. Фауста. В социально-антропологическом смысле выбор этих техник довольно любопытен. Джазовый танец близок алгоритмам народного танца, интуитивно понятен и сценически эффектен.

Техника низкого полета, импровизация, «гага» и «Аксис Силлабус» помогают сохранять гибкость восприятия, подстраиваться под бесконечное изменение ситуации, экономить усилия и создавать впечатление, что во время танца ты выпадаешь из ускоряющегося современного временного потока и создаешь собственные правила длительности и восприятия времени. По большому счету, не предлагается ничего радикально нового, однако востребованные хореографы и педагоги умеют подобрать актуальные слова для своих методик и манифестов.

Под культурной идентичностью в российском современном танце мы понимаем глубокое образное отражение особенностей национальной ментальности, глубоко волнующие и вызывающие эмпатию темы. Мы рассматриваем культурную идентичность как один из аспектов социальной идентичности, исследуем взаимоотношения между личностной и коллективной идентичностями как процесс переоценки самоотождествления личности с культурными образцами страны.

Чувства национального и знания традиций в молодом танцовщике и перформере, как правило, нет. Возраст российских современных танцовщиков 2010-х годов, как правило, таков, что это люди цифровой глобальной цивилизации, для которых знание кодинга (компьютерного программирования), а также навыки управления наличной машинерией для освещения и озвучивания своего спектакля с помощью переносного компьютера гораздо важнее. В этом смысле мы можем говорить о преемственности российского современного танца 2010-х и свободных танцевальных практик 1920-х годов в той их части, где строители Советской России мечтали о создании нового человека через приучение его к машине, станку, и сегодня мы видим, что этот эксперимент удался.

Этой преемственности был посвящен спектакль «Завод машин» театра «Балета Москва» (2017) в постановке А. Игнатьева (Танцевальный спектакль



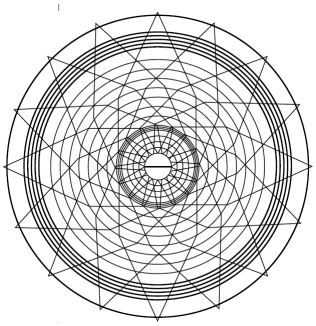
«Завод машин» «Завод машин» 20178) к столетию завода АМО ЗИЛ. Танцевальный спектакль рассказывает об увлеченности людей начала XX века машинами и механизмами. Двустишие Н. В. Макаровой к премьере спектакля, «Трепет сердец и гул турбин. / Вчера и завтра — завод машин», стало рифмованным обозначением преемственности индустриальной (до середины 1950-х годов) и постиндустриальной волны развития человечества (по прогнозам, до 2025 года) в широко принятой версии философа и футуролога Э. Тоффлера (Тоффлер, 2009).

Спектаклем «Завод машин» театр «Балет Москва» попробовал взглянуть на историю XX века сквозь призму отношений человека и машины, выразить в танце и музыке постиндустриальное состояние бывших заводских территорий (заказчик спектакля, Культурный центр ЗИЛ, в 2010-х гг. последовательно изучает индустриальное наследие).

Осуществились ли мечты первых деятелей советского государства о гармонии человека и машины? Ответы на эти вопросы были даны в пластических отражениях эпохи конструктивизма. А. Игнатьев стремился уподобить заводчан скульпторам, показать, что они создают свои машины так, словно лепят изваяние, создают художественный шедевр. Сами они — люди-машины, часть машинных цехов, это выражается в их угловатой механистичной, словно имитирующей движения роботов, пластике. «Наш спектакль — это история жидкого металла, который когда-то отливался в гигантские арматуры, чаши, котлы, опоры, а теперь формуется в машины будущего, кибернетические организмы», — говорил А. Игнатьев перед премьерой (ИгнатьевВасенина 2018).

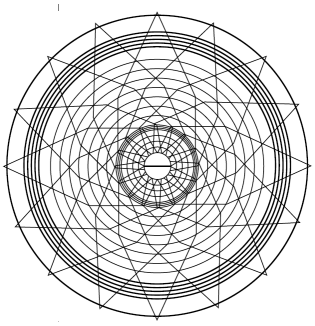
Главным событием «Завода машин» стала оригинальная музыка, написанная специально к спектаклю молодым рязанским композитором А. Кулигиным в исполнении музыкантов ансамбля «Студия новой музыки». Сочиняя партитуру, Кулигин использовал музыкальный шифр, образованный из интервалов, взятых в обратном порядке: 2016 — 1916 (2-0-1-6-1-9-1-6 — интервалы в полутонах), соответствующих годам жизни завода ЗИЛ, чей юбилей стал формальным поводом к созданию оригинального балета, но тема разрослась до глобального многомерного конфликта человека и машины. Этот своеобразный ретроспективный взгляд нашел отголосок в одном из номеров, где ансамбль играет в сопровождении аудиозаписи фрагмента реверсированного аудиофайла «Время, вперед!» Г. Свиридова.

«Завод машин» — редкий пример изучения диджитализации современного человека в эпоху цифровой экономики на российской театральной сцене языком современного танца. Пример попытки пластической рефлексии и взаимосвязи смысловых и культурных кодов свободных форм танца времен становления молодой Советской России и текущей российской современности. На примере «Завода машин» мы можем говорить не о культурной апроприации, которую часто ставят на вид, рассуждая о российском современном танце как сообществе, увлеченном и отчасти подавляемоым мировым наследием свободных форм танца, накопленным за XXдвадцатый век, а о восприятии



советского танцевального авангарда 1920-х, по-прежнему недостаточно изученному и потому являющемуся неким мифопоэтическим облаком, питающим вдохновение любознательных. Как мы сказали вначале, персональный выбор эстетики и уровня профессионализма формируеют экономическую и жанровую сегрегацию, а также очерчиваетформируют горизонт медиа и определяет язык сообщества, которыми оперирует артист или хореограф. Эстетика танцевального театра обуславливает связи с государственными институциями, их запросами и социумом, как музыкальных, так и драматических театров. Перформативная эстетика тренирует мобильность, «мягкие навыки», адаптивность к различным проектным моделям, формирует терминологический словарь и спектр художественных методик, отличных от разрабатываемых в традиционных театральных зданиях с государственным подчинением. Лабораторно-исследовательская российская танцевальная среда обусловлена терминологией англоязычных или переводных книг о различных dance studies, и термины трактуются разнообразно.

Для нас представляют интерес проекты, подобные «Заводу машин»: современная рефлексия о советском танцевальном авангарде различными художественными методами. Сейчас в работе (с 2015 года) находится полевое исследование танцевального кооператива «Айседорино горе». Оно посвящено изучению наследияе экспериментальных танцевальных практик, сформировавшихся в Российской империи и продолживших свое существование после революции вплоть до 1930-х годов. «Айседорино горе», по их словам, ищет возможность «разархивировать» словесный и визуальный архив двигательной культуры начала XX века в современную танцевальную практику. Зимой 2018 года в Центре имени Мейерхольда был показан эскиз спектакля «Советский жест». Затем «Айседорино горе» углубляло метод «с целью очерчивания и фиксации танцевального опыта, обратившись к антропологическому подходу, при котором история танца рассматривается в контексте истории смыслов и ценностей, истории телесного их проживания» (Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест.«Айседорино горе» 2019). Новый эскиз «Советского жеста» был показан в Электротеатре в рамках научной конференции Школы дизайна НИУ ВШЭ в апреле 2019 года. Текущий этап исследования осуществляется при участии мМузея «Гараж» и связан с изучением архивов Российской аАкадемии художественных наук РАХН/ГАХН (1921–1930). Исследовательницы Дарья Плохова и Александра Портянникова задаются вопросами: какую телесность формировали практики «нового танца»? Как они видоизменялись? Как исчезали? Продолжают ли советские представления о моделируемой сверху телесности «нового человека» влиять на сенсорику авторов и зрителей, существующих в постсоветском пространстве? Широкая аудитория будет вовлечена в овладение азами оригинальных исторических практик.



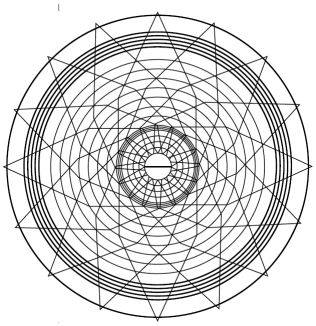
Сюжетное и бессюжетное: тело как медиум

Уже в 1990-х гг. современное -хореографическое сообщество Москвы стало довольно четко делиться на два сообщества: тех, кто манифестировал перформативные концепции и примат лаборатории над художественным результатом, и тех, кто следовал принципу направленности на художественный результат, повествовательности высказывания, выступлению на театральной сцене. А. Пепеляев и его театр «Кинетик» стали смысловым центром для ориентированных на перформативное творчество танцовщиков и хореографов, театр «Русский камерный балет Москва» — для последователей танцевальных и театральных художественных форм.

Постепенно в российском современном танце сложилось сообщество хореографов, чьи постановки построены на принципах сюжетной драматургии. Основными признаками, по которым можно определить принадлежность к ней, это структура «экспозиция — завязка — развитие — кульминация — развязка», привычно читаемые социальные и гендерные взаимоотношения и их противоречия; наличие действенных, активных образов, производящих события; качественное изменение в расстановке сил от экспозиции к финалу. Ю. М. Лотман пишет: «В основе понятия сюжета лежит представление о событии» (Лотман 1998: 28). Для более подробного уточнения понятий «событие» и «сюжет» он сам, в свою очередь, цитирует Б. В. Томашевского. В этой цитате разграничиваются понятия сюжета и фабулы: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. <...> Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» (Томашевский 1925: 137). Спектакли современного танца, в которых есть сюжет, понятны более широкому кругу российских зрителей и, как правило, созданы в стилистике танцтеатра, зрелища, достаточно равномерно использующего приемы танцевального и драматического театра.

Также существуют хореографы и художественные объединения, специализирующиехся на создании танцевальных перформансов. Для них характерным признаком является построение по принципу бессюжетной драматургии; одновременность излагаемого или иная сменность материала без очевидно логичной причинно-следственной связности излагаемого, отсутствие действенных образов.

Внятность в понимание разницы сюжетного и бессюжетного добавляет работа Г. Д. Лебедевой о семантике и архитектонике балета. Несмотря на то, что она пишет о балетных спектаклях, мы считаем, что ее слова применимы к постановкам современного танца. Лебедева говорит о том, что спектакль можно рассмотреть как структурированную иерархичную систему визуальных образов, элементы которой образуют уровни и подуровни. Элементы, образующие уровни, она называет образами-знаками, образами-функциями и образами-



категориями. Образы-знаки — константы, объекты действия. Сюжет развивается вокруг них, они пассивны и неизменны. Образ-знак является основным носителем какой-либо этической или эстетической категории. Образы-функции — активно действующие персонажи. Образ-категория — это зрительный эквивалент эстетической категории, которая может как выражать себя, так и быть аналогом этической категории. Используя эти разъясненные понятия, Лебедева пишет о том, что «нНеобходимое и достаточное условие существованияе сюжета — наличие оппозиции в образе-знаке и образе-категории, а также наличие образа-функции делают произведение сюжетным, независимо от того, имеет ли оно детально разработанное литературное либретто или нет» (Лебедева: 2007:, 66).

Для бессюжетного произведения, по Лебедевой, характерно «наличие образов-знаков и отсутствие конфликтов. Все произведение находится в рамках одной категории. Не может быть биполярных образов-знаков, биполярных образов-категорий и полностью отсутствуют образы-функции, то есть нет оппозиций в рамках произведения в целом» (Лебедева: 2007:, 68). Важным отличием и следствием из предложенных определений Лебедева считает однородность языка танца в бессюжетном произведении, поскольку появление второго языка всегда означает наличие оппозиции, характерной для сюжетного спектакля.

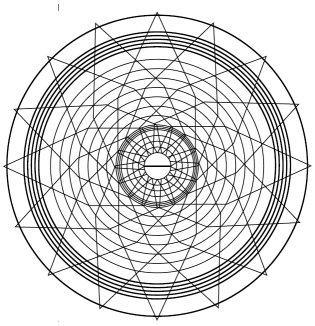
Сюжетная современная хореография

Сюжетная современная хореография московского современного танца берет свой отсчет в спектаклях Елены Богданович.

Современная труппа «Русского камерного балета «Москва» была основана Е. В. Богданович в 1994 году. Получившая классическое балетное образование и заинтересованная лучшими образцами мировой современной хореографии, Богданович на всем своем творческом пути не оставляла попыток искать русский путь развития современного танца.

В 1993-м Елена и ее ижевский ансамбль-студия «Хореографические миниатюры» — лауреаты Витебского конкурса современной хореографии. На пермском конкурсе артистов балета «Арабеск» в 1994-м Богданович получила премию М. Бежара за номер современной хореографии «Тотем». В том же году по приглашению Н. Басина Богданович создала труппу современного танца «Русский камерный балет Москва». Она автор хореографии к опере «Снегурочка» в Большом театре (2002), мюзиклу «Норд-Ост» (2001), фильмам «Умирать легко» А. Хвана (1999) и «Далеко от Сансет-бульвара» И. Минаева (2008). Ее ученики также стали универсалами и работают в профессиональных театрах, цирках, на телевидении.

На посту художественного руководителя «Русского камерного балета «Москва» в 1994—1999 гг., Е. В. Богданович сумела создать труппу, каждый танцовщик которой — сильная и уникальная личность, что является ключевым условием для постановки спектаклей современного танца. Богданович



воспитала нынешних лидеров московского современного танца А. Шевченко (балетмейстер «Цирка на Цветном», Р. Андрейкина (ведущий солист «Балета Москва» с середины 1990-х годов), М. Акелькину (Никитину,) (педагог «Балета Москва» и Театра-студии современной хореографии (ТССХ) И. Афониной), У. Бачерникову (хореографическая группа мюзиклов Театра оперетты).

Хореографический язык Богданович характерен сбалансированным синтезом техник: балетной, мюзикло-джазовой, современного танца, с учетом возраста и личности исполнителей. Как творец она стремится быть понятной, свободные формы танца для нее не акт эскапизма; она уважает законы театральной сцены, так как всегда работает на театральной сцене, не в черном кабинете black box.

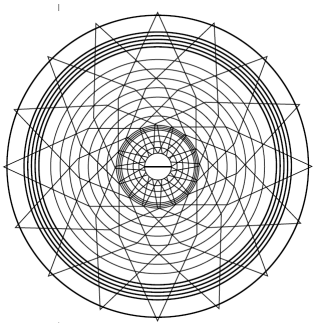
Современный танец находится во взаимодействии с другими искусствами, в том числе с современным искусством (contemporary art) и перформансом как его популярным инструментом. Современный танец и современное искусство сегодня являются пространством поиска, объединяющим инновационные тенденции искусства.

Один из основателей философии языка повседневности Дж. Остин (1911—-1960) ввел понятие перформативности в середине 1950-х годов. Главным открытием Остина стало то, что кроме констатирующих высказываний существуют перформативные (Остин: 1999, 13-135). Перформативное высказывание вносит изменения в мир: оно «совершает то действие, о котором сообщает» (Фишер-Лихте: 2015:, 41). («Я ремонтирую свою дачу в Подмосковье», «Я назвала своего сына Петром»).

Философ Д. Батлер (род. 1956) в конце 1980-х годов стала применять понятие перформативности к физическим действиям и состояниям телесности. Ссылаясь на исследование философа М. Мерло-Понти (1908—-1961) о феноменологии восприятия (Butler: 1988, 519-531), Батлер трактует тело как набор возможностей, а тот выбор инструментов, которые человек формирует в процессе «перформанса», и определяет его идентичность здесь и сейчас; этот выбор становится его одномоментным воплощением, embodiment.

Исследователь перформанса Р. Голдберг, отдавая должное многозначности глагола to perform (англ. — «представлять», «совершать», «играть», «выполнять», «исполнять роль»), говорит о перформансе как о свободном, ничем не ограниченном «жанре с бесконечным числом переменных. <...> Сама природа перформанса не допускает точных или удобных дефиниций помимо заявления, что это — живое искусство в исполнении художников» (Голдберг: 2013:, 10),. вВ котором, как в племенном ритуале, важна энергия, порождаемая представлением, и перформанс, даже самый умозрительный, не отвергает этой архаической базы.

Широкие возможности, предоставляемые перформативным искусством (междисциплинарность, манифестация лабораторного процесса, отсутствие жестких профессиональных требований к художнику, авторское высказывание без очевидной опоры на известное произведение искусства, мобильность и

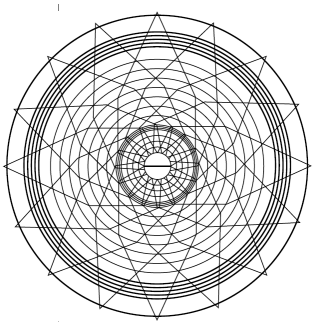


экономичность творческого акта) привлекли к перформансу как пространству эксперимента российских современных хореографов и танцхудожников. Для многих оказалось важным, что перформанс ориентирован на возвращение культуре остроты восприятия через ситуативность, это акт общения, не опосредованного произведением.

Еще один важный момент, объясняющий интерес танцовщиков и хореографов современного танца к перформансу и обуславливающий родство между этими направлениями, — размывание границ между искусством и жизнью, зрителем и сценой. Социолог И. Гофман в своем исследовании «Представление себя другим в повседневной жизни» говорит о том, что все мы в своей повседневной домашней, личной жизни, в отношениях на работе играем роли друг для друга, производим себя определенным образом для создания запланированного нами впечатления. В этом качестве мы «на сцене» (Goffman 2000). Творческий поиск приводил людей искусства к перформативным практикам, театру пластического парадокса, анализирующему повседневное, несценическое, бытовое движение, что нашло пластическое отражение в спектаклях 1990–-2010-х годов. Бытие как событие в рамке перформанса формирует группу бессюжетных актов исполнительского танцевального искусства.

Группа московских перформеров объединяется Ммеждународным центром танца и перформанса «ЦЕХ», созданном Е. Тупысевой и поддержанномй директором Центра имени Мейерхольда Е. Алексеенко. Поддержку от «ЦЕХа» в 2000-х гг., преимущественно возможностью резиденций в пространстве «Актового зала» в Переведеновском переулке, 18, получали московские коллективы и исполнители, работающие в жанрах физического театра и перформанса. Они выпускали работы в «Актовом зале», пока он был арендован Международным центром международного танца и перформанса «ЦЕХ» (Васенина 2005)., В конце 2000-х Аассоциация российских театров танца «ЦЕХ» становится Международным центром международного танца и перформанса.

Направление искусства, которое принято считать в любой данный момент «новым», недолго остается таковым. Так, жанр перформанса в начале XXI века стал признанным и широко использующимся как в мире, так и в России. Присутствие художника-перформера, выступающего перед публикой (или вместе с публикой) в реальном времени, сопереживание его телесности как хрупкомуго и постоянно изменчивомуго психосоматическомуго состояниюя в определенной степени противостоит натиску цифровых технологий, меняющих процессы коммуникации людей. Перформанс является неи чем иным, как очередным инструментом искусства самопознания человека, переуточнения личных этических и эстетических взглядов, поиском ответа на вечные вопросы: «Кто я? Что я могу знать о себе и окружающем меня мире?». Новая форма телесной практики, движения позволяет человеку лучше понимать современный мир и соответствовать ему.

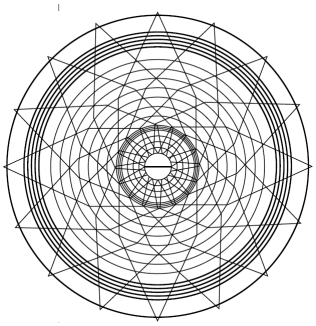


Московское сообщество танцовщиков-перформеров в значительной мере отдало дань увлечению моделью так называемого «повседневного» тела, введенного как понятие американским хореографом эпохи постмодерн И. Райнер. «Используемые в качестве материала обыденные движения: ходьба, продолжительное лежание ничком, повороты тела, нарочито эмоционально «стертые» движения тела, случайные «встречи» тел корпусами в ходьбе компонуются вне <…> стремления к эстетической завершенности. Отсутствие психологических и художественных «событий» компенсируется осознанием самого движения как телесно-кинетического события» (Курюмова 2011:)

Тем не менее, можно предположить, что развитие российского современного танца не может быть сведено к радикальному обновлению средств выразительности. Усложнение языка, формы, техники постепенно перестает быть синонимом новизны и прогрессивности. «Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его», — писал Михаил Бахтин (Бахтин: 1975:, 492). В разветвлении способов решения танцевальной формы нет конфликта между «структурой» и «драматургией», есть разность задач: поиск как манифестация процесса, с одной стороны, и презентация художественного видения хореографа, поиск своего языка художественной коммуникации —, с другой. Перформативные спектакли адресованы в первую очередь публике, стремящейся к интеллектуальному разбору произведения. Спектакли традиционных танцевальных форм в большей степени опираются на эмоциональный зрительский ресурс и волнующие вопросы этики.

Первый спектакль театра «Кинетик» А. Пепеляева: танцевальный сайт-специфик «Время идет» (1994) в библиотеке СТД

Художественными впечатлениями от театрального искусства 1980-х гг., направлявших судьбу современного хореографа Александра Пепеляева, во многом определившего развитие перформативного направления в развитии практик российского современного танца, стали спектакли московских коллективов А. Черновой (1937–2012) и Г. Мацкявичюса (1945–2008). Пепеляев стал работать с текстами тех авторов, чье творчество меняло и исследовало язык: Ф. Кафка, Д. Хармс, Л. Рубинштейн, Д. А. Пригов, Саша Соколов. Он использовал фрагментацию текстов как инструмент самопрезентации, своего сегодняшнего состояния и образа мыслей, «нарезал» чужие слова для формулирования собственного актуального художественного манифеста. «Функция слова, звука в принципе — не логическая, а подсознательная, эмоциональная. Это может быть шум, сморканье, рычанье: не только слово. Что бы мы ни делали с текстом, мы никогда не сможем понять его до конца. Для меня смысловая часть текста неизменно уходит на второй план, а на первый выходит роль текста как носителя некоего вечного разума, который существует в мире помимо нас» (Пепеляев, Васенина 2005: 157, 159). Синтез современной хореографии и литературы в спектаклях Пепеляева удачно связывает



визуальность европейского танцтеатра и литературоцентричность русской культуры. Привлеченный текст у Пепеляева растворяется в чистой визуальности, становится краской в общем мультимедийном полотне. Выбранные хореографом тексты помогают определять в его творчестве элементы культурной идентичности, проблематизировать «русское».

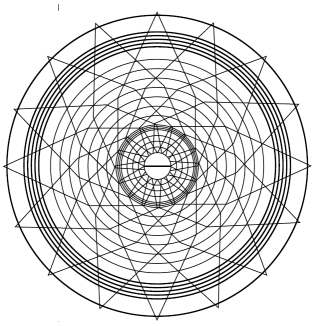
Хореограф, основатель фестиваля «Слово и тело» (современный танец, искусство импровизации и перформанса во взаимодействии с литературой) О. А. Сорокина полагает, что «современный танец лежит в контексте своей национальной, культурной, исторической, политической и социальной среды. Сознательно или нет, но в нем есть особенности языка, на котором говорит население страны, его менталитета, его логики, его способа мышления, даже ландшафта» (Сорокина 2011). Мы в целом согласны с утверждением О. А. Сорокиной; нам оно кажется и программным, и утопическим. С этой точки зрения заинтересованность в актуальной российской социокультурной повестке современных хореографов как деятелей современного искусства была бы вполне логичной.

Хореограф А. Пепеляев, поставивший ряд спектаклей на основе русской литературы, как классической, так и современной, говорил в 2017 году: «То, что я всегда сознательно делал, один из моих основных мотивов — соединение традиции русского театра с системой современного танца, которую я увидел в Европе. Это для меня всегда было самым интересным. Свой европейский театр современного танца европейцы делают ловко и давно. Нам так не сделать, а значит, и нет смысла пытаться сделать так же, как они» (Пепеляев 2017).

Александр Пепеляев на встрече со студентами екатеринбургского факультета современного танца говорил о том, что можно считать критерием культурной идентичности в спектакле современного танца: «Возможно, вкрапление нашей русской природы в современный танец для меня в общих чертах определяется наличием того, что исконно присуще русскому театру, — это сопереживание. В спектакле должна быть история о человеке, с какими-то его своеобразными и разнообразными переживаниями, которые трогают нас. Это то, чем мы реально можем заинтересовать зрителя» (Пепеляев 2017).

История танцевального театра «Кинетик» Александра Пепеляева берет свое начало в 1994 году, когда в фойе библиотеки Союза театральных деятелей РФ был сыгран спектакль «Время идёт» по каталожным карточкам писателя Льва Рубинштейна. Этот спектакль, на наш взгляд, стал настоящим манифестом времени и концентрацией идей хореографа Александра Пепеляева на годы вперед.

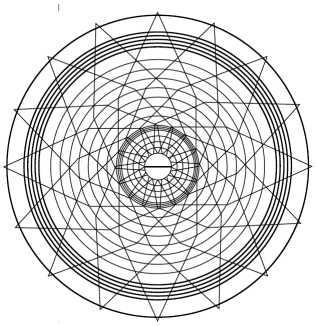
Главный герой (его партию исполняет сам хореограф, что характерно для перформативного искусства), как в барочных балетах, исполняет партию Времени. Для наглядности в начале спектакля Человек-Время встал в тень от висящего на ниточке будильника и подвигал ногой в такт раскачивающейся нитки: тик-так. Человек-Время бежит на месте, ползет, кувыркается, разнообразно двигается вперед и назад. «Время идет», — говорят помощники,



которые периодически совершают св телом Времени изощренные кульбиты в дуэтах и трио. Закадровый голос читает карточки Льва Рубинштейна: «Сознание начинает дребезжать. Время идет. Умывается прохожий. Ослабевает поток. Пустует первый этаж. Меняется ситуация. Все куда-то девается. Кое-что все-таки остается. Время идет. Что подлежит пересмотру? Все-все? Ну, почти все. Лежит шнурок. Прихорашивается больной. Неделима наша доля, наша ноша нелегка. Время идет», и т. д. Безличные высказывания вроде бы не совершают тех действий, которые называют, но включенность в наблюдение, срощенность автора с зафиксированными на карточках моментами жизни создают то самое животрепещущее, документальное ощущение присутствия конкретного человека здесь и сейчас. Эта уловка почему-то работает: Человек-Время словно присваивает текст Рубинштейна, который даже не произносит сам. Человек-Время — не персонаж, а человек из толпы, «из публики», использующий смешение художественных средств только для того, чтобы предъявить себя.

Сценография спектакля — фигурно выдвинутые ящики каталога. Человек-Время строит домик из каталожных карточек. Карточки рассыпаются. Человек-Время танцует среди них, наступает на них. Время вступает в игру с текстом, который ждет этой игры: Рубинштейн в 1970-х годах придумал писать книги на карточках, чтобы преодолеть формат страницы, привычного печатного листа, сброшюрованного в книгу или рукопись. Карточки можно тасовать и этим менять последовательность абзацев, ими можно играть в настольные игры, использовать как закладки, из них можно строить домики (Рубинштейн 1996: 2-3). Из-за перетасовки карточек меняется восприятие — собранный в карточки текст может выглядеть романом, поэмой, рассказом, притчей. Перформативное скольжение по границам жанров (использование приемов барочного театра, черные пантомимные трико артистов, тихое пространство библиотеки для шумного представления, литературно-театральная игра со смыслом места) обыграно само по себе: Пепеляев играет с каталожными карточками в пространстве библиотеки, где каталог — сердце библиотечного организма. А карточки Рубинштейна, на время вложенные в настоящий каталог, разбросанные на полу, манифестированы как предмет игры и зрелища. Запечатленные на них фрагменты бытовой речи, обрывки размышлений складываются в изменяемый коллаж. Спектакль, развернутый как клоунада с наигрыванием гимнов и романсов на рожке и скрипке; продолженный как физический театр с демонстративным тасканием персонажа Времени вперед-назад, заканчивается сценой юродства. Человек-Время кричит «Что еще?! Что еще!?», требуя повторять отзвучавший текст с карточек снова и снова в разном порядке.

Таким образом, общая структура представления, авторского способа высказывания вырабатывалась Александром Пепеляевым с самого начала деятельности театра «Кинетик». Режиссёрски выстроенная, точная игра фрагментами музыки, литературной основой, использование речи, движения как важного, но не доминирующего элемента представления. Пепеляев одним из



первых осознал тот страх, который испытывают производители и потребители образов в парадигме «делегированного перформанса», когда художник разделяет со зрителем репертуар смыслов его произведения, и нашел способы выразить этот честный ужас перед открывающейся перформативной свободой.

БИБЛИОГРАФИЯ

«Айседора». Фестиваль современного танца. (2019). Красноярский музыкальный театр http://www.muztk.ru/project/xviii-festival-sovremennoi-horeografii-aisedora.

Бахтин М. (1975). Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература.

Васенина Е. (2005). Елена Тупысева: Мы — ЦЕХ, потому что на «Фабрике». Полит.ру. http://polit.ru/article/2005/12/01/tsex/.

Гердт О. (1999). Территория возможностей. В движении. М.: Институт театра Нидерландов.

Голдберг Р. (2013). Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс: Garage.

Игнатьев А. (2018). [Аудиозапись] Интервью Артема Игнатьева. Аудиоархив Е. Васениной.

Курюмова Н. (2011). Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности. Диссертация на соискание степени канд. культурологии. Екатеринбург: Уральский федеральный ун-т имени Первого Президента России Б. Н. Ельцина.

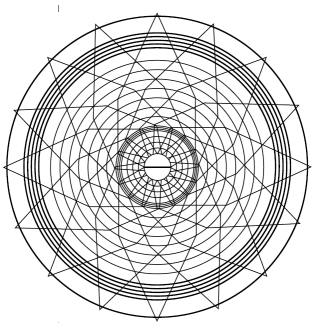
Лебедева Г. (2007). Балет: семантика и архитектоника. СПб.: Лань: Планета музыки.

Лотман Ю. (1998). Структура художественного текста. Об искусстве. СПб.: Искусство.

МЕРЛО-ПОНТИ М. (1999). Феноменология восприятия. СПб. : Ювента : Наука : Gallimard, 1999. С.229. В труде «Феноменология восприятия» в главе «Тело как выражение и речь» Мерло-Понти рассуждал о том, как в теле запечатлеваются следы, оставленные произнесенными или услышанными «словесными образами».

Остин Дж. (1999). Как производить действия при помощи слов. М.: Дом интеллектуальной книги: Идея-Пресс.

Пепеляев А., Васенина Е. (2005). Знак шире текста. Е. В. ВАСЕНИНА (ред.) Российский современный танец. Диалоги. М.: Запасный выход: 159–166.



Пепеляев А. (2017). Стенограмма творческой встречи со студентами факультета современного танца Гуманитарного университета (г. Екатеринбург). Екатеринбургский Дом актера. Рукопись Е. А. Плясуновой.

Рубинштейн Л. (1996). Регулярное письмо. СПб.: Лимбах.

Сорокина О. (2011). Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культур. http://bodyword.spb.ru/text4.htm

Танцевальный спектакль «Завод машин». (2017). Москва24. https://www.m24.ru/videos/teatr/24032017/141026

Танц-кооператив «Айседорино горе». Советский жест. (2019). Музей современного искусства «Гараж» https://garagemca.org/ru/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture.

Томашевский Б. (1925). Теория литературы: Поэтика. М-Л.: Госиздат.

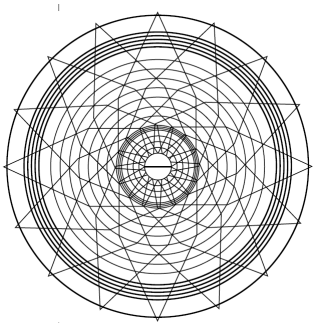
Тоффлер Э. (2009). Третья волна. М.: АСТ.

Фестиваль «На грани». (2019). Свердловский театр музыкальной комедии. http://www.muzkom.net/on_the_verge.

Фишер-Лихте Э. (2015). Эстетика перформативности. М.: Play&Play: Канон-плюс.

Butler J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay and Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal, (40)4. https://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page_scan_tab_contents

Zambrano D. (2019). Flying-Low Dance Technique. http://www.davidzambrano.org/?page_id=279



TIPOLOGY OF RUSSIAN CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES AND COMMUNICATION METHODS

Vasenina E.V.
Lecturer at the Moscow School of Social and Economic Sciences (Moscow, Russia)
ejikkat@gmail.com

Abstract:

The author offers a version of the typology of Russian contemporary dance performances of the latest period in the development of free dance forms in Russia at the turn of the XX-XXI centuries: narrative, non-narrative, and performances with a distinguished element of national cultural identity.

Keywords: communication, dance, performative practices, sight specific, Kinetic theatre

REFERENCES

«Aysedora». Festival' sovremennogo tantsa. (2019). Krasnoyarskiy muzykal'nyy teatr http://www.muztk.ru/project/xviii-festival-sovremennoi-horeografii-aisedora.

Bakhtin M. (1975). Voprosy literatury i estetiki. M.: Khudozhestvennaya literatura.

Butler J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay and Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal, (40)4. https://www.jstor.org/stable/3207893?seq=1#page_scan_tab_contents

Festival' «Na grani». (2019). Sverdlovskiy teatr muzykal'noy komedii. http://www.muzkom.net/on_the_verge.

Fisher-Likhte E. (2015). Estetika performativnosti. M.: Play&Play: Kanon-plyus.

Gerdt O. (1999). Territoriya vozmozhnostey. V dvizhenii. M.: Institut teatra Niderlandov.

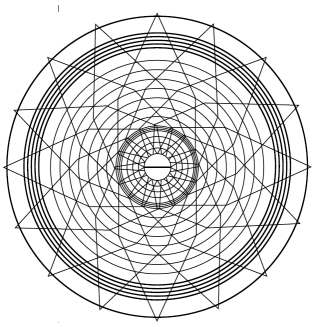
Goldberg R. (2013). Iskusstvo performansa: ot futurizma do nashikh dney. M.: Ad Marginem Press: Garage.

Ignat'ev A. (2018). [Audiozapis'] Interv'yu Artema Ignat'eva. Audioarkhiv E. Vaseninoy.

Kuryumova N. (2011). Sovremennyy tanets v kul'ture KhKh veka: smena modeley telesnosti. Dissertatsiya na soiskanie stepeni kand. kul'turologii. Ekaterinburg: Ural'skiy federal'nyy un-t imeni Pervogo Prezidenta Rossii B. N. El'tsina.

Lebedeva G. (2007). Balet: semantika i arkhitektonika. SPb.: Lan': Planeta muzyki.

Lotman Yu. (1998). Struktura khudozhestvennogo teksta. Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo.



Ostin Dzh. (1999). Kak proizvodit' deystviya pri pomoshchi slov. M.: Dom intellektual'noy knigi: Ideya-Press.

Pepelyaev A., Vasenina E. (2005). Znak shire teksta. E. V. VASENINA (red.) Rossiyskiy sovremennyy tanets. Dialogi. M.: Zapasnyy vykhod: 159–166.

Pepelyaev A. (2017). Stenogramma tvorcheskoy vstrechi so studentami fakul'teta sovremennogo tantsa Gumanitarnogo universiteta (g. Ekaterinburg). Ekaterinburgskiy Dom aktera. Rukopis' E. A. Plyasunovoy.

Rubinshteyn L. (1996). Regulyarnoe pis'mo. SPb.: Limbakh.

Sorokina O. (2011). Kontinuum neponimaniya. Khoreografiya v kontekste yazyka i kul'tur. http://bodyword.spb.ru/text4.htm

Tantseval'nyy spektakl' «Zavod mashin». (2017). Moskva24. https://www.m24.ru/videos/teatr/24032017/141026

Tants-kooperativ «Aysedorino gore». Sovetskiy zhest. (2019). Muzey sovremennogo iskusstva «Garazh» https://garagemca.org/ru/event/dance-cooperative-isadorino-gore-soviet-gesture.

Toffler E. (2009). Tret'ya volna. M.: AST.

Tomashevskiy B. (1925). Teoriya literatury: Poetika. M-L.: Gosizdat.

Vasenina E. (2005). Elena Tupyseva: My — TsEKh, potomu chto na «Fabrike». Polit.ru. http://polit.ru/article/2005/12/01/tsex/.

Zambrano D. (2019). Flying-Low Dance Technique. http://www.davidzambrano.org/?page_id=279