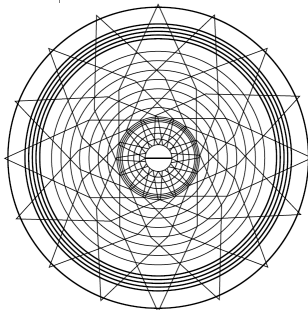




ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ УЛИЧНОГО ТАНЦА В РОССИИ: ПРОТИВОРЕЧИЕ ИЛИ НЕОБХОДИМОСТЬ

Крупник О. А.

магистр искусств

(Москва, Россия)

ola.nelyubina@gmail.com

Аннотация:

Статья раскрывает тему эволюции уличного танца как перформативной практики в сторону искусства и фокусируется на одном из процессов его эволюции — институциональных изменениях. Автор отталкивается от концепции «артификации» французской исследовательницы Роберты Шапиро (Shapiro, 2012), основанной на идее о том, что искусство не является данностью, скорее, это конструкт и результат социальных процессов, которые существуют во времени и пространстве.

На первый взгляд кажется, что уличный танец и институция — несовместимые понятия. Институция подразумевает порядок, систему правил, а уличный танец — их отсутствие. Однако если присмотреться, уличный танец обладает некоторыми признаками, сближающими его с институционально признанными академическими видами танца, и статья раскрывает этот аспект. Более того, за тридцать лет развития жанра в России внутри сообщества уличных танцоров сформировалась четкая организационная структура, позволяющая рассматривать уличный танец как целостный вид танцевального искусства.

В статье подробно изучается запрос уличных танцоров на институциональное признание и предпринимается попытка понять, что на самом деле скрывается за этим запросом. Не противоречит ли он изначальной идеологии танца? Как взаимодействует сегодня уличный танец и государство? Какие у профессионального сообщества есть ресурсы для развития? Кто продюсирует проекты в жанре уличного танца? Какие организации поддерживают уличный танец и какого вектора они придерживаются?

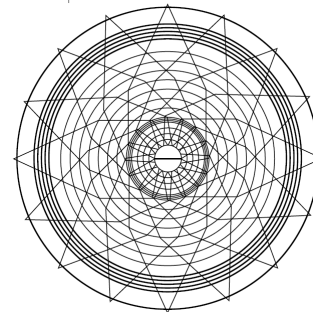
Изучив преграды, встающие на пути институционализации, можно выявить потенциальные решения и пути дальнейшего развития жанра. Один из них — избавление от барьеров путем исключения самого противоречия. Действительно ли уличному танцу нужно признание? Возможно, уличным танцорам необходимо развернуть свой взгляд вовнутрь, ориентироваться на себя и свою аудиторию и двигаться дальше.

Ключевые слова: institutionalization, street dance, counterculture, hip-hop, artification, dance studies.

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



Введение

Зарождение хип-хоп-культуры в целом и уличного танца в частности связано с протестным движением против угнетения темнокожего населения. Столкновения людей из неблагополучных районов Америки семидесятых годов нередко плохо заканчивались, тогда как хип-хоп-культура сублимировала агрессию, перенаправила внутреннюю энергию разрушения в созидательное русло: теперь выяснить отношения можно было в кругу. Так появились уличный танец и рэп-музыка.

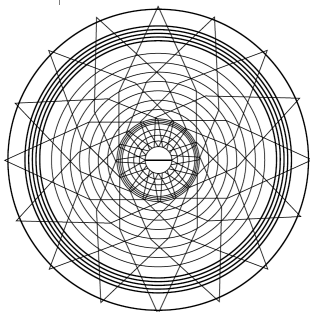
Фундаментальным стилем уличного танца является брейк-данс (breakdance). В дальнейшем появились и верхние стили: хип-хоп (hip-hop), хаус (house), поппинг (popping), локинг (locking), vog (vogue), вакинг (waacking) и другие. Некоторые из них (например, хаус или vog) относятся, скорее, к клубным видам танца. Однако они тесно связаны с хип-хоп-культурой благодаря распространению внутри сообщества уличных танцоров. Поэтому уличный танец является неким собирательным термином.

В Россию уличный танец проник вместе с хип-хоп-музыкой в конце 1980-х годов. Брейк-данс танцевали дети дипломатов и цирковые артисты, у которых был доступ к видеокассетам и западной музыке. Но так как информация зачастую искажалась, это приводило к возникновению гибридов: таким образом, например, возник «верхний брейк-данс» — российская вариация американского фанк-стиля поппинг. В дальнейшем, с распространением интернета, отличия нивелировались.

Несмотря на то, что в нашей стране такой танцевальный стиль зародился не на улице, он тесно связан с идеей улицы. Улица — это пространство свободы, персонального самовыражения, протеста. Уличный танец тонко чувствует время, социум и проблемы, которые его волнуют. Неудивительно, что спустя время уличный танец, как и хип-хоп-музыка, обрели свои оригинальные национальные черты.

Начиная с 2000-х годов уличный танец в России становится частью массовой культуры. Распространение интернета позволяет узнавать и передавать оригинальную информацию об уличных стилях. Проходят первые мастер-классы с американскими и европейскими танцорами. Наступает период технического обогащения и наработки телесного профессионализма. Укрепляется сообщество уличных танцоров, появляются первые локальные инициативы и команды. Основным форматом коммуникации и профессиональной реализации становятся батлы и чемпионаты.

К 2010 году уличный танец становится видимым. Проекты с участием уличных танцовщиков получают поддержку от государства и коммерческих компаний, однако она не несет партнерский характер. Государство воспринимает уличный танец исключительно как инструмент пропаганды здорового образа жизни и влияния на молодежную аудиторию. Коммерческие



[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*

компании заинтересованы в уличном танце как в спортивной или развлекательной деятельности.

Легитимация уличного танца как вида спорта или зрелища вызывает протест у танцоров, которые считают, что он принадлежит культуре и искусству. Танцоры требуют, чтобы их воспринимали как художников, а не как спортсменов. Среди профессиональной части сообщества чувствуется запрос на переход в арт-поле, формирующий желание приблизиться к академическим стилям танца и институциям, которые прочно ассоциируются с культурой.

Правда, в контексте уличного танца академизм ассоциируется с системой. Отсюда рождается парадокс: если раньше существование вне системы, против системы означало аутентичность и принадлежность к истинной культуре, то сейчас возникает необходимость признания этой системой, которая противоречит самой идеологии уличного танца.

Кроме того, эволюция обусловлена профессиональным ростом танцоров. На фоне сильных команд раскрываются индивидуальности — хореографы. Они трансформируют команды в танцевальные компании с присущим им разделением труда и иерархией. За самоопределением сообщества следует поиск новой художественной формы и языка. Танцоры ищут возможности для продолжительных художественных высказываний, обращают внимание на визуальную часть образа, эстетику. Появляется рефлексия и интеллектуальное осмысление жанра.

Можем ли мы на данный момент считать, что уличный танец принадлежит искусству? Роберта Шапиро и Натали Хайнич в своей работе “When is Artification?” (Shapiro & Heinich, 2012) исследуют вопрос, в какой момент мы начинаем определять некую деятельность как искусство. Они рассматривают практику цирковых акробатов, уличных танцоров, дизайнеров, граффити-художников, фотографов и других артистов.

Артификация, по мнению Шапиро и Хайнич, — это «процесс процессов», состоящий из переименования, переклассификации, перемещения из первоначального контекста, институциональных и организационных изменений, патронажа, юридической консолидации, переопределения времени, индивидуализации, распространения и интеллектуализации.

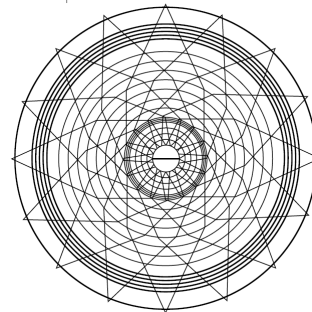
В данной классификации некоторые процессы характеризуют исключительно внутренние изменения (например, переопределение времени), а некоторые требуют также внешнего воздействия (институциональные изменения, патронаж). В данной статье мы остановимся на вторых и рассмотрим их как в контексте развития инфраструктуры уличного танца, так и трансформации его взаимоотношений с внешними акторами, в основном государством.

Исследование артификации уличного танца в России лежит на границе Dance Studies и Hip-Hop Studies, при этом изучает культурный феномен с точки зрения управленческой логики. Автор настоящей статьи, будучи хип-хоп-

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



танцовщицей в прошлом и продюсером проектов уличного танца в настоящем, находится в позиции включенного наблюдения.

В качестве материалов исследования использованы:

- открытые источники (медиапортал уличного танца idance.ru; официальные страницы фестивалей и компаний в социальных сетях; группы Allbattles, StreetDanceInfo в социальной сети ВКонтакте);
- личные архивы и страницы уличных танцоров;
- закрытая группа организаторов фестивалей уличного танца ВКонтакте;
- серия глубинных интервью с профессиональными уличными танцорами и экспертами современного танца.

Методы исследования:

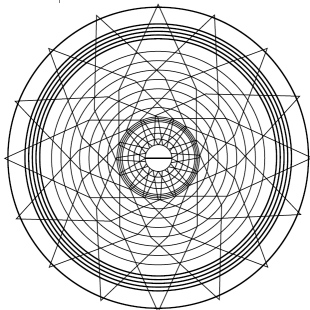
- включенное наблюдение: собственный опыт как хип-хоп-танцовщицы и продюсера проектов уличного танца;
- измерение и анализ;
- структурно-функциональный метод: с помощью концепции артификации проанализированы отдельные части и процессы становления уличного танца как искусства;
- сравнение: нами будет использовано сравнение между уличным танцем и современным танцем (contemporary) там, где это будет показательно и применимо.

Важными работами для изучения и осмысления артификации уличного танца являются тексты Роберты Шапиро (Shapiro, 2019; Shapiro & Heinich, 2012), сборник исследований «That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader», посвященных хип-хоп-культуре (Forman & Neal, 2004), работа Крэйга Уоткинса «Hip-Hop Matters» (Watkins, 2005), а также труды таких авторов, как Сироткиной И. (2020), Варбановой Л. (Varbanova, 2013), Иванова С. и Кырлежева Ф. (2017), Котлера Ф. и Шефф Дж. (2004) и многих других.

Необходимо добавить, что данная работа сама по себе включена в процесс артификации, так как отвечает на запрос «интеллектуализации» дисциплины. До сих пор уличный танец в России не становился предметом исследования в отличие от хип-хоп-культуры и хип-хоп-музыки. Правда, работ, посвященных этим темам, все равно довольно мало. В основном хип-хоп изучается в контексте:

- молодежных субкультур (Иванов, 2014);
- культуры протеста (Хестанов, 2016);
- успешных социальных организаций (Иванов и Кырлежев, 2017).

Поэтому данное исследование можно воспринимать не только как внешний инструмент осмысления феномена уличного танца, но и как составляющую его трансформации.



Внутренняя структура и предпосылки институционализации

Когда уличный танец ступает на порог институциональных изменений, возникает противоречие: будто уличный танец и институция — два совершенно несовместимых понятия. Однако если присмотреться внимательнее, у уличных танцовщиков больше общего с академической традицией, чем кажется на первый взгляд. Стили уличного танца характеризуются уникальной техникой и набором определенной лексики. Исполнителям уличного танца присущи техничность и интенсивная работа со своим телом, что сближает уличный танец с балетной практикой и противоречит современному танцу (contemporary), отдающему предпочтение концептуальности:

Так же как и балетные танцовщики, уличные танцоры много времени тратят на физические упражнения. Потому что невозможно сделать ни один элемент и добиться успеха в этой среде, если ты не делаешь это классно. И это сближает балет и хип-хоп. Но абсолютно точно разделяет контемпорари-танцовщиков и уличных. (Маргарита Мойжес, директор фестиваля Dance Inversion, дистанционное интервью, 22 октября 2018 года)

Со временем идейность и концепция тоже станут важны, особенно в формате постановок уличного танца. Но объективно техника всегда будет в приоритете, тем более в начале развития жанра в 2000-х годах. Именно поэтому тренировки до изнеможения — единственный путь становления, по мнению большинства танцоров:

Два с половиной года назад я начал танцевать хип-хоп, и сейчас я известен также как неплохой хип-хоп-танцор. Все это достигается тренировками: я тренировался по 10 часов в день, иногда весь день и даже всю ночь, ночевал в танцевальном зале, спал прямо на паркете. (Усейн Кэйсин (UK), немецкий хип-хоп и хаус-танцор, интервью на портале Idance, 23 апреля 2012 года)

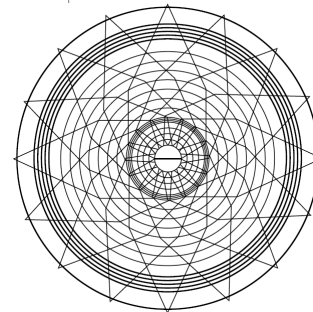
Профессиональное владение телом раскрывается на батлах — основном формате репрезентации уличного танца. Танцевальный батл представляет собой танец в кругу, друг напротив друга, и по сути является продолжением фольклорной традиции, переносом сельских танцевальных практик на урбанистические. Танцоры по очереди показывают свою технику, рассказывая историю. Учитывая то, что танец сам по себе является средством коммуникации, художественным языком, батл представляет собой разговор двух танцоров, обмен танцевальной информацией.

Как в хорошем долгом разговоре, в процессе батла может родиться совершенно новая танцевальная идея, движение, концепция. На батле танцор находится в состоянии здесь и сейчас, а главную роль играет мастерство импровизации и уникальный стиль танцующего. Импровизация представляет собой постоянное, непрерывное создание нового движения, а значит является креативным процессом (Shimizu & Okada, 2012).

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



Кроме того, батл для уличных танцоров — возможность опробовать лабораторный материал в условиях импровизации, своеобразный чек-пойнт в процессе исследования своего тела. Для серьезных танцоров батлы являются частью профессиональной деятельности. Появляясь на батлах, танцор остается в поле видимости и продолжает проявлять себя в сообществе как педагог, как судья.

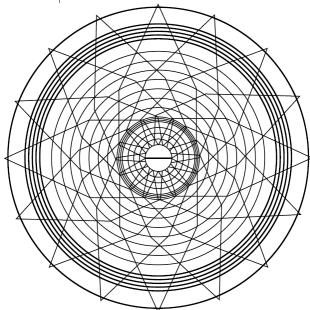
Начиная с 2009 года количество локальных, небольших батлов увеличивается. Это становится поворотным моментом для сообщества. Танцоры сами организуют мероприятия и по сути принимают на себя личную ответственность за судьбу уличного танца, его будущее. Но организация любого мероприятия требует ресурсов. Здесь справедливо будет заметить, что финансовая сторона всегда будет слабым местом уличного танца: танцоры в принципе мало зарабатывают, как по сравнению с другими видами исполнительских искусств (McCarthy et al., 2001), так и по сравнению с другими сферами деятельности (Baumol & Bowen, 1965).

Ответ кроется в создании и укреплении горизонтальных связей. В исследовании «Хип-хоп под покровом: от уличной субкультуры к неформальному образованию» образовательного объединения Хип-Хоп Союз отмечается, что прочные горизонтальные связи — одна из самых сильных сторон хип-хоп-культуры: «Сочетание четырех основных элементов: «эмсиинг» (поэзия, владение словом), «диджеинг» (создание музыки), «брейкинг» (танцы и гимнастика), «граффити» (художественное искусство), — а также установление прочных горизонтальных связей создают возможность для возникновения специфической социокультурной инфраструктуры, которая для нормального функционирования не требует вливания извне значительных материальных, кадровых или иных ресурсов» (Иванов и Кырлежев, 2017, с. 5).

Горизонтальные связи помогают создавать идеи, искать необходимые компетенции, расширять аудиторию проекта. Но в реализации проекта вертикальная, иерархическая система зачастую работает гораздо эффективнее. И начиная с 2010 года команды уличного танца стали трансформироваться в танцевальные компании — с разделением труда, с явными лидерами (хореографами) и, что самое интересное, с общими ценностями.

Команды складывались естественным путем: танцоры собирались в группировки и продвигали определенный стиль, формируя вокруг себя сообщество. В командах не было иерархии, художественного руководителя или хореографа. Точкой сборки был стиль танца: совместно легче было узнавать историю, обмениваться знаниями, развиваться технически.

Компании, в отличие от команд, объединяет не один стиль танца, а единый взгляд на уличный танец, особенное восприятие танца, разделяемое всеми направление развития и определенная эстетика. Компании подразумевают наличие системы, порядка — категорий, которые можно отнести к академической культуре, институционально признанной.



[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость

Основные принципы компаний уличного танца: новая эстетика (совмещение уличной культуры и искусства), эксперимент, актуальность, авторское видение, мультидисциплинарность, свобода. Продуктом данных идей становятся сценические постановки и перформансы. Постановки позволяют экспериментировать, выходить за рамки классического хип-хопа, работать с визуальной стороной жанра.

Именно появление культурного продукта, на наш взгляд, позволяет уличному танцу окончательно выйти за рамки любительского танца и субкультуры. В тот момент, когда экономика уличного танца расширяется с танцевальных школ и внутренних инвестиций (организационные взносы на батлах, проводимых самими танцорами) до сценических постановок, на которые зрители покупают билеты, происходит легитимация уличного танца как части культурного рынка.

Запрос на признание

Однако изначального сходства и внутренней готовности жанра недостаточно, чтобы встроиться в общую инфраструктуру исполнительских искусств. Процесс, который в данный момент происходит с уличным танцем в России, можно сравнить с процессами, происходившими с контемпорари относительно недавно. Запрос современного танца на институционализацию, выраженный в желании признания крупными танцевальными / театральными институциями, был удовлетворен, когда фестиваль «Золотая маска» признал контемпорари отдельной номинацией. Постепенно комплекс перед балетной традицией ушел, и контемпорари вернулся к своим изначальным идеям — свободе, деконструкции.

Такое же признание необходимо уличным танцорам, чтобы почувствовать свою культурную идентичность, как бы это ни противоречило протестной природе жанра. Джон Десмонд, Пьер МакДонах и Стефани О'Донохью в работе «Контркультура и потребительское общество», основываясь на гегелевской притче, выражают следующее мнение о формировании контркультурной идентичности:

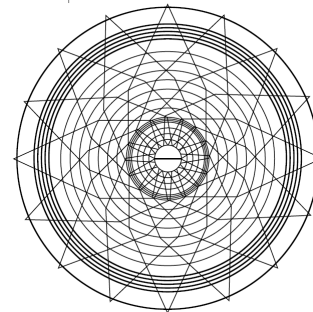
Контркультуры можно рассматривать двояко: это рабы, достигшие той степени самосознания, когда они уже претендуют на признание, и господа, чувствующие отчуждение от своей «истинной» природы и стремящиеся с ней примириться. Формирование контркультурной идентичности, как и любой другой, требует усилия воображения, которое сможет пренебречь внутренними расхождениями ради самотождественности. (Desmond et al., 2000, p. 270)

Под запросом на признание скрывается более глубокий запрос — на ресурсы, на возможность профессиональной самореализации в культурном поле. Самой крупной организацией в сфере уличного танца является ОРТО — Общероссийская танцевальная организация. ОРТО является членом

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



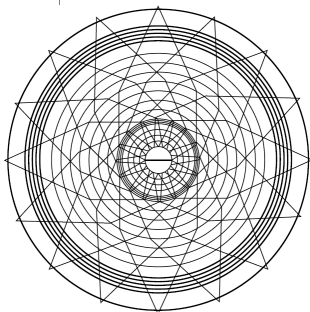
Международной спортивной танцевальной организации IDO, которая, в свою очередь, является членом Международных спортивных организаций TAFISA и EUSA. Как понятно из определений, ОРОТО представляет уличный танец исключительно как спортивную деятельность. Знаковым событием организации является Всемирная танцевальная олимпиада.

В 2018 году брейк-данс вошел в число дисциплин на юношеских Олимпийских играх. Победителем стал российский танцор из Санкт-Петербурга Bumble Bee. В 2024 году брейк-данс станет и взрослой дисциплиной. Институционализация брейк-данса как вида спорта будто формирует два противоположных вектора: брейк-данс — спорт, верхние стили (хип-хоп) — культура. Но это иллюзия. Среди брейк-данс-сообщества есть команды и компании, ассоциирующие себя с арт-полем (например, Taat Vremya). Также среди хип-хоп, стрит-дэнс танцоров есть те, кто больше любят батлы и чемпионаты (например, P.L.U.R.). Однако, включение брейк-данса в программу Олимпийских игр открывает для танцоров карьерный путь спортсменов, возможное продвижение по социальной лестнице, профессиональное развитие. В арт-поле такого пути нет.

За неимением возможности профессионально развиваться в собственном жанре, некоторые уличные танцоры стремятся примкнуть к танцевальному сообществу с более зрелой инфраструктурой — к сообществу контемпорари-танцоров. Все же определение «современный танец» звучит достаточно широко и, на первый взгляд, может включать и уличный танец. Но в реальности это не так. Например, в описании группы Russian Dance & Performance Community, посвященной контемпорари-танцу, специально оговаривается, что в сообщество не принимаются хип-хоперы. Наравне с хип-хоперами, в группу не принимают балетных танцоров, хастлеров и исполнителей танца живота.

Развитие инфраструктуры жанра

Создание инфраструктуры упирается в государственные институции. В определении артификации присутствует также патронаж (Shapiro, 2019) — процесс, при котором государство начинает поддерживать уличных танцоров, предоставляя им различные возможности. Рассматривая уличный танец во Франции, который исследовала Шапиро, можно предположить, что патронаж являлся попыткой урегулировать социальные трения между этническими группами французов и арабов. Именно арабы составляют основную часть сообщества уличных танцоров в Париже. Ситуация похожа на возникновение и распространение оригинального жанра в США, где хип-хоп-культура выступила инструментом урегулирования конфликтов. В России уличный танец существует вне таких проблем, соответственно он не интересен государству в таком контексте, хотя и вызывал интерес в 2010-х годах как инструмент пропаганды здорового образа жизни среди молодежи. Но уличные танцовщики больше не видят себя в рамках молодежной субкультуры, да и повестка государства сменилась.



[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость

Сильный импульс развитию уличного танца может дать появление собственного пространства. В свое время ЦЕХ (2005) был такой стартовой площадкой для многих контемпорари-танцовщиков. Прочитую Лидию Варбанову:

Два самых страшных препятствия для большинства художников в городских условиях во многих городах мира — это нехватка места для творчества и нехватка времени для фокуса на художественных стремлениях (в результате необходимости работать на других «оплачиваемых» работах). Для устранения этой проблемы создаются резиденции артистов и проектные пространства... (Varbanova, 2013, p. 238)

Отсутствие финансовой стабильности толкает уличных танцоров на внешнюю работу или постоянное участие в батлах. Помимо гонорара, победа в батле гарантирует профессиональную занятость на несколько месяцев вперед. Но эта зависимость не оставляет времени на обучение, лабораторную деятельность, творческие исследования. Во Франции платежи по безработице поддерживают уличных танцоров в период между контрактами (Shapiro, 2004), позволяя использовать это время на саморазвитие. В России отсутствует грантовая поддержка, которая могла бы стимулировать независимых танцоров на создание собственных проектов. В основном гранты предназначены для крупных проектов и влекут за собой огромную бюрократическую работу, которую независимые танцовщики не в силах потянуть.

Важно сказать также об интеллектуальной собственности и авторском праве. В определении авторского права произведение — конечный результат творческой деятельности. Уличные танцоры в основном работают с импровизационной формой. Эта форма постоянно меняется, у нее нет конечного результата. Получается, что произведением можно считать или законченный хореографический номер, или отдельное, уникальное движение в танце. Примеров привлечения уличных танцовщиков в качестве хореографов спектаклей пока не так много. Но те, что есть, показывают, что танцовщики передают все права организатору или продюсерской компании за разовый гонорар. Такая же ситуация возникает и в коммерческих проектах. Что касается прав на движение, в уличном танце оно охраняется общественным порицанием: термин *bite* используется танцором на батле, если противник использовал против него его же движение.

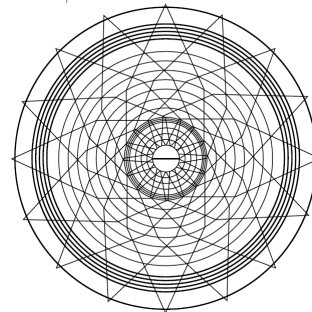
Интеллектуализация дисциплины

На данный момент со стороны академического и критического сообщества уличный танец в лучшем случае абсолютно игнорируется, в худшем — вызывает снисходительную улыбку. Отсутствие медийного интереса к уличному танцу объяснить сложно. Учитывая уровень российских танцоров на международной сцене, их успехи и победы могли бы стать отличным информационным поводом для гордости за состояние современного танца в стране. Возможно, это связано

[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость



с несерьезным отношением к уличному танцу, а возможно, и просто с недостатком информации. Что же касается критиков, их позиция достаточно понятна. Уличный танец не признан академическим полем. Соответственно, его не существует для профессионального критического сообщества.

Справедливо будет заметить, что академическое сообщество долгие годы не воспринимало хип-хоп-культуру в принципе. Дисциплина Hip-Hop Studies сформировалась только в начале 2000-х годов, во многом благодаря публикациям книг “That’s the Joint!: The Hip Hop Studies Reader” (Forman & Neal, 2004) и “Hip-Hop Matters” (Watkins, 2005).

В контексте осмысления жанра считаем важным сказать и о том, как уличные танцовщики позиционируют себя. Начиная с 2010-х годов танцоры презентуют себя больше как «танцевальных художников», нежели просто как хип-хоп-танцоров:

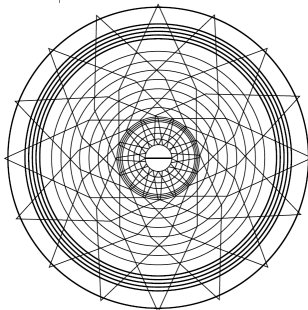
Я стремилась к этому, к представлению себя как артиста, вдохновляясь другими формами искусства, смешивая референсы. Пытаюсь создавать то, что еще не видела. Пытаюсь раздвинуть стилиевые рамки, смешивая техники, образы и формы. Интересуюсь искусством и возможностью интеграций различных направлений. (Алеся Добыш, хаус-танцовщица, дистанционное интервью, 21 октября 2018 года)

Такую трансформацию можно отнести еще к одному процессу артификации — переименованию. Почему танцоры «переименовывают» себя? Причин несколько. Это и естественный профессиональный рост, и тренд на мультидисциплинарность. Но также это социальный, карьерный лифт (субкультура не предполагает серьезного карьерного развития) и сильная тяга к искусству, пронизывающая все процессы, о которых идет речь в статье.

Образовательные программы по уличному танцу постепенно становятся нормой в международных университетах. Степень бакалавра по urban practice предлагают британские университеты (University of East London, University of Roehampton). В голландском университете Fontys уличный танец входит в программу подготовки танцевального факультета. В России говорить о включении уличных направлений в образовательную программу пока не представляется возможным.

Ориентация на себя и собственные ресурсы

В итоге уличные танцоры сами вынуждены создавать инфраструктуру жанра, организовывать менеджерское и информационное поле вокруг уличного танца, искать новые возможности. На данный момент российские танцоры умело продюсируют свои команды и компании. Многие из них известны в международном сообществе: Matreshki in Jazz, Russian FarFor_Yo, Jack’s Garret, Evolvers, Таэт Время. Можно заметить, что названия первых двух компаний даже ориентированы на экспорт.



[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость

Эта черта в принципе присуща всем исполнительским искусствам. Филипп Котлер в книге, посвященной маркетингу исполнительских искусств, пишет: «Многие специалисты по менеджменту и маркетингу искусств приобретали необходимые навыки прямо на рабочем месте и не обладают необходимым образованием в области современных принципов управления и теории маркетинга, а также не владеют технологиями эффективного анализа, планирования, реализации и оценки» (Котлер и Шефф, 2004, с. 582).

Постепенно появляется рефлексия. Танцоры начинают обсуждать проекты друг друга, достоинства и недостатки проведенных мероприятий и возможности улучшить инфраструктуру жанра. Параллельно с рефлексией возникает насмотренность, характерная больше для академических видов танца. Уличные танцоры знают последних контемпорари-хореографов, экспериментальных театральных постановщиков и молодых художников. Рефлексия и насмотренность — первые шаги на пути к эффективному анализу внутренней и внешней среды.

Компании под руководством самих танцоров ставят постановки, организуют фестивали и продвигают уличный танец в России и за рубежом. У них есть то, что Уильям Бирнс назвал «ключевым ингредиентом» (Burnes, 2009) в сочетании со знаниями, навыками и способностями, которые человек привносит в работу арт-менеджера. Это страсть к тому, что он делает, и сильно выраженное чувство цели.

Танцоры учатся и нарабатывают необходимые профессиональные компетенции. Постепенно они становятся предпринимателями искусства, ведомые желанием изменить свое сообщество к лучшему:

Предпринимательство исследуется как процесс, ведущий от индивидуального предназначения художника к организационной миссии, укоренившейся в сообществе. (Paquette & Redaelli, 2015, p. 41)

Однако для перехода на новую ступень признания и становления уличного танца профессией одного стремления сообщества недостаточно. Нужна инфраструктура, ресурсы, поддержка со стороны государственных и культурных институций.

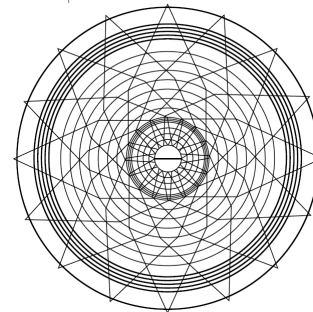
Лидия Варбанова в книге “Strategic Management in the Arts” пишет: «Одна из главных задач арт-менеджера в процессе планирования и стратегического менеджмента — выявить и принять во внимание нужды и предпочтения [и считаться с ними в порядке приоритета] трех важных групп: артистов, аудитории и сторонников [спонсоров]» (Varbanova, 2013, p. 14). Но что делать, если арт-менеджер сам является артистом? Выйти за рамки художественного процесса сложно. В итоге накапливается усталость, возникает фрустрация. Все больше чувствуется запрос на привлечение профессиональных кураторов, продюсеров, менеджеров.

Замечу, что в сообществе современного танца этот запрос тоже чувствуется и активно обсуждается. Недавно кураторка музея современного искусства

[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость



Garage, Дина Хусейн, провела онлайн-беседу «Продюсирование современного танца в России» (GARAGEMCA, 2020), в которой участвовали основные акторы развития современного танца — Елена Тупысева («Балет Москва»), Вадим Каспаров (фестиваль Open Look), Анастасия Яценко (фестиваль Context), Иван Евстегнеев («Диалог Данс»), Вероника Чернышева (КЦ ЗИЛ). Участники обсуждали роль продюсера, взаимодействие с хореографом и художественным руководителем, отличие продюсера от менеджера.

Одной из основных проблем развития современного танца (и распространения профессии продюсера), по мнению Елены Тупысей, является слабая инфраструктура жанра, из чего можно заключить, что уличные танцовщики сталкиваются с инфраструктурными проблемами так же, как и другие участники сообщества исполнительских искусств.

Заключение

Запрос на институционализацию в профессиональном сообществе уличных танцоров значительный. Стремление к признанию является запросом на инфраструктуру, доступ к ресурсам, карьерное развитие. Однако это ощущение во многом обманчиво: инфраструктура признанного академической культурой контемпорари-танца не отличается разнообразием возможностей. Поэтому, возможно, единственный путь для уличных танцовщиков — ориентироваться на себя:

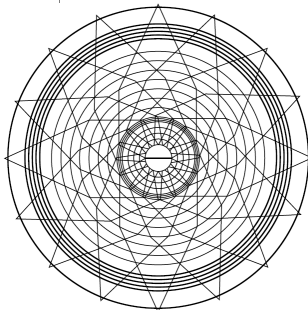
- на собственную аудиторию как вероятный материальный ресурс;
- на сообщество, которое может воспитать заинтересованных продюсеров, кураторов, исследователей.

Однако здесь возникает другой барьер — общая проблема рынка исполнительских искусств, которые, в отличие от изобразительных, сложно продаются. Скорее всего, развить рынок сможет только публика. Если (или когда) переживание опыта от произведения станет ценнее обладания.

В любом случае разворот внутрь сообщества снимает груз разочарования в «непризнанности» и возвращает к главному — к процессу. Именно процесс — танец, общение, создание — позволили уличным танцовщикам пройти такой длинный путь:

Когда я начинал, в нашей «кучке» была наша идея, которую мы несли — такой андерграундный, импровизационный танец, где нет рамок, границ. Сейчас я наблюдаю практически то же самое, но ребята стали какие-то слабохарактерные. Они преследуют какое-то движение, но в этом нет никакого огня, никакой искорки, самого процесса. (Андрей Коваленко, Banzay BNZ, идеолог танцевальной компании уличного танца Russian FarFor_Yo, интервью, Москва, 22 октября 2018 года)

Уличным танцорам необходимо осознать свои сильные стороны, но при этом не бояться учиться у академических искусств насмотренности, системности. В



[Научные статьи]

Крупник

Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость

этом случае вопрос признания снимется сам собой. Интеграция уличного танца в арт-поле произойдет органически. Кроме того, людям нужно рассказывать о культуре уличного танца, менять их представление об уличных танцорах. Создание релевантного дискурса и информационного поля вокруг уличного танца позволит интеллектуализировать этот жанр.

В целом накопилась критическая масса опыта, знаний, наработанной техники, которые требуют рефлексии и перехода жанра на следующий этап развития:

В один момент наступает потребность наработать вот этот аппарат, дискурс, лексикон... Как будто бы другого пути нет. И сейчас этого не происходит, но в каких-то частных компаниях, людях есть в этом потребность. И то, что я вижу: она будто не формулируется открыто вовне. Мало кто возьмет на себя смелость сказать: «Давайте заинституционализируемся». Потому что это противоречит духу уличной культуры. Но при этом внутри она чувствуется. (Александр Андрияшкин, хореограф, танцдраматург, интервью, Москва, 14 октября 2018 года)

Случится этот переход или нет — зависит исключительно от смелости танцевального сообщества. Танцорам придется признать необходимость выхода за рамки известных им паттернов, а значит и за рамки контркультуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

Иванов, С., и Кырлежев, Ф. (2017). Хип-хоп под покровом: от уличной субкультуры к неформальному образованию. Хип-хоп союз.

Иванов, С. (2014). Социальные субкультурные практики и образовательные модели в современной российской молодежной среде. Хип-хоп союз.

Котлер, Ф., и Шефф, Д. (2004). Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств. Классика—XXI.

Сироткина, И. (2020). Танец: опыт понимания (Д. Мельник, ред.). Бослен.

Хестанов, Р. (2016). Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции. Логос, 26(4(113)), 7–26.

ЦЕХ. (2005). Интервью с Еленой Тупысовой / «Российский Современный Танец. Диалоги».

http://tsekh.ru/stat_46.html

Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1965). On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. The American Economic Review, 55(1/2), 495–502.

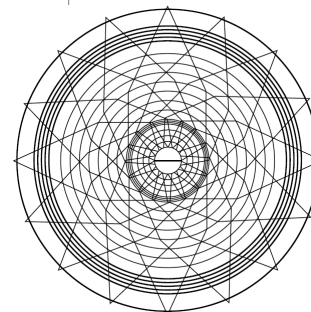
<https://www.jstor.org/stable/1816292>

Byrnes, W. (2009). Management and the Arts. Focal Press.

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



Desmond, J., McDonagh, P., & O'Donohoe, S. (2000). Counter-culture and Consumer Society. *Consumption Markets and Culture*, 4(3), 241–279.

<https://doi.org/10.1080/10253866.2000.9670358>

Forman, M., & Neal, M. (2004). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.

GARAGEMCA. (2020, 16 июня). Личный вклад. Практики продюсирования современного танца в России [видео]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=p-AI02QnYmU&feature=youtu.be>

Idance.ru. (2012, 18 апреля). Интервью с Усейном Кейсином (UK).

http://ftp.model-357.ru/show.php?id_a=1644

McCarthy, K. F., Brooks, A., Lowell, J., & Zakaras, L. (2001). *The Performing Arts in a New Era*. RAND.

Paquette, J., & Redaelli, E. (2015). *Arts Management and Cultural Policy Research*. Palgrave Macmillan.

Shapiro, R., & Heinich, N. (2012). When is Artification? *Contemporary Aesthetics*, 4.

<https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>

Shapiro, R. (2004). The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 33(4), 316–335.

<https://doi.org/10.3200/JAML.33.4.316-335>

Shapiro, R. (2019). Artification as Process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265–275.

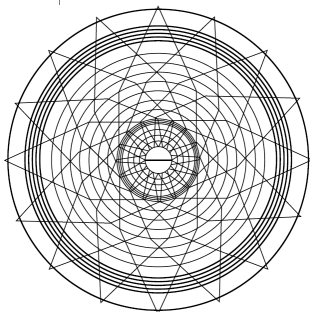
<https://doi.org/10.1177/1749975519854955>

Shimizu, D., & Okada, T. (2012). Improvised Creative Process of Street Dance. *Cognitive Studies: Bulletin of the Japanese Cognitive Science Society*, 19(2), 240–243.

<https://doi.org/10.11225/jcss.19.240>

Varbanova, L. (2013). *Strategic Management in the Arts*. Routledge.

Watkins, C. (2005). *Hip Hop Matters*. Beacon Press.



INSTITUTIONALIZATION OF RUSSIAN STREET DANCE: CONTRADICTION OR NECESSITY

Krupnik O.A.

Master of Arts

(Moscow, Russia)

ola.nelyubina@gmail.com

Abstract:

This paper reveals the evolution of Russian street dance as a performative practice towards art and focuses on one of the evolutionary processes of institutional development. In this paper I follow the concept of the French researcher Roberta Shapiro — Artification (Shapiro, 2012). The concept is based on the idea that art is not a given, but rather a construct and a result of social processes that exist in time and space.

At first glance, it seems that street dance and institution fields are incompatible. An institution implies an order and a framework of rules. Meanwhile, street dance is the absence of rules. However, if we take a closer look, we see similarities between street dance and institutionally recognized academic dances. This paper addresses this point. Moreover, after thirty years of development, a clear organizational structure has been established within the Russian street dance community, by which we can consider street dance as a holistic art form.

In the paper, I discover the street dancers' request for institutional recognition and raise the question: what stands behind this request? Does it contradict the countercultural origin of dance? How do street dance and the government interact today? What resources does the professional community have for the development? Who are the producers of street dance projects? What organizations develop street dance, and what vectors do they follow?

By examining the barriers to institutionalization, potential solutions, and ways of further development can be identified. One of them is to remove barriers by eliminating the contradiction itself. Does street dance actually need a recognition of the art-field? What if street dancers turn their attention inside the community, focus on their audience, and rely only on themselves?

Keywords: institutionalization, street dance, counterculture, hip-hop, artification, dance studies.

REFERENCES

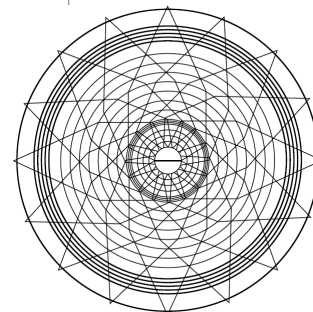
Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1965). On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. *The American Economic Review*, 55(1/2), 495–502.

<https://www.jstor.org/stable/1816292>

[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*



Byrnes, W. (2009). *Management and the Arts*. Focal Press.

Desmond, J., McDonagh, P., & O'Donohoe, S. (2000). Counter-culture and Consumer Society. *Consumption Markets and Culture*, 4(3), 241–279.

<https://doi.org/10.1080/10253866.2000.9670358>

Forman, M., & Neal, M. (2004). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.

GARAGEMCA. (2020, June 16). *Lichnyy vklad. Praktiki prodyusirovaniya sovremennogo tantsa v Rossii* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=p-AI02QnYmU&feature=youtu.be>

Idance.ru. (2012, April 18). *Interv'yu s Useynom Keysinom (UK)*.

http://ftp.model-357.ru/show.php?id_a=1644

Ivanov, S., & Kyrlezhev, F. (2017). *Hip-hop pod pokrovom: ot ulichnoy subkul'tury k neformal'nomu obrazovaniyu. Hip-hop soyuz*.

Ivanov, S. (2014). *Sotsial'nye subkul'turnye praktiki i obrazovatel'nye modeli v sovremennoy rossiyskoy molodezhnoy srede. Hip-hop soyuz*.

Khestanov, R. (2016). *Hip-hop: kul'tura molodezhnoy kontrrevolyutsii. Logos*, 26(4(113)), 7–26.

Kotler, F., & Sheff, D. (2004). *Vse bilety prodany. Strategii marketinga ispolnitel'skikh iskusstv. Klassika–XXI*.

McCarthy, K. F., Brooks, A., Lowell, J., & Zakaras, L. (2001). *The Performing Arts in a New Era*. RAND.

Paquette, J., & Redaelli, E. (2015). *Arts Management and Cultural Policy Research*. Palgrave Macmillan.

Shapiro, R., & Heinich, N. (2012). When is Artification? *Contemporary Aesthetics*, 4.

<https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>

Shapiro, R. (2004). The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 33(4), 316–335.

<https://doi.org/10.3200/JAML.33.4.316-335>

Shapiro, R. (2019). Artification as Process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265–275.

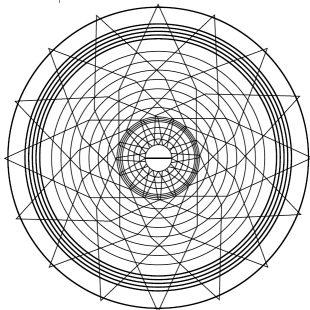
<https://doi.org/10.1177/1749975519854955>

Shimizu, D., & Okada, T. (2012). Improvised Creative Process of Street Dance. *Cognitive Studies: Bulletin of the Japanese Cognitive Science Society*, 19(2), 240–243.

<https://doi.org/10.11225/jcss.19.240>

Sirotkina, I. (2020). *Tanets: opyt ponimaniya* (D. Mel'nik, Ed.). Boslen.

TsEKh. (2005). *Interv'yu s Elenoy Tupysevoy / «Rossiyskiy Sovremennyy Tanets. Dialogi»*.



[Научные статьи]

Крупник

*Институционализация уличного танца в России:
противоречие или необходимость*

http://tsekh.ru/stat_46.html

Varbanova, L. (2013). Strategic Management in the Arts. Routledge.

Watkins, C. (2005). Hip Hop Matters. Beacon Press.