

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

На правах рукописи

**ГОРДЕЕВА Татьяна Валентиновна**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ  
В РОССИЙСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ПЕРФОРМАНСЕ  
рубежа XX–XXI веков**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, доцент  
Леонид Александрович Меньшиков

Санкт-Петербург — 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Факторы формирования новой художественно-коммуникативной модели в танцевальном искусстве второй половины XX века.....	18
§ 1.1. Смена научно-философских парадигм в хореографии XX века....	18
§ 1.2. Новая модель телесности и танцевальное исполнительство во второй половине XX века.....	32
Глава 2. Перформативность в практике танцевального искусства второй половины XX века.....	51
§ 2.1. «Присутствие» как условие танцевального перформанса.....	51
§ 2.2. Кинестетический интеллект как новое качество исполнителя.....	65
§ 2.3. «Тело-событие» как художественно-коммуникативная модель танцевального перформанса.....	81
Глава 3. Перформативные практики в творчестве московских танцхудожников рубежа XX–XXI веков.....	96
§ 3.1. Формирование среды отечественного современного танца в 90-годы XX века.....	97
§ 3.2. Особенности перформативной коммуникации в творчестве ведущих московских танцхудожников.....	117
§ 3.3. Образцовые проекты отечественного современного танца рубежа XX–XXI веков.....	123
3.3.1. Танец и тело в спектакле Александра Пепеляева «Кафе Идиот».....	125
3.3.2. Трансформация исполнителя в танцевальном перформансе Андрея Андрианова «Танц-Танц-Танц».....	128
3.3.3. «Виртуальная память» в танцевальном перформансе Тараса Бурнашева «Красный квадрат».....	134
3.3.4. Исследование движения и восприятия в танцевальном перформансе «Кровь» компании «По.В.С.Танцы».....	139
§ 3.4. Художественная коммуникация в дискурсе танцевальных художников.....	148
Заключение.....	160
Список литературы.....	164
Словарь терминов.....	164
Приложение А. Интервью с танцхудожниками.....	184

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Современный танец — вид танцевального искусства, который, несмотря на свое недавнее появление в западноевропейской культуре (в конце XIX — начале XX века) оказывается востребованным в социокультурном пространстве. Его художественные практики поражают разнообразием — от сосредоточенности на личном высказывании к растворению в коллективном творчестве, от утверждения новых границ и определений к разрушению устоявшихся, от взаимодействия с различными видами и жанрами искусства к сотрудничеству с науками, от участия в современной жизни общества к реакциям на процессы, в ней происходящие. В сложноустроенной системе течений современного танца непреложным остается одно — тело, роль которого в зрительско-исполнительской коммуникации может рассматриваться по-разному.

Настоящее исследование обращается к такому полю художественного опыта, акцент внутри которого смещен от произведения к публике, от созерцания трансцендентного к зрительскому соучастию. Подобный сдвиг характерен для смены эстетической парадигмы, он произошел в середине XX века и привел к утверждению искусства перформанса (от англ. performance art) как жанра,<sup>1</sup> который в свою очередь регламентировал возникновение нового поля для художественной коммуникации и перформативных практик. Актуальность интереса к теме смещения эстетической парадигмы вызвана активным участием в нем практиков из сферы современного танца, и, в том числе, представителей российского сегмента.

В фокусе настоящего исследования — область современного танца, пересекающаяся с искусством перформанса в таких его аспектах как самореферентность исполнителя (который не является персонажем или образом) и наличие художественно-коммуникативного потенциала к трансформации

---

<sup>1</sup> См. об этом *Антонян М. А.* Особенности рецепции перформанса: На материале работ Марины Абрамович: Дис. ... канд. культурол. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 239 с.

исполнителя и зрителя, которая в перформансе как жанре-диалоге носит острый и провокативный характер.

Одним из ключевых понятий для данного исследования является понятие «художественная коммуникация». Художественная коммуникация (от лат. *communico* — связываю, общаюсь) определяется как «функционирование искусства в обществе, в процессе которого оно выступает как специфическая эстетическая деятельность и средство общения».<sup>2</sup> Восприятие произведения обусловлено законами общения, которые предполагают коммуникацию с обратной связью. Синоним «восприятия» — «рецепция» (лат. *receptio* — принятие, прием), — термин, который в широком смысле обозначает «особенности реагирования человека или группы людей на кого-то или что-то; синонимы — ответ, реакция, отношение».<sup>3</sup> Понятие рецепции — ключевое для рецептивной эстетики, сосредоточенной на процессах творческого восприятия, а не создания произведения,<sup>4</sup> и утверждающей, что «для понимания художественного смысла необходимо представить и установить его протяженность между двумя началами — художественным произведением и воспринимающим его субъектом (реципиентом), отказавшись от мысли о жесткой и однозначной сращенности художественного смысла и произведения».<sup>5</sup> В новой эстетической парадигме появилось пространство для новых категорий, в числе которых — присутствие (от англ. *presence* — настоящее, присутствие), которое можно рассматривать как неуловимый опыт телесного переживания настоящего всех участников исполнительско-зрительской коммуникации. Необходимо восполнение существенного пробела в изучении художественной коммуникации в области современного танца и танцевального перформанса в российском сегменте танцевальных исследований. Малоизученной остается сфера пересечения искусства танца

<sup>2</sup> Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 447 с. С. 295.

<sup>3</sup> *Антонян М. А.* Особенности рецепции перформанса. С. 5.

<sup>4</sup> См. об этом: *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 438–442.

<sup>5</sup> Там же. С. 159.

и перформанса. Недостаточно по сравнению с театральным дискурсом исследована практика присутствия в танце.

**Степень научной разработанности проблемы.** Современный танец все чаще оказывается предметом изучения в российском искусствоведении. Одним из самых значительных исследований на сегодняшний день остается диссертация Н. В. Курюмовой «Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности»,<sup>6</sup> в которой автор выявила разные формы телесности современного танца, опираясь на философские концепции XX века.

Рубеж XX–XXI веков в отечественном современном танце представлен в монографиях В. Ю. Никитина «Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии» и Е. В. Васениной «Российский современный танец. Диалоги»,<sup>7</sup> в которых проанализировано мнение хореографов о месте художественной коммуникации в их практиках. О современном танце в контексте пластического театра говорится в работах Е. В. Кисеевой и Е. В. Юшковой.<sup>8</sup>

В связи с тем, что тема пересечения танца и перформанса остается малоизученной, огромный интерес представляют работы: Ю. В. Кривцовой «Перформанс в пространстве современной культуры» (2006),<sup>9</sup> в которой анализ танцевального перформанса производится на основе сравнения опыта восприятия у реципиента и автора суждений, несколько магистерских исследований студентов Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой:

<sup>6</sup> Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 176 с.

<sup>7</sup> Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.; Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. 268 с.

<sup>8</sup> Кисеева Е. В. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2 (28). Ч. II. С. 83–86; Кисеева Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен: Автореф. дис. ... д-ра иск. / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов–на–Дону, 2016. 42 с.; Юшкова Е. В. Пластика преодоления: Краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2009. 275 с.

<sup>9</sup> Кривцова Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры: Дис. ... канд. иск. / ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2006. 192 с.

К. С. Беленковой «Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ» (2013),<sup>10</sup> цель которой была систематизировать знаково-символическую деятельность исполнителя в перформансе, А. Ю. Торкай «Современный танец в контексте концептуального искусства» (2013),<sup>11</sup> где прослеживалась эволюция современного танца как концептуального направления в искусстве XX — начала XXI веков, Ю. А. Авраменко «Трансформация зрительского восприятия в условиях современного перформанса: антиципация и ее деконструкция» (2015),<sup>12</sup> в практической части которого проводилась регистрация зрительского восприятия.

Проблематика художественной коммуникации в визуальном и исполнительском искусствах XX века освещена в работах в области музыковедения А. Н. Якупова (1995),<sup>13</sup> И. А. Корсаковой (2015),<sup>14</sup> Э. В. Махровой, в области изобразительного искусства — Л. И. Кабановой (2004),<sup>15</sup> Л. А. Меньшикова, Г. В. Петровской (2013),<sup>16</sup> М. В. Тарасовой (2004),<sup>17</sup> в области театра — А. Р. Габдуллина,<sup>18</sup> О. С. Копалова (2002),<sup>19</sup> Ю. А. Свенцицкой (2010),

<sup>10</sup> *Беленкова К. С.* Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... маг. ст. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2013. 81 с.

<sup>11</sup> *Торкай А. Ю.* Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... маг. ст. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2013. 84 с.

<sup>12</sup> *Авраменко Ю. А.* Трансформация зрительского восприятия в условиях современного перформанса: Антиципация и ее деконструкция: Дис. ... маг. ст. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2015. 105 с.

<sup>13</sup> *Якупов А. Н.* Музыкальная коммуникация: (История, теория, практика управления): Автореф. дис. ... д-ра иск. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1995. 48 с.

<sup>14</sup> *Корсакова И. А.* Музыкальная коммуникация: Генезис и историко-культурные трансформации: Дис. ... д-ра культурол. / МГУКИ. М., 2014. 359 с.

<sup>15</sup> *Кабанова Л. И.* Коммуникативная стратегия в изобразительном искусстве русского авангарда (На основе анализа творчества В. В. Кандинского): Философские подходы и методы исследования: Автореф. дис. ... филос. н. / СПбГУ. СПб., 2004. 26 с.

<sup>16</sup> *Петровская Г. В.* Произведения изобразительного искусства в процессе художественной коммуникации: Автореф. дис. ... канд. иск. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. 27 с.

<sup>17</sup> *Тарасова М. В.* Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / КГУ. Красноярск, 2004. 23 с.

<sup>18</sup> *Габдуллина А. Р.* Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: На примере американской драматургии первой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Башк. гос. ун-т. Уфа, 2010. 23 с.

Н. В. Григорьянц (2014). Вопросы перформансной коммуникации поднимаются в исследованиях А. Д. Коркия (2005),<sup>20</sup> О. В. Лукьянова (2008).<sup>21</sup>

Разработке проблемы коммуникативной значимости танца посвящено диссертационное исследование М. Н. Жиленко «Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве» (2000),<sup>22</sup> но акцент в методологическом подходе работы сделан на семиотике, а не на феноменологии. Танец как феномен культуры исследуется в работах Л. Т. Дьяконовой (2011),<sup>23</sup> Н. В. Баландиной (2010),<sup>24</sup> Н. Ю. Степановой (2010),<sup>25</sup> Л. П. Мориной (2003),<sup>26</sup> Н. В. Атитановой (2002),<sup>27</sup> Н. В. Курюмовой и др., но в них не затрагивается проблематика художественной коммуникации.

Для понимания истоков возникновения сдвига в эстетической парадигме важными оказались философские концепции М. Мерло-Понти,<sup>28</sup> М. Хайдеггера,<sup>29</sup> М. Маклюэна,<sup>30</sup> Р. Барта,<sup>31</sup> М. Бахтина,<sup>32</sup> В. А. Подороги,<sup>33</sup> Б. Грой-

<sup>19</sup> *Копалова О. С.* Особенности культурной коммуникации в театре // Социология в российской провинции: Тенденции, перспективы развития: В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург: УрГУ, 2002. С. 122–127.

<sup>20</sup> *Коркия Э. Д.* Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. соц. н. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2005. 148 с.

<sup>21</sup> *Лукьянов О. В.* Проблема становления идентичности в эпоху социальных изменений. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. 212 с.

<sup>22</sup> *Жиленко М. Н.* Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Гос. академия славянской культуры. М., 2000. 22 с.

<sup>23</sup> *Дьяконова Л. Т.* Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 155–158.

<sup>24</sup> *Баландина Н. В.* Феномен танца как объект философской рефлексии: Ключевые проблемы и основные вопросы // Вопросы духовной культуры — Культурология. 2010. Т. 1. № 196. С. 28–30.

<sup>25</sup> *Степанова Н. Ю.* Феноменология танца: Движение в структуре временности: Дис. ... канд. филос. н. / Дальневост. гос. гум. ун-т. Комсомольск-на-Амуре, 2010. 217 с.

<sup>26</sup> *Морина Л. П.* Мифология и феноменология танца: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / СПбГУ. СПб., 2003. 20 с.

<sup>27</sup> *Атитанова Н. В.* Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2002. 18 с.

<sup>28</sup> *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.

<sup>29</sup> *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.; *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

<sup>30</sup> *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2007. 464 с.

<sup>31</sup> *Барт Р. S/Z.* М.: Академический Проект, 2009. 384 с.; *Барт Р.* Критика и истина // За-

са,<sup>34</sup> Д. Агамбена,<sup>35</sup> затрагивающие вопросы рецепции искусства, Ж. Дерриды,<sup>36</sup> Ж. Делёза,<sup>37</sup> М. Фуко, Х. Г. Гадамера, Ж.-Ф. Лиотара, Х. У. Гумбрехта,<sup>38</sup> Ж. Рансьера,<sup>39</sup> Х. Жилия,<sup>40</sup> Д. Батлер<sup>41</sup> о сбое означающего и означаемого, о телесном повороте Ж.-Л. Нанси,<sup>42</sup> А. Бадью.<sup>43</sup>

Тема присутствия затрагивается в театральных исследованиях А. Арто,<sup>44</sup> Е. Гротовского,<sup>45</sup> Х.-Т. Лемана,<sup>46</sup> Э. Фишер-Лихте,<sup>47</sup> К. Пауэра,<sup>48</sup> В. И. Максимова,<sup>49</sup> П. Пави,<sup>50</sup> Х.-Т. Геббельса,<sup>51</sup> в философских трудах

---

рубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1987. С. 349–387.

<sup>32</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

<sup>33</sup> *Подорога В. А.* Техники тела. М.: Мысль, 2010. 696 с.; *Подорога В. А.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. 340 с.

<sup>34</sup> *Гройс Б.* Комментарий к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 332 с.; *Гройс Б.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 340 с.; *Гройс Б.* Товарищи времени. [Электронный ресурс] // E-Flux. URL: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/> (дата обращения: 24.12.2017).

<sup>35</sup> *Агамбен Д.* Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.

<sup>36</sup> *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 495 с.; *Деррида Ж.* Поля философии. М.: Академический проект, 2012. 376 с.

<sup>37</sup> *Делёз Ж.* Логика смысла; *Фуко М.* *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.; *Делёз Ж.* Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. 394 с.; *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.

<sup>38</sup> *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: НЛО, 2006. 184 с.

<sup>39</sup> *Лиотар Ж.-Ф.* *Anima minima* // *Рансьер Ж., Лиотар Ж.-Ф.* Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 83–101.

<sup>40</sup> *Gil J.* *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1998. 335 p.

<sup>41</sup> *Батлер Д.* Психика власти: Теория субъекции. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002. 168 с.

<sup>42</sup> *Нанси Ж.-Л.* *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.

<sup>43</sup> *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.

<sup>44</sup> *Арто А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.

<sup>45</sup> *Гротовский Е.* К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 298 с.

<sup>46</sup> *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

<sup>47</sup> *Fischer-Lichte E.* *The transformative Power of Performance: A new aesthetics*. L.: Routledge, 2008. 232 p.; *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.

<sup>48</sup> *Power C.* *Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre: Dis. ... PhD in Theatre Studies*. Glasgow: University of Glasgow, 2006. 251 p.

<sup>49</sup> *Максимов В. И.* Традиция системы Антонена Арто в балетном театре XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 186–200.



Х. У. Гумбрехта, Ж. Дерриды.

Проблематика перформанса как художественного явления затрагивается в русскоязычном дискурсе в работах Е. Ю. Деготь,<sup>52</sup> Ю. В. Гниренко,<sup>53</sup> К. Чухров,<sup>54</sup> в диссертационных исследованиях Е. А. Морозовой (2005)<sup>55</sup> и М. В. Катковой (2002),<sup>56</sup> М. А. Антонян (2015),<sup>57</sup> в англоязычной литературе тему рассматривали Р. Л. Голдберг,<sup>58</sup> П. Феллан,<sup>59</sup> Р. Шнайдер,<sup>60</sup> П. Шиммель,<sup>61</sup> Р. Шехнер,<sup>62</sup> Д. Шерман<sup>63</sup> и др.

Проблематика восприятия, укорененности его процессов в теле, неделимости восприятия и действия проанализирована в рамках интердисциплинарного подхода в естественных и гуманитарных науках в работах Д. Лакоффа (когнитивная лингвистика),<sup>64</sup> А. Ноэ (энактивизм),<sup>65</sup> Д. Фелдмана (нейро-

<sup>50</sup> Пави П. Игра театрального авангарда // Как всегда — об авангарде. М.: ГИТИС, 1992. С. 227–229.

<sup>51</sup> Геббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. Театр и его дневник. Москва, 2015. 272 с.

<sup>52</sup> Деготь Е. Ю., Захаров В. А. Московский концептуализм. М.: WAM, 2005. 416 с.

<sup>53</sup> Гниренко Ю. В. Перформанс как явление современного отечественного искусства. [Электронный ресурс] // Gif.ru. Агентство Информкультура. Режим доступа: [http // www.gif.ru / texts / txt-gnirengo](http://www.gif.ru/texts/txt-gnirengo) (дата обращения: 07.01.2017).

<sup>54</sup> Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской этике искусства. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2011. 278 с.

<sup>55</sup> Морозова Е. А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства): Дис. ... канд. псих. наук / МГППУ. М., 2005. 256 с.

<sup>56</sup> Каткова М. В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. иск. / Гос. ин-т искусств. М., 2002. 27 с.

<sup>57</sup> Антонян М. А. Особенности рецепции перформанса: На материале работ Марины Абрамович: Дис. ... канд. культурол. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 239 с.

<sup>58</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: АдМаргинемПресс, 2014. 320 с.

<sup>59</sup> Phelan P. Unmarked. The Politics of Performance. L.: Routledge, 1993. 207 p.

<sup>60</sup> Schneider R. The Explicit Body in Performance. L.; N. Y.: Routledge, 1997. 250 p.

<sup>61</sup> Schimmel P. Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979. Los Angeles: Thames and Hudson, 1998. 407 p.

<sup>62</sup> Schechner R. Performance Studies: An Introduction. L.: Routledge, 2013. 376 p.

<sup>63</sup> Sherman J. F. A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention. L.: Routledge, 2016. 200 p.

<sup>64</sup> Lakoff G. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. N. Y.: Basic Books, 1999. 624 p.

<sup>65</sup> Noe A. On the brain-basis of visual consciousness: A sensorimotor account / A. Noe, J. K. O'Regan // Vision and mind. Selected Reading in the Philosophy of Perception / Ed. by A. Noe and E. Thompson. Massachusetts: The Mit Press, 2002. P. 567–599.

лингвистика),<sup>66</sup> Ш. Галлахера (нейрофеноменология),<sup>67</sup> Д. Д. Гибсона (экологическая теория восприятия),<sup>68</sup> Д. Риццолати (нейрофизиология),<sup>69</sup> Б. Кальво-Мерино (нейроэстетика).<sup>70</sup>

В рамках танцевальных исследований (dance studies) исполнительский дискурс в области современного танца исследовался М. Шиит-Джонсон,<sup>71</sup> С. Фарлей,<sup>72</sup> А. Купер-Олбрайт,<sup>73</sup> С. Гарднер,<sup>74</sup> Й. Парвианен,<sup>75</sup> Л. Рухийнен,<sup>76</sup> Х. Томас,<sup>77</sup> С. Л. Фостер,<sup>78</sup> Е. С. Ворбертон,<sup>79</sup> с точки зрения телесных практик — М. Эдди,<sup>80</sup> Г. Батсон,<sup>81</sup> Д. Дрэгон,<sup>82</sup> Л. Овербай,<sup>83</sup> И. Джино,<sup>84</sup>

<sup>66</sup> *Feldman J.* Embodied meaning in a neural theory of language / J. Feldman and S. Narayanan // *Brain and Language*. 2004. № 89. P. 385–392.

<sup>67</sup> *Gallagher S.* Review Article Somaesthetics and The Care of The Body // *Metaphilosophy*. 2011. Vol. 42. № 3. P. 305–313; *Gallagher S., Zahavi D.* Phenomenological Approaches to Self-Consciousness // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / Ed. E. N. Zalta [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/self-consciousness-phenomenological> (дата обращения: 07.01.2017); *Gallagher S.* Multiple aspects in the sense of agency // *New Ideas in Psychology*. 2012. № 30. P. 15–31; *Gallagher S.* Phenomenology and embodied cognition // *Routledge Handbook of Embodied Cognition* / Ed. by L. Shapiro. L.: Routledge, 2014. 419 p. P. 9–18.

<sup>68</sup> *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.

<sup>69</sup> *Rizzolatti G., Craighero L.* The Mirror-Neuron System // *Annual Review of Neuroscience*. 2004. № 27. P. 169–192.

<sup>70</sup> *Calvo-Merino B.* Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers / B. Calvo-Merino, D. E. Glaser, R. E. Grezes, P. Haggard // *Cerebral Cortex*. 2005. Vol. 15. № 8. P. 1243–1249.

<sup>71</sup> *Sheets-Johnstone M.* *The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint Academic, 2009. 400 p.

<sup>72</sup> *Fraleigh S. N.* *Dance and the lived body. A descriptive Aesthetic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 275 p.

<sup>73</sup> *Cooper A. A.* Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 7–18.

<sup>74</sup> *Gardner S.* Notes on Choreography // *Performance Research*. 2008. Vol. 13. № 1. P. 55–60.

<sup>75</sup> *Parviainen J.* Bodies moving and moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art: Dis. ... PhD. Tampere: Tampere University, 1998. 202 p.

<sup>76</sup> *Rouhiainen L.* Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology: Dis. ... PhD. Helsinki: Theatre Academy, 2003. 424 p.

<sup>77</sup> *Thomas H.* *The Body, Dance and Cultural Theory*. L.: Palgrave Macmillan, 2003. 262 p.

<sup>78</sup> *Foster S. L.* Dancing bodies. Meaning in dance // *New cultural studies of dance* / Ed. J. C. Desmond. Durham: Durham University, 1997. P. 235–257.

<sup>79</sup> *Warburton E. C.* Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.

<sup>80</sup> *Eddy M.* A brief history of somatic practices and dance: Historical development of the field

Т. Шиипхорст.<sup>85</sup> Вопросы зрительского восприятия исследуются в работах С. Бейнс,<sup>86</sup> Р. Мартина,<sup>87</sup> Р. Берта,<sup>88</sup> А. Лепеки,<sup>89</sup> М. Франко,<sup>90</sup> М. Ризона.<sup>91</sup>

Присутствию в танцевальном дискурсе посвящена магистерская диссертация К. Рэсл «Исследование эффекта применения соматических принципов на восприятие сценического присутствия»,<sup>92</sup> в которой рассматривается влияние телесных практик на сущностные качества танцовщика, из-за кото-

---

of somatic education and its relationship to dance // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 1. P. 5–27.

<sup>81</sup> *Batson G.* Teaching Alignment. From a mechanical model to a dynamic system one // *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training* / Ed. by M. Bales and R. Nettle-Fiol. Illinois: University of Illinois Press, 2008. P. 134–153; *Batson G.* The somatic practice of intentional rest in dance education — preliminary steps towards a method of study // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 2. P. 177–197; *Batson G.* Update on Proprioception. Considerations for Dance Education // *Journal of Dance Medicine & Science*. 2009. Vol. 13. № 2. P. 35–41; *Batson G.* Revisiting the Value of Somatic Education in Dance Training Through an Inquiry into Practice Schedules // *Journal of Dance Medicine & Science*. Vol. 7. № 2. 2007. P. 47–56.

<sup>82</sup> *Dragon D. A.* Toward embodied education, 1850s–2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance: Dis. ... PhD. Philadelphia: Temple University, 2008. 603 p.

<sup>83</sup> *Overby L. Y.* The History and Research of Dance Imagery: Implications for Teachers / L. Y. Overby, J. Dunn // *The IADMS Bulletin for Teachers*. 2011. Vol. 3. № 2. P. 9–11.

<sup>84</sup> *Ginot I.* From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 1. № 42. P. 12–29.

<sup>85</sup> *Schiphorst T. H.* The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: Dis. ... Ph. D. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. 349 p.

<sup>86</sup> *Banes S.* *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction*. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.

<sup>87</sup> *Martin R.* Toward a Decentered Social Kinesthetic // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 1. P. 77–80.

<sup>88</sup> *Burt R.* Constructing Contemporary Dance [Электронный ресурс] // *Ballet-dance Magazine*. URL: <http://www.ballet-dance.com/200411/articles/amperdans20041000.html> (дата обращения: 05.04.2017); *Burt R.* *Judson Dance — Performative traces*. L.: Routledge, 2006. 240 p.

<sup>89</sup> *Lepecki A.* Dance without distance // *Ballet international / Tanz aktuell*. 2001. Feb. № 2. P. 29–31; *Lepecki A.* *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. L.: Routledge, 2006. 160 p.

<sup>90</sup> *Franco M.* *Dancing modernism — performing politics*. Indianapolis: Library of Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 1995. 190 p.; *Franco M.* Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology? // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 43. № 2. P. 1–4.

<sup>91</sup> *Reason M.* Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance / M. Reason, D. Reynolds // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 2. P. 49–75.

<sup>92</sup> *Rathle K.* Investigating the effects of applied somatic principles on perceived stage presence. Dis. ... MSc. (Dance Science). L.: Trinity Laban, 2010. 76 p.

рых она/он оказывается «открытым» перед зрителем и способным «соединиться» с ним. Тем не менее, понимание качества присутствия в процессе оценки результатов сужается до «прикладных» характеристик танцовщиков: увеличения уверенности, музыкальности, понимания того, что они делают.

Малоизученной остается область современного сценического танца, наследующая общие черты с искусством перформанса. Особенности танцевального перформанса, обусловленные тем, как организована в нем художественная коммуникация, занимают незначительное пространство в русскоязычном академическом дискурсе. Практики современных танцхудожников недостаточно описаны в отечественном искусствоведении.

**Гипотеза исследования:** отечественный танцевальный перформанс включен в контекст западноевропейской культуры, особенности свойственного ему типа художественной коммуникации обусловлены сменой эстетической парадигмы в XX веке и сконцентрированы вокруг специфического режима телесности, а также связанных с ним практик.

**Объект исследования:** танцевальный перформанс в отечественном хореографическом искусстве рубежа XX–XXI веков.

**Предмет исследования:** художественная коммуникация в отечественном танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков.

**Цель исследования:** определить особенности художественной коммуникации в отечественном танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков как новой форме хореографического искусства, вписанного в контекст западных перформативных практик.

**Задачи исследования:**

1. Выявить факторы формирования новой художественно-коммуникативной модели в хореографическом искусстве второй половины XX века.
2. Определить новую модель телесности в танцевальном исполнительстве с точки зрения смены научно-философской парадигмы в XX веке.
3. Обнаружить признаки осуществления перформативного поворота в практике танцевального искусства второй половины XX века.

4. Обосновать эстетическую обусловленность самореферентного жеста и описать новое качество исполнителя — «кинестетический интеллект».

5. Сформулировать художественно-коммуникативную модель танцевального перформанса «тело-событие» и выявить ее особенности.

6. Провести анализ условий возникновения и художественных особенностей спектаклей и иных форм арт-практики в российском танцевальном перформансе на рубеже XX–XXI веков.

7. Сопоставить результаты анализа художественных особенностей отечественного танцевального перформанса с результатами анализа рефлексии художественной практики со стороны самих танцевальных художников.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что: 1) впервые в танцевальных исследованиях (dance studies) проводится анализ художественных практик отечественных хореографов на основе категории телесного мышления; 2) дано определение танцевального перформанса и проанализированы особенности свойственной для него художественной коммуникации; 3) впервые предметное исследование присутствия осуществляется в рамках интердисциплинарного подхода; 4) введены в научный оборот интервью с отечественными танцевальными художниками, которые могут послужить источником для дальнейшего анализа художественной практики хореографов; 5) выявленная категория телесного мышления позволяет изменить взгляд на танцевальный перформанс как форму хореографического искусства; 6) на материале анализа отечественных танцевальных перформансов выработана методология анализа перформативных практик.

**Методологические и теоретические основы** исследования определяются спецификой научной проблемы, целью и задачами исследования. Исследование особенностей художественной коммуникации в танцевальном перформансе требует интердисциплинарного подхода в рамках танцевальных исследований, в основе которого соединяются искусствоведческий и антропологический дискурсы. Для выявления особенностей художественной коммуникации в новой эстетической парадигме использовались методологиче-

ские принципы постструктуралистской философии.

Методы сравнения, дедукции и теоретического обобщения использовались для выявления особенностей художественной коммуникации в визуально-сценических искусствах XX века. Метод аналогии позволил сформировать коммуникационную модель танцевального перформанса. Историко-типологический метод использовался для осмысления нового типа телесного мышления в танцевальном перформансе. Для исследования особенностей художественной коммуникации в танцевальном перформансе использовался метод неформализованного интервью с танцхудожниками Москвы. Метод критериального анализа использовался для отбора спектаклей современного танца, соответствующих характеристикам перформативности, и определения группы интервьюируемых авторов и их работ. Метод феноменологической редукции использовался для выявления особенностей художественной коммуникации в работах выбранных авторов.

Одной из парадигмальных моделей для реализации исследования послужило использование интердисциплинарного подхода в совместном исследовании хореографической практики искусствоведа С. Мелроуз и хореографа Р. Батчер («Хореография, противоречия и сотрудничество»)<sup>93</sup>

**На защиту выносятся следующие положения:**

1) В области современного танца освоение новых практик тела, способных поддержать отличные от классической модели восприятия прекрасного способы исполнительско-зрительской коммуникации, является релевантным процессу смены эстетической парадигмы в середине XX века, возникновению пространства художественного опыта, сфокусированного на теле.

2) Кинестетический интеллект танцовщиков позволяет экспериментировать с опытом проживания настоящего в процессе художественной коммуникации: «расширять», «останавливать», «терять» время, что оказывается со-

---

<sup>93</sup> *Butcher R., Melrose S. Choreography, Collisions, and collaborations. Enfield: Middlesex University Press, 2005. 225 p.*

звучным перформативному опыту художников (выраженному в художественных перформансах) и выражается в «присутствии» в театральном дискурсе.

3) Отношение к телесности и телу явилось определяющим фактором для формирования танцевального перформанса в рамках культурной среды отечественного современного танца 1990-х годов.

4) Существуют историческая преемственность и последовательное развитие в осуществлении практик отечественного танцевального перформанса в рамках культурной среды рубежа XX–XXI веков в Москве.

5) Анализ работ действующих танцевальных художников и изучение их саморефлексии в сфере танцевального перформанса определяет категории тела и телесности как решающие для появления нового понимания художественного факта в аспекте его вариативности и открытости.

**Материалом исследования** послужили спектакли (просмотренные как живую, так и в записи) и интервью с теми танцевальными художниками, чье творчество начинается в 90-х годах XX века, философские тексты XX–XXI веков, формирующие базу для новой эстетической парадигмы в искусстве, труды театральных и танцевальных исследователей, чей интерес сконцентрирован на участии тела в художественной коммуникации, материалы по теме агентности, афиши, программки спектаклей и фестивалей отечественного современного танца 90-х годов XX века из личного архива автора.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что впервые в танцевальных исследованиях рассматривается значимость категории присутствия в рамках художественной коммуникации как характеристики исполнителя танцевального перформанса с позиции интеграции перформативных, танцевальных и театральных исследований, соматических дисциплин и нейронаук.

**Практическая значимость работы.** Сделанные выводы о ценности техник телесной осознанности как эффективного средства в работе над качеством присутствия исполнителя могут быть использованы в рамках художественных практик танца и театра. Результаты исследования могут повлиять

на привлечение специалистов по соматическому обучению в программы высшего образования в области танца и театра. Категория тела и телесности может послужить недостающим звеном анализа танцевальных перформансов, в которых зачастую отсутствуют привычные для оценки танцевальных форм художественные средства. Материалы исследования могут быть использованы в учебных курсах высших учебных заведений по подготовке хореографов, танцевальных исполнителей разных профилей, могут являться материалом лекций по истории и теории хореографического искусства, истории культуры; могут быть полезны хореографам, режиссерам, специализирующимся в области современного танца.

**Апробация результатов исследования.** Практика использования телесной осознанности в подготовке хореографов, актеров и режиссеров была применена в рамках образовательных программ и постановок: спектакль «Дыхание» по пьесе Д. Макмилана (Государственный театр Наций, сезон 2016–2017 года, режиссер М. Гацалов); магистерская программа «Художественные практики современного танца» в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой в течение 2011–2019 учебных годов; режиссерский курс в Российском государственном институте сценических искусств в течение 2016–2018 учебных годов (мастерская А. А. Могучего); лаборатория «Телесные практики для формирования перформативных» с курсами разной длительности (в июне 2017 и январе 2018 года, в Центре танца и перформанса ЦЕХ, в марте 2017 года в Центре имени В. Мейерхольда); в Московской школе кино; в Инновационном театре балета (Калуга).

На основе материалов исследования был прочитан ряд публичных лекции в Москве (Центр танца и перформанса ЦЕХ, КЦ ЗИЛ, Музей современного искусства Гараж, Центр имени В. Мейерхольда, Школа театрального лидера), в Санкт-Петербурге (РГИСИ, Студия перформативных искусств Сдвиг, Площадка Резиденция) в Екатеринбургском гуманитарном университете. Теоретические концепции исследования были учтены при составлении программ дисциплин «Анализ художественного произведения», «Компози-



ция современного танца» магистерской программы «Художественные практики современного танца» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Апробация результатов исследования проводилась в рамках выступлений на научных конференциях: Международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты» (Школа дизайна НИУ ВШЭ, 2019 год), в XXVIII научных чтениях «История балета. Источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2019 год), в международной конференции «Архитектоника современного искусства: Художник и власть» (Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019 год), I Международной научно-практической конференции «Теоретические и методологические проблемы современного хореографического искусства и образования» (Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина», 2014 год).

Основные положения исследования отражены в 10 научных статьях.

**Структура работы** подчинена целям и задачам исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложений. Содержание работы изложено на 175 страницах, библиографический список включает 205 наименования источников.

## **Глава 1. Факторы формирования новой художественно-коммуникативной модели в танцевальном искусстве второй половины XX века**

Смена научно-философской парадигмы рубежа XIX–XX века не могла не отразиться на состоянии художественной культуры XX века. В XX веке центральным аспектом опыта познания и восприятия мира для человека стало тело: «Тело — это наш общий способ обладания миром».<sup>94</sup> В этой главе рассмотрены факторы формирования новых форм художественной коммуникации в танцевальном искусстве с точки зрения изменения научно-философской парадигмы XX века, фокус которой переносится на тело человека. Эстетическая парадигма в XX веке широко представлена в философском дискурсе в трудах Т. Адорно, П. Рикера, Х. Г. Гадамера, Б. Гройса и других. Исследование направлено на выявление предпосылок возникновения рецептивной модели искусства и определения в ней роли тела.

### ***§ 1.1. Смена научно-философских парадигм в хореографии XX века***<sup>95</sup>

Кризис репрезентации предмета в начале XX века, по мнению М. Фуко, выражается в утрате способности описательных категорий представлять смысл предмета.<sup>96</sup> Познание мира интенсифицируется в порядке субъективации. В противовес рационализму и позитивизму развиваются такие направления в философии как феноменология, экзистенциализм, психоанализ.

В работе «Слова и вещи. Археологии гуманитарных наук» французский философ-постструктуралист проводит археологический анализ изменения способов познания со времен эпохи Возрождения до XX века. В центре

---

<sup>94</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 195.

<sup>95</sup> В данном параграфе использованы выводы и материалы из статьи автора диссертации: Гордеева Т. В. Мышечное связывание // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 59–69.

<sup>96</sup> См. об этом: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 452 с.; Eddy M. A brief history of somatic practices and dance. P. 5–27.

его внимания — изменение взаимосвязи предмета и его обозначения. По его мнению, кризис метафизики XIX века связан с ростом количества категорий для описания предмета, из-за чего стало невозможно добраться до его значения. Описательные категории, то есть представление о предмете и следующее за этим представление представления предмета, то есть удвоенное представление — результат процесса классификации предметов познания, для которого характерно, что представления, «роль которых в том, чтобы обозначать сами представления, анализировать, соединять и расчленять их, чтобы выделить в них одновременно с системой тождеств и различий основные принципы порядка», сами становятся предметом вторичного означивания.<sup>97</sup>

Главным принципом в организации структуры познания, начиная с XVI века, по мнению М. Фуко, становится определение тождественности и родства предметов по схожим чертам: «Игра подобий бесконечна, ограничение — конечность мира»,<sup>98</sup> любое существо наделяется приметой. Начиная с XVII века, система классификации строится на вычленении тождественных признаков и последующем объединении на основе возникающих между ними различий: «Тождество и то, что его выражает, определяются посредством вычитания различий».<sup>99</sup> Для установления подобия необходимо произвести сравнение: «Деятельность ума не в том, чтобы сближать вещи между собой в поиске родства между ними, взаимного притяжения... а в том, чтобы различать, устанавливать тождества».<sup>100</sup> Для сравнения необходимо создание знака, которому соответствуют представления, возможные в воображении.

Развитие эмпирических наук, необходимых для описания признаков, которые распределяют предметы и явления в роды и другие категории, формируют из них три основные: минералы, растения, животные, — приводит к концу XVIII века к самостоятельности «области чистых форм познания»

---

<sup>97</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. С. 254.

<sup>98</sup> Там же. С. 89.

<sup>99</sup> Там же. С. 179.

<sup>100</sup> Там же. С. 89.

и приоритету формального знания «над всяким эмпирическим знанием». Основной метод познания для них — «наблюдение, что ведет к расцвету формальных наук — дедуктивных, подчиняющихся логике и математике»,<sup>101</sup> «вновь и вновь порождая проект формализации конкретного знания и проект утверждения чистых наук во что бы то ни стало», а эмпирические области «оказываются связанными с рефлексией о субъективности, о человеческом существе и конечности его бытия».<sup>102</sup>

Метафизика к середине XVIII века, по мнению Ханса Ульриха Гумбрехта, становится основой коллективной практики.<sup>103</sup> В монографии «Производство присутствия: Чего не может передать значение» он пишет, что, с одной стороны, вера в знание и «материальность» мысли в эпоху Просвещения приобретают необычную силу. С другой — в это же время намечается разрыв между субъектом и миром объектов. Об этом свидетельствуют и эстетика, как одна из отраслей философии, обратившаяся к человеческой чувственности и противопоставляемая герменевтической эпистемологии, и природа кантовской критики, исходная точка которой — в начавшихся сомнениях в прочности субъективно-объективной парадигмы (сомнения в представлениях о способах освоения мира были разрешены Кантом при помощи доказательства возможности человеческих способностей постигать мир).<sup>104</sup>

Кризис репрезентации предмета интересно представлен Гумбрехтом при помощи модели наблюдателя, разработанной Никласом Луманом. Роль наблюдателя исторически разделяется на роли первого и второго порядка, сама же модель не зависит от контекста. Роль наблюдателя первого порядка принадлежит к раннему времени и является ключевым элементом герменевтической эпистемологии. Ее цель — в определении дистанции между наблюдателем и исследуемыми объектами. Роль наблюдателя второго порядка ста-

<sup>101</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. С. 271.

<sup>102</sup> Там же. С. 274.

<sup>103</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 46.

<sup>104</sup> Там же. С. 46–48.

новится актуальной в XIX веке и состоит в том, что наблюдатель вынужден наблюдать за самим собой. Подобная замкнутость саморефлексии привела с одной стороны к разрушению «стабильных объектов референции», так как количество описаний в этой модели равно количеству точек зрения. С другой — открыла телесную чувственность, необходимую для наблюдения за миром. Для укрепления границ референции был сформулирован выход из зеркального представления мира в такое представление, в котором каждый феномен определялся в рамках нарративного дискурса, где «множественность репрезентаций может быть сведена воедино и оформлена как последовательность» (что отразилось в таких концепциях, как история философии Гегеля и теория эволюции Дарвина).

Для решения проблемы несовместимости освоения мира через понятие, которое формируется при помощи опыта, и через чувственность, которая формируется посредством восприятия, по мнению Гумбрехта, не было предложено даже «иллюзорных решений». Попытки соединения опыта и восприятия привели к институциональному сдвигу, к «расстройству знаков» — в ранних экспериментах начала XIX века, которые пытались изменить проводимую в герменевтическом поле границу между материальной поверхностью означающего и духовной (или концептуальной) глубиной означаемого. Это также привело к тому, что в XIX веке официальная наука повернулась в сторону радикальных решений, которые размежевали опыт и восприятие. Феноменология, компаративное изучение культуры, высокий модернизм — одно из двух направлений реакции, вызванной последствиями кризиса XIX века. Второй ряд реакций — это то чувство утраты и ностальгии по опоре на вещественный мир, в наличие которого верила метафизика.<sup>105</sup>

«Исторический конец субъектно-объектной парадигмы, герменевтического поля и европейской метафизики» ознаменовался появлением феноменологической концепции Гуссерля о том, что объекты непостижимы вне че-

---

<sup>105</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 52–54.

ловеческого сознания.<sup>106</sup> Как область научного познания феноменология позволила пересмотреть классическую идею «себя как субъекта» и мира как объекта наших отражений — декартовское «я мыслю, значит, существую».<sup>107</sup> Развитие феноменологии продолжается в идеях французского философа М. Мерло-Понти. В его представлении мир состоит из феноменов, смысл которых открывается человеку только через опыт восприятия. Восприятие человека интенционально, оно все время стремится наружу во внешний мир и не может не осуществляться без перцептивного опыта, который имманентен. Центром освоения мира является тело человека и его перцептивный опыт, вещь не существует вне пределов восприятия ее человеком, а ее значение разворачивается не в процессе интеллектуализации, а при чувственном схватывании. «Как и вещь, картину должно видеть, а не определять, но тем не менее, хотя она и есть как бы маленький мир, который открывает себя внутри другого мира, она не может претендовать на ту же основательность. Мы чувствуем, что перед нами — осуществление замысла, что смысл в ней предшествует существованию, облекается в минимум материи, который необходим картине, чтобы сообщаться с нами. Чудо реального мира, напротив, состоит в том, что в нем смысл и существование суть одно, и мы видим, как основательно он водворен в нем».<sup>108</sup> Если идеи Гуссерля, в которых субъект полностью отстраняется от мира объектов, можно рассмотреть как завершение истории субъектно-объектной парадигмы, то в идеях Мерло-Понти основополагающей является роль восприятия в понимании мира и взаимодействии с ним.<sup>109</sup> Центральным аспектом проживаемого опыта становится тело.

Португальский философ Хосе Жиль рассматривает природу знака и указывает на роль тела в знаковых системах архаических сообществ. Классификация и систематизация знаков необходимы человеку, постигающему

<sup>106</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 52.

<sup>107</sup> Cooper A. A. *Situated Dancing*. P. 8.

<sup>108</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 413.

<sup>109</sup> Warburton E. C. *Of Meanings and Movements*. P. 65–83.

мир, также как определение точного отношения между «означающим» и «означаемым». В основе организации кода в племенном сообществе было тело, знак не существовал вне тела и не мог быть «трансцендентным», то есть у людей была максимальная приближенность к знаку: «Тогда у всех предметов, в их функциях, степени полезности и возможности использования отсутствовало расстояние между значением и материальностью».<sup>110</sup> Но так как система отношений начала складываться до того времени, как человек «начал узнавать предметы», то у некоторых означаемых не было точного и повторяющегося значения, не только для обозначения, но и для понимания. То есть некоторые знаки, особенно в языке, оказались «плавающими», без привязки к означающему.<sup>111</sup> Базовая функция такого означающего с «нулевым» символическим значением — это оперирование символическим мышлением. Зона означаемого для такого знака располагается в пространстве, разделяющем коды — семантически беспорядочных зонах, колеблющихся между двумя кодами, двумя классами объектов, двумя словами: плавающий знак «обнаруживается на границах социального порядка, который заполнен определенными институциями и практиками племенной жизни, такими как магия, искусство предсказания, врачевания», то есть в областях, избегающих «символического кодирования».<sup>112</sup> Его обозначение связано с энергией или силой, с тем, что невозможно увидеть обозначенным в кодах, которые устанавливают отношения между объектами и не затрагивают вопрос возможности их появления. Плавающий знак не только функционирует как элемент семантической структуры, он представляет собой порядок мышления и может существовать только в языке.

«Логика» архаического символического мышления полагается на чувственное, «опережает» сознание, поэтому агентом такой логики может быть

---

<sup>110</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 165.*

<sup>111</sup> *Ibidem. P. 93.*

<sup>112</sup> *Ibidem. P. 94.*

только тело: «Тело — место обмена всех кодов».<sup>113</sup> Таким образом, Жиль приходит к выводу о том, что плавающий знак соотносится с телом и энергией, и о том, что тело всегда говорит на языке другого кода, а само по себе ничего не означает. Нахождение вне кода означает переход через границы культуры, незакодированное тело пересекают свободные энергии. Если человек помещен в центр всех символических систем, то тело — это место, где происходит циркуляция энергий этих систем: «Энергия, идущая от объекта к объекту, также является энергией тела, у которого есть значение».<sup>114</sup> Мир традиционного сообщества оставлял открытым пространство для свободного перемещения плавающего знака. В системе коммуникации знаков определенной функцией тела являлось то, что позволяло кодам быть переданными и понятыми.<sup>115</sup> Установленная тонкая экономика коллективных знаков, цель которых дать возможность телу играть роль основы для кодирования и аккумуляции энергии, охранялась специальными механизмами.<sup>116</sup> Новые экономические формации разрушили эти механизмы, лишив тело и вещи символического значения.<sup>117</sup> Как пустой знак, тело оказалось помещенным вне системы знаков, плавающий знак трансформировался в имеющий абсолютное значение, тело стало местом для производства значения.<sup>118</sup>

Исторически завершенная эпоха противопоставления чистого материального означающего и чистого духовного означаемого,<sup>119</sup> по мнению Гумбрехта, должна привести нас не к отказу от смысла и значения, а к выработке новых категорий, «которые позволили бы в гуманитарных науках вступать в более сложные отношения с миром, чем одно лишь толкование, то есть

---

<sup>113</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body.* p. 100.

<sup>114</sup> *Ibidem.* p. 101.

<sup>115</sup> *Ibidem.* p. 156.

<sup>116</sup> *Ibidem.* p. 152.

<sup>117</sup> *Ibidem.* p. 165.

<sup>118</sup> *Ibidem.* p. 178.

<sup>119</sup> Гумбрехт здесь приводит мнение Хайдеггера: *Гумбрехт Х. У. Производство присутствия.* С. 73.



присвоение смысла миру, извлечение смысла из мира».<sup>120</sup>

Французский философ Жан-Люк Нанси считает, что у мира нет смысла, потому что мир сам есть смысл.<sup>121</sup> Ответственность человека — разобратся с миром без смысла, с оставшимися в прошлом метафизическими причинами, божественным порядком, трансцендентными ощущениями, теологическими переживаниями. Нанси критически расценивает наследие христианства и метафизики в нашем мышлении из-за того, как они влияют на концепции повседневной жизни: сообщество, тело, значение, идентичность. В качестве решения задачи по распознаванию метафизического мышления он предлагает онтологию нагого существования: раздеть тело от всех культурных и символических значений.

Так, в «Corpus» Нанси предлагает тело «не называть “телом смысла”, как если бы “смысл” на этой границе все еще мог быть опорой или основанием чего бы то ни было, но мы будем говорить — со всей абсолютностью — тело в качестве абсолюта самого смысла, который соответственно (и собственно) показан».<sup>122</sup> Он считает, что «тело есть быть-показанным бытия»<sup>123</sup> и что «в теле нет ничего, что требовало бы расшифровки, — кроме того, что шифр тела есть само это тело — незашифрованное, протяженное».<sup>124</sup>

То, что тело не может говорить, ведь оно само — речь, и то, что в традиционном сообществе тело является передатчиком знаков, по мнению Х. Жилия, характеризует его как инфра-язык: «Язык, который может передать цвет при помощи формы или жеста, вкуса или запаха; или запах при помощи идеи; или идею при помощи цвета».<sup>125</sup> Насколько тело само поддается артикуляции, настолько оно способно создать условия для языка с виртуальной

<sup>120</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 60.

<sup>121</sup> Vroonhof J. Touching upon dance. A meeting between Jean-Luc Nancy and modern movement theory: Thes. ... MA in Philosophy. Amsterdam: Amsterdam University, 2014. 75 p.

<sup>122</sup> Нанси Ж.-Л. Corpus. С. 48.

<sup>123</sup> Там же. С. 59.

<sup>124</sup> Там же. С. 73.

<sup>125</sup> Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 108.

грамматикой (язык) и потенциалом (инфраструктурой).<sup>126</sup>

Он определяет инфра-язык как довербальную матрицу значений, реализующуюся при помощи механики пространства и полагающуюся на трансдуктивную функцию тела.<sup>127</sup> Под механикой пространства Жиль понимает связь, которая влияет на форму взаимоотношений между телом и вещью: «Пространственное отношение, которое определяет пространство, объединяющее их, как близкое или далекое, резистентное, плотное, гладкое, колючее, волнистое».<sup>128</sup> Установление отношений с пространством определяется действиями тела, что-то поступает из порядка пространства и воздействует на тело, что-то из порядка тела для воздействия на предметы (его способности оценить пространство, трансформировать его через аффективность).<sup>129</sup>

Жиль обращает внимание на то, что пространство тела не является воображаемым, символическим, концептуальным или репрезентативным. Оно и не объективно, то есть не определено математически как евклидово пространство: «Его корни в анатомическом и физиологическом строении тела, оно индуцировано (вызвано) органами, конечностями, формами самого тела, что вызывает появление символической мысли, или... функции».<sup>130</sup>

Племенная коммуникация телесна, основную роль в ней играют «имитация, проявленное поведение, общественное внушение, которые являются неформальными видами коммуникации».<sup>131</sup> Язык используется только для артикуляции и рационализации этих видов коммуникации, часть из которых остаются не вербализированными и неспособными к вербализации. Разрушенные механизмы, сохраняющие свободное перемещение плавающего знака в новых социальных формациях, лишили тело символического, создали пустой знак. Его значение оказалось суженным до практик и техник домини-

---

<sup>126</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 108.*

<sup>127</sup> *Ibidem. P. 132.*

<sup>128</sup> *Ibidem. P. 127.*

<sup>129</sup> *Ibidem.*

<sup>130</sup> *Ibidem. P. 132.*

<sup>131</sup> *Ibidem. P. 156.*

рования тела. Действия по трансляции кодов частично перенесены от инфразыка к метаязыку, для которого высший знак становится носителем.<sup>132</sup>

Категории, описывающие настоящее, такие как «бытие» и «присутствие», необходимы для того, чтобы отстраниться от метафизического мышления.<sup>133</sup> Понятие Хайдеггера «бытие-в-мире» (*Dasein*) описывает человеческое существование, которое всегда уже находится в пространственном и функциональном контакте с внешним миром.<sup>134</sup> *Dasein* не мыслится занимающим такую позицию, которую можно было бы связать с манипулированием, преобразованием или истолкованием.<sup>135</sup>

Идея становления описывается у Хайдеггера в связи с выявлением сущности искусства — истоком, способом становления истины, «становящейся благодаря искусству сущей, то есть совершительной».<sup>136</sup> Истинность бытия представлена им как «разомкнутость и раскрывающее бытие к раскрытому сущему».<sup>137</sup> «Действенность творения, — пишет Хайдеггер в “Истоке художественного творения”, — не состоит в каком-либо воздействии. Она покоится в совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит — в преобразовании несокрытости бытия».<sup>138</sup> Он называет присутствием бытийный образ сущего,<sup>139</sup> а способ бытия присутствия определяет как возможность быть истинным как быть-раскрывающим.<sup>140</sup> Немецкий философ Х. Г. Гадамер так описывает универсальный тезис Хайдеггера: «Сущее, выглядывая в открытость присутствующего, в то же время утаивает само себя».<sup>141</sup>

Идея становления принимает у французского философа пост-структу-

<sup>132</sup> *Gil J.* *Metamorphoses of the Body.* P. 178.

<sup>133</sup> *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия. С. 61.

<sup>134</sup> Там же. С. 73.

<sup>135</sup> Там же. С. 79.

<sup>136</sup> *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 217.

<sup>137</sup> *Хайдеггер М.* Бытие и время. С. 223.

<sup>138</sup> *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 205.

<sup>139</sup> *Хайдеггер М.* Бытие и время. С. 200.

<sup>140</sup> Там же. С. 223.

<sup>141</sup> *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 114.

ралиста Ж. Дерриды форму опространствования, «произведенного изнутри самого себя». В его критике иллюстративности театра внимание обращается на то, что «жестокое представление должно включать меня самого. Следовательно, не-представление является изначальным представлением, если представление означает развертывание некоего объема, многомерной среды, продуктивный опыт своего собственного пространства. Опространствование, то есть производство пространства — такое, что никакое слово не может его понять, заключить в себя или пересказать, поскольку слово само уже его предполагает, обращаясь, таким образом, ко времени, которое отличается от так называемой звуковой линейности; обращаясь к новому понятию пространства».<sup>142</sup> Наделение присутствием невозможно, потому что оно, будучи промежутком, несет след прошлого и метку будущего — то, что Деррида называет Различие. Это интервал, определяющий и настоящее и то, что настоящим не является, он «должен также разделять настоящее в нем самом, разделяя таким образом вместе с настоящим все то, что можно мыслить из него, то есть любое сущее, а в нашем метафизическом языке это, собственно, субъект или субстанция».<sup>143</sup> Интервал, сам себя динамически разделяющий и сам себя конституирующий, является «пространствованием», становлением-пространства-времени или становлением-временем-пространства.

В «Философии Ницше» французский философ Жиль Делёз раскрывает тему настоящего в размышлениях над «вечным возвращением» Ницше. Для преходящего мгновения невозможно пройти без того, чтобы быть в одно и то же время и прошлым, и настоящим, и будущим: «Если бы настоящее не проходило само собой, если бы нужно было ожидать нового настоящего, чтобы нынешнее настоящее стало прошедшим, то во времени так никогда и не возникло бы прошедшее, а нынешнее настоящее так и не миновало бы: мы не можем ждать, пока мгновение пройдет, уступая место другим мгновениям,

---

<sup>142</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. С. 377–378.

<sup>143</sup> Деррида Ж. Поля философии. С. 35.

нужно, чтобы мгновение было сразу настоящим и прошедшим, настоящим и грядущим». <sup>144</sup> Из-за необходимости сосуществования настоящего с самим собой, как с будущим и с прошлым, возникает «синтетическое отношение мгновения к самому себе как настоящему, прошедшему и грядущему», которое устанавливает его отношения к другим временным явлениям. «Следовательно, — делает заключение Делёз, — вечное возвращение есть ответ на проблему преходящего». <sup>145</sup> Возвращение есть целое, утверждающееся в единственном моменте. <sup>146</sup> В «Логике смысла» он описывает время схваченным двумя взаимоисключающими и взаимодополняющими образами: «Как живое настоящее тел — действующих и подвергающихся воздействию, и как момент, бесконечно делимый на прошлое и будущее, на бестелесные эффекты, которые выступают как результаты действий и страданий тел». <sup>147</sup>

Связь становления и настоящего раскрывается Делёзом в «Логике смысла» в рассуждениях о категории «специфических вещей» — чистых событиях. Настоящее не может быть разделено на до и после, на прошлое и будущее, из-за того, что ускользает от настоящего: «Сущность становления — движение, растягивание в двух смыслах-направлениях сразу». <sup>148</sup>

Феноменологическая критика в психологии и гносеологии показала, что понятия эстетического бытия должны располагаться вне модификаций действительности (иллюзия, подражание, освобождение от реальности, внешнее подобие, волшебство). Эстетический опыт отмечается абсолютным настоящим, самозабвенным и опосредованным мгновением, в котором находится зритель: «То, что вырывает зрителя из всего окружающего, одновременно возвращает ему всю полноту бытия». <sup>149</sup> Гадамер делает вывод, что

---

<sup>144</sup> Делёз Ж. Ницше и философия. С. 118.

<sup>145</sup> Там же. С. 118.

<sup>146</sup> Там же. С. 160.

<sup>147</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 19.

<sup>148</sup> Там же. С. 16.

<sup>149</sup> Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 173.

подлинное участие зрителя — в созерцании.<sup>150</sup> Гадамер считает, что эстетический опыт — это опыт самопонимания, который не может осуществляться без опоры на внешнее, то есть невозможен без мира самого произведения искусства. Таким образом, подвергается сомнению позиция непосредственности прекрасного и искусства, изложенная в кантовской модели эстетического восприятия: «Познание искусства не должно вытесняться на уровень несвязности эстетического сознания».<sup>151</sup> В противном случае критерий оценки основывается только на доверии опыту познания, критерий для суждения полагается на априорном определении творца как гения, вдохновленного природой. Преодоление такой субъективной позиции может привести к трансформации эстетического опыта познания в научный.<sup>152</sup>

Склонность гуманитарных наук присваивать явлениям и предметам смысл и подвергать их толкованию при помощи выявления категорий для описания, по мнению Гумбрехта, связана с тем, что мир продолжает «сетовать на неспособность человеческого языка обозначать или знаменоваться собой вещественный мир, на утрату референций и стабильного значения».<sup>153</sup>

Эстетическое переживание, именно переживание, как замечает Гумбрехт, а не опыт, из-за своей имманентности, находится на удалении от повседневности, и его появлению сопутствует внезапность и исчезновение. Понятия теории «островного положения» М. М. Бахтина точно описывают положение, когда вспышка интенсивности происходит вне пределов культурно-социологического порядка. Эффекты присутствия могут быть пережиты только в его отсутствие. Предметы эстетического переживания характеризуются колебаниями между эффектами присутствия и эффектами значения. Чтобы пережить элементы присутствия, а не просто отвлечься от повседневности, нужна особая ситуация, «островное положение». Одновременное пе-

---

<sup>150</sup> Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. С. 170.

<sup>151</sup> Там же. С. 142.

<sup>152</sup> Там же.

<sup>153</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 60.

реживание эффектов присутствия и значения вызывает конфликт, что может быть охарактеризовано как колебание.

Эффекты присутствия невозможны без эффектов значения. Эстетического переживания не может быть без события, которое занимает пространство. Оно также ассоциируется с чувством утраты самообладания, хотя бы на время. Эстетическое переживание эффектов присутствия влияет на восстановление «пространственности» и телесности существования человека, напоминая, что он — часть физического мира вещей.<sup>154</sup>

Эффекты присутствия не могут быть проявлены вне категорий коммуникации, потому что, как утверждает Гумбрехт: «Любая форма коммуникации, благодаря своим материальным элементам, непременно затрагивает специфическими и разнообразными способами тела общающихся между собой людей».<sup>155</sup> Подобная форма была «утеряна», по крайней мере, с тех пор, «как в картезианском *cogito* онтология человеческого существования была поставлена в исключительную зависимость от процессов человеческого сознания».<sup>156</sup> Для того чтобы подчеркнуть важность коммуникации в эстетическом переживании, Гумбрехт приводит цитату из работы Никласа Лумана: «Система искусства — это единственная социальная система, где восприятие составляет не только предварительное условие внутрисистемной коммуникации, но наряду со значением также и часть сообщения, передаваемого при этой коммуникации».<sup>157</sup>

Кризис метафизики, конец субъектно-объектной парадигмы в XIX веке ознаменовали распад знака и его означающего, разделение чисто духовного означающего и его материального означаемого. Это с одной стороны сконцентрировало процесс познания на самом человеке и обратило искусство к телу, исключенному из смыслоорганизующего порядка мира, как к основ-

---

<sup>154</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. С. 139.

<sup>155</sup> Там же. С. 29.

<sup>156</sup> Там же.

<sup>157</sup> Там же. С.110.

ному источнику этих процессов. С другой — проявилось в стремлении к толкованию и наделению значением в области гуманитарных наук и культуры. Присутствие — одна из категорий, существующих вне метафизического мышления в области научно-философской парадигмы XX века — связана с категориями бытия как становления и не мыслится без вещественности, обеспечение которой возможно только через телесность. Бытие как становление соотносится с настоящим, которое еще не будущее и уже не прошлое. С точки зрения эстетического переживания ценность приобретает момент «ускользания» как свидетельство того, что только что было и исчезло навсегда. Эстетическая парадигма XX века отражает назревшую в конце XIX — начале XX века необходимость преодолеть пространство картезианского разделения тела и разума для того, чтобы разрешить проблемы кризиса метафизики и «расстройства знаков», завершившие эпоху Просвещения.

**В 1-ом параграфе I главы** был рассмотрен конфликт знака и означаемого как наследие эпохи Просвещения — и возникшие в связи с этим трудности гуманитарного подхода, в котором тело не воспринимается вне смысловых категорий.

### **§ 1.2. Новая модель телесности и танцевальное исполнительство во второй половине XX века<sup>158</sup>**

Конец субъектно-объектной парадигмы в научном познании совпадает по времени с появлением в конце XIX века новых практик тела, как художественных, так и связанных со здоровьем. Современный танец, исторический танец модерн начала XX века, занимался поиском нового телесного языка, пытаясь освободиться от балетных традиций, прочно к тому времени укорен-

---

<sup>158</sup>В данном параграфе использованы выводы и материалы из статей автора настоящей диссертации: Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–97; Гордеева Т. В. «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 59–69.



нившихся.<sup>159</sup> С институциональной точки зрения практики тела разделены между современным танцем и соматическими дисциплинами. В основе последних — преодоление дихотомии ума и тела, переосмысление утвердившегося в западном мире отношения к телу, в основе физического воспитания которого лежал (и лежит) принцип полного подчинения тела разуму в устремлении заменить им функции тела. Соматические дисциплины — методики двигательного переобучения, возникшие в конце XIX века и объединенные общим названием «соматика» в 70-е годы XX века,<sup>160</sup> — представляют собой инструменты для пробуждения мудрости тела, развития телесной осознанности, переформированию мышечных паттернов, в результате которых достигается наиболее скоординированный режим двигательного поведения. «Сома — это органическое существование, это всё, что есть мы, пульсация внутри хрупкой, изменяющейся, растущей и умирающей оболочки».<sup>161</sup>

Концепция соматических дисциплин может быть сформулирована в рамках феноменологической философии М. Мерло-Понти, где восприятие играет основополагающую роль в понимании мира и взаимодействии с ним.<sup>162</sup> Соматические дисциплины сфокусированы на исследовании природы телесного осознания, в основе которого лежит практика работы с восприятием, изучение целостности строения тела и двигательное переобучение.

Методология соматических дисциплин может быть выражена понятием «рефлексия-в-действии». Она характеризуется при помощи: а) концепции проживания мира от «первого лица», первоначальное действие которого — уделить себе внимание; б) повышенной способности к различению ощущение-

<sup>159</sup> Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 25 с.

<sup>160</sup> В 1970-х годах Томас Ханна для объединения телесных практик в единую область исследований использовал термин «соматикс» (от соматик — относящийся к телу). См. об истории возникновения соматики: *Dragon D. A. Toward embodied education, 1850s–2007*. P. 110; *Eddy M. A brief history of somatic practices and dance*. P. 5–27; *Schiphorst T. H. The Varieties of User Experience*.

<sup>161</sup> *Eddy M. A brief history of somatic practices and dance*. P. 16.

<sup>162</sup> *Warburton E. C. Of Meanings and Movements*. P. 65.

ний, обострению всех возможных граней восприятия; в) перестройки двигательных привычек (моторных паттернов) на уровне перестройки нейронных цепочек, ответственных за выполнение движений; г) практику постепенных изменений и использование мысленного образа вместо многократного повторения; д) предпочтение идеи уникальности каждого тела и его физических параметров как взгляда-проекции на мир идее совершенства.

В результате применения практик меняется восприятие тела, то есть представление о собственном теле, его образ, и обостряется чувство телесной осознанности, которое при помощи механизмов сенсорной обратной связи «развивает» зоны мозга, ответственные за различные участки в теле. Принципы проприоцептивной обратной связи могут быть основанием для описания соматической теории. Одной из функций сенсорных систем помимо первичного сбора информации «является также осуществление обратных связей о результатах деятельности организма».<sup>163</sup> В мозге человека сформировано представление о схеме тела: «Порядок размещения афферентных<sup>164</sup> волокон в проводящих путях и локализация нервных центров в проекционных областях разных этажей нервной системы соответствуют порядку размещения участков кожи и скелетных мышц в теле. Этому принципу отвечает представительство моторных функций в различных этажах нервной системы».<sup>165</sup> Так, в мозге есть представительство «рук», то есть зона мозга, в которой представлены их размер, форма и положение. Руки способны к выполнению очень сложных и тонких действий, их схема «больше», чем для других частей тела, например, таких как локоть или середина спины. Зона, отведенная для действий рук, в схеме мозга музыканта гораздо больше, чем у человека,

---

<sup>163</sup> Солодков А. С. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная: Учебник. М.: Советский спорт, 2008. С. 84.

<sup>164</sup> Афферентный сигнал — сигнал, который направляется от рецепторов в периферической нервной системе к мозгу.

<sup>165</sup> Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании: Дис. ... магист. ст. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2009. С. 22.

которому не требуются тонкие ощущения от движения пальцев.<sup>166</sup> Схема задействована в двигательной деятельности, более детализированная схема влияет на более точное движение. Практика соматических дисциплин предлагает инструменты, отличные от методичного повторения одного и того же движения, цель которых — закрепление мышечного паттерна.

Уровень восприимчивости сенсорной обратной связи влияет на ход выполнения движений. Обратная (афферентная) связь используется для контроля локомоции: к мозговым центрам поступает информация о результатах исполняемого движения.<sup>167</sup> В основе этого механизма лежит действие механо-рецепторов, расположенных в мышцах, суставах и сухожилиях и ответственных за ощущение движения тела. Эти чувствительные рецепторы (датчики) имеют важную функцию в механизмах обратной связи, участвующих в процессах управления движением: за счет них происходит непрерывная корректировка выполняемого движения в соответствии с его программой.

По определению А. С. Солодкова и У. Б. Сологуб, «информация о степени сокращения скелетных мышц, натяжении сухожилий, изменении суставных углов необходима для регуляции двигательных актов и поз»<sup>168</sup> и составляет основу функционирования мышечного чувства — кинестезии. Кинестезия (от греческого *kinein* — двигаться, *aisthesis* — ощущение, чувство) — мышечное чувство без способности «анализировать ощущения в пространстве»,<sup>169</sup> его также называют «шестым» чувством.<sup>170</sup> Равнозначное использова-

<sup>166</sup> См. об этом: *Hargrove T. R. A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving With More Skill And Less Pain. Seattle: Better Movement, 2014. 306 p.*

<sup>167</sup> *Дикая Л. А. Основы психофизиологии. Учебное пособие. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2016. С. 52.*

<sup>168</sup> *Солодков А. С. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная. С. 99.*

<sup>169</sup> *Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга // Медицинский вестник. 1863. № 47. С. 461–484.*

<sup>170</sup> См. об этом: *Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 208 с.* В учебнике по общей физиологии человека А. С. Солодкова и У. Б. Сологуб (*Солодков А. С. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная: учебник*) о мышечном чувстве рассказывается в связи с работой сенсорных рецепторов в целом, оно не выделяется отдельно, понятие кинестезия не описывается вовсе. В то время как К. Йола

ние терминов кинестезия и проприоцепция не корректно, т.к. проприоцепция относится к интроцепции (органы отправляют информацию в мозг<sup>171</sup>), а не экстроцепции — стимулам, получаемым извне (из органов чувств). Кинестезия включает оба типа стимулов и является неотъемлемой частью восприятия, не только зрительного, но и мультисенсорного.<sup>172</sup>

Задача переформирования нейронных схем, ответственных за ориентационные движения,<sup>173</sup> управление позой<sup>174</sup> и управление локомоцией,<sup>175</sup> может быть сформулирована в терминах системы обратной связи и мышечного чувства. Формирование программы сложных движений включает в себя создание сенсорного образа движения, который используется для обратной афферентации, т. е. «кора головного мозга информируется не об отдельных параметрах движений, а о степени соответствия предварительно созданной двигательной программы тому наличному движению, которое достигается в каждый момент времени».<sup>176</sup> В анализе движений и положений двигатель-

---

в исследовании о слиянии нейрофизиологии и танца пишет, что в современной научной литературе термин проприоцепция используется по отношению к кинестетическому ощущению: сенсорные сигналы из периферической системы оповещают мозг о позиции тела и движениях его частей в пространстве. Предполагается, что сигналы поступают не только от мышечных веретен, суставных рецепторов, связок, органов и рецепторов кожи, важную роль играет визуальная информация. См. об этом: *Jola C. Research and Choreography. Merging Dance and Cognitive Neuroscience // The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills / Ed. by B. Blaesing, M. Puttke, Th. Schack. L.: Routledge, 2010. P. 216.*

<sup>171</sup> *Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. P. 53.*

<sup>172</sup> *Ibidem. P. 52.*

<sup>173</sup> Система движений, связанная с ориентацией тела в пространстве и с установкой органов чувств в положение, обеспечивающее наилучшее восприятие внешнего стимула. См.: *Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании.*

<sup>174</sup> Поза тела — совокупность значений углов, образуемых суставами тела человека в результате ориентации в поле тяготения. Механизм позы складывается из: фиксации определенных положений тела и конечностей и ориентации частей тела относительно внешних координат (поддержание равновесия). Исходная поза тела накладывает некоторые ограничения на последующее движение.

<sup>175</sup> Локомоция — перемещение тела в пространстве из одного положения в другое, для которого должна быть проведена определенная затрата энергии. Развиваемые при этом усилия должны преодолеть, прежде всего, силу тяжести, сопротивление окружающей среды и силы инерции самого тела. Во время локомоции организму необходимо постоянно поддерживать равновесие.

<sup>176</sup> *Дикая Л. А. Основы психофизиологии. С. 53.*

ного аппарата ключевую роль играет двигательная сенсорная система.<sup>177</sup> Из-за способности системы моделировать движение и сличать образ-план движения с афферентным сигналом мышц двигательный анализатор называют кинестетическим анализатором.<sup>178</sup>

Таким образом, развитие телесной осознанности влияет на качество сенсорной обратной связи: «Основным способом обучения скоординированных движений является сфокусированное на проприоцептивные сигналы внимание, которое обогащает и оттачивает сенсорную обратную связь».<sup>179</sup>

Взаимодействие с силой гравитации предполагает распределение и баланс веса и длины тела относительно маленького основания — стоп. В теле, в связи с этим, для поддержания вертикали закрепляется разного рода напряжение, которое может превышать уровень, необходимый для осуществления функциональной деятельности. Но человеку трудно это проанализировать в силу подсознательно закрепленных двигательных привычек — паттернов.<sup>180</sup> М. Александер писал, что «кинестетическая система не приучена оценивать степень напряжения, другими словами, исчислять усилие, требующееся для выполнения определенных действий; затрачиваемые усилия всегда излишни. Вот прекрасный пример недостатка гармонии в необученном организме».<sup>181</sup> Закрепление движений и привычных положений тела, приобретаемых с детства, происходит в форме нейромышечных паттернов. Н. Бернштейн в своем труде «О построении движений» (1947) охарактеризовал их как штампы: «Выработка и закрепление динамических устойчивых

<sup>177</sup> Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании. С. 22.

<sup>178</sup> Психолого-педагогический словарь / Сост. Е. С. Рапацевич. Минск, 2006. с. 146.

<sup>179</sup> *Batson G.* Revisiting the Value of Somatic Education in Dance Training. P. 47–56.

<sup>180</sup> О сложности перечисления произвольных движений см.: *Franklin E. N.* Conditioning for Dance. Illinois: Human Kinetics, 2003. P. 13; *Rolland J.* Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education. Amsterdam: Rolland String Research Associates, 1984. P. 7; *Sweigard L. E.* Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation. N. Y.: Harper Row, 1988. P. 24; *Luder D.* About Mental Imagery. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.pacific-movementcenter.com/imagery/about\\_imagery.html](http://www.pacific-movementcenter.com/imagery/about_imagery.html) (дата обращения: 05.09.2016).

<sup>181</sup> *Масмерс Р.* Телесное осознание: Психофизические упражнения. М.: София, 2006. С. 18.

форм движения, автоматически отливающихся в небольшое разнообразие дискретных штампов, приводят к образованию стойких рисунков или формул движения, характерных для таламо-паллидарного уровня».<sup>182</sup>

Изменение вертикальной позы только за счет внешней структуры тела окажется поверхностным из-за большого количества участвующих в процессе поддержания элементов. Длительность подобного изменения будет зависеть от сознательного контроля, т. е. в таком случае формирующий вертикальную позу нейромышечный паттерн затрагиваться не будет. Увеличение осознанности осуществляется при помощи различия ощущений напряжения и ненапряжения, что приводит к формированию режима поддержания равновесия и двигательной активности, в котором отсутствует постоянный контроль. Тело оказывается функционирующим на автономном уровне.

Таким образом, осознанный подход влияет на неосознанные процессы, развитие телесной осознанности, обеспечивающее улучшенное качество сенсорной обратной связи, что при помощи внимания, анатомического знания и мыслеобраза приводит к неосознанным, и потому саморегулирующимся, процессам, по сути представляющим основу динамических систем.

Основатели соматических дисциплин, как правило, обладали физическим недугом, с которым не справлялась традиционная медицина (заболевание колена у М. Фельденкрайза, телесная слабость М. Тодд, заболевание горла у М. Александера). Они находили способы излечения, которые затем закладывались в основу их личной методики.

Основатель техники Александера — Фредерик Александер (1869–1955) — создал метод, направленный на изменение движенческих привычек в повседневной жизни. Освобождение от чрезмерного напряжения в системе Александера регулируется при помощи наблюдения именно за системой координации, которая есть у тела. Ощущение баланса тела, «уравновешенного»

---

<sup>182</sup> Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды. М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2004. С. 100.

при помощи необычных усилий, оказывается возможным в процессе переучивания установлению взаимосвязей тела и сознания. Гармоничное с точки зрения функциональности взаимодействие головы, шеи и спины определяет интегрирование всех систем тела в единое целое.<sup>183</sup>

Моше Фельденкрайз (1904–1984) — основатель метода Фельденкрайза. Метод нацелен на создание двигательных паттернов, сочетающих минимальное усилие и максимальную эффективность не за счет увеличения силы мышц, а через переформирование связей между двигательными участками коры головного мозга и мышцами с чрезмерным напряжением, а также за счет понимания того, как работает тело. Метод базируется на принципах физики, биомеханики и эмпирическом понимании процесса обучения и человеческого развития. Для расширения образа себя используются двигательные приемы, которые помогают привлечь внимание в те части тела, которые не осознаются, что позволяет осуществить более полное включение в функциональное движение. Таким образом, достигается осознание нервно-мышечных паттернов (привычные модели действия), зажимов и ограничений и открываются новые способы движения. Такое улучшение на физическом уровне происходит за счёт расширения функциональной осознанности, что часто является доступом к более глобальному улучшению функционирования на физическом и психическом уровне. Обучение не заканчивается с концом урока. Процесс интеграции достигнутого изменения часто продолжается в повседневной жизни.<sup>184</sup>

В основе «Body-Mind Centering» (ВМС) Бонни Бэнбридж Коэн — паттерны развития движений: допозвоночные (превертебральные) и позвоночные (вертебральные), паттерны движения младенца и базовые неврологические паттерны движений. Навыки и применение ВМС включают распознава-

<sup>183</sup> См. об этом: *Крейз Р.* Александер-метод: К здоровью через естественную осанку. М.: Фаир-пресс, 1999. 92 с.

<sup>184</sup> См. об этом: *Фельденкрайз М.* Сознание через движение: Двенадцать практических уроков. М.: Ин-т общегуман. исслед., 2001. 160 с.; *Быленок Ю. В.* Соматика и её место в современном хореографическом образовании.

ние систем в теле (например, система органов, миофасциальная система, системы жидкостей, костная, нервная система и т.п.), работу с паттернами движения (от дыхания и сжатия-расширения до самых сложных паттернов), рефлексам и состояниями. ВМС позволяет установить контакт со своим телом на глубинном уровне через проживание своей анатомии. ВМС расширяет возможности контакта с собой, другими и окружающим миром на разных уровнях — от клеточного до системного.<sup>185</sup>

Идеокинезис является одной из старейших соматических дисциплин, действие которой основывается на применении мыслеобраза. Мыслеобраз, или имаджери (от англ. «imagery») — это психологическая активность, которая вызывает физические характеристики отсутствующего объекта или динамического события.<sup>186</sup> Перспектива мыслеобраза в идеокинезисе рассматривается как внутренняя, «изнутри» тела, или кинестетическая, то есть от первого лица. Внешняя перспектива, или визуальная — «снаружи», то есть от третьего лица — хорошо известная стратегия для повышения эффективности в выполнении двигательных задач в спорте. Считается, что перспективы контролируются различными процессами. Установлено, что основным фактором, обуславливающим эффективность мыслеобраза, является его яркость и тот факт, что именно мыслеобраз перспективы от первого лица способствует увеличению соматических ощущений. Использование мыслеобраза для изменения двигательных привычек является основанием для феноменологического освоения мира от первого лица.<sup>187</sup>

Джон Ролланд описывает изменение двигательного паттерна как постепенный процесс, предполагающий: «1) частое воспроизведение соответствующего образа, 2) развитие остроты кинестетического восприятия и 3)

<sup>185</sup> См. об этом: *Hartley L. Wisdom of the Body Moving. An Introduction to Body-Mind Centering.* Berkley, California: North Atlantic Books, 1994. 346 p.

<sup>186</sup> *Krasnow D. H. Imagery and Conditioning Practices for Dancers // Dance Research Journal.* 1997. Vol. 29. № 1. P. 44.

<sup>187</sup> См. об этом: *Гордеева Т. В. Идеокинетический подход как метод коррекции опорно-двигательного аппарата в танцевальном обучении: Дис. ... маг. ст. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.* СПб., 2012. 105 с.



восприимчивость к происходящим изменениям».<sup>188</sup>

Отсутствие волевых движений — это не просто состояние покоя и расслабления. А. Бернارد характеризовал расслабление как дифференциальное состояние — одна группа мышц расслабляется (используются картинки-образы на увеличение расстояния между частями скелета), другая приводится в тонус (картинки-образы на уменьшение расстояния между костями). Использование подобных образов-картинок не подразумевает движение костей, а направлено на приведение определенных мышц в тонус или расслабление: «Полная релаксация — это смерть, у всех мышц должен быть тонус».<sup>189</sup> Мышечный баланс необходим для создания скелетного равновесия: «Жестко закрепленная вертикальная поза далека от идеала».<sup>190</sup>

На примере развития метода идеокинезиса можно проследить интеграцию соматических подходов в танцевальную среду Америки и Европы. Основательница метода Мейбл Тодд (1880–1956) разрабатывала терапевтическую систему «Естественная осанка» и вела студию в Нью-Йорке, где занимались представители разных творческих профессий. Ее ученица Барбара Кларк (1889–1982) разрабатывала развивающее оборудование для детей младшего школьного и дошкольного возраста и создавала преподавательские пособия, используя свои рисунки с абстрагированными формами мышц, костей и суставов. Другая ученица М. Тодд Лулу Свейгард (1895–1974) проводила индивидуальные сессии для студентов по нейромышечному переобучению, вела занятия по анатомии для танцовщиков на танцевальном факультете в Джулиард Скул (Juilliard School) в Нью-Йорке. Ее работа «Потенциал человеческого движения: идеокинетическая помощь» (1974) является действующим пособием по применению мыслеобраза.

В 60-х годах XX века многие танцовщики в частном секторе знали

<sup>188</sup> *Rolland J.* Inside Motion. P. 7.

<sup>189</sup> *Bernard A.* Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment / A. Bernard, W. Steinmuller, U. Stricker. California: North Atlantic Books, 2006. P. 21.

<sup>190</sup> *Ibidem.*

о системе Свейгард. Из-за того, что она преподавала танец в течение многих лет, идеокинезис стал одной из наиболее узнаваемых систем телесной «терапии» среди танцовщиков. К числу практиков идеокинезиса последующего поколения относятся: Андре Берnard (Andre Bernard), Каррен Барракуда (Karren Barracuda), Ирен Дауд (Irene Dowd), Эрик Хоукинс (Erick Hawkins), Джоан Эмонс (Joanne Emmons), Памела Матт (Pamela Matt), Джон Ролланд (John Rolland), Нанси Топф (Nancy Topf), Эрик Фракллин (Eric Franklin); они продолжили развитие идеокинезиса как соматической дисциплины. Некоторые из них интегрировали свои знания в танцевальные практики, другие разрабатывали собственные системы с применением мыслеобраза.<sup>191</sup>

Среди первого и второго поколений новаторов соматических практик помимо вышеперечисленных лиц исследователи выделяют такие имена и дисциплины: Герду Александер (и её метод «Эутони»), Шарлотту Селвер (и её Розен метод), Иду Рольф (и её технику «Ролфинг»), Милтона Трэйджера (и его технику «Ментастика»), Ирмагд Бартениефф (и её технику «Основы движения»). Последующее поколение представляют: Илэйн Самерс (создатель техники «Kinetic Awareness»), Бонни Бэнбридж Коэн (создатель техники «Body-Mind Centering»), Анна Халприн (создатель техники «Expressive Arts Therapy»), Джоан Скиннер (создатель «Skinner Releasing Technique»), Нэнси Топф (создатель «Topf Technique»), Эмиль Конрад (создатель техники «Continuum»), Сандра Хортон Фралеи (создатель техники «Shin Somatics»), Джудит Эстон (основатель «Rolf Movement»).<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Об интеграции идеокинезиса и танцевального сообщества см.: *Batson G.* Teaching Alignment. From a mechanical model to a dynamic system one. P. 134–153; *Bernard A.* Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment; Ideokinesis / Ed. P. Matt [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ideokinesis.com> (дата обращения: 05.05.2014); *Topf N.* The Anatomy of Centre // Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal. 2012. Vol. 37. № 2. P. 10–42; *Vyas N.* The Use of Imagery and Visualization in Contemporary Dance [Электронный ресурс]. URL: <http://www.indefocus.com/articles/featured-articles/222-the-use-of-imagery-and-visualisation-in-contemporary-dance> (дата обращения: 05.09.2014); *Eddy M.* A brief history of somatic practices and dance. P. 5–27; *Dragon D. A.* Toward embodied education, 1850s–2007; *Schiphorst T. H.* The Varieties of User Experience.

<sup>192</sup> *Eddy M.* A brief history of somatic practices and dance. P. 15.

Танцевальное сообщество, занимавшееся поиском новых форм телесной выразительности и «языка», принимало активное участие в развитии соматических дисциплин. В середине XX века началось распространение соматических принципов в образовательной среде современного танца. Как было сказано выше, в практических занятиях по «идеокинезису» М. Годд, Б. Кларк и Л. Свейгард принимали участие танцовщики. Это отразилось на танцевальных уроках: стало уделяться внимание фактическому анатомическому изучению строения скелетно-мышечного аппарата и его функциональной интеграции. Тенденция интеграции соматических практик в хореографическое образование может быть выражена в понятии соматического обучения, при котором в танцевальных уроках используются принципы «мудрости тела-ума, идеи связанности и дыхания».<sup>193</sup> Самоосознанность, самоконтроль и активное применение воли к процессам роста и развития (самоавтономность) являются темами соматического обучения. Соматическое обучение начинает появляться в учебных программах Европы и Америки с 1980 года, после выхода статьи Марты Майерс «Терапии тела» в журнале «Dance Magazine», и поначалу часто замещается терапевтическими процедурами — восстановлением после травмы и поддержанием физической формы.<sup>194</sup> Использование соматических подходов в образовательной и профессиональной деятельности оказало влияние на изменение восприятия танцовщиками тела и движения.

Объединение танцовщиков Judson Church Theater (Театра Церкви Джадсона) 1962–1964-х годов в Нью-Йорке являлось активным инициатором

---

<sup>193</sup> Подробно о соматическом обучении см.: *Batson G. Somatic Studies and Dance* [Электронный ресурс]. URL: [www.iadms.org/resource/resmgr/resource\\_papers/somatic\\_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22](http://www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22) (дата обращения: 05.09.2015); *Batson G. Teaching Alignment*. P. 134–153; *Dragon D. A. Toward Embodied Education, 1850s–2007*; *Eddy M. A brief history of somatic practices and dance*. P. 5–27.

<sup>194</sup> Об интеграции «соматикс» в танцевальное образование см.: *Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании*; *Batson G. Somatic Studies and Dance* [Электронный ресурс]. URL: [www.iadms.org/resource/resmgr/resource\\_papers/somatic\\_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22](http://www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22) (дата обращения: 05.09.2017); *Dragon D. A. Toward embodied education, 1850s–2007*; *Eddy M. A brief history of somatic practices and dance*. P. 5–27.

процесса развития области «соматикс» (somatics). Стиву Пакстону (Steve Paxton), Дэвиду Гордону (David Gordon), Симон Форти (Simone Forti), Ивоне Райнер (Yvonne Rainer), Трише Браун (Trisha Brown), Люсинде Чайлд (Lucinda Child), Мередит Монк (Meredith Monk), Деборе Хэй (Deborah Hay) и другим были необходимы новые формы танцевального исполнительства и новые подходы в телесных практиках вне рамок институционализировавшихся к тому времени техник модерн танца: они или основывали новые, или осваивали уже существующие соматические дисциплины.

Первые участники сообщества Judson Church Theater: Симон Форти, Ивон Райнер и Триша Браун познакомились на занятиях у Анны Халприн, которая использовала импровизацию для исследования кинестетического подхода в движении. К 1955 году Анна Халприн уже имела признание как хореограф и танцовщица в стиле Марты Грэм. Вместо основного направления танца модерн она выбрала импровизацию. Халприн вдохновлялась книгами М. Тодд и методом своего преподавателя, М. Э. Даблер, основанным на анатомическом знании. Браун, Форти и Райнер, а также другие участники сообщества работали с Халприн в то время, когда она искала новые, ранее не рассматривавшиеся возможности использования кинестетического подхода.<sup>195</sup> Другие участники сообщества Judson Church Theater — Джун Экман, Рут Эмерсон и Салли Гросс — каждая по-своему были вовлечены в процессы исследования движения. Экман практиковала технику Александра, Гросс — преподавала уравнивание (alignment) на базе кинезиологических исследований Тодд. Ещё одна участница сообщества Judson Church Theater — Элен Саммерс — развила свою собственную практику формирования кинестетической осознанности. Т. Браун работала над развитием своей теории физической осознанности с Саммерс и Экман.<sup>196</sup> Таким образом, соматические дисциплины привели к изменению художественной практики хореогра-

---

<sup>195</sup> *Burt R. Judson Dance*. P. 56.

<sup>196</sup> Там же. С. 57.

фов и танцовщиков 1960-х годов, способов организации движенческого материала, в основе которых теперь была импровизация.

«Соматический» фокус на нейро-скелетно-мышечную восприимчивость послужил развитию нового танцевального направления — контактной импровизации (1972, основатель Стив Пакстон).<sup>197</sup> Это была совершенно новая практика тела — «танец, в котором акцент смещен с внешней формы на работу с физическими характеристиками своего тела и тела партнера».<sup>198</sup> Внимание обращается на то, «как совершается движение», а не на то, «что это за движение».<sup>199</sup> Отсутствие зафиксированного словаря движений компенсируется практикой передачи веса и перекатов. Высокий уровень безопасности (из-за риска и непредвиденности в импровизационном взаимодействии участников, которое может быть травмоопасным) обусловлен развитием чувства доверия к телесным ощущениям и заострённым рефлексам.

Начиная с появления танца модерн в конце XIX — начале XX века, с предшественников Judson Church Theater, поиск нового языка движений осуществлялся вне балетных рамок. Появление нового танца связывают с именем Айседоры Дункан. Ее вдохновитель, теоретик музыки Ф. Дельсарт считал, что танец представляет собой «уникальный язык коммуникации и выражения ощущений и смыслов, невозможных никакими другими способами».<sup>200</sup> Разработанная им система, в которой движения соотносились с эмоциональными состояниями, являлась источником для манифеста Дункан и ее веры в мощь танца. Айседора Дункан искала естественное движение вне условностей строгих балетных форм, в ее танце было много простых

<sup>197</sup> Герд О. История трех смертей // Театр. 2015. № 20. С. 27.

<sup>198</sup> Пуховская Т. Танец и архитектура: Создавая пространства. Сайт о современной культуре в Нижнем Новгороде [Электронный ресурс]. URL: <http://cultureinthecity.ru/statji/tanec-i-arhitektura-sozdavaya-prostranstva.htm> (дата обращения: 05.04.2016).

<sup>199</sup> Thomas H. The Body, Dance and Cultural Theory. С. 103.

<sup>200</sup> Mickenberg J. L. Dancing for Stalin: Pauline Koner's «Russian Days» and the Question of Stalinism [Электронный ресурс]. URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/maize/13545968.0001.001/1:14/-lineages-of-the-literary-left-essays-in-honor-of-alan-m-wald?rgn=div1;view=fulltext> (дата обращения: 05.04.2016).

движений, таких как бег, ходьба, подскоки, смена положений тела.<sup>201</sup> Она считала, что начало любого движения — в солнечном сплетении, там душа «обретает временное пристанище».<sup>202</sup> Дункан стремилась придать танцу форму, исходя из внутренних ощущений, и достигала доэкспрессивного уровня исполнения, то есть вызванного экспрессией, но не проявляющего ее вовне. Ее желанием было стать самим ощущением, а не реакцией на него, потерять волю, свою идентичность. Крайности эстетической оценки дункановской публики — от восторга до ненависти — указывают на диалог между телами танцовщицы и зрителей.<sup>203</sup> Теория экспрессивности, согласно которой внутреннее ищет выражение во внешнем, обретает в практике Дункан двойственное звучание: солнечное сплетение — это одновременно и внутреннее (как «временное пристанище для души»), и внешнее (как часть тела).<sup>204</sup>

Начало XX века, период между двумя мировыми войнами — время зарождения экспрессионистского танца (*Ausdruckstanz*).<sup>205</sup> Один из основоположников его концепции, Рудольф Лабан, вдохновлялся хтоническими движениями, заложенными в ритуале. Лабан заявлял, что цель его движенческой практики — очищение от влияния цивилизации, но в то же самое время применял модернистский прием: участники его постановок использовали принципы структурной импровизации для своих выступлений, импровизировали, используя основную партитуру танца.<sup>206</sup> В созданной Рудольфом Лабаном теории движения танцующий субъект определен как динамическая единица. Концепция танцовщика, который прилагает усилия для интеграции интеллекта, ощущения и желания в гармонично-сбалансированное и интерактивно двигающееся целое, позволила Лабану решить проблему дуализма тела и мышления. Система анализа движения, которая «воплотила в себе идеи

<sup>201</sup> *Foster S. L.* Dancing bodies. Meaning in dance. P. 245.

<sup>202</sup> *Franco M.* Dancing modernism — performing politics. p. 3.

<sup>203</sup> *Ibidem.* P. 12.

<sup>204</sup> *Ibidem.* P. 5.

<sup>205</sup> *Newhal M. A. S.* Uniform Bodies: Mass Movement and Modern Totalitarianism // *Dance Research Journal*. 2002. Vol. 34. № 1. P. 28.

<sup>206</sup> *Ibidem.* P. 29.

свободы выражения через тело»,<sup>207</sup> легла в основу педагогического метода, возникшего в 1920-е годы, в котором движение описывается через понятие усилия-формы как отношения внутрителесного к внешнему исполнению.<sup>208</sup>

Романтический идеализм, являвшийся источником вдохновения художественной коммуны Монте Верита в Швейцарии в начале XX века, где Лабан работал над формулировкой своих педагогических принципов, дал возможность развиться хореографическому таланту Мэри Вигман. Она занималась у Лабана и впоследствии использовала его идеи в своей танцевальной практике. Мэри Вигман, немецкая танцовщица и хореограф, искала возможности высвободить тело в танце, отказаться от «вековой балетной манерности для того, чтобы исследовать выразительную природу тела: слушать его, открывать первоначальные энергии, его острые углы, нежность и силу».<sup>209</sup>

Движения другой представительницы исторического танца модерн — американки Марты Грэм отличались прерывистостью и «архитектурностью».<sup>210</sup> Она считала, что тело должно пройти суровую подготовку, чтобы быть способным к самовыражению.<sup>211</sup> Набор упражнений в технике Грэм строго фиксирован и на протяжении всего XX века являлся главной составляющей образовательных программ для подготовки хореографов и танцовщиков. Ранний период творчества Марты Грэм связан с новым подходом к формальной редукции внешнего проявления эмоций до примитивного жеста.<sup>212</sup> Её работы того времени отличались экстремальным движеческим аскетизмом. Часть чувств «удалялась», перенаправляя полученный эффект зрителю. Танец Грэм был погружением в определенное настроение в рамках «эластичного», то есть несюжетного времени.<sup>213</sup> Поток движений нарушался резкостью и прерывистостью. Архитектурность положений тела в прост-

<sup>207</sup> *Eddy M.* A brief history of somatic practices and dance. P. 10.

<sup>208</sup> *Schiphorst T. H.* The Varieties of User Experience. P. 195.

<sup>209</sup> *Fraleigh S. N.* Dance and the lived body. P. 28.

<sup>210</sup> *Franco M.* Dancing modernism — performing politics. P. 47.

<sup>211</sup> *Foster S. L.* Dancing bodies. Meaning in dance. P. 246.

<sup>212</sup> *Franco M.* Dancing modernism — performing politics. P. 40.

<sup>213</sup> *Ibidem.* P. 52.

ранстве добавляла к вышеперечисленным качествам невозможность «лёгкости» зрительского переживания.

В 1940-х годах начал работать над созданием собственного направления один из её танцовщиков, Мерс Каннингем. Он считал, что любое движение, любая процедура композиции, любой компонент пространства обладает ценностью.<sup>214</sup> Экспрессивность в работах Каннингема происходит от движения. Движения — производное от энергии, точно так же как и экспрессивное движение — производное от внутреннего беспорядка, эйфории, ощущений или чувств, которые вызываются впечатлениями. Для Каннингема движение — реакция не на духовную реальность, а на физическую.<sup>215</sup>

Ненасильственная природа соматического подхода как нельзя более точно соответствовала эстетическим границам практики Judson Church Theater: профессионально натренированное тело исполняет простые движения, а неподготовленное (танцовщики-любители, зрители), чтобы подчеркнуть виртуозность высказывания, — становится артистом.<sup>216</sup> Танцовщики Judson Church Theater считали, что тело всегда есть и уже является танцующим, танцовщик проявляется в действии, которое не выражает внутреннего переживания. Ими были сформулированы художественные принципы, отрицавшие ценности предыдущих поколений — веру в универсальный опыт и выразительность, которые были зафиксированы в манифесте одной из основательниц объединения И. Райнер: «Нет зрелищности, нет виртуозности, нет магии, нет стилю, нет звёздам, нет соблазнам, нет эмоциям».<sup>217</sup>

Дискурс ощущения исполнителя в середине XX века пополняется качеством кинестетической осознанности. Качество нейро-скелетно-мышечной восприимчивости использовалось танцовщиками Judson Church Theater для создания и исполнения движений, что повлияло на исполнительский

<sup>214</sup> *Banes S.* Terpsichore in Sneakers. P. 6.

<sup>215</sup> *Franco M.* Dancing modernism — performing politics. p. 77.

<sup>216</sup> *Anderson-Rabern R.* Efficiencies of Slowness: The Politics of Contemporary Collective. Stanford: Creation Stanford University, 2011. P. 118–119.

<sup>217</sup> *Banes S.* Terpsichore in Sneakers. P. 43.



процесс, на дальнейшее развитие современного танца и как следствие — нашло отражение в новом типе сценического присутствия.

Несмотря на очевидную эффективность применения соматического подхода в танцевальном обучении, идеи жесткой физической подготовки часто преобладают над развитием телесной осознанности, для которой необходим долговременный подготовительный процесс с неявными, на первый взгляд, результатами. С самого начала соматические практики критиковали как эзотерические и не серьезные. Однако достижения в нейрофизиологии позволяют судить о действенности методов, в которых восприятие влияет на двигательные функции.

Соматические практики до сих пор страдают от недостатка теоретизации и не совсем ещё свободны от мнения о том, что «физические ощущения неукоснительно избегают языкового выражения».<sup>218</sup> Тем не менее, выделяется несколько сфер, в которых происходит формирование теоретического дискурса соматик-движения. Дискурс соматических практик состоит в основном из устных инструкций, комментариев и референций, данных по отношению к действиям обучающихся или полученных от них самих; причём, почти не практикуется письменная фиксация. Эти сферы представлены описаниями занятий для потенциальных клиентов, учебными пособиями и материалами для будущих специалистов, трудами основателей и историями выздоровления пациентов, которые обычно сопровождаются комментариями в начале и конце. В подобном контексте интерес представляет сам факт существования таких текстов, но не как примера выздоровления для подтверждения действенности метода, а как «бесценное описание живого опыта в лабораторных условиях».<sup>219</sup> Всегда существует риск институционализации соматических практик, превращения их в «хорошее движение» и «хорошее ощущение», риск возвращения бытийности и жестовой нормативности идеального тела

---

<sup>218</sup> *Ginot I.* From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. P. 14.

<sup>219</sup> *Ibidem.*

и опыта, центрирующегося на самом себе.

**Во 2-м параграфе I главы** мы рассмотрели практики тела, которые приобрели особую ценность в поле современного танца — соматические дисциплины. Преодоление дуализма ментального и физического в подходах к телу оказалось востребованным у нового поколения танцовщиков, художественные позиции которых требовали преодоления институционализовавшихся и жестких рамок нового танца начала XX века. Распространившиеся в среде профессионального и любительского сообщества практики повлияли на новый режим исполнительства в области современного танца. На примере Judson Church Theater очевидно, что такой подход к телу был важен в их практике, отрицавшей внутреннюю выразительность, проявленную в форме, и внешнее оформление. Предпочтение отдавалось повседневным жестам и уличным показам, изменилось место показа, и — место зрителя.

**Выводы к первой главе.** В результате парадигмального сдвига в середине XX века в центре научного познания оказывается тело человека как нелинейная и сложная структура, в которой движение представляется неотделимым от контекста ментальных процессов. Соматические практики и современный танец обладают единым эпистемологическим источником. С середины XX века дискурс ощущения исполнителя дополняется качеством кинестетической осознанности.

Фокус исследования следующей главы — обоснование категории танцевального перформанса и выявление особенностей художественной коммуникации в его рамках.

## Глава 2. Перформативность в практике танцевального искусства второй половины XX века

Эстетическая парадигма классической эпохи отражала субъект-объектную структуру классической науки. Человек-субъект в этом порядке мироустройства воспринимает мир вещей-объектов как нечто ему внеположное, как данность, от него не зависящую. Эстетический предмет в таком понимании прекрасен сам по себе и ценность его универсальна. Новая эстетическая парадигма в середине XX века стремится преодолеть границы трансцендентного и обращается к опыту переживания человеком настоящего. Поставангардная музыка, современное искусство и танец в 1960–1970-х годах создают новые условия для зрительского восприятия, меняя его привычные способы.

### § 2.1. «Присутствие» как условие танцевального перформанса

В первом параграфе I главы речь шла о переживании интенсивного опыта, имманентного и доступного к распознаванию лишь в своем исчезновении, который не мыслится без формы и не может быть рассмотрен вне рамок коммуникации. Подобный опыт (переживание) созвучен с опытом «присутствия»,<sup>220</sup> широко обсуждаемого в рамках западноевропейского театрального дискурса. По мнению театрального теоретика К. Пауэра, точка зрения, соответствующая опыту всех форм сценического искусства, присутствие или «настоящее» — это что-то, что находится вне границ представленного. Это могло быть ощущение «настоящего» в актерском представлении, переданная жизненность события или энергия, объединяющая зрителей и актеров, т. е. все то, что находится вне области обозначения. Единой концепции «присутствия» не существует. Например, классическая версия сценического присутствия имеет отношение не просто «к избыточности, а к избыточности, связанной с ощущением переживания чего-то об исполнителе, уникальной

---

<sup>220</sup> Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 9.

правды об исполнителе, укрупнённой сценой».<sup>221</sup> Тема присутствия затрагивается в исследованиях К. Пауэра, Э. Фишер-Лихте, Х. Т. Геббельса, П. Феллан, Д. Ф. Шермана, Х. Т. Лемана, Ф. Осландера, Е. Футч.<sup>222</sup>

Кормак Пауэр в исследовании «Присутствие в пьесе: критическое исследование присутствия в театре»<sup>223</sup> предлагает рассматривать его как термин, отражающий специфику художественного опыта и объединяющий определенные признаки театральной эстетики. В исследовании разбирается конфликт между невозможностью настоящего («настоящее как таковое не изначально, но восстановимо, оно — не абсолютная, полностью живая и конституирующая форма опыта»),<sup>224</sup> отсутствием «чистоты живого настоящего» в терминах постструктуралистов, и присутствием как театральным опытом. В более широком смысле, присутствие может быть определено как единовременность сознания и объекта внимания. Объект внимания может быть учрежден множественными способами: может быть реальным, как экран компьютера, может быть воображаемым, сохраненным в памяти или вымышленным. Но, если концепт присутствия подразумевает соотношение между сознанием и объектом, зрителем и сценой, то присутствие в театре утверждается только в качестве представленного перед публикой. В результате исследования Пауэр приходит к выводу, что нет единой формулы для определения того, что есть присутствие в театре, и обращает внимание, что фокус дискуссии об этом должен быть направлен на способы, «при помощи

<sup>221</sup> *Sherman J. F.* A Strange Proximity. P. 2.

<sup>222</sup> *Power C.* Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre: Dis. ... PhD. Glasgow: University of Glasgow, 2006. 251 p.; *Fischer-Lichte E.* The transformative Power of Performance: A new aesthetics. L.: Routledge, 2008. 232 p.; *Геббельс Х.* Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. 272 с.; *Phelan P.* Unmarked. The Politics of Performance. L.: Routledge, 1993. 207 p.; *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign. 2013. 312 с.; *Auslander P.* Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 206 p.; *Fuchs E.* Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida // *Performing Arts Journal.* 1985. № 9. P. 163–173; *Fuchs E.* The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 240 p.

<sup>223</sup> *Power C.* Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre.

<sup>224</sup> *Деррида Ж.* Письмо и различие. С. 270.

которых театр как художественное средство создает объекты внимания, и каким образом эти объекты внимания оказываются представленными публике». <sup>225</sup> Таким образом, присутствие может быть рассмотрено не как свойство театра, а как функция, в которой театр — место, где производятся различные действия, и где играют с разными уровнями присутствия/настоящего. <sup>226</sup>

Пауэр выделяет несколько различных режимов присутствия: режимы «вымысла», «ауры» и «буквальное» присутствие. Режим вымысла рассматривается в рамках условности театрального медиа: нереальный мир представлен через реальный, и зритель, реципиент заранее об этом осведомлен. Люди и предметы, существующие в действительности, на сцене находятся как бы со «знаком минус», все, что происходит на сцене — нереально: к стулу, стоящему на сцене, нельзя подойти и сесть. <sup>227</sup> Тем не менее, интеракция между публикой и исполнителем происходит в действительности, нереальное время пьесы и реальное время зрителей объединяются в особое время спектакля. <sup>228</sup> Реальна и работа воображения, которую необходимо проделать зрителю, воспринимающему происходящее на сцене. <sup>229</sup>

Режим «ауры» отражает качество вне пределов реальности как абстракцию. <sup>230</sup> Этот режим разделяется К. Пауэром на модернистские устремления к автономности театра, в основе которых лежат идеи трансцендентности и самоприсутствия, и на усиление сценического присутствия за счет актерского мастерства в представлении-репрезентации. <sup>231</sup> Режим ауры в театральном спектакле направлен на устранение какой бы то ни было дистанции

---

<sup>225</sup> *Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 198.*

<sup>226</sup> В английском языке слова «присутствие» и «настоящее» обозначаются одним и тем же словом «presence».

<sup>227</sup> *Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 22.*

<sup>228</sup> *Ibidem. P. 51.*

<sup>229</sup> *Ibidem. P. 36.*

<sup>230</sup> *Ibidem. P. 55.*

<sup>231</sup> *Ibidem. P. 61.*

между актером и выразительными средствами.<sup>232</sup> Антонен Арто считал, что театральные постановки должны быть «скроены из цельного материала, из цельной жизни, из цельной реальности», должны напоминать «церемонию религиозного обряда, в том смысле, что они искореняют из сознания зрителя всякую идею притворства, осмеяния и подражания действительности».<sup>233</sup>

Идея ауры имеет коннотации, связанные с понятием духовности, что соотносится с течениями в модернистском искусстве, где духовность стала синонимом поворота от внешней, материальной реальности внутрь к исследованию сути данного медиума.<sup>234</sup> Так, художник В. Кандинский считал целью искусства эстетическую автономность его видов, которая может быть достигнута через исследование духовности внутри медиума: «Постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими... Сознательно или бессознательно они (художники) начинают обращаться главным образом к своему материалу; они проверяют его, кладут на духовные весы внутреннюю ценность его элементов, необходимых для создания их искусства».<sup>235</sup> Как о фундаментальной цели искусства писал о ценности внутренней, духовной жизни К. С. Станиславский, понимая задачу театра в создании жизни «человеческого духа роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме».<sup>236</sup> Духовность — это своего рода повторяющаяся метафора, при помощи которой различные формы практик модернистского театра искали способы исследования «сущности» театра, охватывая тенденцию предпочитания внутренней жизни актера по отношению к внешней театральной атрибутике. Духовное качество искусства связано с исследованием внутренней жизни, жизненностью, проживаемой, но

<sup>232</sup> Ibidem. P. 62.

<sup>233</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 151.

<sup>234</sup> Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 58.

<sup>235</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 36.

<sup>236</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 227–229.

не имеющей возможности быть представленной вовне.

Для Арто сцена — место, где истина обнаруживается через чувственный опыт, а не через слова вездесущего автора-драматурга. «Ясно, что театру нужно порвать с актуальностью, поскольку он замкнут в пределах своего языка и связан с ним, — его задача не разрешить социальные и психологические конфликты, не служить полем боя для поучительных страстей, а объективно выражать тайную истину, выявлять в открытых жестах скрытые истины, затаившиеся в формах при их столкновении со Становлением».<sup>237</sup>

Влияние А. Арто на поколение театральных практиков 1960-х годов широко признано. Концепция театра как священного пространства являлась центральной в его практике Театра жестокости, как определяет ее В. И. Максимов в предисловии к российскому изданию трудов А. Арто, практика Театра жестокости — «это прямое изображение вещи, собственное ее наименование»<sup>238</sup>, потому что, как пишет об этом Ж. Деррида, это «сама жизнь, поскольку она несет в себе непредставимое. Жизнь — это непредставимое начало представления».<sup>239</sup>

Влияние А. Арто заметно в понимании идеи духовности в концепции «святого актера» у польского режиссера Ежи Гротовского. Речь идет об исполнителе, прошедшем специальную подготовку для того, чтобы стать воплощением человечности, очищенным от искусственной индивидуальности и социально заложенного поведения.

Для имеющего отношения с символом и идеальностью искусства присутствие человека нетерпимо, потому что тело, или физичность, будучи частью природы, является накоплением множества случайностей. Как пишет об этом К. Пауэр: «Человеческое тело в особенности обладает врожденной нечистотой, отвлекающей внимание от созерцания сущностного и всеобъем-

<sup>237</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 161.

<sup>238</sup> Там же. С. 22.

<sup>239</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. С. 372.

лющего».<sup>240</sup> Для А. Арто и Е. Гротовского, по его мнению, исполнитель, у которого стёрт знак его социальной индивидуальности, должен стать каналом, через который передается зрителю энергия духа.<sup>241</sup> Е. Гротовский так объясняет то, что имеет в виду под святостью: «Не поймите меня неправильно. Я говорю о “святости”, хотя сам неверующий. Я имею в виду “мирскую святость”. Если актер в ситуации вызова бросит вызов другим и, через крайности, профанацию и жестокое святотатство, откроется, скинув маску повседневности, то зритель тоже может отважиться на самопознание. Если актер не демонстрирует свое тело, а лишь уничтожает его, сжигает и освобождает от сопротивления внутренним импульсам, то он не продает свое тело, а приносит его в жертву. Он повторяет искупление, он приближается к святости. Если действие такого рода не должно быть мимолетным и случайным, если оно должно существовать в пространстве и времени, если нам нужна театральная группа, чей повседневный хлеб и есть подобная работа, значит, мы должны следовать специальному методу поисков и тренинга».<sup>242</sup>

Тело архетипичного актера Гротовского способно преодолеть индивидуальность и социальные условности в антинатуралистической актерской игре, устремляясь к идеалу. Для этого необходим тренинг: Гротовский предполагал, что при помощи интенсивной физической и умственной практики актер может отказаться от опоры на индивидуальность и стать воплощением духа человечества. Гротовский называл упразднение тела актера жертвой; это была центральная идея в период его работы с Польским Лаб театром: методы тренинга Гротовского были связаны со стиранием блоков, включая эго исполнителя и стремление к проявлению личностной харизмы.<sup>243</sup>

Создание спектакля с приоритетом на аурагическое присутствие сцены подразумевает контроль не только над элементами внутри произведения —

<sup>240</sup> *Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 73.*

<sup>241</sup> *Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 71.*

<sup>242</sup> *Гротовский Е. К Бедному театру. С. 33.*

<sup>243</sup> *Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 80.*



актерами, материалом и текстом, а также над опытом публики. В частности, внешние контекстные факторы должны быть устранены, так что спектакль не может быть подвержен никаким незапланированным случайностям. Е. Гротовский считал, что ничего из того, что могло бы прерывать целостность спектакля, не должно происходить само по себе. Возможно, как замечает К. Пауэр, понимание того, что взаимоотношения зритель-актер подвержены случаю, не поддаются полному контролю, привело его к окончанию постановочной деятельности и началу новых поисков в опытах сообщества.<sup>244</sup>

Арто также настаивал на полном контроле элементов спектакля. «Ничто не остается во власти случая или личной инициативы», — описывал он свой восторг перед Балийским театром.<sup>245</sup> Отказ от случайного ставит под вопрос саму идею настоящего в театральной практике ауратического присутствия, где отказ от случайного полностью компенсируется способностью актера быть проводником высшей энергии. Как пишет Деррида: «Первобытный театр и жестокость также начинаются с повторения. Но идея театра без представления, идея невозможного, если и не помогает нам наладить театральную практику, позволяет, может быть, осмыслить ее исток, канун и предел, осмыслить сегодняшний театр, исходя из раскрытия его истории и в горизонте его смерти... Присутствие, чтобы быть присутствием и самоприсутствием, оказывается всегда уже начавшим себя представлять, всегда уже початым. Само утверждение должно, повторяясь, начинаться».<sup>246</sup>

Режим «буквального» присутствия отражен в идее искусства как постоянно разворачивающегося события, которое невозможно пережить как единое произведение.<sup>247</sup> Г. Стайн считала, что публика должна «быть удержана в настоящем моменте созерцания»,<sup>248</sup> А. Капроу — что «линия между

<sup>244</sup> Power C. *Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre*. P. 80.

<sup>245</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 148.

<sup>246</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. С. 315–316.

<sup>247</sup> Power C. *Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre*. P. 99.

<sup>248</sup> *Ibidem*. P. 101.

искусством и жизнью должна сохраняться и подвижной, и неточной».<sup>249</sup> Режим буквальности проявляется особенно четко в акциях художественного перформанса, в которых сдвигался акцент с бытия-в-настоящем зрителя на бытие-в-настоящем зрителя совместно с исполнителем (перформером).<sup>250</sup> «Мгновенность» создания искусства в общем для исполнителей и зрителей пространстве, заряженном энергетическим потоком, бросала вызов театру как институализированной форме искусства, в которой «присутствие» симулируется, исполнитель делает что-то, не являясь тем, кого он представляет.<sup>251</sup> Перформанс лишен господства театрального семиозиса и репрезентации, его присутствие «здесь и сейчас» очевидно как не имеющее никаких других референтов кроме себя самого, тогда как театральная сцена — посредник для представления отсутствующего.<sup>252</sup> Тем не менее, пишет Пауэр, «можно сказать, что работы многих перформативных художников не лишены притворства/игры и желания репрезентации»,<sup>253</sup> а в театральной критике понятие театра сужается до понятия драмы.<sup>254</sup>

Историческая оценка присутствия у Эрики Фишер-Лихте («Трансформативная сила перформанса: новая эстетика»)<sup>255</sup> схожа с идеями Пауэра: с одной стороны, понятие «присутствие» или его исторические эквиваленты определяли театральный дискурс с начала его появления: актер воплощал один и тот же образ, существующий много лет. Театр не рассказывает историю, а создает портрет событий, происходящих и воспринимаемых зрителями здесь и сейчас. Способность театра «быть в настоящем» сказывается на незамедлительном чувственном эффекте, воздействии на зрителя, что может привести к его трансформации.<sup>256</sup> Э. Фишер-Лихте считает, что критики

---

<sup>249</sup> Ibidem. P. 103.

<sup>250</sup> Power C. Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre. P. 113.

<sup>251</sup> Ibidem. P. 115.

<sup>252</sup> Ibidem. P. 118.

<sup>253</sup> Ibidem. P. 119.

<sup>254</sup> Ibidem. P. 115.

<sup>255</sup> Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance. P. 93.

<sup>256</sup> Ibidem. P. 93–94.

и практики разделяют мнение о том, что заразительность актера передается в настоящем времени от его тела к телу зрителя, их разногласия касаются лишь оценки этого «настоящего».

В определении термина «присутствие» Э. Фишер-Лихте делает акцент на «феноменальном теле» исполнителя, определяющемся не выразительными/экспрессивными сторонами, а перформативными/исполнительскими, т. е. качествами, взятыми в рассмотрение безотносительно персонажа и выполняемых им действий.<sup>257</sup> Ее анализ исторического изменения режимов присутствия связан именно с телом актера.

Феноменальное тело актера — тело ощущений — вступает в разные отношения с его семиотическим телом — телом знака — на протяжении всей истории театра. Потребность в семиотическом теле возникает в процессе утверждения литературного театра в конце XVIII века, когда актер становится сосудом для передачи точного значения поэтического текста и, «воплощая» драматический персонаж при помощи реалистичного искусства игры, должен избавиться от своего собственного тела — «развоплотиться».<sup>258</sup> Мир «иллюзий» зрителя будет разрушен, если актер «проявит» свое собственное тело. Э. Фишер-Лихте объясняет подобную систему актерской игры в терминах ментального и физического дуализма, теории «двух миров», в которой значения, рассматриваемые как мыслительные или духовные, могут быть проявлены только при помощи знака. И если язык как система знаков выражает значения правдиво и точно, то на тело как на проводник-медиум и материал положиться нельзя. Идея воплощения через «развоплотение» препятствует «сиюминутной» ценности спектакля: с одной стороны, действия актера, его жесты, движения и речь преходящи, с другой — несут на себе печать знака. Подобная актерская система потеряла силу уже в начале XX века. К ее последователям была обращена критика, пред-

<sup>257</sup> *Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance. P. 96.*

<sup>258</sup> *Ibidem. P. 77.*

ставляющая фундаментальное различие между лингвистически и физически сконструированными значениями и основанная на том, что знаки, обозначающие язык и тело, не могут быть взаимозаменяемыми.<sup>259</sup>

В начале XX века системе «воплощения» был дан яростный отпор. Театр заявил о себе как о независимой от текстуально predetermined значения форме искусства. Изменения коснулись тела актера — на переднем плане оказывается его материальность (она влияет на восприятие зрителя), и податливость, т. е. тело воспринимается как «бесконечно совершенствующаяся машина, оптимизированная умным расчётом своего инженера».<sup>260</sup> Практика биомеханики В. Э. Мейерхольда была направлена на выявление кинестетического потенциала актера и не предполагала декодирование зрителем знаков, представленных в теле актера. Э. Фишер-Лихте отмечает, что эффект воздействия «актера на зрителя не зависел от способности зрителя декодировать знаки в движениях актера. Представлялось, что тело актера само по себе оказывает незамедлительный эффект на тело зрителя. Движения актера не предназначены для передачи значения, заключенного в литературном тексте, а служат источником появления чувства взволнованности или побуждают к созданию собственных значений».<sup>261</sup>

В 1960-х годах в театре и перформативном искусстве, как и в изобразительном искусстве авангарда начала XX века, используется понятие «материальности» тела, но без идеи тела как «подконтрольного материала». Как замечает Э. Фишер-Лихте, устремления практиков современного театра<sup>262</sup> направлены на обнаружение возможности сосуществования феноменального и семиотического тела, т. е. на разделение режимов «быть телом» и «иметь тело». Термин «воплощение» (*embodiment*) приобретает новый смысл — плоть, тело, «втелесность». Понятие тела актера как «воплощенного мышле-

---

<sup>259</sup> *Ibidem*. P. 79.

<sup>260</sup> *Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance*. P. 80.

<sup>261</sup> *Ibidem*. P. 81.

<sup>262</sup> *Ibidem*. P. 83.

ния» созвучно с идеями Мерло-Понти: освоение мира происходит не через дуалистический или трансцендентный подход, а через тело.<sup>263</sup>

В фокусе современного театра оказывается дестабилизация восприятия зрителя, происходит переключение внимания с драматического персонажа на феноменологическое тело играющего его актера. Колебание восприятия обозначается как эстетический феномен. Для его обозначения Э. Фишер-Лихте предлагает термин «мультиустойчивое восприятие зрителя» и фокусирует внимание на том, что этот процесс является неподконтрольным для зрителя.

Феноменальное тело актера — это источник «присутствия», источник силы, которая непредвиденно поражает публику, удерживает зрительское внимание и управляет пространством без проявления превосходства исполнителя, т. е. актер не предстает как обладающий сверхзнанием в сравнении со зрителем. Зрители ощущают присутствие актера, ощущают, что актер настоящий, существует необычным и наполненным способом, дарящим им самим ощущение себя самих как настоящих. Для них настоящее проявляется как интенсивный опыт «представления настоящего». Исследователь называет подобный опыт «сильная концепция присутствия».<sup>264</sup>

Специальные техники и практики «втелесности» используются для производства циркулирующей между актером и зрителем энергии, поток которой является источником трансформации как актера, так и зрителя.

Понятие «присутствия» рассматривается Э. Фишер-Лихте в контексте «перформативного переворота 1960-х годов» как результата формирования качества «втелесности».<sup>265</sup> Она замечает, что концепция «присутствия», воспринятая театром, акционизмом, перформативным искусством и эстетической теорией, затрагивает проблематику разделения физического и ментального. Ощущение присутствия позволяет мысли и телу взаимодействовать.

---

<sup>263</sup> Ibidem. P. 83.

<sup>264</sup> Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance. P. 96.

<sup>265</sup> «Втелесное» — наиболее точный перевод английского слова *embodiment*. Русское слово «воплощение» потеряло первоначальный смысл «относящийся к телу, к плоти». Подробнее об этом написано в следующем параграфе.

Энергетическое тело актера, вынесенное на передний план, является «воплощенной» ментальностью: процесс осознания, артикулируемый через тело и ощущаемый зрителями, разрушает дихотомию «тело — мысль/сознание». Исследователь называет такой опыт «радикальной концепцией присутствия».

По мнению Э. Фишер-Лихте, зритель переживает момент счастья, который не может произойти в обыденной жизни. Присутствие не приводит к чему-то экстраординарному. Оно скорее отмечает появление чего-то очень обычного и развивает это в событие: проявляет природу/сущность человека как «воплощенного ума». Переживать опыт другого и себя самого означает иметь опыт воплощенных ментальных процессов. Таким образом, обычное существование переживается как экстраординарное.<sup>266</sup>

Э. Фишер-Лихте связывает появление терминов «перформативность» и «перформативное действие» с перформативами — действенными высказываниями, понятием, предложенным Д. Л. Остином<sup>267</sup> в лингвистической философии. Самостоятельные и самореферентные, перформативы актуальны в рамках определенного сообщества, к которому они апеллируют, т. е. до тех пор, пока они «выдвигают на первый план социальную действительность, к которой отсылают». В этом случае речевая практика имеет следствием трансформативную силу.<sup>268</sup>

Д. Л. Остин разрушает бинарную оппозицию «констативов» и «перформативов», тем самым определяя эстетику перформативности, в которой дихотомические пары субъект/объект, означаемое/означающее теряют полярность и четкое определение.<sup>269</sup> Э. Фишер-Лихте предлагает перенести понятие перформативности из области теории речевых актов на физические действия. Понятие «перформативность» обрело новое звучание в свете изменений в культуральных исследованиях в 1990-х годах. По мнению Э. Фишер-

<sup>266</sup> *Fischer-Lichte E.* The transformative Power of Performance. P. 99.

<sup>267</sup> *Ibidem.* P. 23.

<sup>268</sup> *Ibidem.*

<sup>269</sup> *Ibidem.*

Лихте, до этого времени культурный феномен, в котором доминировала описательная метафора «культура как текст», воспринимался как структурная паутина знаков, ждущих расшифровки. В 1990-х годах на первый план выходят перформативные характеристики культуры, и происходит, по мнению Э. Фишер-Лихте, парадигмальный сдвиг, который предоставляет телу не подчиненное, а равное по отношению к тексту положение.

Теоретик театра и философ Ханс-Тис Леман применяет категорию присутствия в сфере постдраматического театра<sup>270</sup> к таким жанрам, как перформанс и хеппенинг, целью которых было нарушение повседневности и преодоление автоматизма в зрительском восприятии. Их влияние можно усмотреть в изменении качеств актера, который больше не актер роли, но «перформер, предлагающий свое присутствие на сцене как акт созерцания».<sup>271</sup> Он не прилагает никаких дополнительных усилий, чтобы увеличить объем информации, сообщаемой о нем больше, чем его непосредственное пребывание. Таким образом, на первом плане оказывается живое, «провокативное присутствие человека, а не воплощение некой фигуры».<sup>272</sup>

Становление постдраматического театра можно проследить с начала XX века, когда западноевропейская культура столкнулась с проблемой описания действительности, кризиса знака и его означаемого, а в рамках театральной сцены — двойной негацией (реальностью, описывающей реальность), с изменениями модуса восприятия, вызванными в том числе и скоростью передачи информации. Х.-Т. Леман определяет постдраматический театр как новый способ использования знаков, а не как новый тип теат-

---

<sup>270</sup> Термин «постдраматический» связан с желанием обособиться от традиций драматического театра, основывающихся на принципах развития театрального действия при помощи речевых смыслов и обусловленных рамками пьесы и условностями подражания действительности (мимезиса), т. е. ее копирования, а также необходимой завершенности (переживания катарсиса) произведения, чем с процессами теоретизации театра в рамках культуры постмодерна. Постдраматический театр скорее относится к эпохе позднего модерна, чем постмодерна (Х.-Т. Леман).

<sup>271</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 218.

<sup>272</sup> Там же.

рального текста, подразумевая под текстом совокупность театрального процесса и его представления. Уходя от умственной структуры спектакля, постдраматический театр определяет «новую реальность физического тела, которая не “пересказывает” нам ту или иную эмоцию, но самим своим присутствием “являет” себя как место, куда реально вписана коллективная история».<sup>273</sup>

Х.-Т. Леман обозначил новые границы для определения эстетической значимости сценической практики нового театра: право позиционировать новую реальность, которая больше не нуждается в оправдании того, что она представляет «реальное». Художественной ценностью наделяется процесс, который зависит от опыта участников, зрителя и актеров, т. е. субъективной и эфемерной реальности. С одной стороны, Леман анализирует новое качество исполнительского присутствия, которое больше не является объектом для считывания смыслов, так как ничего не обозначает кроме себя самого как реального тела и новой ситуации, которая способна изменить процесс зрительского восприятия и представляет другой вид зрительского участия.

В середине XX века понятия присутствия и проживания опыта настоящего в эстетической сфере актуализируются в рамках перформативного переворота, продиктованного художественным перформансом. Возникший вне театральных условностей, перформанс предлагал зрителю совершенно другой способ сосуществования с исполнителем, который не играл персонаж, а представлял самого себя. В постдраматическом театре на первый план выдвигается феноменальное тело актера, его способность к преодолению дихотомии ума и тела в рамках репрезентативности. Таким образом, перформативность обусловлена самореферентностью жеста исполнителя и его способностью быть медиумом-проводником.

**В первом параграфе II главы** были рассмотрены концепции присутствия в театральной теории. Особенности его можно назвать саморефе-

---

<sup>273</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 154.



рентность и действенность (способность к трансформации), отсутствие заранее созданного значения. Присутствие как качество художественной коммуникации соответствует новым формам эстетического опыта у зрителя.

## **§ 2.2. Кинестетический интеллект как новое качество исполнителя<sup>274</sup>**

Сфокусированное в XX веке на теле научное знание представило новые понятия, открывающие новые стороны взаимодействия человека и окружающего мира. Так, открытие в 1880 году рецепторов, участвующих в формировании обратной связи с центральной нервной системой позволило объединить чувство движения и восприятие мира. Осознание позиции тела и его движений при помощи чувствительных органов (проприоцепторов) в мышцах и суставах получило название кинестезия (греческое *kinein* — двигаться, *aisthesis* — ощущение, чувство), или кинестетическое (мышечное) чувство. Кинестезию отличают от *проприоцепции*. Проприоцепция относится к внутренним стимулам, а *кинестезия* включает и внутренние, и внешние стимулы и является неотъемлемой частью мультисенсорного восприятия.

Кинестетическое чувство функционирует в границах механики нахождения тела в пространстве: двигательный анализатор оценивает положение тела в пространстве, позу, участвует в координации мышечной деятельности, наряду с кожной, зрительной и вестибулярной сенсорными системами. Анализ втелесных аспектов восприятия и познания встречается в ранних работах Э. Гуссерля. Д. Галлахер в статье «Феноменология и втелесное восприятие» (*Phenomenology and embodied cognition*) пишет о роли кинестезии (ощущения движения) в восприятии. Так как глазодвигательные механизмы помогают контролировать направление взгляда, возникающая в момент движения ки-

---

<sup>274</sup> В данном параграфе использованы выводы и материалы из статей автора настоящей диссертации: Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–97; Гордеева Т. В. «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 59–69.

нестетическая обратная связь коррелируется с восприятием визуального поля. Глазодвигательные механизмы в то же время внедрены в моторную систему, которая контролирует движение головы и общее положение тела. В соответствии с этим, кинестетический паттерн активизируется в корреляции с визуальным восприятием. Визуальные объекты активизируют кинестетическую систему таким образом, что позиции и формы объектов конфигурируются в связи с потенциальным движением тела. Подобный анализ предвосхищает идеи нейронауки о прагматических и аффективных резонансах в двигательной системе в момент восприятия.<sup>275</sup>

Другое понятие, описывающее взаимоотношение тел — эмпатия — может быть представлено с позиции втелесности, которая предполагает, что «ментальная деятельность фактически определяется не только мозгом, но и телом».<sup>276</sup> Эмпатическое восприятие осуществляется на уровне тела, в отличие от симпатии, при которой проекция наших собственных чувств и убеждений на другого не была бы возможной без оценки, сравнения и т. д. Таким образом, эмпатия — мгновенна, происходит вне мышления.

С точки зрения нейрофизиологии эмпатический принцип восприятия получает подтверждение в открытии в конце XX века Д. Риццолати системы зеркальных нейронов (которая обеспечивает возможность эмпатического подключения к действиям другого). Его исследования показали активизацию двигательных зон головного мозга при наблюдении за действием, как если бы действие выполнялось самим наблюдателем.<sup>277</sup> Подобная активизация возникает не только при наблюдении за действием другого, но также при образном представлении двигательной активности. Так, еще в конце XIX века идеомоторный принцип был описан английским естествоиспытателем, медиком, зоологом и физиологом У. Карпентером (1894) и получил научное обос-

<sup>275</sup> *Gallagher S.* Phenomenology and embodied cognition. P. 9.

<sup>276</sup> *Warburton E. C.* Of Meanings and Movements. P. 66.

<sup>277</sup> *Reason M.* Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. C. 69.

нование в 1932 году в исследованиях Э. Якобсона.<sup>278</sup> Согласно этому принципу, «в процессе образного представления возникает локализованная мышечная активность, более слабая по величине, но идентичная по характеру мышечной активности при действительном выполнении движений».<sup>279</sup>

Описывая кинестетическую эмпатию как автоматическое, в отличие от симпатии, свойство восприятия,<sup>280</sup> не следует забывать, что когда человек наблюдает за движением, он способен пережить только тот опыт движения, который уже есть в его теле. Кинестетическая эмпатия, таким образом, не является «отзеркаливанием» или моделированием в прямом смысле.<sup>281</sup>

Зритель переживает чувство движения, которое он наблюдает. Концепция «кинестетической эмпатии» в танцевальных исследованиях впервые была сформулирована в критических обзорах Джона Мартина в 1930–1960-х годах. Отклик в мышечном напряжении у наблюдающего Д. Мартин связывал с качеством «заразительности» движения и использовал для этого такие термины, как «мышечная симпатия» и «метакинезис». Он считал, что «исполнитель танца модерн не задействует накопленные ресурсы академической традиции, а напрямую прорывается к источнику всего танца, выраженному во взаимосвязи движения и эмоционального состояния».<sup>282</sup> Происхождение идеи кинестетической эмпатии связывают с теорией вчувствования («Einfühlung») Теодора Липпса, который считал, что в процессе наблюдения за двигающимся телом зритель переживает внутренний мимезис.<sup>283</sup>

Стремление к непосредственному воздействию на зрителя соотносит понятие кинестетической эмпатии с контекстом модернизма. Возникшее

<sup>278</sup> Гордеева Т. В. Идеокинетический подход как метод коррекции. С. 39–40.

<sup>279</sup> Веракса А. Н. Модели использования образов в спортивной психологии [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Психологическая наука и образование». URL: [http://www.psyedu.ru/files/articles/psyedu\\_ru\\_2011\\_1\\_2069.pdf](http://www.psyedu.ru/files/articles/psyedu_ru_2011_1_2069.pdf) (дата обращения: 05.05.2018).

<sup>280</sup> Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. P. 52.

<sup>281</sup> Strukus W. Mining the Gap: Physically Integrated Performance and Kinesthetic Empathy // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2011. Vol. 15. № 2. P. 89–105.

<sup>282</sup> Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. P. 53.

<sup>283</sup> Ibidem.

в конце XIX века новое направление в искусстве — модернизм — стремились преодолеть инерцию старого искусства. Особенной ценностью наделялись отказ от приоритета сюжетной линии и вещественности объекта, а также сила непосредственности реакции, которая должна возникнуть у реципиента через посредника-медиум искусства.

М. Франко формулирует конвенциональную схему выразительности в танце: экспрессивность — это впечатление, создаваемое музыкой, которое переживается как ощущение и выражается в движении. Он справедливо настаивает на необходимости признать схожесть экспрессивности с имитацией: двигаясь радостно, танцовщик имитирует радостное движение души — душа передаёт свои ощущения телу, потому что не может двигаться и самостоятельно выразить впечатления от музыки. Таким образом, танец по своей природе вторичен, потому что является репрезентацией душевной действительности.<sup>284</sup> В творчестве пионеров танца модерн экспрессивность обретает другие формулировки: А. Дункан находила источник для выразительности не только в музыке, но и в движении тела (через «петлю», связывающую солнечное сплетение и движение), а М. Грэм — редуцировала внешнее проявление эмоции до её формального обозначения. У М. Каннингема происходит «депсихологизация» эмоционального жеста, который не рассматривается с точки зрения его значения и за счёт этого призывает зрителя к ответу, отличному от реакции «читателя смысла».

Объединение танцовщиков Judson Church Theater 1960–1970-х направило свои усилия, чтобы доделать то, что не доделал танец модерн начала века, поскольку он «не выполнил обещания в отношении использования тела, социальных и художественных функций танца».<sup>285</sup> Их художественные предпочтения выстраивались в четкой оппозиции к универсальному голосу экспрессионистского танца и в отрицании зрелищности, демонстрации виртуоз-

<sup>284</sup> *Franco M. Dancing modernism — performing politics. P. 77.*

<sup>285</sup> *Ibidem. P. 40.*

ности, перевоплощений, стиля, героизма и антигероизма, аффектации.<sup>286</sup>

Часть участников объединения танцовщиков Judson Church Theater были выходцами из «мастерской» М. Каннингема. Танцевальная импровизация являлась важной частью художественной практики сообщества. Исполнительский опыт вовлечения в «непрерывное производство выбора»<sup>287</sup> опирался на метод случайности, широко применявшийся в импровизаторской практике и заимствованный Мерсом Каннингемом у композитора Джона Кейджа. Каннингем принимал участие в художественных опытах Кейджа, а также сотрудничал с художником Джаспером Джонсом. Идея Кейджа о полноте восприятия и ценности любого звука<sup>288</sup> проявилась у Каннингема в виде отказа от иерархии движенческого материала, а позиция ценностного отношения к любому движению заняла важное место в движенческих практиках современного танца. Показы лаборатории по композиции Рональда Данна в классе Джона Кейджа с участием Стива Пакстона (Steve Paxton), Дэвида Гордона (David Gordon), Симон Форти (Simone Forti), Ивоны Райнер (Yvonne Rainer), Триши Браун (Trisha Brown), Люсинды Чайлд (Lucinda Child), Мередит Монк (Meredith Monk) — точка отсчета пространства Judson Church Theater. В основе композиционной практики Данна — безоценочный подход в преподавании и анализе формы, структуры, метода и материала.

Феноменолог М. Шитс-Джонстон описывала импровизацию как «думанье в движении»: «Движение, которое я создаю в момент времени, не является сделанной вещью, предпринятым действием или поведением. Это проходящий момент внутри динамического процесса, процесса, не делимого на начала и окончания».<sup>289</sup> Двигающийся в потоке импровизации «набредает» на то или иное движение, которое не является «обособленным моментом», его опыт — «развёртывание» потока движений в «безостановочно дви-

<sup>286</sup> *Banes S. Terpsichore in Sneakers. P. 43.*

<sup>287</sup> См. об этом: *Sheets-Johnstone M. The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. P. 34.*

<sup>288</sup> См. об этом: *Burt R. Judson Dance.*

<sup>289</sup> *Sheets-Johnstone M. The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. P. 34.*

гающемся настоящим». Шитс-Джонстон описывает думанье (как процесс, действие, «деланье») в движении как «кинетический» интеллект или «кинетический логос тела».<sup>290</sup> Погружённый в процесс непрерывного производства выбора исполнитель предстает перед зрителем самим движением, мыслящим движением, а не притворяется кем-то или не изображает кого-то. В её описании «кинетический мир» двигающегося в потоке импровизации танцовщика неразделим с «кинестетически ощущаемым миром самого движения».<sup>291</sup>

Свои художественные идеи Judson Church Theater реализовывали вне привычной коробки сцены — это могли быть пространства танцевальных студий, лофтов, осваивались открытые пространства улиц, парков, возле зданий и на них. Зрители располагались близко к танцующим, могли слышать звуки их тел и дыхание. Здание, в котором они обосновались и устраивали показы — мемориальная церковь Джадсона. В сайт-специфик перформансах Judson Dance Theater адаптировали ситуационистскую стратегию дрейфа, суть которой — отказаться от привычной мотивации движения и действий, позволить быть притянутым местностью и возможными встречами.<sup>292</sup> Фокус на нейро-скелетно-мышечную восприимчивость послужил поводом не только для формирования нового типа сценического присутствия исполнителя, но и для создания нового танцевального направления — контактной импровизации. В практике контактной импровизации большое внимание уделялось развитию доверия к телесным ощущениям и обострённым рефлексам, вследствие чего тело воспринималось как имеющее свой собственный интеллект.<sup>293</sup>

Соматический подход открыл новые возможности саморегуляции баланса напряжения в теле вследствие динамической организации всех струк-

---

<sup>290</sup> Ibidem. P. 33.

<sup>291</sup> *Sheets-Johnstone M.* The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. P. 32.

<sup>292</sup> *Rubidge S.* On Choreographic Space // Paper given at the 10th International NOFOD Conference, Spacing Dance(s) — Dancing Space(s). January 27th — 30th 2011. Odense: University of Southern Denmark, 2011. P. 45.

<sup>293</sup> *Thomas H.* The Body, Dance and Cultural Theory. P. 104.

турных компонентов телесного напряжения (мягких тканей и скелета) и их непрерывающегося взаимодействия. Идеокинетический подход предполагает самогенерируемый опыт сбалансированного движения. Для приобретения этого опыта используется кинестетическое ощущение и мысленный образ снятия напряжения с чрезмерно активных групп мышц, приведения в действие пассивных групп, вместо механического сокращения одних групп для смягчения других.<sup>294</sup> Взрыв импровизации в конце 1960-х — начале 1970-х годов как в движенческих, так и в соматических дисциплинах, привёл к появлению разнообразных обучающих практик, в основе которых лежат концепции саморегулируемости тела, основанной на развитии кинестетической осознанности.<sup>295</sup> Подобные концепции определяются нами как концепции кинестетического интеллекта.

Практика движения, в основе которой лежит динамическая саморегулируемость, предполагает неосознанный уровень операций, отсутствие контроля в чередовании команд напряжения и ненапряжения, может быть определена как «искусство мыслить телом».

Стратегия развития телесной осознанности при помощи соматических дисциплин — специальные техники и практики «втелесности»<sup>296</sup> Э. Фишер-Лихте, использующиеся «для производства циркулирующей между актером и зрителем энергии, поток которой является источником трансформации как актера, так и зрителя».<sup>297</sup> Безусловно, соматический подход — не единственная стратегия для «искусства мыслить телом» (оно может быть качеством, данным от рождения и «не испорченным» процессами формирования и физическими практиками) в условиях показа перед зрителями. Тем не менее, именно соматический подход открывает широкие возможности для развития

---

<sup>294</sup> *Batson G. Teaching Alignment. P. 147.*

<sup>295</sup> *Ibidem. P. 137.*

<sup>296</sup> В русском переводе «Эстетики перформативности» Э. Фишер-Лихте для перевода термина «embodiment» используется слово «воплощение» (*Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 42–43*).

<sup>297</sup> *Fischer-Lichte E. The transformative Power of Performance. P. 97.*

кинестетического интеллекта, так как задействует и тело, и восприятие.

Формирование новых исполнительских качеств, таких как развитие способности «мыслить» телом в движении, свидетельствует об участии современного танца в проекте создания пространства для возникновения новой метафоры «культуры как тела». Развитие когнитивных наук и междисциплинарных исследований приводит все новые доказательства, подтверждающие внутрителесную организацию человеческого мышления и единство восприятия и действия. Так, в XX веке рассматривается взаимнообусловленная связь между мозгом как частью тела, самим телом как инструментом познания, познающим «отелесненным» разумом, познаваемой им окружающей средой и когнитивным усилием как активным действием. Как утверждает теоретик энактивизма Е. Н. Князева: «Строится целостная картина когнитивных процессов, цель которых — обнаружить, как восприятие и мышление сопряжены с действием».<sup>298</sup> Концепция восприятия, в которой ум — это не только система, обрабатывающая информацию, близка к идеям экологической теории восприятия Дж. Гибсона. Экологический подход Гибсона, американского когнитивного психолога, в области зрительного восприятия обозначает этот уровень сознания как экологический, обеспечивающий информацию о среде и позиции тела.<sup>299</sup>

Междисциплинарные исследования телесности, подтверждающие участие тела в процессах мышления и восприятия мира, объединяются понятием энактивизм. Энактивизм, по определению Е. Н. Князевой, — это «совокупность теоретических представлений», которые «рассматривают сознание и его функции в контексте понимания сложности живого и природы сложных формообразований в мире. Сознание представляется как активное и интерактивное, отелесненное и ситуационное, его когнитивная активность соверша-

---

<sup>298</sup> Князева Е. Н. Энактивизм: Концептуальный поворот в эпистемологии // Вопросы философии. 2013. № 10. С. 91.

<sup>299</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.



ется посредством вдействия (enaction) в окружающую и познаваемую среду, т. е. энактивирования среды».<sup>300</sup>

Так, Д. Лакофф и М. Джонсон считают, что процессы формирования концептов языка связаны с проприоцептивным опытом и свойствами тела, что зрительная система мозга принимает участие в формировании пространственных соотношений, а моторные схемы и двигательные синергии наделяют значениями глаголы движения.<sup>301</sup> «Втелесный разум» проявляется в том, что те же самые нейронные механизмы, которые задействуются при восприятии, движении и действиях с объектами, участвуют в создании концептуальных схем в процессе мышления.<sup>302</sup> В основе нейронной теории языка лежит идея о том, что семантическое ядро слова, например, «хватать», опирается на комплексную совокупность компонентов: двигательного (как делать) и перцептивного (как выглядит действие или объект, на который направлено действие), а также сомато-сенсорных модальностей (какие ощущения возникают от действий).<sup>303</sup> А. Ноэ и Д. К. О'Рейган считают, что для зрительного опыта помимо нейронной активности необходима сенсорно-соматическая сопряжённость, то есть взаимозависимость сенсорной информации (стимулов) и двигательного поведения.<sup>304</sup> Концепция восприятия как телесного действия Ноэ соединила двигательную и мыслительную деятельность. Его модель восприятия включает в себя касание, наряду с видением и слушанием.

Значение термина «втелесность» варьируется в различных дисциплинах из-за его активного использования в когнитивной научной литературе. Когнитивные исследования принадлежат к разным областям знания — когнитивной психологии, нейронауке, теории искусственного интеллекта, лингвистике и философии, а не являются независимой дисциплиной. Тем не менее, все эти области исследований объединяет признание существенности

<sup>300</sup> Князева Е. Н. Энактивизм: Концептуальный поворот в эпистемологии. С. 91.

<sup>301</sup> Lakoff G. *Philosophy in the Flesh*. P. 38.

<sup>302</sup> Ibidem. P. 36.

<sup>303</sup> Feldman J. *Embodied meaning in a neural theory of language*. P. 385.

<sup>304</sup> Noe A. *On the brain-basis of visual consciousness*. P. 567.

движения тела для понимания всех жизненных аспектов. В начале XX века новый танец вместе с обретением независимости приобрёл и новые пространства, и лишённую привычных ориентиров публику, что избавило его от сюжетности и лексики классического балета. Появление танцевальной критики в США связывают с назначением Джона Мартина в редакцию газеты «Нью-Йорк таймс» в 1927 году. Его концепция «кинестетической эмпатии», упомянутая выше, описывала регистрацию рецепторами движений моторных откликов у зрителей. Это привело к пробуждению у танцовщиков эмоциональных ассоциаций, совпадающих с активизированными эмоциями. Идеи Мартина сыграли существенную роль в развитии нового танца и формировании альтернативной парадигмы зрительской реакции, необходимой для восприятия нового вида искусства. Несмотря на то, что взгляды Мартина в области танцевальных исследований до сих пор остаются значимыми, их оценивают<sup>305</sup> как излишне директивные. Мысль о том, что танец — закрытая система, роль зрителя в которой сводится к тому, чтобы получить и аккуратно (кинестетически) раскодировать значение, вложенное в него танцовщиком или хореографом, приводит к универсализации переживаемых ощущений. В настоящее время преобладающим является мнение о том, что тело и телесный опыт скорее исторически специфичны, чем универсально схожи.<sup>306</sup>

Танцовщики Judson Church Theater активно сопротивлялись идее универсальности человеческого опыта. Различие между экспрессионизмом раннего танца модерн 1930-х годов и танца 1960-х годов проявилось в различных подходах к восприятию танцующего тела, это различие может быть описано с точки зрения сдвига от метафоры к метонимии, от символизма к аллегории. Экспрессионистский танец представлял тело метафорическим способом, например, в «Плаче» М. Грэм (костюм, ограничивающий пространство для движения тела, позы, в которых прочитывается образ скорби за счет того,

---

<sup>305</sup> Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures. P. 53.

<sup>306</sup> Ibidem. P. 53.

что суставы конечностей и конечности относительно тела формируют углы),<sup>307</sup> в то время как танец Judson Church Theater сообщества обращался к телесному опыту метонимии, например, в «Танце выздоровления» И. Райнер.<sup>308</sup> Метафора представляет собой не личное переживание, а отсылает к некоторому всеми узнаваемому опыту, тем самым артикулируя вертикальную иерархию гуманистических ценностей, узнаваемость которых основывается на степени их общепринятости. И. Райнер с только что перевязанной после операции рукой не переставала быть собой, для того, чтобы метафорически стать раненым солдатом или выразить всеобщность трагедии войны.<sup>309</sup>

Деятельность Judson Church Theater неотделима от процессов, происходивших в художественной среде Манхеттена в середине XX века: в здании баптистской джадсоновской церкви танцовщики принимали участие в проектах художника Роберта Раушенберга. Художники, композиторы, танцовщики искали способы преодоления модернистских догм в своих художественных практиках, в принципах которых ощущается влияние идей французского философа М. Мерло-Понти (перевод его книги «Феноменологии восприятия»<sup>310</sup> появился на английском языке в 1962 году).

Феноменологический анализ художественных практик и телесных векторов эстетического опыта формировал рамки нового арт-поля и для скульпторов-минималистов. Специфические объекты искусства минимализма стремились преодолеть разрыв живописи и скульптуры — формировали двухмерное пространство живописи, создающее иллюзию пространства. Предшественник минимализма Джаспер Джонс начал использовать дополнительные объекты в своих картинах, а стену рядом с рамкой — как фон.<sup>311</sup> Художник-минималист Дональд Джадд объяснял, что при помощи трех измере-

<sup>307</sup> См. об этом: *Burt R. Judson Dance*. P. 92.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Burt R. Judson Dance*. P. 92.

<sup>310</sup> *Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло*. М.: Ad Marginem, 2015. С. 403.

<sup>311</sup> Там же. С. 445.

ний, образующих реальное пространство, «решается дилемма иллюзорного и буквального пространства — пространства внутри картины и вокруг нее».<sup>312</sup> В этом он видел возможность избавиться «от одного из самых очевидных и неприятных пережитков европейского искусства», создания иллюзии реальности, который связан с рационалистической философией, «основанной на предварительно выстраиваемых, априорных системах».<sup>313</sup>

Минималисты радикальным образом пересматривали существующие эстетические ценности: «Нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям, историзирующему нарративу, ценному артефакту, интеллектуальной структуре, интересному визуальному опыту».<sup>314</sup> В живописи построение внутренней композиции, по их мнению, было связано со смыслом художественного произведения, он закладывался художником и предназначался для последующего зрительского прочтения. Основным принципом восприятия утверждалась единичная форма, которая предназначалась для устранения сложносоставного ощущения и «априорных систем». Эти системы, по мнению Джадда, «вводят иерархию составляющих их частей, поскольку их задачей является достижение равновесия и установление композиционных отношений».<sup>315</sup> Предполагалось, что редукция элементов для придания объектам единичности должна была устранить «представление об идее, замысле, который предшествует созданию работы и воспринимается как заключенная в объекте внутренняя сущность, служащая причиной его существования».<sup>316</sup> Устранение иллюзорности, таким образом, выполняет часть работы по освобождению произведения от воплощенного или выраженного смысла, заложенного в идее произведения. Представители минимализма отрицали внутреннюю композицию при создании своих «специфичных» объектов и отдавали предпочтение внешним

---

<sup>312</sup> Там же. С. 537.

<sup>313</sup> Искусство с 1900 года. С. 537.

<sup>314</sup> Там же. С. 536.

<sup>315</sup> Там же. С. 537.

<sup>316</sup> Там же.

композиционным составляющим, то есть тому, где и как расположен объект, восприятие которого менялось в зависимости от положения зрителя.

Р. Моррис оперировал понятием значения-как-контекста, которое не допускает абсолютного значения, не контролируется намерением при помощи нестабильности формы объектов (он менял их части во время экспозиции), в результате чего «произведения лишались заданной, стабильной формы — внутренней “идеи”, образующей их непреложную сущность».<sup>317</sup> Его «L-образные балки» — одна и та же фигура в трех различных положениях — из-за разного местонахождения зрителя не смотрятся как одна и та же. Значения расположенных в реальном пространстве форм меняются в зависимости от того, как на восприятие толщины и тяжести воздействуют ощущение гравитации и освещение.<sup>318</sup> Примечательно, что Моррис также как и танцовщики Judson Church Theater посещал классы Анны Халприн (он также был участником постановок Симон Форти), темой которых была практика концентрации состояния само-свидетельства, а задания могли быть, например, на «втелесное» переживание особенностей природного материала. Теоретик танца Р. Берг находит сходство в требованиях к опыту зрительского восприятия между минимализмом и Judson Church Theater — позже Моррис охарактеризует опыт зрителя как «втелесный» отклик на фанерные ящики и его минималистические скульптуры.<sup>319</sup>

Скульптурные объекты минималистов располагались не на пьедестале (первым снял с пьедестала объект английский художник Э. Каро), а на одном уровне со зрителем. Таким образом, опыт восприятия напрямую оказывается связанным с перцептивным ощущением собственного тела, в основе которого лежит воздействия силы гравитации и перспектива визуального поля. В галерее Помон-колледжа в Клермонте (Калифорния) Майкл Ашер переформировал пространство при помощи перегородок, которые уменьшили проходы,

<sup>317</sup> Искусство с 1900 года. С. 538.

<sup>318</sup> Там же.

<sup>319</sup> *Burt R. Judson Dance*. P. 61.

по-другому распределили поток естественного освещения и создали для зрителя (проект длился месяц) специфический опыт восприятия, уникальность которого состояла в его реалистичности.<sup>320</sup>

В художественной практике Триши Браун присутствует критика «априорных систем», с которой имели дело художники-минималисты. На экспертном совете «Сквозь поколения и границы: менторство артистов в глобальной культуре», например, она отметила, что больше всего в хореографии ее беспокоила структура, а не смысл.<sup>321</sup> Таким образом, кинестезия оказалась востребованным аспектом зрительского восприятия, который «вынуждал зрителя признать материальность танцующих тел»<sup>322</sup> и был частью параллельных с другими областями художественного творчества процессов преодоления привычных способов восприятия искусства в XX веке.

«Кинестезия» как концепт, отражающий взаимосвязь восприятия мира и чувство движения, появилась относительно недавно, в 1880 году. Так как языковые возможности культурной индексации не позволяют осуществить фиксацию модальностей ощущений в суставах или уровня неустойчивости скелетно-мышечной конструкции, то трудности, возникающие при попытке «прочесть» движение с помощью кинестетического чувства, мешают его распознаванию и приводят к интерпретационному восприятию хореографии.<sup>323</sup> Тема «ненаделения» танца смыслом отражена в размышлениях философов XX века Х. Жиля, Ж.-Л. Нанси, А. Бадью.

Танцевать — дать возможность прикоснуться к телу, а не наделять его значением или обозначать что-то с его помощью.<sup>324</sup> Танец — способ трансляции любого кода, обладающий возможностью раствориться в референциях любого порядка, оказаться в сфере анонимного. Это путь, открывающий границы незнания, поле потенции, то есть чего-то, чего еще не было. Опирая

<sup>320</sup> Искусство с 1900 года. С. 585.

<sup>321</sup> Gardner S. Notes on Choreography. P. 60.

<sup>322</sup> Burt R. Judson Dance. P. 10.

<sup>323</sup> Gardner S. Notes on Choreography. P. 55.

<sup>324</sup> Нанси Ж.-Л. Corpus. С. 32.

термином Х. Жиля «инфразык», можно определить танец как наиболее соответствующее состояние (форму) инфралингвистической артикуляции. «Нет дела, насколько важна природа танца как знака, или символическая функция, эстетическая сила, или аскетические возможности, танец остается двигательной активностью, которая сама в себе обнаруживает конечность», — цитирует Жиль Гилберта Руже.<sup>325</sup> Танцовщики одновременно являются и бумагой, и карандашом, и графикой. В пространстве, которое используется их телами, в конце концов, будет выписан знак, который все равно будет являться фигурой тела. Выражение не соотносится с эмоцией, пространство тела остается вне значений. Танец всегда был расположен за пределами синтаксиса, состоящего неважно из какой грамматики или лексики. Танцевать, по мнению Жиля, значит смешать лексику и грамматику так, чтобы жесты не соотносились со значениями, расположенными вне телесных движений: все явлено в выражении, ничего нет скрытого, не существует «заднего плана».<sup>326</sup> Танцовщики деконструируют значение и пространство,<sup>327</sup> ровно как шаман в ритуале излечения декодировал тело больного, чтобы вернуть ему заново «здоровое» значение. Трансляция тонких общественных интенций, по мнению Жиля, это есть абсолютная прерогатива артистов и танцовщиков.<sup>328</sup>

Нанси считает, что танец представляет собой такой вид искусства, чей зритель целенаправленно на него смотрит; его взгляд становится внутренним жестом, тихим напряжением его мышц, начальной стадией движения. Танец — частый пример эмпатии, танцовщик — это художник исключительно самореферентный. Под этим Нанси подразумевает не нарциссизм, не аутизм, не эгоцентризм, а самоотносительность без промедления. Происходит вовлечение без промедления себя в качестве художественного средства: «Танцевать значит вовлечься, сделать промежуток видимым и ощущаемым. Внут-

---

<sup>325</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 166.*

<sup>326</sup> *Ibidem. P. 169.*

<sup>327</sup> *Ibidem. P. 171.*

<sup>328</sup> *Ibidem. P. 156.*

ренный жест не оставляет зрителю времени на размышления, вовлечение тела-медиума я-танцовщиком имманентно».<sup>329</sup>

В философском дискурсе имманентность танца сравнивается с мыслью. Ален Бадью ссылается на убеждение Ф. Ницше в том, что мысль — это «интенсификация», она не реализуется вовне, «она интенсифицируется, если можно так сказать, в самой себе, или же она является движением собственной интенсификации».<sup>330</sup> Таким образом, танец становится метафорой мысли, танец воспринимается как становление, как активная мощь. Важным он считает сдерживающую силу, которая проявляется только в движении, то есть делает танец зримым.<sup>331</sup>

Кинестезия как мышечное чувство оказывается в фокусе внимания не только в танцевальных исследованиях, но и в минимализме, в котором отрицание внутренней композиции открывает рамки для проприоцептивных качеств восприятия, помещающих зрителя в реальность настоящего. Мыслить телом в танце — повысить осознанность настоящего у зрителя в искусственных границах показа — потенциально возможно при помощи соматического подхода. Кинестетический интеллект — динамическая саморегулируемая система движения тела, которая формирует поток танца. Аспект имманентности танца — настоящее без прошлого и будущего — на эмпатическом уровне рождает у зрителя «внутренний жест», то есть не позволяет возникнуть тому промежутку времени, который необходим для наделения значением. Действие направляется напрямую к телу зрителя. Сообщество Judson Church Theater радикально переосмыслило аспекты «выразительности» в танце, сформулированные в модернистском ключе первопроходцами современного танца, и предложило другие художественные ценности, в основе которых лежат тело человека и его движения.

<sup>329</sup> *Monnier M., Nancy J.-L. Alliterations: Conversations on Dance 2005 // Dance. Documents of contemporary art / Ed. by A. Lepecki. L.: Whitechapel, 2012. P. 68.*

<sup>330</sup> *Бадью А. Малое руководство по инэстетике. С. 65.*

<sup>331</sup> Там же. С. 66.



**Во втором параграфе II главы** показано, что в противоречие с конвенциональными эстетическими ожиданиями публики вступают хореографы середины XX века. И Триша Браун, представительница сообщества Judson Church Theater в США, и Пина Бауш, основоположница западноевропейского направления танц-театра в Европе, создавали рамки, внутри которых зритель был вынужден признать материальность танцующих тел исполнителей и отказать от приспособленческого и автоматического способа восприятия танцевального спектакля.<sup>332</sup>

### **§ 2.3. «Тело-событие» как художественно-коммуникативная модель танцевального перформанса<sup>333</sup>**

Функциональность перформанса определяется в границах двойственности реальности и вымысла, которая представляет собой «соотношение действительной и художественной реальности».<sup>334</sup> В центре этого конфликта — человек, становящийся активным участником коммуникации и выступающий как исполнитель, который представляет не персонаж, а себя, и как зритель, который оказывается вовлечённым в процесс восприятия на уровне тела. Для формирования перформативной ситуации необходимо пространство коммуникации, которое выполняет роль основного средства выражения.<sup>335</sup>

Коммуникация предполагает обмен информацией, а не общение.<sup>336</sup> Неудивительно, что Performance studies (исследования перформанса) в системе высшего образования США являются частью Speech communication (речевой коммуникации). Именно участие зрителя, который становится соавтором,

<sup>332</sup> Burt R. Judson Dance. P. 53.

<sup>333</sup> В данном параграфе использованы выводы и материалы из статьи автора диссертации: Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: Трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 55–62.

<sup>334</sup> Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Концепты культуры XX века: Сборник статей / Науч. ред. Т. С. Злотникова, Т. В. Юрьева. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. С. 158.

<sup>335</sup> Лукьянов О. В. Проблема становления идентичности. С. 111.

<sup>336</sup> Коркия Э. Д. Перформансная коммуникация. С. 8.

оказывает влияние на ход перформанса. В перформансной коммуникации человек — и зритель, и исполнитель — трансформируется в «темпоральную идентичность»<sup>337</sup>, то есть при перформансной коммуникации человек теряет свою индивидуальность.<sup>338</sup> Именно пограничность состояний реальности и вымысла формирует зону для нового опыта у зрителя, поведение которого в социуме закреплено привычными паттернами (арт-перформансы, в которых зрители нарушают predetermined условия пассивного поведения, вытесняются за рамки этического).

Э. Фишер-Лихте проводит аналогию между ритуальными практиками и перформансом. Художественный перформанс не имеет ни социальной значимости, ни временных рамок ритуала. Его эстетический опыт определяется зоной, в которой совмещается исключительное событие и восприятие обыденного. Фишер-Лихте представляет перформативную природу ритуала через позицию В. Тернера, который выделяет в ритуальных практиках два механизма. Первый — это создание обостренного чувства сообщества за счет стирания границ между индивидуумами. Второй — это специфическое использование символов, наделенных двойственным значением, которое создает разнообразные рамки для актерской и зрительской интерпретации. Фишер-Лихте приводит другое мнение о перформативной природе ритуала — мнение У. Рао и К.-П. Кепинга, которые настаивают на его двойственности. Ритуал определяется ими как событие или трансформативное действие, наделенное силой для трансформации всех действий или значений, в точности так же, как и любых рамок и всех конституирующих их элементов и людей во всех возможных отношениях. Таким образом, устанавливается новый статус бытия людей и символов. Точка зрения Рао и Кепинга заключается в том, что лиминальная (пороговая) фаза ведет не только к трансформации участников, но также меняет их восприятие реальности.

---

<sup>337</sup> Лукьянов О. В. Проблема становления идентичности. С. 112.

<sup>338</sup> Лукьянов О. В. Проблема становления идентичности. С. 112.

Перформанс — эквивалент рутинного опыта зрителя, в котором обычные тела, действия, движения, вещи, звуки и запахи предстают экстраординарными и видоизмененными. Перформанс делает обычное заметным. Когда обычное становится заметным, когда разрушается эта дихотомия, и вещи приобретают противоположное значение, зритель воспринимает мир «околдованным». Через это «колдовство» происходит трансформация зрителей.<sup>339</sup>

Безусловно, вовлечение зрителя в представление — условие любого сценического действия. По мнению П. Пави, интерактивность присуща любому зрелищному искусству, а смысл постановки проявляется в момент просмотра: «Появляется... он посредством воплощения в сценической практике различных означающих систем, которые всегда сдвинуты, смещены друг по отношению к другу, — для того же, чтобы быть заново отцентрированными, они требуют вмешательства “зрителя-постановщика”, на мгновение сбитого с толку».<sup>340</sup> Но в связи с возможностью изменения восприятия зрителя, его роль как автора доводится в перформансе «до абсолюта».

В современном танце специфические умения (базовые механизмы двигательной активности) исполнителя определяются с точки зрения принятия законов притяжения — концепция естественности и свободы в практике строится прежде всего на ощущениях веса и объема — физических параметров танцовщика, — в отличие от балета, где в теле закрепляется противодействие силе гравитации как воплощение романтической идеи бестелесного, невесомого духа («почти вознесшийся дух»), как его характеризовал танц-драматург Игорь Добричич).<sup>341</sup> Для танцовщиков современного танца идеал — не в создании совершенных визуальных форм и линий, как у балетных танцовщиков, а в показе зарождающегося потока движения и способов его

<sup>339</sup> *Fischer-Lichte E.* The transformative Power of Performance. P. 179–180.

<sup>340</sup> *Пави П.* Игра театрального авангарда. С. 229.

<sup>341</sup> Аудиозапись лекции Игоря Добричича в рамках магистерской программы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, личный архив кураторов «Научно-творческой лаборатории современных форм танца».

продолжения.<sup>342</sup> В результатах своего исследования о возможности переживания себя как объекта физического мира и как сознательного субъекта Дороти Легран отмечает: «Цель танцовщиков современного танца (contemporary) — исследовать и развивать опыт тела в движении. Они экспериментируют с телесными ощущениями для того, чтобы способствовать развитию внимания на те ощущения, которые обычно остаются незамеченными».<sup>343</sup> В описаниях самих участников эксперимента, танцовщиков современного танца, движения отслеживаются через ощущение мышц и суставов.

Из-за условности естественного возникает вопрос о границах референции — как определять естественность? Айседора Дункан тщательно выверяла свои «естественные» греческие позы.<sup>344</sup> Будет ли бег по сцене случайного прохожего естественным?<sup>345</sup> Практики тела внутри направления современного танца разнообразны, некоторые из них по уровню экстремальности сравнимы с акробатикой (а в некоторых акробатические элементы вплетены в движенческий текст). Но именно соматический подход позволяет проявиться наиболее эффективному способу организации, свойственной физическому телу танцовщика, а не идеальному «бестелесному». Поддержание вертикальной позы решается при помощи уравнивания частей тела, а не только за счет контроля и удержания. Естественность в этом случае — это высокий уровень слаженной работы всех сегментов тела, участвующих в движении. Прикладываемые усилия — только самые необходимые, они обусловлены гармоничным взаимодействием с силами природы и отображены (на неосознанном уровне) в соответствии с параметрами тела человека (степенью эластичности соединительных тканей и мышц, длиной костей и т.д.), а не с идеально-условными. Достижение уровня «рутинности» в двигатель-

---

<sup>342</sup> *Legrand D., Ravn S. Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2009. Vol. 8. № 3. P. 398.*

<sup>343</sup> *Legrand D., Ravn S. Perceiving subjectivity in bodily movement. P. 398.*

<sup>344</sup> См. об этом *Вульф В. Я., Чеботарь С. А. «Звезды», покорившие миллионы сердец. М.: Эксмо, 2013. 720 с.*

<sup>345</sup> *Thomas H. The Body, Dance and Cultural Theory. P. 114.*

ном поведении как раз представляет для нас интерес в связи с само-референтностью жеста танцовщика.

Для проведения аналогии с художественным перформансом интерес для нас представляет не только формат современного танца, в котором танцовщик «исполняет» самого себя (поскольку он не персонаж), но также его телесная практика, в которой достигнут определенный уровень рутинности, «обыкновенности». В этом случае, развитие телесной осознанности делает артикуляцию движенческого жеста более явной. Х. Жиль сравнивает действия мима с метаязыком.<sup>346</sup> Мим двигается, как если бы он «разговаривал» своим телом на предельно артикулированном языке. Двойное означивание рождает свой собственный контекст — в этом и есть метаязычность, по мнению Жилия. Создается эффект, при котором знак равняется означаемому, зритель замирает в опасении, что коммуникация в любой момент может разрушиться. Мим разделяет тело, его тренинг состоит из упражнений на разрушение связей между конечностями, которые в результате могут двигаться независимо друг от друга. Таким образом рушатся жесткость и стереотипность культурного кода, впечатанных в тело, что делает его открытым для использования любой системы знаков, но с меньшим регистром артикуляционных возможностей. Беспокойство зрителя вызвано невозможностью отделить знак от тела.<sup>347</sup> Зрительское восприятие улавливает начальную стадию очерченной при помощи микрожестов формы движения до того, как станет ясным значение жеста. Воздействие мима направлено не на вербальный интеллект, а напрямую к телу смотрящего. У декодированного в культурном контексте тела мима любой жест получает удвоенное значение. Одно ему назначается мимом в чрезмерно утрируемом бытовом жесте, другое — это значение бытового жеста в культурном контексте.

Работа над развитием телесной осознанности приводит к усилению

---

<sup>346</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 108.*

<sup>347</sup> *Ibidem.*

чуткости сенсорной обратной связи, что тоже можно рассмотреть как развитие артикуляции на уровне микрожеста. «Сенсорные коррекции способны изменить характер движения по ходу его осуществления и служат для уточнения динамического образа тела, максимально приближая его к требованиям осуществления движения».<sup>348</sup> В рамках рассматриваемого вопроса танец, с одной стороны, подчинен режиму гравитации (который является общим и для исполнителя, и для зрителя), создающему общее пространство тел зрителя и исполнителя. С другой стороны — динамический образ тела у танцовщика по уровню насыщенности сенсорной информацией, которая способствует более тонкой артикуляции микрожестов, ярче и очевиднее, чем у зрителя. Саморегулируемый режим тела способен разрушить, как пишет Жиль, «стереотипность культурных кодов, впечатанных в тело»<sup>349</sup> из-за того, что поддержание вертикальной позы и вытекающие из нее действия основываются не контроле, а на практике осознания напряжения.

Обыденность, смешанная с виртуозностью, разрушает двойственность, спутывает привычные ориентиры и создает у зрителя зону для нового опыта. Таким образом, мы можем выделить черты, присущие арт-перформансу и воспользоваться моделью, которую использует Э. Д. Коркия для анализа перформансной коммуникации. В социологическом исследовании она рассматривает перформансную коммуникацию как отражающую социальные процессы, характерные для общества эпохи постмодерна. Направленная на преодоление кризиса идентичности деятельность перформансной коммуникации является «творческой по своей сущности, коллективной по форме, символической по содержанию».<sup>350</sup> Но Э. Д. Коркия не включает ее в искусство, хотя признает наличие у них многих схожих черт. Основной целью коммуникации, по ее мнению, является передача смыслов: интеллектуальный

<sup>348</sup> Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании. С. 38–39.

<sup>349</sup> Gil J. *Metamorphoses of the Body*. P. 107.

<sup>350</sup> Коркия Э. Д. Перформансная коммуникация. С. 57.

отклик зрителя важен так же, как и эмоциональный. Тогда как с художественной точки зрения перформанс — «это искусство, которое наглядно иллюстрирует сам процесс смыслопорождения как коммуникативный процесс».<sup>351</sup> Социологический ракурс исследования Э. Д. Коркия не предполагает эстетический аспект, поэтому связь перформанса и ритуала, возможная трансформация зрителя справедливо исключены из круга внимания. Цель коммуникации сформулирована в терминах поиска идентификации личности в процессе создания новых форм общности.

Тем не менее, для анализа художественной коммуникации в танцевальном перформансе рассмотрим, как модель Э. Д. Коркия, предусматривающая перформансную коммуникацию как акт общения инициатора коммуникации (автора или исполнителя) с реципиентом (зрителем), может быть применена к танцу.<sup>352</sup> С художественной точки зрения важным аспектом коммуникации представляется именно качество перформативности, предполагающее изменения или трансформацию (как в перформативах в теории Д. Остина). В построении нашей модели, в связи с этим, будет употребляться термин «перформативная коммуникация».

Как было выяснено ранее, для перформативных рамок необходима самореферентность жеста. В этом случае, например, подъем руки танцовщика не является художественной метафорой жеста прощания, хотя, безусловно, этот жест открыт для интерпретаций, и прощание может быть одной из них. Тело танцовщика является художественным средством, медиумом-посредником в танцевальном перформансе. Определение средства именно как средства, а не как выразительного средства, подчеркивает его способность к проводимости, медиации, при помощи которой возможен акт передачи художественного высказывания. В связи с тем, что наша задача — сформировать модель коммуникации (передачи смысла) или даже самого процесса смыс-

---

<sup>351</sup> *Кривцова Ю. В.* Перформанс в пространстве современной культуры. С. 15.

<sup>352</sup> *Коркия Э. Д.* Перформансная коммуникация. С. 8–9.

лопорождения как особенности перформанса, понятия «выразительное средство» и «выразительность», как соотносящиеся с идеей внутреннего во внешнем, не вполне соответствуют нашим целям. Художественное средство в коммуникационном поле танцевального перформанса — это тело танцовщика. Если в случае с другими видами искусства средство, которое отвечает за передачу, является референцией другого порядка (холст, краски, кисти у художника), то средство, при помощи которого становится возможной передача в танце — и есть тело танцовщика. Достижение конечной формы в других видах искусства происходит при помощи красок, музыкального инструмента или голоса, тогда как в танце этим способом выступает телопосредник: способ (тело) и результат (я танцовщика) перекрывают друг друга.

Понятия чувства агентности (*sense of agency*, SA) и чувства обладания собой (*sense of ownerships*, SO), используемые в когнитивных исследованиях при анализе рефлексивных и пререфлексивных состояний, различных регистров осознанности и включенности «я» в процессы освоения мира, помогут точнее представить взаимосвязь я-танцовщика и тела-танцовщика.

Любой визуальный или тактильный опыт дан в соединении с кинестетическим. Форма поверхности, до которой дотрагивается человек, познается вслед за ощущениями движений пальцев. Когда наблюдается полет птицы, двигающаяся птица познается в соединении с кинестетическими ощущениями движений глаз и шеи. Подобное кинестетическое включение во время восприятия создает негласное (неявное, имплицитное) и всеохватывающее отношение к собственному телу. Это является базовым фактором для телесного самоосознания, участвующего в организации восприятия. Имплицитное самоосознание возможных движений собственного тела помогает сформировать опыт освоения мира. Телесная самоосознанность не является осознанностью, изолированной от мира, она вплетена в действие и восприятие.<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> *Gallagher S., Zahavi D. Phenomenological Approaches to Self-Consciousness.*



Тело может восприниматься как объект. В этом случае оно поддается осмыслению в категориях объективного научного знания. Как объект оно выступает также и при непосредственном получении телесного опыта, например, при рефлекторном взгляде на его зоны. Различные аспекты тела-как-объекта включены в то, что Ш. Галлахер<sup>354</sup> называет телом-образом, которое включает в себя перцептивные, аффективные, концептуальные измерения. Противоположное этому тело-как-субъект относится к восприятию или переживанию тела, его агентности и действий, в которых большая часть опыта пререфлективна. При таком рассмотрении восприятие мира или вовлеченность в действие не переживаются как опыт собственного тела — объекта среди других. В это же время субъект не то чтобы абсолютно не осознает свою позицию и движения. Пререфлективное восприятие предполагает неявную (имплицитную) осознанность собственной позиции, позы и движения,<sup>355</sup> то есть определяется от первого лица.<sup>356</sup>

Чувство агентности — опыт того, что субъект есть причина действия. В отличие от чувства обладания собой, т. е. ощущения собственного тела, выполняющего действие, чувство агентности отсутствует при произвольном движении: если тело кто-то двигает или перемещение случайно. SA и SO — виды пререфлективного опыта. Это значит, что они не являются равнозначными и зависят от рефлективной интроспекции субъекта. Они не требуют включенности субъекта в эксплицитный (внешний) мониторинг восприятия движений тела. SA и SO формируются на уровне первичных сенсорно-моторных процессов, включающих в себя эфферентные и реэфферентные процессы, подобные моторным (эфферентным) командам и перцепциям, и проявляющих первый уровень феноменального сознания.<sup>357</sup>

SA и SO к активности танцовщика можно применить в тех случаях, ко-

<sup>354</sup> *Gallagher S.* Phenomenology and embodied cognition. P. 10.

<sup>355</sup> *Gallagher S.* Phenomenology and embodied cognition. P. 10.

<sup>356</sup> *Gallagher S.* Multiple aspects in the sense of agency. P. 16.

<sup>357</sup> *Ibidem.*

гда исполнитель сам инициирует жест как пример агентности (SA), и когда он находится в состоянии потока пререфлексивного самоосознания,<sup>358</sup> например, в момент потери опоры как обладания собой (SO). Проверить наши предположения возможно, поскольку и в импровизации, и в парном танце (партнеринге, контактной импровизации) при произвольных движениях активность танцовщика определяется в рамках агентности. Тем не менее, оба состояния являют пререфлексивный опыт, формирующийся на уровне сенсорно-моторных процессов в движении. В эстетическом измерении исполнительское состояние SA и SO наделяется художественным значением, тело-посредник выступает как художественное средство.

По мнению Ж.-Л. Нанси внутренний жест зрителя вызван «нахлестом» (перекрытием) средства выражения — тела — и самого танцовщика, оно фиксируется в мышцах зрителя, напряжение которых — первоначальная стадия движения. Танцовщик самореферентен, его самоотносительность приходит без промедления.<sup>359</sup> Хореограф Матильда Монье в своей художественной практике ищет «аккорд» между субъектом и танцем: «Существует промежуток, постоянно меняющийся, в котором работают танцовщики между экспозицией “я” и “я танцующий”».<sup>360</sup>

Хореограф может (считает Монье) стараться сделать явным промежуток между «собой» и телом-посредником в своей хореографии. Об этом же пишет Э. Фишер-Лихте, говоря, что разница между я-актером и телом-актера такая же, как между «быть телом» и «иметь тело». Нанси считает, что танцевать и значит вовлечься в промежуток.<sup>361</sup> Другими словами, равнозначность субъекта с его телом в танце невозможна. Вместо этого — субъект бесконечно ему не равнозначен, разъединен. Танцевать же значит вовлечься, сделать промежуток между субъектом и телом видимым и ощущаемым. Внутренний

<sup>358</sup> *Gallagher S. Review Article Somaesthetics And The Care Of The Body // Metaphilosophy. 2011. Vol. 42. № 3. P. 305–313.*

<sup>359</sup> *Monnier M., Nancy J.-L. Alliterations: Conversations on Dance 2005. P. 68.*

<sup>360</sup> *Ibidem. P. 597.*

<sup>361</sup> *Ibidem.*

жест не оставляет зрителю времени на размышления, вовлечение теласредства я-танцовщиком имманентно.

Коммуникацию в танцевальном перформансе предлагается рассмотреть при помощи следующей модели: инициатор коммуникации (автор или исполнитель) — реципиент (зритель). Коммуникация определяется как перформативная, а не перформансная. Для рассмотрения вопроса о том, кто является инициатором коммуникации, автор или исполнитель, оттолкнемся от понятия самореферентности. В связи с появлением во второй половине XX века новой роли автора-хореографа, заключающейся в определении рамок художественного процесса, в котором хореограф уже не «одевает» (примеряет) свое тело на тела танцовщиков-исполнителей, изменился подход в создании движенческого текста.<sup>362</sup> Исполнитель не столько трактует или интерпретирует авторский текст — он сам стал непосредственным участником создания сольных и групповых танцев. Так как самореферентность, «будничность» непосредственно связаны с пререфлексивными состояниями, с агентностью, т. е. с самим человеком-исполнителем, то вопрос авторства или исполнительства отходит на второй план. Для описания роли инициатора коммуникации большую значимость имеют потенциальные возможности тела, такие как, например, уровень художественной «проводимости». Из этого также следует, что фокус нашего анализа сосредотачивается на отношениях исполнителя-зрителя и не включает в себя другие художественные средства, музыкальное оформление, использование предметов. Принципиальным остается лишь вопрос самореферентности режима существования исполнителя.

Перечислим проанализированные нами ранее характеристики коммуникативного процесса в танцевальном перформансе, которые могут быть полезны для проявления взаимодействия исполнителя-инициатора и зрителя-реципиента. Прежде всего, имманентность танца для взгляда извне опосре-

---

<sup>362</sup> См. об этом: *Behrndt S. K. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking // Contemporary Theatre Review. 2010. Vol. 20. № 2. P. 185–196.*

дована вовлечением тела-средства я-танцовщиком, которое было обосновано с позиции чувства агентности как необходимого условия восприятия мира от первого лица. Вовлечение тела-средства я-танцовщиком вызывает мгновенную реакцию зрителя, «жест вовнутрь», который не даёт возможности возникнуть временному промежутку для суждений, присвоения знаков, формирования мнения, наделения значением; прошлое и будущее совпадают, настоящее разворачивается в становлении. Таким образом, танец как метафора мысли становится неминуемым в момент ускользающего настоящего. Истинность — во внутреннем преобразовании несокрытого сущего. Смысл возникает в событии, которое невозможно без того, чтобы быть выраженным.

Функция репрезентации танцевального искусства обусловлена его коммуникационной характеристикой, то есть обязательным наличием внешнего взгляда — зрителя (в этом не всегда была необходимость в арт-перформансах, например, группы «Коллективные действия» московских концептуалистов),<sup>363</sup> что придает настоящему танца черты условности.

А. Бадью связывает метафорически танец и событие: «Танец — метафора того, что всякая истинная мысль зависит от некоего события». Событие, по его мнению, есть неопределенность между «свершением и несвершением, явлением, неотличимое от собственного исчезновения».<sup>364</sup> Единственный способ фиксации события — именование, которое способно называть лишь произошедшее. Танец, считает Бадью, обозначает событие до именованного, перед самым его исчезновением. Он полагает, что в танце должна быть скрыта метафора неопределенности: «Танец — это тело, представленное неминуемости. Неминуемость — это время, предшествующее грядущему времени».<sup>365</sup>

В рамках теории коммуникации интерес для нас представляет концеп-

<sup>363</sup> Об арт-группе «Коллективные действия» см. подробно: *Бакштейн И. М.* Статьи и диалоги. М.: Ad Marginem, 2017. 272 с.

<sup>364</sup> *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. С. 68.

<sup>365</sup> Там же.

ция события, предложенная Ж. Делёзом в «Логике смысла», так как она маркирует становление разнонаправленного движения в настоящем без настоящего одним атрибутом — «быть порезанным».<sup>366</sup> Событие, по мысли Делёза, наделено смыслом и ценностью и является эффектом действия, его результатом. Способ бытия возникает, «когда скальпель рассекает плоть», добавляя телу не новое качество, а новый атрибут. Эффектом подобного становления может определяться соучастие зрителя в разворачивании, в опространствовании, в присутствии, инициатором которого является танцовщик.

Если рассматривать перформативную коммуникацию в рамках танцевального перформанса, то соучастие зрителя может быть обусловлено его экстраординарным опытом в рамках будничности. Экстраординарность вызвана виртуозностью исполнителя, тело-средство которого, с одной стороны, находится в едином со зрителем гравитационном регистре и обусловленном самореферентностью телесном коде, с другой — способно существовать вне узнаваемых границ референций, которые захватывают внимание зрителя-реципиента. Такой возможностью потенциально обладает саморегулируемое тело-средство, которое вытесняет восприятие за пределы понимания. Естественность танца как один из возможных результатов саморегулируемости определяется эффективностью принимаемых телом двигательных решений и подключает зрительское восприятие на телесном уровне. Кинестетический интеллект может быть одним из свойств тела-средства, необходимым для формирования подобного эффекта коммуникации. Будничное тело исполнителя-инициатора делает настоящее для зрителя-реципиента более осознанным в момент «ускользания от идентификации», — считает М. Шпанберг.<sup>367</sup> Ускользание — то есть стирание знаков принятого кода, «разрушение стереотипов культурного кода, впечатанных в тело»,<sup>368</sup> — заложено в характе-

<sup>366</sup> Делёз Ж. Логика смысла. С. 19.

<sup>367</sup> Spangberg M. Post-dance, An Advocacy // Post-dance / Ed. by D. Anderson, M. Evargsen, M. Spangberg. Stockholm: MDT, 2017. P. 349–393.

<sup>368</sup> Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 108.

ристикмах восприятия и его кинестетических свойствах, в основе которых лежит непроизвольная диагностика участвующих сегментов тела в поддержании вертикального положения, и в которых невозможно избежать воздействия гравитации. Во взаимодействии с силой притяжения заключен общий для всех код восприятия. Отчасти в этом причина того, что практика «расчленения» конечностей у мима, о которой пишет Жиль, не может распознаваться как положенная человеческому телу. Тело-событие характеризует коммуникацию в процессе «стирания» телом-средством привычного кода, и зритель-реципиент помещается в зону непонимания. Вследствие этого обращение происходит к телу зрителя, из-за чего меняется его «способ бытия».

Современный танец как одна из платформ танцевального образования, представляющих возможность для формирования «будничного» тела, отличается от других направлений (где в основе взаимодействия с силой гравитации — абсолютный контроль тела при помощи зафиксированных паттернов, как, например, в балете или в танце модерн) именно своим отношением к телу. Тело-средство выделяется в отдельный элемент коммуникационной модели, чтобы подчеркнуть его саморегулируемость и необходимость формирования практики для того, чтобы способность мыслить телом могла быть проявлена в присутствии зрителей.

Перечислим особенности модели художественной коммуникации в танцевальном перформансе. *Перформативная коммуникация (тело-событие)* включает в себя: 1) инициатора-исполнителя; 2) тело-средство исполнителя; 3) зрителя-реципиента. Среди ее особенностей: наличие условия перформативности — дихотомии экстраординарного и будничного; усиление осознанности настоящего у зрителя в условиях презентации; достижение естественности при помощи кинестетического интеллекта; единый гравитационный регистр зрителя и исполнителя; самоавтономный режим тела-средства с кодом тела вне рамок всеми поддерживаемого режима; прямое обращение к телу зрителя и возможное изменение восприятия (тело-событие).

Тело-событие — эффект зрительско-исполнительской коммуникации,

при котором зритель оказывается свидетелем проявленного механизма саморегуляции движенческого поведения исполнителя, возможного при помощи практик телесной осознанности.

**Выводы ко второй главе.** Фокус исследования первого параграфа был направлен на анализ аспектов усиления осознанности в театральной теории и понятия «присутствия». Вследствие этого было выделено понятие самореферентности жеста как необходимой категории танцевального перформанса.

Во втором параграфе проанализированы качества исполнителей современного танца, среди которых саморегулируемые возможности тела, основанные на чередовании фаз напряжения и расслабления в зависимости от положения тела и двигательного поведения — кинестетический интеллект.

В третьем параграфе внимание уделялось двойственности художественного и реального как характеристике перформанса, ведущей к новому опыту зрителя. Была сформулирована модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе и выделены ее особенности.

Выстроенная модель перформативной коммуникации будет рассмотрена в следующей главе на примере отечественного танцевального перформанса рубежа XX–XXI веков. В рамках настоящего исследования нами будет предпринят первый шаг к анализу перформансов и художественных практик их создателей — российских танцевальных художников, исполнителей-инициаторов. Вопрос о реалистичности амбиций перформативных практик, направленных на трансформацию восприятия зрителя, остается дискуссионным, поскольку исследование реакции зрителя остается на уровне теории, изложенной в первых двух главах в интердисциплинарных рамках пересечения искусствоведения, философии и когнитивных наук.

### **Глава 3. Перформативные практики в творчестве московских танцхудожников рубежа XX–XXI веков**

В главе фокус исследования сосредоточится на российском танцевальном перформансе. Особенный исследовательский интерес вызывают его представители, формирование художественной практики которых приходится на конец 90-х годов XX века. Необходимым представляется осуществление анализа танцевального перформанса как одной из форм современного танца в историческом ракурсе. Это обусловлено тем, что анализ форм движения того периода позволяет выявить характеристики танцевального перформанса, рассмотреть их в ракурсе сценической формы. Вариативность современного танца предполагает разнообразие форматов его представления: на различных площадках от театров до торговых центров, в закрытом и уличном пространствах. Это разнообразие влияет на позицию зрителя, находящегося вокруг, внутри, сидя, стоя, близко или далеко от исполнителей.

Сценическая форма определяется необходимостью использования художественных средств, связанных с расположением исполнителей и зрителей в пределах сценического театрального пространства. В этом случае сценическое пространство предъявляет особые требования к авторам для формирования художественного высказывания. Они, помимо тела и движения, должны применять световые, визуальные и музыкальные решения.

Исторический контекст является необходимым для того, чтобы выявить в художественной среде современного танца 1990-х годов черты танцевального перформанса в его сценической форме. Необходимо подчеркнуть суровость условий формирования среды современного танца в России, где практически отсутствовали институции, инфраструктура, менеджмент, финансирование и профессиональное образование. Более того, длительная изоляция от танцевальной среды западной культуры — места возникновения современного танца — проявлялась как информационный «голод» и определяла своеобразие отечественного танцперформанса.



### § 3.1. Формирование среды отечественного современного танца в 90-годы XX века<sup>369</sup>

В российском культурном пространстве современный танец заявил о себе в конце 80-х — начале 90-х годов XX века. История этого, так же как и более поздних периодов, не зафиксирована в научном дискурсе. Основным источником сведений для исследователей истории современного танца в России является книга «Диалоги о российском современном танце» Е. В. Васениной,<sup>370</sup> которая состоит из серии интервью с хореографами, преподавателями, организаторами. Каждый диалог — история «инаковости» художника, описывающая путь, который привел его в мир современного танца. Имеется также учебное пособие В. Ю. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце»,<sup>371</sup> в котором отдельная глава посвящена отечественному современному танцу. Для понимания сущности отечественного современного танца не хватает детального описания художественной среды 1990-х годов. В связи с этим особое значение приобретают интернет-источники (такие как веб-сайты и веб-порталы),<sup>372</sup> в которых представлены биографические дан-

<sup>369</sup> В данном параграфе использованы материалы и выводы из статьи автора диссертации: Гордеева Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74.

<sup>370</sup> Васенина Е. В. Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. 268 с.

<sup>371</sup> Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.

<sup>372</sup> Международный фестиваль современного танца «DanceInversion» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2016); Архивный сайт фестиваля Класса экспрессивной пластики «Pro-движение» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2016); Сайт Вадима Никитина [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.nikitindance.ru/?menu=about> (дата обращения: 01.09.2016); Международный фестиваль современной хореографии в Витебске [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.artmark.mm.by/rus/links/ifmc.htm> (дата обращения: 01.09.2016); Танцевальная компания «Повстанцы» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: [www.povstanze.ru/](http://www.povstanze.ru/) (дата обращения: 01.09.2016); Челябинский театр современного танца. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://www.ponadance.ru> (дата обращения: 01.09.2016); Театр танца Саши Кукина [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://kukin.spb.ru/classes.html> (дата обращения: 01.09.2016); Елена Богданович [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2016);

ные хореографов, педагогов, танцовщиков и продюсеров, описана их деятельность и размещены интервью, а также информационные обзоры премьер и фестивалей музыкального театра, малочисленные публицистические работы, личные архивы участников художественного процесса.

Для описания художественной среды 1990-х годов рассмотрим, кем и каким образом был организован художественный процесс, определим его внутренние и внешние механизмы: творческие, правовые, финансовые отношения; организацию отношений внутри сообщества: между коллективами, фестивалями и площадками, схемы финансовой поддержки, маркетинговые стратегии, систему образования.

Рассмотрим организацию художественного процесса на примере «Кинетического театра» Александра Пепеляева, в качестве танцовщицы которого автор исследования выступала с конца 1995 года. В архиве автора, непосредственной участницы ключевых танцевальных событий того времени, хранятся видеозаписи, буклеты и программки — своеобразные маркеры событий из истории современного танца России, помогающие взглянуть на тот период времени через оптику московского практика.

«Кинетический театр» появился на московской танцевальной сцене в 1994 году. Пепеляев так сформулировал его программу: «Ввести искусство танца в контекст принципиальных художественных перемен постсоветского времени в области литературы, музыки, театра».<sup>373</sup> Кинетический театр не являлся независимой юридической единицей и не имел своего помещения. В 1990-х годах постановочный процесс проходил в репетиционных залах

---

Центр современного танца ЦЕХ [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.tsekh.ru/index.php> (дата обращения: 01.09.2016); Архивный сайт Каталога театров танца [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://catalogue.dance-net.ru/> (дата обращения: 01.09.2016); Сайт Кинетического театра Саши Пепеляева [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://sleepdancers.ru> (дата обращения: 01.09.2016); Кинетический театр Саши Пепеляева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>373</sup> Кинетический театр Саши Пепеляева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2016).

московских театров — местах работы Пепеляева (театра «Современник», театра имени Н. В. Гоголя), существование коллектива в которых никакими правами не было подкреплено. В 1998 году Пепеляев арендовал спортивный зал общеобразовательной школы. С 1999 года «Кинетический театр» мог пользоваться на протяжении нескольких лет пустовавшими в утреннее время помещениями школы танца «Вортекс» (директор А. Тимофеев). Наличие, а вернее, отсутствие репетиционного пространства так и остается неразрешенной институциональной проблемой в современном танце России. Отсутствие постоянного помещения, которое предоставлялось бы бесплатно, доставляло большие трудности и сказывалось на качестве продукции, так же как и проектная форма организации коллектива, которая без финансирования не гарантировала регулярности занятий и репетиций.

На протяжении всей своей истории «Кинетический театр» сохранял проектную форму, его участники имели несколько видов профессиональной занятости одновременно с репетициями и выступлениями в «Кинетическом театре». Пепеляев работал с одной группой исполнителей в течение некоторого времени, после чего происходила замена одного танцовщика или всего состава целиком. Некоторые участники имели образование артистов балета. Например, один из составов полностью состоял из танцовщиков Кремлевского балета, бывших одноклассников, выпускников МАХУ 1990 года: О. Антонова и Т. Гордеева (класс Н. Н. Кузьминой), И. Аничкин, С. Штырков (класс О. А. Ильичева). Некоторые из участников имели хореографическое образование институтов культуры — К. Суриков, Р. Кислухин, другие танцевали в самодеятельных и эстрадных коллективах, например, состав 1997–1998 годов — А. Степанов, А. Сабирова, В. Шульга, П. Ивлюшкин. История «Кинетического театра» начинается в 1994 году с совместной подготовки к спектаклю «Время идет» Пепеляева и Екатерины Хмары (Штекерборн), в прошлом танцовщицы «Свободного балета» Н. В. Огрызкова и тоже выпускницы МАХУ 1990 года (класс педагога Г. К. Кузнецовой). Взаимоотношения с исполнителями строились вне административно-правового поля. Репетицион-

ное время и спектакли не оплачивались, поэтому организовать всех участников процесса было непросто. Костюмы собирались из подбора или шились исполнителями или их знакомыми. В основе творческого процесса был интерес к общему делу и современному танцу.

В период с 1995 по 1997 год «Кинетический театр» регулярно, примерно один раз в месяц показывал свои спектакли на малой сцене (сцена предоставлялась бесплатно) «Театра имени Н. В. Гоголя», где Пепеляев в это время работает хореографом и «где обретаются бесхозные Пепеляев и его “Кинетический театр”». <sup>374</sup> Только за это время коллектив показал 6 премьер, всего за 10 лет театром было создано 13 спектаклей, 3 из которых представляли собой сольные проекты самого Пепеляева. После 1997 года работы «Кинетического театра» можно было увидеть только на фестивалях, в основном зарубежных. У театра был постоянный художник по свету, Вячеслав Коржавин. Информация о спектаклях распространялась самими участниками. Печатную продукцию, программки и флаеры, Пепеляев делал сам.

Организационные трудности не мешали насыщенному художественному процессу. Интерес Пепеляева заключался «в наложении и столкновении текстовых, танцевальных и иных потоков», <sup>375</sup> что находилось в русле аналогичных западных художественных поисков. <sup>376</sup> Этот интерес привел в его работах к использованию текстов и знакомству с такими современными авторами как Лев Рубинштейн в спектаклях «Время идет» (1994), «С четверга на пятницу» (1995), «Это я» (1996), «Зум-Зум-Зум» (1997 и 1998); Дмитрий Пригов — «Чай на двоих» (1994), «Вид русской могилы из Германии» (1997); Виктор Ерофеев — «Рот-тишина» (1997); Саша Соколов — «Школа для дураков» (1994–1996), «Список иллюзий» (1996). Как отмечали критики,

<sup>374</sup> *Котыхов В.* Полиэтиленовый «Щелкунчик». Новый четырехугольник Пепеляева // Московский комсомолец. 1996. 4 августа. № 144. С. 8.

<sup>375</sup> Проект Александра Пепеляева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>376</sup> *Меньшиков Л. А.* Интермедиа как синтез искусств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.

Пепеляев «давно танцует неподатливую современную литературу»,<sup>377</sup> создаваемый им «новый театральный жанр представляет собой органичный синтез танца и литературы»,<sup>378</sup> литература нужна ему потому, что «ЭС ПЭ [Саша Пепеляев] свободен там, где другим тесно и неинтересно. В пространстве текста. Прежде всего литературного»,<sup>379</sup> он «любит пройтись пластикой тела по страницам литературных произведений». <sup>380</sup> Представители постмодернистского направления в российской литературе как нельзя более соответствовали идеям Пепеляева о «столкновении потоков». Текст для него не носил объяснительного характера и не использовался как нарратив, а являлся самодостаточной художественной единицей, которая в формальном соединении с танцем и движением рождала новые смысловые пространства. Важным выразительным средством в работах являлся литературный текст, который произносился участниками спектакля — «говорящие» на сцене танцовщики выделяли работы Пепеляева среди других в московском танцсообществе.

Тщательная работа велась над другим художественным средством — движением. Работа Пепеляева над новым танцевальным материалом происходила в зале совместно с исполнителями. Иногда он принимал в общую ткань индивидуальные наработки исполнителей, но в целом принцип отбора материала и создания спектаклей основывался на его представлении о том, что соответствовало его идее. Выполнение движений Пепеляева, танцевальных связок и фраз требовало понимания основных принципов композиции современного танца, что представляло серьезные трудности в ситуации отсутствия профессионального образования у танцовщиков и узкого информационного горизонта, то есть невозможности ощутить западноевропейский контекст. Большое внимание уделялось партерной технике и дуэтному танцу, для освоения которых также важно было понимание специфики современно-

<sup>377</sup> Валгиров А. Кинетический театр // Итоги. 1997. 1 апреля.

<sup>378</sup> Тучков В. Пепеляев, который строит карточный дом // Вечерний клуб. 1996. 13 февраля.

<sup>379</sup> Гердт О. Это я, Щелкунчик // Культура. 1996. № 27. С. 13.

<sup>380</sup> Котыхов В. Пират Эс Пэ и его Кинетический театр // Московский комсомолец. 1996. 31 марта. № 31. С. 1.

го танца. Для тел, сформированных в координационной системе классического балета и его наследия, это было трудно и болезненно. По мере освоения материала танцовщиками, если возникала необходимость, постановщик производил адаптацию. В целом Пепеляев был требователен к точности выполнения предлагаемого им хореографического текста. Из-за разнородности подготовки группы интерпретации его движений разными исполнителями часто не совпадали. Подобная разнородность была для Пепеляева источником своеобразия постановки, так как кордебалетная стройность линий не была приоритетом его эстетики.

В этот период времени возможность принятия глобальных художественных решений в плане оформления была минимальной в связи с отсутствием пространственных и финансовых возможностей. Музыкальное оформление состояло из подбора треков разных исполнителей, в отдельных случаях являлось результатом сотрудничества с музыкантами, например, с фри-джазовым исполнителем Сергеем Летовым в спектакле «Рот-тишина» и композитором-минималистом Алексеем Айги — в спектакле «Рука. Секунда».

Практики регулярных занятий не существовало в связи с отсутствием временных, пространственных и финансовых возможностей. За личный профессиональный рост несли ответственность сами исполнители, но возможности для него практически полностью отсутствовали. Не существовало школ, преподавателей, отличающихся ясностью понимания основ техники современного танца. Стремительно развивающиеся школы джазового танца имели свои особенности и не соответствовали требованиям танца современного. Занятия проводились иногда самими участниками, делившимися новыми знаниями, полученными на зарубежных мастер-классах. Несколько занятий могли провести иностранные гости-преподаватели, оказавшиеся в Москве, например, Майда Визерс (США) в 1997 году и Паскалин Верье (Франция) в 1996–1997 годах. Как исключение, в течение нескольких месяцев в 1999 году Улла Гайгес (Германия) занималась с компанией в связи с финансированием проекта Кинетического театра при участии Гамбургского фестиваля.

Спектакли коллектива — умело сформованный Пепеляевым-режиссером постмодернистский паззл из текстов современной литературы, нового языка движений. Всё это, а также профессиональный уровень исполнителей выделяли «Кинетический театр» в московской художественной жизни.

Пепеляев инициировал ряд мер, направленных на развитие художественной среды и поддержку современного танца. Он принимал активное участие в формировании танцевального сообщества. Им было инициировано создание некоммерческого партнерства «Каталог театров танца» с целью формирования информационного канала о современном танце, веб-мастером сайта которого являлся автор настоящего исследования.<sup>381</sup> На портале была собрана актуальная на тот период региональная информация о танцевальных коллективах, школах и фестивалях. Другая важная инициатива Пепеляева, направленная на формирование среды, — объединение в самом конце 1990-х «Кинетического театра» и группы московских танцовщиков «По.В.С.Танцы» (Почти Внутренне Свободные Танцы) в общем репетиционном пространстве в спортивном зале общеобразовательной школы на проспекте Мира. Следующим стратегическим шагом было перемещение в начале 2000-х обеих групп в залы школы танца «Вортекс».<sup>382</sup> Самими танцовщиками была оборудована площадка для выступлений,<sup>383</sup> на которой в конце 2000-го состоялся фестиваль «Траектория». Как позже заметил А. Пепеляев в интервью в связи с проведением первого «ЦЕХа» — «Российской платформы современного танца»: «Чтобы у нас в стране заниматься современным танцем, надо быть или безумным энтузиастом, или сыном миллионера. Нам негде себя показывать: нет фестивалей, нет постоянного зрителя, нет своей среды. Ничего нет, но танец — есть. Наш фестиваль — малобюджетный, поэтому приходится

<sup>381</sup> Архивная версия Каталога театров танца расположена по адресу: [Электронный ресурс]. URL: <http://catalogue.dance-net.ru/index.html> (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>382</sup> Коллективы не должны были покрывать расходы за аренду помещений в «Вортексе», в отличие от зала на проспекте Мира.

<sup>383</sup> Зал школы превращался в пространство для показов, для этого силами танцовщиков под руководством Пепеляева были построены ферма для светового оборудования, зрительские трибуны, сшиты «черные одежды», закрывавшие зеркальные стены и окна.

все делать самим, и очень часто своими руками».<sup>384</sup> Фестиваль был инициирован артистами и, по мнению Ольги Герд, являлся революционным феноменом.<sup>385</sup> По сути, впервые был создан прецедент — открытая площадка, на которой позже проходили регулярные показы московских хореографов и танцовщиков. В течение непродолжительного сотрудничества Пепеляева и других московских коллективов, позже объединенных «ЦЕХом», и школы танца «Вортекс» была решена для московского сообщества проблема показа работ, и для некоторых — репетиционного пространства.

Некоммерческое партнерство «Агентство театров танца ЦЕХ» было создано в начале 2001 года А. Пепеляевым вместе с коллегами из По.В.С.Танцев и Еленой Тупысейвой, работавшей до этого арт-менеджером в структуре фестиваля-конкурса «Золотая маска». Впоследствии «ЦЕХ» выстроил сетевую организацию, объединившую разные города России — Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург, Ярославль и другие.

Танцевальная компания «По.В.С.Танцы» основана в Москве 30 апреля 1999 года бывшими участниками «Класса экспрессивной пластики» Геннадия Абрамова. В основе их концепции — интерес к танцу, театру, перформансу «в контексте исследования и открытого диалога с аудиторией и другими художниками»,<sup>386</sup> а также коллегиальный подход в творческом процессе. Поле их деятельности в танцевальном искусстве охватывает широкий диапазон форм (хореография, импровизация, физический театр, исследование движения, преподавание), реализующихся в танцевальных спектаклях, перформансах, лабораториях, мультижанровых проектах в сотрудничестве с художниками смежных видов искусств (музыка, визуальное искусство, театральное-драматическое искусство).

Открытая площадка в помещении школы танцев «Вортекс» в начале

---

<sup>384</sup> *Котыхов В.* Индустриальное тело для современного танца // Вечерний клуб. 2001. № 43. С. 7.

<sup>385</sup> *Герд О.* Дело в шляпе // Время новостей. 2000. № 194. С. 7.

<sup>386</sup> Сайт танцевальной компании По.В.С.Танцы [Электронный ресурс]. URL: [www.povstanze.ru](http://www.povstanze.ru) (дата обращения: 01.09.2016).



2000-х привлекала практиков из других движенческих направлений, которые до этого момента существовали изолировано друг от друга. Например, театр «Сайра Бланш» основан Олегом Сулименко и Андреем Андриановым весной 1990 года как театр проектной формы, который приглашал разных участников и не имел своего помещения, в то же самое время он являлся средоточием художественного процесса в сфере перформанса в московском танцевальном сообществе в 1990-е годы. Деятельность театра была направлена на создание междисциплинарных перформансов в нетеатральных контекстах. Участники устраивали акции, хеппенинги, перформансы, публичные исследования и организовывали фестивали перформанса в лесу, в метро, на улицах и на крышах жилых многоэтажных домов. В 1990-х годах театр был интернациональной лабораторией по обмену опытом и идеями в среде профессионального и любительского сообщества современного танца и перформанса. Сайра Бланш перестала существовать в 2000-х в связи с отъездом Олега Сулименко за границу, но это не остановило его сотрудничества с Андреем Андриановым. Помимо упоминания о театре в книге В. Ю. Никитина,<sup>387</sup> единственной информацией о Сайре Бланш может служить статья «Театр Сайры Бланш» на портале Ярославского художественного музея.<sup>388</sup>

В 1990-е годы важную роль в формировании среды современного танца играл «Класс экспрессивной пластики», существовавший в относительной изоляции. Это был курс «пластической импровизации», который был открыт одним из основателей театра «Школа драматического искусства» Геннадием Абрамовым в 1990 году.<sup>389</sup> Идея проекта — формирование коллектива импровизаторов, находящихся в поиске своего уникального телесного языка. Ученики класса занимались специально разработанным Абрамовым тренингом, по его авторской методике, а в процессе репетиций — работали над по-

<sup>387</sup> Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 202.

<sup>388</sup> Театр Сайры Бланш [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://1919.wiki.uniyar.ac.ru/ru/Театр\\_%22Сайры\\_Бланш%22](http://1919.wiki.uniyar.ac.ru/ru/Театр_%22Сайры_Бланш%22) (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>389</sup> См. об этом на архивном сайте фестиваля Класса экспрессивной пластики «Продвижение». URL: <http://www.theatre.ru/kep/abramov/> (дата обращения: 01.09.2016).

иском своего телесного языка. Показы имели формат структурированной импровизации, то есть материал заранее не закреплялся хореографически. В классе были две группы, старшая и младшая. Прошедшие в них практику танцовщики впоследствии создавали свои собственные творческие инициативы. Среди них такие танцевальные коллективы как «Квартира № 5», «Ликвид театр», «Онэ Цукер» и другие. Из «Класса экспрессивной пластики» вышли и участники группы «По.В.С.Танцы».

В отличие от вышеперечисленных художественных единиц, полностью полагавшихся на совместный интерес и энтузиазм участников и не имевших финансового обеспечения, Центр современной хореографии, открытый в 1995 году директором театра «Русский камерный балет “Москва”» Николаем Басиным, являлся государственным учреждением культуры города Москвы.<sup>390</sup> Его целью было развитие современных направлений хореографического искусства в России. Создание центра было инициировано хореографом Еленой Богданович, лауреатом и дипломатом отечественных и зарубежных конкурсов современной хореографии. Центр представлял собой труппу современного репертуара (была еще и труппа классического репертуара), которая реализовывала постановки зарубежных и российских хореографов. В современной труппе начали свой путь такие хореографы и танцовщики как Марина Никитина, Лика Шевченко, Роман Кислухин, Роман Андрейкин, там продолжила свою хореографическую деятельность хореограф, пионер современного танца из Новосибирска Наталья Фиксель. В 1999 году Басиным (также при участии правительства города) был учрежден Московский международный театральный фестиваль современного танца.

Фестивальная деятельность являлась одной из немногих возможностей

---

<sup>390</sup> См. об этом на сайте общественно-политической газеты «Президент». URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-baleta.html>, на сайте фестиваля «Pro-движение» Класса экспрессивной пластики [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2016); на сайте Елены Богданович: URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2016).

для практиков современного танца показать результаты своих творческих поисков и быть оцененными сообществом и критиками. Речь идет не только об участии, но также о мотивации для создания собственного события. Рамки фестивалей способствовали профессиональному общению и знакомству внутри среды. В связи с этим представляется необходимым перечислить наиболее значимые из фестивальных встреч 1990-х годов.

Важным для практиков событием второй половины 1990-х являлся Международный фестиваль современного танца в Витебске (директор — Марина Романовская), ежегодно проходивший с 1992 года и собиравший участников со всей России и постсоветского пространства. Фестиваль-конкурс имел небольшой призовой фонд, то есть создавал прецедент финансовых взаимоотношений в фестивальной практике, предоставлял проживание; средства для проезда участники должны были найти сами. В программе помимо конкурсных показов спектаклей были мастер-классы ведущих на тот момент педагогов и хореографов, а также исследовательская лаборатория секции критиков «для изучения и обсуждения новых тенденций и закономерностей современного хореографического процесса».<sup>391</sup> Международное жюри хореографов и критиков возглавлял художественный руководитель Минского театра оперы и балета В. Елизарьев. Фестиваль продолжает свою деятельность до настоящего времени, хотя и в измененной форме. На сайте фестиваля помещена информация об истории, участниках и победителях.<sup>392</sup>

В ситуации информационного «голода» одним из ярких впечатлений Витебского фестиваля того времени было регулярное участие в конкурсной программе «Гуандонг модерн данс компани» (Guangdong Modern Dance Company), профессиональной танцевальной компании из Китая. История коллектива началась с поездки в 1986 году Янг Мей-Ки, главы танцевальной

---

<sup>391</sup> Сайт Елены Богданович: URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>392</sup> Международный фестиваль современного танца [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artmark.mm.by/rus/links/ifmc.htm> (дата обращения: 01.09.2016).

академии Гуандонга, на ADF (American Dance Festival, Durham, Американский танцевальный фестиваль в Дареме, Северная Каролина) в качестве участницы программы международной хореографической лаборатории. После этого силами преподавательского состава ADF была организована трехгодичная программа по подготовке танцовщиков и хореографов. В ее цели входило обеспечение китайских студентов необходимыми практическими знаниями и навыками в области танца модерн, чтобы помочь им «развить свой талант».<sup>393</sup> В результате в Академии появились танцовщики, впоследствии снискавшие мировую известность, такие как, например, Шен Вэй.<sup>394</sup> Фестиваль продолжает деятельность и является площадкой для встреч молодых хореографов и исполнителей. В 1990-е годы он собирал участников из ближнего зарубежья и стран Балтии, а также специалистов, писавших о танце.

Знаковым событием оказалось появление в 1997 году в Вильнюсе международного фестиваля современного танца «Новый балтийский танец» (International Contemporary Dance Festival «New Baltic Dance»), который сыграл важную роль в формировании танцевального сообщества в постсоветском пространстве. Его директор Аудронис Сокейас, выпускник театроведческого факультета ГИТИСа, был хорошо знаком с российским танцевальным контекстом. С 1996 году фестиваль проходил (и проходит до сих пор) каждую весну, его международный статус позволял российским участникам ознакомиться с контекстом западноевропейского танца и быть представленными международному сообществу. В программе помимо фестивальных спектаклей были мастер-классы. Для организаторов важным считалось создание среды неформального общения для участников из разных стран.

Фестиваль Эволюцион (Evolutsioon) проходил в Таллинне с 1996 года

---

<sup>393</sup> *Kisselgoff A.* In *Modern Dance, Reflections of a Restless China in Flux* // *New-York Times*. 2005.02.08. URL: [http://www.nytimes.com/2005/02/08/arts/dance/in-modern-dance-reflections-of-a-restless-china-in-flux.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/02/08/arts/dance/in-modern-dance-reflections-of-a-restless-china-in-flux.html?_r=0) (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>394</sup> См. об этом: *Kisselgoff A.* In *Modern Dance, Reflections of a Restless China in Flux*.

и являлся отборочной платформой от стран Балтии и России для большого события — фестиваля «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» (Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis), проходившего раз в два года в Париже. Директор таллиннского фестиваля, Приит Рауд, был членом отборочного жюри «Международных встреч хореографов в Сан-Сен-Дени». Отборочные платформы организованы по всей Европе и Америке. Дважды платформу удалось организовать в России — фестиваль «ТанцПлантация» в Екатеринбурге (1999 год, организатор Центр современного искусства, директор Л. В. Шульман)<sup>395</sup> и фестиваль «ЦЕХ» в Москве (2001, инициатором и вдохновителем выступил Пепеляев). Из всех просмотренных спектаклей отбиралось пятнадцать, которые затем показывались в Париже.

По результатам отборочных конкурсов в Таллинне и Екатеринбурге две российские компании были отправлены в Париж на «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени»: «Кинетический театр» А. Пепеляева (спектакль «Вид Русской могилы из Германии») в 1998 году и «Провинциальные танцы» Т. Багановой (спектакль «Свадебка») в 2000 году.

«Эволюциоон» собирал большое количество зарубежных промоутеров, и это открывало возможность для российских участников быть представленными международному танцевальному сообществу. Так, «Кинетический театр» Пепеляева в 1994–2000 годах участвовал в 44 международных фестивалях, среди которых были такие известные, как «Данс Амбрелла» в Лондоне (Dance Umbrella), «Новый Европейский фестиваль» в Нью-Йорке (New European Festival), «Джулай Данс» в Амстердаме (July Dance) и другие.

Участие российских групп в фестивалях в Таллинне и Вильнюсе осуществлялось при поддержке института «Открытое общество», который покрывал расходы на оплату проезда, поселение и иногда питание (суточные). Постоянными российскими участниками фестивалей в Витебске, Таллинне

---

<sup>395</sup> РИА «Новый Регион». 1999.12.14. [Электронный ресурс]. URL: [https://urfo.org/ekb/13\\_7282.html](https://urfo.org/ekb/13_7282.html) (дата обращения: 01.09.2016).

и Вильнюсе являлись «Провинциальные танцы», танцевальный коллектив из Екатеринбурга, организованный в 1989 году хореографом Татьяной Багановой и продюсером Львом Шульманом, «Челябинский театр современного танца», созданный в 1992 году хореографами Ольгой и Владимиром Пона при поддержке администрации города, «Театр танца» Саши Кукина, «настоящая модернистская труппа»,<sup>396</sup> созданная в Санкт-Петербурге в 1990 году, и «Кинетический театр» А. Пепеляева из Москвы.

На территории Российской Федерации встречи хореографов в 1990-е годы проходили в Ярославле и Волгограде, в конце 1990-х — в Санкт-Петербурге (первый фестиваль «Open Look» прошел в 1999 году, но в тот момент его деятельность больше была связана с культурой джазовой музыки и танца). Международный фестиваль движения и танца на Волге «Искусство движения» проходил в Ярославле с 1993 года. Фестиваль был организован Ярославской молодежной региональной общественной организацией «Ассоциация современного танца и перформанса» при поддержке Международной организации обмена в области искусства «Линк-Восток» (директор — Лиза Ферст, Миннеаполис, США, International East-West Art Exchange Link Vostok). Программа сочетала выступления американских, европейских и российских коллективов и серию мастер-классов.<sup>397</sup>

Устроителем «Фестиваля современного танца» в Волгограде был «Центр современной хореографии», созданный Маргаритой Мойжес в 1992 году. Деятельность центра была связана с организацией различных проектов в области современного танца, таких, как международные фестивали современного танца, научные конференции и образовательные проекты.<sup>398</sup>

Важную роль в формировании художественной среды играла деятельность зарубежных представительств западных культурных институций

<sup>396</sup> Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 195.

<sup>397</sup> См. об этом на портале «Искусство Ярославля». URL: [http://yarculture.blogspot.ru/2010/07/blog-post\\_4109.html](http://yarculture.blogspot.ru/2010/07/blog-post_4109.html) (дата обращения: 01.09.2016).

<sup>398</sup> См. об этом на сайте театрального агентства «ММ Art Line». URL: <http://www.mm-artline.de/page.php?29> (дата обращения: 01.09.2016).

в Москве: Французского института, Гете-института и Британского совета. При их содействии осуществлялась гастрольная деятельность западноевропейских коллективов в России. Например, гастроль спектаклей Мэги Маран, Режи Шопино, Анжелена Прельжокажа, Катрин Диверес и Саши Вальц в Москве. Центры оказывали поддержку российским коллективам, сотрудничающим с зарубежными фестивалями и центрами. Так, участие «По.В.С. Танцев» в проекте Саши Вальц «NA ZEMLE» в 1999 году было осуществлено при поддержке Гете-института, а поездка «Кинетического театра» (Москва) и «Центра современного искусства» (Екатеринбург) на фестиваль «Данс Амбелла» — при поддержке Британского совета.

В Москве деятельность «Каталога театров танца» Пепеляева и других участников Московского танцевального сообщества привела к появлению первой открытой площадки, стартовавшей в 2000 году проведением фестиваля «Траектория». Фестиваль привлек большое внимание публики, несмотря на удаленность от центра, вызвал резонанс в прессе и оказался важным шагом по преодолению изоляции представителей танцевального сообщества.

Неоценимую роль в создании московского сообщества современного танца в начале 1990-х годов играла Наталья Юрьевна Чернова, российский балетный и театральный критик, педагог, кандидат искусствоведения, организатор первых в России видеофестивалей, посвящённых современному танцу. Она помогала участникам сообщества находить и устанавливать новые профессиональные знакомства и связи.<sup>399</sup>

Об институциональном признании современного танца можно судить по событиям 1999 года, когда в программу «Первого Европейского фестиваля современного танца» (EDF), организованного Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, были приглашены российские

---

<sup>399</sup> См. о ней в статье: Чернова, Наталья Юрьевна // [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернова,\\_Наталья\\_Юрьевна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернова,_Наталья_Юрьевна), в интервью с Натальей Агульник в книге Е. Васениной: *Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги*. М.: Emergency Exit, 2005.

коллективы,<sup>400</sup> и 2000-го, когда премия «Золотая маска» ввела номинацию «Современный танец». Впервые спектакль современного танца «Вид русской могилы из Германии» «Кинетического театра» Александра Пепеляева был отобран в программу конкурса в номинацию «Новация» в 1999 году.

Энтузиазм в создании нового танцевального искусства позволял участникам процесса преодолевать многие трудности на пути профессионального роста. Система образования не позволяла внедрять современный танец в свои программы, не было как специалистов, так и теоретического и методического обеспечения. Художественные практики современного танца, прочно обосновавшиеся в западноевропейской культуре, передавались через иностранных преподавателей российским танцовщикам и хореографам, которые внедряли новый опыт в свой творческий процесс.

В 1990-е годы важную образовательную роль играли краткосрочные программы мастер-классов, такие как выездные сессии ADF (Американский танцевальный фестиваль) в Москве и Екатеринбурге, регулярные летние школы в Новосибирске, а также приезд зарубежных компаний с гастрольями в российские города или с несколькими занятиями на фестивали.

Важна роль культурных институций зарубежных представительств в сфере образования. Например, при содействии Французского института в 1995 году в Москве и в 1996 году в Екатеринбурге проводилась «Передвижная консерватория танца». Неоценима деятельность кабинета музыкальных театров под руководством О. В. Кораблиной, при поддержке которого проходили ADF, «Передвижная консерватория» и другие проекты.

Попасть на регулярные занятия в танцевальные центры Европы и Америки могли танцовщики гастрوليрующих российских коллективов. Важную роль сыграли стипендиальные образовательные программы. Российские танцовщики и хореографы регулярно отбирались для участия на мастер-классы

---

<sup>400</sup> См. об этом на интернет-портале Радио-Орфей // URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2016).



и проекты Американского танцевального фестиваля (США) при поддержке «Фонда взаимного понимания» (Trust for mutual understanding) и стипендиальной программы «ДансВеб» (DanceWeb) фестиваля «Танцвохен Виен» (TanzWochen, Австрия) при поддержке Института «Открытое общество».

Выездные сессии Американского танцевального фестиваля проходили пять раз в Екатеринбурге (в 1993, 1995, 1996, 1997 и 1998 годах), трижды в Москве (в 1992, 1997 и 2000 годах) и имели важное значение для танцевального сообщества. Они собрали большое количество участников из регионов (организатор с российской стороны, Союз театральных деятелей, производил предварительный отбор заявок), предоставив, с одной стороны, возможность танцовщикам и хореографам из разных городов познакомиться друг с другом, и, с другой, — с программой и преподавательским составом самой знаменитой летней школы Америки. Участники должны были найти средства на проезд, занятия на мастер-классах для них были бесплатными.

Среди самых заметных инициатив, направленных на подготовку танцовщиков современного направления, необходимо выделить частную школу танца Николая Огрызкова (1954–2010), которая была открыта в Москве в 1991 году. Обучение в школе было систематизировано и продолжалось в течение нескольких лет. Студенты посещали общеобразовательные предметы в первой половине дня, во второй — занимались классическим, народно-характерным, современным танцами, а также репетировали номера и спектакли. Уровень школы был настолько высок, что после окончания выпускники продолжали обучение в престижных школах современного танца за рубежом, таких как Лионская консерватория, Академия танца в Роттердаме и Университет музыки и исполнительского искусства во Франкфурте. В рамках обучения реализовывались международные проекты, дети занимались с приглашенными преподавателями и хореографами из-за рубежа. Одновременно с занятиями профессиональной группы проходили открытые коммерческие занятия. Несмотря на то, что обучение для обеих групп было платным, для профессиональной группы плата была минимальной, а основ-

ной бюджет школы составляли доходы от коммерческих уроков. К сожалению, у школы были сложности с администрацией района. Директор-основатель ушел из жизни, так и не решив проблему с арендой помещения, добиваясь более мягких условий для учреждения дополнительного образования.<sup>401</sup>

«Школа современного танца» при «Екатеринбургском центре современного искусства» появилась в 1996 году по инициативе продюсера Льва Шульмана. Для постановок с участием студентов школы приглашались российские и зарубежные хореографы: Александр Пепеляев, Ольга Пона, Мария Козева, Александр Шишкин, Анук Ван Дайк и Сибрих Доктор/Бено Ворхам (Нидерланды), Мартин Кравитц (Франция/США). Школа Шульмана, также как и школа Огрызкова, существовала в режиме самоокупаемости, и обучение было платным. Некоторые из выпускников вышеперечисленных школ смогли добиться успехов в профессиональной карьере в России и за рубежом, многие принимали участие в формировании танцевального сообщества. Лев Шульман вынужден был закрыть школу в 2007 году из-за невозможности справиться с коммерческими условиями аренды помещения.

Занятия профессионального уровня проводились и на базе образовавшихся танцевальных коллективов. Так, в «Театре танца» Саши Кукина (Санкт-Петербург) ежедневные танцевальные занятия были доступны для широкой публики с 1993 года.<sup>402</sup>

Государственная система образования начала адаптироваться к новым потребностям направления только в 2000-х годах, в результате чего программы в столичных и региональных институтах культуры стали включать дисциплины, связанные с современным танцем: в 2000 году Б. С. Санкиным была организована кафедра танцев народов мира и современной хореографии в МГУКИ; в 2001 в Екатеринбургском гуманитарном университете Львом Шульманом и Львом Заксом для подготовки специалистов в сфере современ-

---

<sup>401</sup> Гордеева А. А. Умер Николай Огрызков // Время новостей. 2010. № 20. С. 7.

<sup>402</sup> См. об этом на сайте Театр танца Саши Кукина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kukin.spb.ru/classes.html> (дата обращения: 01.09.2016).

ного танца (contemporary dance) был создан факультет современного танца; в Челябинском государственном институте культуры кафедра искусства балетмейстера была образована в 2003 году. В дальнейшем подобные кафедры стали появляться во многих столичных и региональных институциях.

В 1990-е годы особой коммерческой популярностью пользовались джазовые направления (модерн-джаз, который, вероятно, из коммерческих соображений имел некорректное обозначение джаз-модерн), существовавшие относительно изолировано от современного (contemporary) танца.

Для участников зарождающегося профессионального сообщества существовали очевидные трудности в освоении нового телесного знания и переквалификации из других движенческих и хореографических направлений. Отсутствие профессионального образования сказалось на общем низком уровне исполнительства и привело к искажению базовых принципов техник современного танца. Дело в том, что зачастую копировалась форма зарубежной техники, а взаимоотношения веса тела и гравитации, которые должны быть переформированы для исполнения этой техники, не принимались в расчет. Но их нельзя скопировать, а можно только «пережить» телом. Дефицит доступа к знанию, с другой стороны, развил определенную бережность к восприятию любой информации и привел к появлению российских преподавателей, способных внятно изложить основные технические принципы современного танца и усовершенствовать исполнительские качества на профессиональном уровне (Д. Бузовкина, А. Конникова, Т. Фатеева и др.).

В 1990-е годы, несмотря на устойчивость сформировавшейся инфраструктуры в области современного танца, только энтузиазм и желание практиков создавать новое танцевальное искусство способствовали преодолению сложностей, связанных с отсутствием государственной поддержки. На муниципальном уровне в то время существовали только два коллектива — «Челябинский театр современного танца» и Камерный балет «Москва». Институциональных возможностей для благоприятной организации художественного процесса не существовало, трудность состояла в отсутствии полноценной

творческой реализации, для которой необходимо наличие открытых площадок и устойчивых механизмов финансирования, а также образовательных зон для профессионального роста. Труд участников процесса не оплачивался, для выживания им необходима была параллельная занятость. Эти аспекты влияли на качество художественной продукции. За участие в фестивалях вознаграждение не платилось. Но фестивальные площадки являлись часто единственным местом, где можно было показывать свои работы, а также общаться с коллегами из других регионов. Институционально российская сторона практически не была заинтересована в покрытии расходов для участия русских коллективов в международных фестивалях. Вместе с тем, современный танец России уверенно вошел в мировой контекст. Необходимо отметить, что без участия зарубежных институций, также как и без административных инициатив в российской системе, развитие современного танца в России было бы затруднено еще больше. И если о признании на государственном уровне в начале 2000-х говорить было бы еще рано, то в качестве результата процессов 1990-х можно назвать развитие образовательной системы и появление уникальных организационных инициатив, таких как, например, «Объединение театров танца ЦЕХ» в Москве.

Предпосылки той настойчивости, с которой практики продолжали заниматься современным танцем в 1990-х, могут быть связаны с культурными условиями того периода в истории России, с разрушением старого и образованием нового, со сложным этапом в жизни государства. Вероятно, это заложено в самой природе современного танца, которая кроется в преодолении застывших, не подвергающихся сомнению эстетических форм, в желании покинуть границы иллюстративности и выйти за пределы, в которых танец и движение наделяются смыслом. Нельзя недооценивать и влияние западного танцевального контекста. Стремление переосмыслить эстетику иллюстративной вторичности привело к возникновению художественного пространства, способного поддержать танцевальный перформанс с его идеей ценности самореферентного жеста.

В следующем параграфе задачей будет анализ танцевальных перформансов московских хореографов, практика которых остается малоизученной.

### ***§ 3.2. Особенности перформативной коммуникации в творчестве ведущих московских танцхудожников***

Границы настоящего исследования ограничиваются территорией Москвы и определяются временным промежутком конца XX — начала XXI века. Такие условия позволяют сфокусироваться на практике танцевальных художников, творчество которых связано с появлением и развитием танцевального перформанса в московском танцевальном сообществе.

Для анализа перформансов и художественной практики их создателей были выбраны представители современной танцевальной среды Москвы, заставшие в своем творчестве конец 90-х годов XX века и работавшие в формате танцевального перформанса. Обзор московской афиши (использовались такие площадки как «Зал Конструктор» КЦ ЗИЛ, площадка «Боярские палаты», «Центр имени В. Мейерхольда», «Актальный зал») обозначил круг для выбора танцевальных художников, начавших свою практику в 90-е годы XX века в Москве. Среди них Тарас Бурнашев, Андрей Андрианов, Александра Конникова, Альберт Альбертс, Александр Пепеляев. Несмотря на то, что коммуникационная модель, предложенная во второй главе, отражает отношения исполнителя и зрителя, не включая в себя другие художественные средства (музыкальное оформление, использование предметов), принципиальным остается наличие самореферентного режима существования исполнителя. В работах вышеперечисленных авторов в наборе выразительных средств, помимо телесных и движущихся решений, используются и сценические — световые, звуковые, визуальные и мультимедиа. Тем самым, критерием для выбора работ является сценическая форма танцевального перформанса как наиболее синтетическая среди всех других возможных форм пересечения перформанса и современного танца.

Для уточнения рамок жанра танцевального перформанса нами был

проведен анализ танцевальных работ с целью выявления самореферентного режима существования исполнителей в работах 1990–2000-х. Для этого были задействованы записи, хранящиеся в личном архиве Александра Пепеляева, бывшего директора «Агентства театра танцев ЦЕХ» и художественного руководителя «Фестиваля современного танца ЦЕХ» (2001–2010). В конце 1990-х и на протяжении 2000-х Пепеляев был инициатором многих событий, фестивалей и регулярных показов, организатором многих пространств (школы «Вортекс» и центра дополнительного образования «Замоскворечье», «Театра Наций» для «Фестиваля современного танца Цех», Культурного центра «Дом», Актового зала на «Проекте Фабрика»). Для отбора использовались видеозаписи, сделанные на площадке-трансформере<sup>403</sup> школы танцев «Вортекс» во время фестиваля «Траектория» в декабре 2000 и в начале 2001 года.

Насыщенный период развития современного танца в Москве в 2000-е годы связан с преодолением границ разных танцевальных сообществ, которые в той или иной степени больше уклоняются в танцевальность или, наоборот, в театральность, больше связаны с перформансом или, наоборот, с импровизацией. Фестиваль «Территория» представил срез происходившего в тот момент на московской танцевальной сцене, привлек внимание публики и критиков, послужил началом регулярных показов. Таким образом, танцовщиками был освоен «революционный феномен» — открытая площадка, предполагающая возможность регулярных показов. В ней находилось зерно будущего развития, а результаты очень обнадеживали участников. Именно поэтому кажется обоснованным выбор работ-участников этого фестиваля, а также с дальнейших показов в помещении «Вортекса».

Главным критерием отбора видеозаписей являлось наличие самореферентного режима присутствия исполнителя, то есть движения танцовщика не должны были иллюстрировать действия, а сам исполнитель не должен был

---

<sup>403</sup> Зал школы превращался в пространство для показов, для этого силами танцовщиков под руководством Пепеляева были построены ферма для светового оборудования, зрительские трибуны, сшиты «черные одежды», закрывавшие зеркальные стены и окна.

играть какую бы то ни было театральную роль. Степень авторства исполнителя не учитывалась. Самореферентный режим может быть разрушен, если исполнитель находится внутри системы, автором которой он не является, то есть является исполнителем роли, которая ему назначена. Так, художественный перформанс всегда исполняется авторами. В случае с танцевальным перформансом, даже если танцовщик не является автором движений, его двигательная практика может иметь самореферентный режим.

В результате проведенного отбора работ рубежа 1990-2000-х нами было выявлено несколько примеров танцевального перформанса.

Проект «Квартира № 5». «Пейзаж». Тридцати пятиминутный отрывок из спектакля «Пейзаж» — результат совместных импровизаций Василия Ющенко (хореография и концепция) и Одиссея Богусевича (музыка). В спектакле также участвовал Олег Елисеев (вокал). Художественные средства, которыми пользуется Василий Ющенко, — это речь, импровизационное движение, костюм, взаимодействие с музыкантом. Основа импровизационного перформанса — попытка авторов ответить на вопрос: кому труднее работать, танцовщику или музыканту, — оказывает влияние на то, каким образом структурируется материал. С точки зрения критерия самореферентности исполнитель меняет внешний облик, но не теряет режима своего самореферентного присутствия и остается «самим собой».

Андрей Андрианов. Перформанс «По тонкому льду» — это двенадцатиминутный танцперформанс Андрея Андрианова с музыкой Ричарда Норвиллы. Андрианов так описывает свое соло: «Граница между тем, что мы помним о себе, и тем, что нам рассказали».<sup>404</sup> Соло представляет собой структурированную импровизацию, в распоряжении хореографа были такие художественные средства, как движение, сценическое (стул), световое и музыкальное оформление. Импровизационный режим движений абсолютно саморефе-

---

<sup>404</sup> См. об этом на сайте «Интернет-клуб Скрин» URL: <http://www.screen.ru/club/tusovka/cat/cex/> (дата обращения: 01.09.2016).

рентен. Несмотря на то, что кроме стула, музыкального оформления, лишённого драматургии, тела и движений самого исполнителя на сцене ничего не было, идея воспоминания о встрече транслировалась с необыкновенной ясностью. Это было абстрактное движение. Кроме «ухватывания» ощущения, что что-то параллельное происходит, воспоминания, активизации виртуальной памяти, не выражавшее ничего.

Танцевальная компания «По.В.С.Танцы» (Почти Внутренне Свободные Танцы). Перформанс «Далеко, далеко...» — тридцатиминутная коллегиальная работа Альберта Альбертса, Александры Конниковой, Елены Головашевой, Ирины Долголенко, Тараса Бурнашева. Среди художественных средств помимо танца и движения присутствуют световая партитура, музыкальное оформление, костюмы, предметы (целлофановые пакеты, лента), две фигуры, сделанные из скотча. Анализируя самореферентное действие исполнителей в работе, следует отметить его проявление во взаимодействии исполнителя с предметом, которое оказывается прямым, не иллюстрирующим действием, например, в соло Е. Головашева раскладывает целлофановые пакеты, ловит, исследует их характеристики. Также оно проявляется во взаимодействии исполнителей друг с другом, например, в дуэте А. Альбертса и Т. Бурнашева — это поддержки, от которых создается ощущение противоборства, потому что формообразующим принципом является противодействие веса тел.

Дарья Бузовкина и Тарас Бурнашев. Перформанс «Состоя из них» — одиннадцатиминутный дуэт, созданный и исполненный Дарьей Бузовкиной и Тарасом Бурнашевым. В работе используется музыка Justice Olsson и Андрея Дергачева и текст стихотворения «Четыре квартета» Т. С. Элиота, присутствует световая партитура. «Очередные подробности»<sup>405</sup> — так описывают авторы свой дуэт, который является ярким примером взаимодействия двоих танцовщиков в самореферентном режиме. Дуэт наполнен телесным

---

<sup>405</sup> См. об этом на сайте «Интернет-клуб Скрин» URL: <http://www.screen.ru/club/tusovka/cat/cex/> (дата обращения: 01.09.2016).



«вниманием». Так, «слегка-прикосновения» отсылают к представлению о «поверхностном» контакте, то есть танцовщики не изображают поверхность, а используют конкретный тип касания.

«Кинетический театр» А. Пепеляева. «Рука. Секунда» (1999)<sup>406</sup> — совместная продукция «Кинетического театра» и фестивалей «Зоммертеатр» (Гамбург, Германия), «Аархус фестивал» (Аархус, Дания), «Данс контемпорари» (Копенгаген, Дания), «Культур капитал» (Таллин, Эстония). В спектакле использовались тексты Льва Рубинштейна и Алана Роб-Грийе. Специально для спектакля композитором Алексеем Айги была написана музыка, композитор сам принимал участие в показах. Ансамбль «4.33», которым он руководит, позже записал и выпустил диск с саундтреками из спектакля. В качестве художественного решения в спектакле был использован кинетический объект Владимира Ковальчука и ферма-конструкция с двумястами лампами А. Пепеляева. В спектакле участвовали российские танцовщики Дарья Бузовкина, Татьяна Гордеева, Константин Суриков, Роман Кислухин и эстонские — Таавет Янсен и Катрин Эссенсон. Несмотря на то, что в основе художественной идеи литературный источник — роман Алана Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке» (1970) — и присутствует текст Льва Рубинштейна «Всюду жизнь» (1986), в спектакле нет нарративной линии «изложения», смыслы располагаются на территории знаков, значение которых формируется во время самого показа. Исполнители не изображают героев Роб-Грийе. Абсурдистский текст Рубинштейна используется как будто для маркировки происходящего. Это приводит к тому, что повторное появление одного и того же текста соотносит протекающий фрагмент с предыдущим. Пепеляев использует прием утроения или удвоения образа. Другой прием — это несколько одновременных действий на площадке, из-за чего возникает

---

<sup>406</sup> Спектакль был сделан немного ранее, но не мог быть показан в «Вортексе» по техническим параметрам. Тем не менее, для анализа эта работа была оставлена. Существует видеозапись с единственного показа в Москве, сделанная в филиале «Театра имени В. В. Маяковского» в июне 1999 года.

эффект параллельного измерения, преодоления временных и пространственных ограничений. Например, дуэт девушки (Д. Бузовкина) с молодым человеком (Р. Кислухин) построен на их взаимодействии танцовщиков с большой черной перчаткой, которую держит юноша. Одновременно две исполнительницы танцуют в унисон лейтмотивную тему, которая сопровождает выступление женской половины состава на протяжении всего спектакля. Возникает ощущение ситуации насилия, но никто не играет страдание или боль.

Были обнаружены также и работы, в которых самореферентный режим существования исполнителя не был проявлен или был проявлен недостаточно полно. Это «Чунга-Чанга» — спектакль Романа Кислухина в рамках проекта «Минима», в котором участвуют Роман Кислухин, Елена Фокина и Константин Суриков. Сохранилась часть видеозаписи спектакля, большая его часть без окончания. Главная тема спектакля — идея понимания другого, «инаковости», — артикулируется при помощи объяснения, то есть вербализуется исполнителями и помещает их в регистр «персонажности». В движущем тексте проскальзывают «объяснительные» элементы, движения поясняют смысл происходящего при помощи иллюстрации. Жесты, которые иллюстрируют действия, нарушают принцип само-референтности. Это сужает границы выразительных средств, лишает опыта переживания «настоящего» всех присутствующих, и исполнителей, и зрителей.

Перформанс Ирины Долголенко «Бегство» — ее трехминутное соло в хореографии Владимира Стурова, построенное на четком ритме. В основе движений исполнительницы — взаимодействие с воображаемым миром. Танцовщица — вымышленный персонаж, ее жесты представляют собой движения-метафоры. Отсутствие самореферентности в танце, теле и движении исполнительницы не позволяет работе быть оцененной в рамках танцевального перформанса.

Наталья Широкова, дуэт из спектакля «Человек по прозвищу “Человек”» — пятиминутный фрагмент в исполнении Руслана Вишнякова и Надежды Антоновой (хореография Натальи Широковой, костюмы Катерины

Баксановой, музыка Сергея Летова) не представляет возможности по одному отрывку судить обо всей работе. Но в то же самое время, движения, исполняемые танцовщиками, формируют у зрителя представление о воображаемом мире, который, по всей видимости, являлся ресурсом для их создания.

Из рассмотренных работ, соответствующих критериям танцевального перформанса, были отобраны работы А. Пепеляева, А. Андрианова, «По.В.С.Танцев», Т. Бурнашева который позже отделился от них. В. Ющенко и А. Смирницкая в настоящее время не занимаются созданием авторских работ, поэтому нет возможности найти их работы для анализа. Д. Бузовкина присоединилась к сообществу в самом конце 1990-х, только начинала свой творческий путь, поэтому ее художественная практика не подходит под хронологические рамки отбора произведений.

### ***§ 3.3. Образцовые проекты отечественного современного танца рубежа XX–XXI веков***

В результате отбора работ московских танцхудожников были выявлены авторы (А. Пепеляев, А. Андрианов, Т. Бурнашев, группа «По.В.С.Танцы» — А. Конникова и А. Альбертс), чьи работы соответствовали категории танцевального перформанса и обладали набором специальных сценических выразительных средств. Все авторы — яркие представители московского танцевального сообщества, вокруг которых организуется художественная жизнь. Их пути в современный танец были разными (пантомима, театр, техническое образование), но тем не менее внутри их практик неизменно присутствует след западного танцевального контекста. Отбор был осуществлен после сравнения работ ныне действующих представителей московской сцены, начавших творческий путь в 1990-х годах, с работами, сохранившимися в видеозаписях московских перформансов конца 1990-х — начала 2000-х из архива Пепеляева. Цель художественного анализа — выявить особенности художественной коммуникации в практиках танцевальных художников. Танцевальные перформансы «Кровь» танцевальной компании «По.В.С.Танцы»,

«Красный квадрат» Т. Бурнашева, «ТанцТанцТранц» А. Андрианова обладают потенциалом для опыта переживания внебудничной действительности в зрительском восприятии, потому что «виртуозность» будничных тел стирает код, в основе которого лежит общее для всех условие — закон силы притяжения. «Кафе Идиот» нельзя отнести к категории танцевального перформанса. Внутри структуры композиции тело и движение не предназначены для формирования зоны трансформации как у исполнителя, так и у зрителя, зоны, в которой повседневное встретилось бы с художественным. Они представляют собой простой знак, который соотносится с другими знаками в системе, внутри которой выстраиваются взаимоотношения различных знаков и реализуется идея работы. В случае если исполнитель не обладает способностью к «трансформации», его сценическое присутствие, его «тело-средство» не нарушает границы будничного и художественного, располагается в границах художественного — исполнения с точки зрения техники, точности и энергии, — идея работы все равно будет реализована.

В художественном анализе трех танцевальных перформансов намеренно игнорировалась информация, подготовленная для зрителей танцевальными художниками. Задача анализа — сконцентрироваться на аспекте коммуникации, важную роль в которой играют восприятие и те смыслы, которые распознаются во время просмотра, а не те, которые предложены авторами. Именно этот факт дает возможность соединить искусствоведческий анализ с феноменологической редукцией.<sup>407</sup> Информация о создателях звукового оформления добавлена из описания. Работа А. Андрианова и Т. Бурнашева анализировалась на основе видео, работа «По.В.С.Танцев» просмотрена вживую и затем на видео (варианты живого просмотра и видеозаписи не совпали по времени, видеозапись была необходима для описания деталей, основные моменты переживаний — результат живого просмотра). Сначала

---

<sup>407</sup> Феноменологическая редукция, или эпохе — это метод «вынесения за скобки», который заключается в отказе от всех «предварительных знаний и допущений о мире» (*Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля*. Томск: Водолей, 1999. 96 с.).

вживую и потом на видео просмотрен и «Кафе Идиот» А. Пепеляева.

*3.3.1. Танец и тело  
в спектакле Александра Пепеляева «Кафе Идиот»*

Александр (Саша) Пепеляев — московский хореограф и режиссер. Его путь к современному танцу начался с занятий пантомимой, студией которой он руководил во время учебы на химическом факультете МГУ. После окончания университета он работал актером театра на Таганке и «Москонцерта». В 1987 году им был организован один из первых самостоятельных московских театров-студий «Бедный Йорик», который просуществовал до 1990 года, когда деятельность театра по экономическим причинам прекратилась. В 1990 году Пепеляев окончил ГИТИС, факультет режиссуры драмы, курс Анатолия Васильева. С современным танцем познакомился на мастер-классах в Европе в начале 1990-х. С 1990 года он начал сотрудничать как хореограф с различными театрами и танцевальными компаниями в России и за рубежом. Среди них — Екатеринбургский центр современного искусства, Летняя школа танцев ЦЕХ (Москва), Эстонская академия музыки, Европейский центр развития танца в Арнеме (Нидерланды), Академия танца в Стокгольме, «Юниор Данс Компани» в Копенгагене, Театральные академии в Хельсинки и Таллине, Русский драматический театр и «Театр № 99» в Таллинне, «Aurinkobaletti» в Турку (Финляндия), Интернациональный театр танца в Найроби, ADF (American Dance Festival, США), балет «Москва» и других. В 1994 году Пепеляев создал собственный коллектив — «Кинетический театр», который был участником более 80 фестивалей (в 2003 году название изменилось на «Аппартус», а в 2009 году — на «Театр форм и фигур»). За 1994–2014 годы в театре было создано более двадцати пяти спектаклей.

Пепеляев долгое время являлся ключевой фигурой в создании и поддержании инфраструктуры современного танцевального сообщества в России. После «Каталога театров танца», открытого в 1998 году, Пепеляев в начале 2000-х инициировал деятельность «Агентства театра танца ЦЕХ»,

целью которого было развитие современного танца в России. Имя Пепеляева хорошо знакомо в международном танцевальном сообществе, что позволило ЦЕХу расширить и укрепить сотрудничество с зарубежными партнерами. Он являлся художественным руководителем ЦЕХа в 2000–2010 годах.

Работы Пепеляева удостоены международных премий. Например, спектакль «Лебединое озеро», совместная работа «Кинетического театра» и «театра Вон Крал» в Таллинне, получил премию «Bessies» (Нью-Йорк, США) «за бесстрашную реанимацию балета» и был отмечен театральным фестивалем DRAAMA 2003 (Тарту, Эстония) за «расширение театральных границ». В 1997 году спектакль Пепеляева «Вид русской могилы из Германии» был оценен как лучшая работа хореографа-постановщика на международном конкурсе хореографов «Rencontres Choregraphique Internationales de Seine-Saint-Denis» (Франция). В 2016 году спектакль «Кафе Идиот» в его постановке удостоен российской национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль в современном танце». Пепеляев регулярно преподает в хореографических и театральных школах России, США, Европы и Африки, большую часть времени проводит в Таллинне.

Спектакль «**Кафе Идиот**» — работа, которая была выбрана для анализа перформативной коммуникации и художественной практики хореографа Пепеляева. «Кафе Идиот» Пепеляева сложно назвать танцевальным перформансом. И дело не только в том, что невозможно определить степень самореферентности движенческого жеста.

Спектакль «Кафе Идиот» был создан для современной труппы балета «Москва»,<sup>408</sup> для двенадцати человек, с которыми Пепеляев не работал ранее. Обычно для реализации проектов в Москве им приглашалась небольшая группа танцовщиков: в предыдущем спектакле — «Квадрат временного хранения 48x9» (2013) участвовало шесть танцовщиков, пятеро из них на тот момент сотрудничали с хореографом на протяжении пятнадцати и более лет.

---

<sup>408</sup> Премьера состоялась в 2015 году.

«Кафе Идиот» длится один час двадцать минут, в нем используется насыщенное звуковое и сценическое оформление. Присутствуют элементы интерактивного видео. Как и в спектакле «Рука-секунда» в основе работы — литературное произведение, роман «Идиот» Ф. М. Достоевского. Темы из всем хорошо знакомого текста романа (в отличие от малоизвестной литературной основы «Проекта революции в Нью-Йорке») все время отсылают к сравнению происходящего с сюжетом романа, но прямых пересечений не так много. Узнаваемые персонажи — князь Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна — «умножены» разными исполнителями, например, Настасья Филипповна «смешивается» с Аглаей. Усложнены образы князя Мышкина и Рогозина, им придана своеобразная «множественность»: весь мужской состав может быть собирательным знаком и для того, и для другого, только лишь сами исполнители этих ролей никогда не становятся обозначением другого из двух персонажей. В спектакле есть четкая структура, групповые танцы комбинируются с дуэтами, трио и квартетами. Красно-зеленая гамма роскошных костюмов, фраков, шляп, турнюров конца XIX века сменяется белым цветом нижнего белья, панталонов и маек. Хореография очень яркая и динамичная. Много блестящих постановочных решений, таких как самопроизвольное действие предметов, например, самоснимающееся платье (в сцене, где исполнительница стоит на стуле, а снизу дуют вентиляторы, или в сцене с двумя костюмами, мужским и женским, самопроизвольно перемещающимися на вешалках вдоль пола из-за работающих под ними вентиляторов).

Во всем этом многообразии тело и танец играют второстепенную роль по сравнению со знаком, к которому они отсылают. Если на площадке много людей, то тела становятся неразличимыми, движения кажутся самореферентными, но ни на ком невозможно остановить взгляд. Если людей мало — то это представление драматической ситуации, любовные треугольники, ревнующие пары. С одной стороны, танцовщики не играют персонажей, их на один персонаж слишком много, так что зрительское восприятие не успевает зафиксировать, кто есть кто. Тем более во фрагментах, где динамика

и амплитуда физичности зашкаливает, так что все персонажи исчезают, и остается чистая энергия движения. С другой стороны, в их жестах читаются определенные ситуации или позиции во взаимоотношениях. Тем не менее, танец и тело не являются несущими конструкциями в структуре спектакля.

Второстепенная роль тела в знаковой системе спектакля не позволяет возникнуть пространству перформативной коммуникации. Пепеляев составляет сложную систему кодов для зрительского восприятия. Элементами кода могут быть повторяющиеся жесты, появление или исчезновение исполнителей, характерные поддержки в дуэтах, наличие синхронного танца, цитаты из музыкального материала, видео-проекции и т. д. Тело в его спектакле — знак в череде других знаков, оно может обладать различной степенью физического совершенства и технической подготовки, но несущественной для спектакля остается его способность к трансформации — знак все равно сыгравает свою роль в сложноустроенной системе кодов спектакля.

### *3.3.2. Трансформация исполнителя в танцевальном перформансе Андрея Андрианова «Танц-Танц-Транц»<sup>409</sup>*

Андрей Андрианов — московский танцовщик, хореограф, перформер. Его интерес к современному танцу начинается в практике «пластической» импровизации и, также как и у Пепеляева, пантомимы. Андрианов начал заниматься движением и танцем в 1980-е годы в студии при «Театре пластической драмы» Г. Мацкявичуса в Москве и затем продолжил обучение в студии пластической импровизации «Канон» под руководством В. Мартынова.

В начале 1990-х Андрианов стал одним из организаторов Международной творческой лаборатории «Театр Сайры Бланш», которая являлась средо-

---

<sup>409</sup> В данном параграфе использованы материалы и выводы из статей автора диссертации: Гордеева Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74; Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: Трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 55–62.



точием лабораторной и исследовательской практики в московском танцевальном сообществе в 1990-х годах. Андрианов — участник многих европейских резиденций и международных проектов. В 1996–2000 годах в составе австрийско-российского проекта «Lux-Flux & Saira Blanche» Андрианов участвовал в создании более двадцати экспериментальных танцевальных спектаклей, которые были представлены на многих фестивалях в России и за рубежом, в том числе на таких крупных международных фестивалях как «Tanz-Platform.Wien», «ImageTanz», «Wiener Festwochen», «Tanz im August». В 1999 году он участвовал в лаборатории «High Way» и международном проекте «Crash Landing», организованном хореографом Мег Стюарт.

Его художественная практика связана не только с западным, но и с восточным контекстом. В период 2001–2014 годов Андрианов являлся одним из ведущих танцоров-хореографов компании «До Танца» под художественным руководством японского мастера танца Буто (Butoh) Мин Танаки (театр «Школа драматического искусства» А. Васильева). Прошел длительную стажировку в центре изучения танца «Body Weather Farm» (Япония), был участником спектаклей «Гости Гойи из Тьмы» (2001) и «Генезис смеха» (2007) в театре «Школа драматического искусства» (Москва) в постановке Мин Танаки. Андрианов также участвовал в драматических постановках московских театров. Его творческая биография включает сотрудничество с такими московскими перформерами, как В. Ющенко, А. Альбертс, А. Конникова, Т. Бурнашев, А. Гарафеева и другими.

Европейское признание получило его сотрудничество с Олегом Сулименко (Австрия). В 2009–2013 годах они совместно создали спектакли «Distribution of Similarities» (TanzQuartier, Вена), «Made in Russia» (театр Brut, Вена), «Old Chaos New Order» (театр Brut), которые были представлены на европейских фестивалях (в Австрии, Германии, Англии, Словении, Испании, Польше, Венгрии, Бельгии, Латвии, Эстонии и других странах). Он являлся участником таких зарубежных проектов, как «Pogog» (2002, Вена), «Close Up» (2010, Вена), «Ivan is Juan» (2012, Москва-Вена), «Teatro» (2011, Вена),

«Im Wald» (лауреат Кельнской театральной премии, 2015, Кельн), «Distant Voices», «Carry On» (2015, Бельгия-Норвегия-Япония). Его сольные проекты включают спектакли «Blues» (2006), «Indy» (2007), «Лунная соната» (2008) в «Школе драматического искусства»; «Танц-Танц-Транц» (2012); «Voices» (2014). В последние годы Андрианов сотрудничает с музыкантами и перформерами в России. В 2016 году совместно с композитором Олегом Макаровым разработал многосерийный звуко-соматический проект «Ритмология». Андрианов является основателем открытого постперформативного проекта «Терра Нуллиус» и автором аудио-проекта «Ежи и Петруччо» (совместно с композитором Андреем Дергачевым), цикла историй «Ханты-Манси» (совместно с композитором Федором Веткаловым) и других.

Андрианов — один из основателей танцевально-перформативного направления в России и, несмотря на участие в проектах за рубежом, проводит основную часть времени в Москве. Ведет творческие лаборатории, его мнение, опыт и экспертная оценка очень важны для коллег по цеху.

Для анализа нами выбрано соло «Танц-Танц-Транц», так как оно соответствует критериям танцевального перформанса: самореферентность жеста и наличие ряда сценических художественных средств (музыкального оформления и световой партитуры) наряду с телом и движением.

Соло Андрианова в формате импровизации (структурной импровизации) длится двадцать три минуты. Музыкальное оформление состоит из трех различных треков электронной музыки,<sup>410</sup> с не быстрым, но очень четким ритмом, первые два — без ярко выраженной мелодии и довольно однообразные; цель их, по всей видимости, создать временные рамки для поддержания структуры. На сцене используется общий свет без эффектов, кроме затемнения в самом начале и самом конце. Оформление нет. Сценическое пространство представлено в формате «черного ящика» — блэк бокса (Black box), то

---

<sup>410</sup> На слух это воспринимается как комбинация электроники и живых инструментов, в действительности — это синтезаторная музыка Клауса Шульце (Klaus Schulze) «Trancefer».

есть исполнитель располагается на одном уровне с первым рядом, а не возвышается над аудиторией, как в драматических театрах. Между сценическим и зрительским пространством нет просцениума. Танцовщик одет в будничную одежду, лишенную каких бы то ни было специфических знаков (это брюки и футболка, по цвету более темная, чем брюки), и не обут.

Андрианов четко артикулирует доли в музыке, это отражается на смене движений. Артикуляция движений его тела виртуозна, очень подробна и сложна, движения насколько разноуровневые и расчленены, что оказываются неуловимыми для зрителя, кажется, что движение происходит не в трехмерном, а в многомерном, виртуальном пространстве. Его максимально ненапряженное тело представляет в процессе создания формы множество тонких деталей, им нет предела. Соло можно разделить на две условные части. В первой части он перемещается сверху к переднему краю сценического пространства, левее от центральной линии, его лицо сохраняет фронтальное положение. Каждый следующий шаг вместе с новым битом — это новый жест. Кажется, что внутренняя задача танцовщика — уловить знак той формы, которую предлагает ему тело. Он использует мимику как дополнение к процессу рождения значения, двигаются уголки губ, и это как будто улыбка, но с новым битом меняется шаг — и меняется выражение лица (или остается спокойным). В движение его тела активно включены глазодвигательные мышцы. От его больших глаз, которые, кажется, становятся еще заметнее благодаря спокойному безучастному выражению лица, выстраиваются проходящие по всему телу спирали. Затем он использует повороты головы и перемещается больше по кругу. В его движениях прочитываются знаки танцевальных клише: перетягивание каната из пантомимы, положение спиной к зрителю с руками в стороны и перебирающими ногами из «Умиряющего лебедя», волнообразные движения корпуса и рук из танца брейк, поза на одном колене из «Послеполуденного отдыха фавна» Нижинского с разворотом головы в профиль и ладоней наружу. Танцовщик как бы блуждает внутри этих жестов, терпеливо ждет, что предложит ему тело, и только потом назна-

чает знак. Он, например, пошел по кругу, сначала обыкновенно, естественно, потом все менее и менее сгибая ногу, на которую переносится вес, затем уже запрыгивая на прямую ногу и в результате двигаясь по кругу перескоками, напоминающими синкопированным ритмом элемент народного танца, который не поддается идентификации. Иногда заметно, как форма не приходит с первым движением, а выкристаллизовывается постепенно.

Все меняется во второй части. Ей предшествует пауза: Андрианов останавливается в профиль к зрителю, садится на корточки, очень «подробно» раскатывается на полу с одной стороны на другую и оказывается на боку, спиной к зрителю. Перестает играть музыкальный трек, двигаются только стопы танцовщика. В новом треке мелодия ярче, он начинается с амбиентного вступления; появляющийся виолончельный ритм не настолько агрессивен, как в первых двух музыкальных отрывках. Меняется внутреннее правило. Андрианов проводит какое-то время на полу, кажется, что перетягивание каната из первой части меняет координаты, «помогает» подняться. После того как он встает, становится очевидным, что каким-то необъяснимым образом меняется режим его присутствия. Его движения разбросаны, новым движенческим принципом становится потеря опоры, ноги оказываются в скрещенных положениях. Пальцы рук задействованы активнее, чем в первой части. Рисунок движений «разваливается на части». Сам танцовщик вовлечен в каждую секвенцию танца без остатка, он как бы исчезает в динамике перемещений, вопрос «Какой он, Андрей Андрианов?» не может быть задан. Если в первой части форма «вылавливалась» из предложений тела, то во второй — тело как будто наполнялось информацией из пространства, служило его отражением или отпечатком. В конце спектакля Андрианов останавливался спиной к зрителю с широко расставленными ногами и руками, наклонялся вниз головой и делал прощальный взмах рукой в зрительный зал. Вернее, это было лишь намерение жеста, потому что, как только намерение становится узнаваемым, — жест моментально деконструируется. Станным образом в этот момент направленный к публике жест обес-

ценивал факт прямого обращения исполнителя к зрительному залу, наблюдаемого в течение всего соло через часто повторяющееся фронтальное положение лица и направленный в зал взгляд, и оставлял эту направленность лишь в границах знака «обращение к публике». Таким образом, взгляд, обращенный к публике, приобретал черты условности и очерчивал рамки внутренних правил исполнителя. После взмаха рукой Андрианов поднимался и уходил в темноту.

Исполнитель не оставлял ничего лишнего для взгляда наблюдающего: источник для восприятия — только тело и движения. С точки зрения степени вовлеченности зрителя при наблюдении за происходящим его внимание распределялось в несколько волн. Лишь несколько раз тотальность, с которой тело танцовщика приковывало к себе взгляд, отступала, тогда возникали параллельные мысли, устремляющиеся вслед за рассеянным вниманием. В остальное же время поглощенность процессом не позволяла возникнуть посторонним мыслям. Танцовщик, который на протяжении всего соло занимался поиском знаков в режиме деконструкции, слушая свое тело и позволяя ему выбирать форму, оставался один на один со своим телом и открывал публике доступ к его трансформации.

Время произведения искусства характеризуется его соотношением с «абсолютным сейчас», со временем, соответствующим генезису формы, «онтологической медленности» формы, со временем самим по себе. Эти формы требуют осмысления «абсолютного сейчас», поэтому совпадают с рождением времени в танце. По мысли Х. Жилья, задача искусства решается во вневременном настоящем, где все движения, принадлежащие объективному времени, сливаются в единый интервал. Жилья определяет интервал как нулевое мгновение, которое характеризует работу искусства, его конкретность и презентацию: «Вездесущее настоящее определяется следующим: от изначального момента хаоса или интервала разворачивается движение, которое есть все еще чистый импульс без цели... Мы в интервале. Форма рож-

дается в абсолютном интервале, где время темпорализирует само себя».<sup>411</sup>

Использование тела-средства Андриановым-исполнителем может служить примером тела виртуозной будничности, способствующего созданию пространства для возникновения зоны перформативной коммуникации.

### 3.3.3. «Виртуальная память» в танцевальном перформансе Тараса Бурнашева «Красный квадрат»<sup>412</sup>

Тарас Бурнашев — московский хореограф, танцовщик, дизайнер. Его путь в искусство (также как у Пепеляева и Андрианова) начинается из технического вуза. После окончания Московского института радиотехники, электроники и автоматики в 1990 году Бурнашев поступил в «Класс экспрессивной пластики» под руководством Г. М. Абрамова при «Школе драматического искусства» Анатолия Васильева. После его окончания в 1992 году стал членом одноименной труппы и принимал участие в постановке и представлении всех спектаклей до 1997 года включительно.

Его танцевальное образование помимо занятий с Абрамовым включает знакомство с зарубежными практиками современного танца. В качестве участника различных мастер-классов по технике танца Бурнашев много путешествовал по Европе и России. На протяжении всей творческой деятельности являлся активным деятелем внутри среды, принимал участие в создании «ЦЕХа» в начале 2000-х. Участник и инициатор различных проектов и исследований в области импровизации и хореографии, он много работает с художниками, музыкантами и дизайнерами.

В 1999 году совместно с другими выпускниками «Класса экспрессив-

<sup>411</sup> *Cantinho B.* Choreographing thought: movement as an image of thought, seen through the Deleuzian Pure Optical and Sound Image: Dis. ... PhD. Edinburg: The University of Edinburgh, 2012. p. 104.

<sup>412</sup> В данном параграфе использованы выводы и материалы из статей автора диссертации: *Гордеева Т. В.* Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74; *Гордеева Т. В.* Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: Трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 55–62.

ной пластики» Бурнашев организовал компанию «По.В.С.Танцы» и участвовал во всех ее постановках до 2001 года. Впоследствии активно сотрудничал с Дарьей Бузовкиной. С 2003 года работает в качестве приглашенного хореографа в различных театрах и приглашает танцоров в собственный проект «Тарас Бурнашев и Танцовщики». Среди его работ — спектакли «Синдром преходящего одиночества» (с танцевальной командой «Киплинг»), «Любили вы подглядывать?» (с танцовщиками современной труппы Камерного балета «Москва»), «Снег» и «Найди 8 отличий» (совместно с московской исполнительницей и хореографом Дарьей Бузовкиной). В 2006 году он организовал танцевальный проект «Онэ Цукер». Спектакль «Luftmangel», созданный участниками проекта, номинирован на «Золотую маску» в 2009 году.

Творчество Бурнашева представлено на международном уровне. Его спектакли были показаны на многих фестивалях в России и за рубежом, таких как «Aerodance» (Великобритания), «Evolutsioon» (Эстония), «Julidance» (Голландия), «ADF» («American Dance Festival», США), «Springdance» (Голландия), «Unidram» (Германия), «Прикосновение» (Архангельск, Россия), «Здвиг» (Киров, Россия).

Для анализа перформативной коммуникации нами выбран проект Бурнашева **«Красный квадрат»**, отвечающий критерию самореферентности танцевального перформанса.

На сцене присутствуют четыре танцовщика, двое мужчин одеты в брюки и рубашки, одна женщина — в юбку и блузку, другая — в платье. Все исполнители обуты в обувь с небольшим каблуком, дающую дополнительное звуковое оформление в общем «безмузыкальном» фоне перформанса. В одежде нет строгости, скорее — нейтральность. Используется общий свет — не только на сцене, но и в зрительном зале. Когда заходят зрители — танцовщики уже на сцене. Белое покрытие пола делает рельефы тел очень четкими.

Композиция решена как выполнение пошаговых инструкций: хорошо поставленный дикторский голос в течение пятидесяти семи минут читает ин-

струкции, предписывающие действие или изменение положений тела. Между указаниями — паузы для выполнения: «согни правое колено, подведи левую кисть к лицу». Команды в императиве создают иллюзию взаимодействия голоса с каждым участником по отдельности, то есть относятся не к группе, а к каждому исполнителю персонально. Перформеры очень четко и бесстрастно исполняют каждую команду, они не демонстрируют свое отношение к действию, не оценивают его. Инструкции могут быть простыми и понятными для исполнения («сделай шаг левой ногой влево», «сожми руки в замок и двигай их от правого плеча к левому бедру»), открытыми для трактовок (например, команда «медленно поднеси руки к груди» предполагает различные варианты исполнения; команда «махни правой рукой вниз и вверх» также может быть понята двояко: мах может быть осуществлен вперед или через сторону). Некоторые инструкции трудновыполнимы: «прогнись назад, дотронься руками до пяток, направь прямые руки вправо параллельно полу, согни левое колено и подними его к груди». Исполнители вынуждены принимать решение, как выполнить команду. Выполняя эту инструкцию, например, все участники подняли корпус вверх и только потом согнули колени. Некоторые из инструкций сами по себе не представляют сложности для выполнения, но из-за их последовательного наслаивания ставят перформеров в трудную ситуацию: «немного наклони корпус вперед, заведи левую ногу за себя, наклони корпус параллельно полу». Голос звучит безучастно, в нем не слышно цели поставить исполнителя в положение невозможности выполнить команду. Интонация поднимается «вверх» в конце каждой инструкции, холодность от механического «задора» контрастирует с готовностью, с которой перформеры «ныряют» в следующий шаг.

Набор движений не складывается в целое, которое таким образом могло бы быть «узнано» (так могло бы быть, если бы большая фраза из последовательных движений была разобрана по секвенциям, которые выполнялись бы пошагово, но в результате все равно создалось бы ощущение целого). Последовательность абсурдна, приходится наблюдать за перформерами, каж-



дым по отдельности, и их вариантами выполнения инструкции. Возникает несколько уровней сравнения: по поводу принятых решений (например, трое выполнили одинаково, а один «понял» инструкцию по-своему); в случае, когда выполнение представляет трудности, связанные с напряжением, можно сравнивать, как с этим справился каждый. Если вначале выполнение каждой инструкции прослеживается внимательно, то под конец перформанса команды «прочитываются» по исполнительскому выполнению (возможно, из-за усложнения инструкций или из-за усталости восприятия).

Исполнители не взаимодействуют друг с другом, тем не менее, «привязанные» к голосу, они создают общность и постепенно меняют пространство.

Композиция ритмически выстраивается при помощи пауз. Промежутки между инструкциями затягиваются, и исполнители застывают в позах или продолжают начатое действие. Самая первая пауза, на тринадцатой минуте от начала, очень неожиданная, длится полторы минуты. Исполнители находятся в крайне неудобном положении: лежа на правом боку, руки вытянуты параллельно полу над головой или вдоль тела, левая нога находится в воздухе с согнутым коленом, пока не начинает самопроизвольно опускаться от напряжения. С самого начала неясно, как долго танцовщики будут выполнять инструкции, то есть присутствует ожидание, что рано или поздно произойдет изменение композиционного приема. Постепенно приходится отказаться от этого ожидания, затем наступает длинная пауза, которая останавливает время и фиксирует виртуальный аспект уже выполненных движений и перемещений (поскольку движения в момент паузы вспоминаются, накладываются друг на друга, составляя целостность, как будто извлекаются из виртуальной памяти). Виртуальный аспект характеризуется Делёзом как время-образ (time-image), который имеет образ-структуру, объединяющую реальное и виртуальное.<sup>413</sup> Реальное движение может транспортировать в себе бесконечное количество виртуальных элементов. Они влияют на развора-

---

<sup>413</sup> Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2013. С. 52.

чивание движения во времени и пространстве, сохраняя при этом неопределенность и неясность, проявляющиеся в нерешительности, перемещениях, мимике, в проявлениях, парадоксально наполняющих движение танцовщика (жест, взгляд, улыбка, промедление, потеря равновесия).<sup>414</sup>

Повторение приобретает черты «насыщенности/интенсивности», в рамках Делёзовской концепции время-образа его необходимо рассматривать с точки зрения различия между действительным движением и виртуальным. В «Красном квадрате» к виртуальным элементам относится желание перформеров, их готовность к исполнению и подчинение командам, то, как они справляются с выполнением. Интенсивность повторения, достигая предела, после которого исчезает восприятие, относится к «значению» движения.

С тринадцатой по тридцать четвертую минуты паузы довольно регулярно повторяются с интервалом в две-три минуты, длительность каждой из них составляет около сорока секунд. Вторая длительная пауза — на тридцать четвертой минуте. Ей предшествует команда «закрой рот, сними одежду», которую начинают выполнять перформеры, но голос резко тормозит их на полудвижении. Это застывшее мгновение особенно ярко подчеркивает Делёзовское время-образ — он проявился в реальном движении, которое транспортировало с собой череду повторений усилий, желаний и перемещений перформеров. Движения, которые выполнялись до этого, — абстрактны, даже если это прикосновения к телу или полу. Снятие одежды относится к естественным движениям, оно функционально, это то, что делают все, и то, что с точки зрения кинестетической эмпатии может быть узнано всеми на уровне тела. Возможно, что именно этот фактор «заморозил» восприятие, «приоткрыл» время и заставил «звенеть» тишину. В момент этой паузы особенно обратила на себя внимание фигура крайнего справа исполнителя, самого автора проекта Т. Бурнашева. Все исполнители безукоризненно существуют в заданных рамках, очень конкретно и подробно работают с восприя-

---

<sup>414</sup> *Cantinho B.* Choreographing thought: movement as an image of thought. С. 129.

тием и вниманием. Но тело-средство по-особенному чутко именно у Бурнашева, оно как будто тоньше в «оболочке», если использовать образ ауры Маклюэна,<sup>415</sup> и больше предлагает возможностей для перезаписи новых кодов, о которых писал Х. Жиль.<sup>416</sup>

Раздевание не делит перформанс на две части, лишь оставляет предельно яркое впечатление застывшего движения, которое подчеркивается инструкцией медленного раздевания. Одежда включена в круг возможных действий для перформеров в ситуации крайнего минимализма, операции с ней кажутся очевидным решением, обнаженные части тел исполнителей (они в нижнем белье, без обуви) остаются частями тел и лишены эротического оттенка. Перформеры продолжают выполнение команд, которые напоминают самые первые; команды постепенно усложняются. Во время выполнения одной из трудновыполнимых инструкций гаснет свет.

В танцевальном перформансе «Красный квадрат» для исследования выбран один композиционный прием. Он ограничивает пространство возникновения эстетического опыта, насыщает практику временных взаимодействий тела и движения, другого опыта проживания времени зрителем, и создает условия для возникновения перформативной коммуникации.

#### *3.3.4. Исследование движения и восприятия в танцевальном перформансе «Кровь» компании «По.В.С.Танцы»*

Александра Конникова и Альберт Альбертс — московский дуэт танцовщиков, хореографов и преподавателей. Конникова и Альбертс, в отличие от Пепеляева, Андрианова и Бурнашева, не имеют технического образования, их танцевальной истории предшествует обучение в творческих вузах. Конникова окончила Государственный музыкальный институт имени Гнесиных по специальности «артист музыкального театра» в 1991 году. Альберт Аль-

<sup>415</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.

<sup>416</sup> Gil J. *Metamorphoses of the Body*. 335 p.

бертс в 1993 году окончил по специальности «актер театра и кино» Рижскую музыкальную академию. Конникова чуть раньше оказалась в «Классе экспрессивной пластики», созданном Г. М. Абрамовым при театре «Школа драматического искусства» под руководством А. Васильева в Москве, — в 1992–1994 годах, Альбертс чуть позже — в 1995–1997 годах. Вместе они с 1995 года участвовали в воркшопах и мастер-классах по современному танцу, искусству перформанса и контактной импровизации у педагогов и хореографов США, Канады и Европы.

Вместе с Т. Бурнашевым, Е. Головашевой и другими они создали в 1999 году компанию «По.В.С.Танцы», во всех проектах которой оба принимали участие, сделав более двадцати спектаклей. Спектакли компании были показаны на фестивалях современного танца в городах России, на Украине, в Латвии, Эстонии, Польше, Германии, Нидерландах, Бельгии, США.

С 2004–2006 годов они вместе работали как приглашенные хореографы с танцевальными компаниями «Граффити» (Ярославль), «Джока Джок» (Найроби, Кения), «Диалог Данс» (Кострома), с «Театром Наций» (Москва). Также они вместе принимали участие в международных проектах в области развития современного танца: «Two ways traffic» (Россия — США, 2004), «Spring Dance. Dialogues» (Нидерланды — Россия — США, 2006). В 2009 году Конникова вместе с А. Альбертсом и режиссером Ю. Урновым участвовали в российско-американском проекте «Russian seasons» как постановщики хореографии в спектакле «Таня-Таня» в Университете Таусон в США.

С 2002 года Конникова начала выступать с сольными проектами, в 2006–2009 годах была инициатором и участником ряда экспериментальных проектов в области развития современного танца в рамках деятельности «ЦЕХа» в «Актовом зале» на «Проекте Фабрика». С 2001 года Конникова занимается преподавательской деятельностью, проводит мастер-классы по технике современного танца, искусству перформанса, импровизации в городах России, СНГ, Европы, в Израиле и США, регулярно преподает в Летней школе «ЦЕХа» в Москве. В 2008 году Конникова стала инициатором и моде-

ратором проекта «Открытая лаборатория движения», а с 2013 года — куратором Фестиваля комнатного перформанса и танца на Поварской «ROOM ROOM ROOM». Творческие биографии Альбертса и Конниковой, партнеров в жизни и творчестве, пересекаются. Единственное отличие — это активное участие Альбертса в постановках драматических театров в сотрудничестве с такими режиссерами как Е. Писарев (в спектаклях Театра имени Пушкина «Таланты и покойники», «Великая магия», «Много шума из ничего», «Босиком по парку», спектаклях МХТ «Пиквикский клуб», «Конек-Горбунек», «Примадонны»), К. Серебрянников (в спектаклях «Голая пионерка» в «Современнике», «Изображая жертву» в МХТ, «Пластилин» в «Центре современной драматургии и режиссуры» Рощина и Казанцева) и другими.

Альбертс и Конникова принимают активное участие в развитии танцевальной среды, ведут обширную педагогическую деятельность, инициируют проекты, в которых большое внимание уделяется исследованию движения и процессуальности.

Для анализа перформативной коммуникации нами выбран танцевальный спектакль **«Кровь»**, как самый последний на период проведения исследования. Танцевальный перформанс, в котором к «По.В.С.Танцам», Александре Конниковой и Альберту Альбертсу присоединилась танцовщица из Петербурга Алина Михайлова, длится один час. Трио было представлено на площадке «Боярские палаты», специфика которой из-за небольшого пространства заключалась не только в атмосфере интимности (практически тесноты — как для исполнителей, так и для зрителей), но и в интерьере — сводчатых потолках, кирпичных стенах. На площадке установлены пять стульев-кресел, некоторые из которых расположены в центральной части пространства, а несколько — ближе к краю по периметру. Танцовщицы одеты в белые одежды (брюки и верх), Конникова обута в красные чешки, Альбертс одет в бежевые брюки и красную кофту с белым принтом. В перформансе предусмотрено несколько световых программ, они меняются в зависимости от контекста, используется затемнение, необходимое, например, для видео-проек-

ции. Звуковое оформление составляет электронная музыка, используется принцип наложения шумов и популярных мелодий.<sup>417</sup>

Четкая композиционная структура прослеживается на протяжении всего перформанса. Он начинается с части, которую можно было бы назвать вступлением или прологом: сначала исполнители «оккупируют» свои стулья, стулья становятся «островами», границы которых как будто невозможно пересечь. В руках у исполнительниц появляются предметы (у Михайловой — красная материя, у Конниковой — сложенный треугольником платок). На видеопроекции на кирпичной стене зрители могут ознакомиться с характеристиками, отражающими принадлежность каждого участника к той или иной национальности. Так, мы узнаем, что у Михайловой половина русской, половина корейской крови, у Конниковой — 50 % еврейской, 25 % русской, по 12,5 % белорусской и польской, у Альбертса — только еврейская. Текст напечатан красным, его расположение на фоне заснеженных ветвей рождает образ рябины зимой и создаёт ассоциацию с «замороженной памятью» с алыми клетками живого настоящего. Танцовщики спускаются с кресел на пол и начинают перемещаться по всему пространству, создавая атмосферу странной дискотеки, работают с бытовыми предметами, исследуя их функциональность.

В следующей части на сцену приглашаются пять добровольцев из зала для «прохождения особого опыта». Приглашаются те, у кого есть части белорусской, корейской, русской, еврейской и польской кровей. Добровольцев усаживают на кресла, двое по центру оказываются вполоборота к зрителям и не могут видеть образовавшиеся проходы между креслами позади них. Все добровольцы видят центральную часть сцены. Опыт обретает уникальность из-за близкого расположения приглашенных зрителей к танцовщикам и иного ракурса их взгляда по сравнению с другими зрителями. Добровольцы

---

<sup>417</sup> Для перформанса композитором и саунд-дизайнером Ричардсом Норвиллой было специально создано звуковое оформление.

на креслах «вживляются» в пространство, внутри которого существуют исполнители. Их покрывают пледами, и в течение четырех минут они слушают запись с аналогового аудионосителя, каждый свою. Как предупредили исполнители, на кассете записана «тайна целого народа», и зритель получает «возможность услышать голос крови». Во время этой части свет гаснет полностью, и на кирпичной стене сзади появляется проекция со сменяющимися фотоизображениями: ель, дом с балконами, женщина, берег моря и горы, собака и луна на фоне красного неба. Создается впечатление, что фотографии — из семейных фотоальбомов участников или могли бы там быть.

Следующая часть строится вокруг действий Михайловой, она начинается со звучания электронной музыки и демонстрации видеоизображения увеличенных клеток крови на проекции. Так же обозначается появление каждого следующего исполнителя, отделяющее одну часть от другой. Алина начинает движение из центра, в красном предмете в ее руках узнается короткая атласная жилетка, которую она надевает. Предметы кажутся выполняющими роль фантов, предмет становится поводом для начала «рассказа». Так же будет и в сольном номере Конниковой. Аудиотрек меняется на запись шума голосов, смешанного с поп-музыкой. Алина совмещает рассказ и движение, иногда прерываясь на чистое движение (на протяжении всей композиции каждый раз во время исполнения фрагмента танца, который не сопровождается речью, будет использоваться электронная шумовая музыка). История семьи Алины раскрывается перед зрителем при помощи нескольких биографических фактов: мама росла в Ташкенте, четырехлетней собирала колоски пшеницы, дедушка Чай Сек из всех внуков только ее брал на руки, последнее воспоминание о дедушке — он провожает Алину и ее плачущую маму. Основной прием, используемый исполнителями для создания «объемного» прошлого и представления о нем, — это употребление разного уровня биографических характеристик или фактов. Это не только текст, такими фактами могут быть песня (Алина поет песню на корейском), или напоминающие репертуар восточных единоборств движения, или подача движенческого

материала (в Алининой прочитываются восточные мотивы текучести и беззвучности). Эти факты как смешивающиеся капли разного цвета, рождающие при добавлении в воду уникальную цветовую картину. Принцип потери центра тяжести или, наоборот, его поиска используется для определения рамок движенческой задачи в импровизационном танце Алины. Ее внимание обращено внутрь себя, она прислушивается к себе, реагирует, принимает решения.

Следующая смена — темнота, электрошумы, изображение клеток на видео — начало фрагмента Альберта. Когда появляется свет, Альберт начинает идти шагами необыкновенной мягкости — кошачьей поступью. В треке узнается еврейская мелодия. Фокус его внимания направлен не внутрь тела, а в пространство наружу, спонтанность двигательного поведения не дает возможности распознать его природу: был ли заранее зафиксирован текст или зритель наблюдает импровизацию Альберта. Его танец как будто расчищает все то, что было на площадке до него. В какой-то момент Александра спрашивает его про дедушку. Короткая пауза подводит черту, после которой возникает отчетливое ощущение, что перед зрителями был дедушка Альберта. Альберт начинает свой рассказ в ответ на вопросы Александры, его «фант» — это диалог. Следует короткая речь Альберта про дедушку, как он любил ходить («он ходил, шагал»), любил живопись, был «предельно развратен», и про бабушку, принимавшую его таким, каким он был, и что им было хорошо вместе. Часть рассказа про бабушку представляет Александра, после чего начинается их дуэт с Альбертом. Свет делается ярче, еврейская мелодия смешивается с вокзальным шумом. Ограниченное креслами пространство создает дополнительные условия для и без того бережного их отношения друг к другу — это проявляется в медленных и аккуратных подъемах, переносах, когда одно тело является опорой для другого, а также в очень подробном и внимательном проживании внутри этих физических соединений. Тенью проскальзывает роль Александры в дуэте — принимающей вес Альберта. Затем танцовщики останавливаются лицом к зрителю, их руки



двигаются в поиске «переплетения» друг с другом. Прием, который использует Альберт в своей биографической истории, — диалог. Александра или Алина задают вопросы, Альберт отвечает. Он не застал ни бабушку, ни дедушку, «их пути разошлись». Связь с дедушкой — это то, что всегда с ним, он родился с этой связью. И он не может «не забыть, кто ты есть», — как гласило наставление его одесской бабушки, потому что он не знает, кто он есть, — а «как можно забыть то, чего не знаешь».

Факты, которые используются для составления цветовой гаммы истории Александры, это не только биографические детали, а и способ их подачи. Александра произносит текст с чрезмерной артикуляцией, которая касается также тембра голоса, и одновременно ищет опору для голоса в теле и движении. Слова распадаются на слоги и звуки, теряя значение, а потом оно возникает вновь, но уже другое. Так, например, звучит пассаж о «честном советском товарище Стецком» — это выговаривается очень ритмично, слова почти коверкаются. О нем ничего не известно, кроме того, что он водил машину и погиб на войне, и что его мама была белорусской. Биографический факт оживает в ее действиях: Александра берет шляпу, собирает подаяние у зрителей «на корм собачкам на границе», надевает шляпу (уже с мелочью) обратно на голову. Она не изображает из себя ту женщину, которой когда-то была бабушка — Александра и есть ее собственная бабушка в этот момент. В ее действиях и поведении зритель теряется в попытках соединить означающее (Александра вступает в интерактивный разговор со зрительным залом) с означаемым (так делала ее бабушка). Не потому, что Александра как хорошая актриса делает это естественно. Ее тело способно транслировать историческую память. Похожий по уровню «потери» момент случается чуть позже. Вместе с Алиной они снимают обувь, их дуэтный танец наполнен словесными обрывками «коромысло — зависло». Они снимают кофты, начинают махать ими, как будто парятся вениками, бьют сами себя, друг друга, окружающее пространство и предметы. Затем Александра расстегивает верхние пуговицы на рубашке, начинает наскокивать «грудью вперед» на зрительный

зал; Алина ее удерживает и оттесняет к заднику. Александра повторяет басом речитатив «я береза — выпей сока — щедр-родина». Потеря ориентиров в означающем и означаемом создает зону перехода для зрителя в незнание, в непонимание, в зону вне привычного опыта расположения знаков и значений: Александра никого не играет, не играет родственника, наверное, дедушку с белорусской кровью. Она перед нами как Александра, но вместе мы видим и крупного мужчину, разгоряченного банным паром и вениками, провоцирующего драку, «близкого к земле», не городского жителя.

Заключительная часть начинается с того, что исполнители покрываются одним пледом, и, открыв лица, рассказывают истории знакомства своих родителей. У Александры родители впервые поцеловались в Ленинграде, на улице Зодчего Росси. У Альберта папа был военным, служившим на Дальнем Востоке и вынужденным за неделю найти невесту в Риге, в результате чего нашел маму Альберта за один вечер. Алинину маму папа, когда впервые увидел ее на лестнице в здании общежития, назвал «спустившимся солнцем». Все трое танцовщиков опускаются на пол, гаснет свет, и на экране появляются строчки из стихов: «Лишь только подснежник / Распустится в срок, / Лишь только приблизятся первые грозы, / На белых стволах появляется сок, / То плачут березы, / То плачут березы».<sup>418</sup>

Часовой перформанс смотрится на едином дыхании. В нем много юмора, смех в зале сопровождает многие реплики исполнителей. Удивительным образом нарративное повествование об исторических корнях трех танцовщиков трансформируется через тело в объемный многомерный опыт, которым Александра, Альберт и Алина так щедро делятся со зрителем. Каждый аспект биографической информации, независимо от его формы, — будь то монолог, диалог, деконструированная речь, взаимодействие с партнером, совмещенное с танцем движение, фиксированный движенческий текст или импровизация,

---

<sup>418</sup> Текст песни «Березовый сок» (1972) «Песняров». Слова М. Матусовского; музыка В. Баснера.

информация на видеопроекции, — предстает как результат многоуровневого исследования тела, движения и восприятия. Иначе сложно представить появление столь яркого и полного впечатления о жизни незнакомых (даже для исполнителей) людей из, казалось бы, немногочисленных деталей. Звуковое и световое оформление необходимы для создания специфической атмосферы: прошлое — тайна; прикосновение к ней в художественном процессе — практически ритуальная практика. Все исполнители с трепетом и нежностью относятся к своему «неизвестному» прошлому, как будто боятся спугнуть его. Сложно понять, кто мы такие, если мы не знаем, откуда мы пришли.

Перформанс сложно устроен композиционно, можно выделить сольные куски или темы, но они часто пересекаются, переходят от одного исполнителя к другому. Некоторые моменты перформанса позволяют рассмотреть использование тела-средства на грани художественного и повседневного, дают проявиться виртуозной будничности, что позволяет говорить о создании зоны возникновения перформативной коммуникации.

Анализ работ не позволяет констатировать перформативный характер коммуникации, то есть трансформацию зрительского восприятия. Тем не менее, по нашему мнению, три последние работы обладают потенциалом для трансформации опыта зрительского переживания повседневности. Тем более, что исполнители — «По.В.С.Танцы», А. Андрианов, Т. Бурнашев, — по нашему мнению, дают в своем творчестве примеры повседневного тела, обладающего качеством событийности, наделяющей их «виртуозностью», в то время как перформеры «Красного квадрата», кроме самого Бурнашева, создают примеры бытовых тел, без «налета» виртуозности, в них не проявлена ярко какая-либо практика тела. Как говорилось в третьем параграфе второй главы, подобная дихотомия потенциально может обеспечить зрительское восприятие пересечения действительного и художественного. Особенно яркими моментами были изменение качества присутствия у Андрианова во второй (условной) части, остановка во время снятия одежды в «Красном квадрате», начало соло Альбертса (ходьба), конец соло Конниковой в пер-

формансе «Кровь» компании «По.В.С.Танцы». Сложность определения спектакля «Кафе Идиот» как перформанса заключается, на наш взгляд, во второй степени роли танца и тела в структуре спектакля.

Фокус исследования в следующем параграфе направлен на описание танцевальными художниками своих практик, их отношения к художественной коммуникации. Это позволит произвести сравнение с особенностями коммуникационной модели, рассмотренной во второй главе.

### **§ 3.4. Художественная коммуникация в дискурсе танцевальных художников**

Задача этого параграфа состоит в том, чтобы на основе сформулированных особенностей художественной коммуникации в танцевальном перформансе выявить приоритеты танцевальных художников в их взглядах на художественную коммуникацию и сравнить их с особенностями коммуникативной модели *«перформативной коммуникации (тело-событие), состоящей из инициатора-исполнителя, тела-средства исполнителя, зрителя-реципиента»*, среди которых: 1) наличие условия перформативности как дихотомии экстраординарного и будничного, приводящего к усилению осознанности настоящего у зрителя в условиях презентации, к достижению естественности при помощи кинестетического интеллекта и определяющего единый гравитационный регистр зрителя и исполнителя; 2) создание автономного режима тела-средства, которое представляет код тела через прямое обращение к телу зрителя и возможное изменение восприятия (тело-событие).

Для этого было проведено устное интервьюирование танцевальных художников, работы которых были проанализированы ранее. Интервью проводилось как прямое и неформализованное, то есть беседа проходила при непосредственном контакте и не опиралась на регламентированные вопросы. Стартовой позицией являлся вопрос про отношение к коммуникативному процессу, к его артикуляции и про методы «обращения» с ним. В результате анализа интервью с А. Андриановым, А. Конниковой и А. Альбертсом,

Т. Бурнашевым и А. Пепеляевым, записанных на аудионосители и расшифрованных в текстовом формате, выделено несколько векторов, возникших в обсуждениях: 1) изменение отношения танцхудожников к зрителю на протяжении времени, его формулировка сейчас; 2) практики, которые повлияли на этот процесс; 3) ценности их личного зрительского опыта. Данные векторы используются для выявления параллелей между мнениями танцхудожников и коммуникативной моделью.

Для *Андрея Андрианова* вопрос «нужен ли мне... вообще зритель»<sup>419</sup> представляется крайне сложным. Формы ответа на этот вопрос менялись с течением времени. Если обратиться к самому началу его деятельности в 80-х годах XX века, то вопрос о коммуникации с публикой был поставлен в форме: если «зрители пришли, они должны что-то получить от тебя», и если перформер занимается на сцене только собой, то он издевается над зрителями, и это не является искусством.<sup>420</sup> Внутренние процессы как перформера для него важнее, чем коммуникация со зрителем. Ценность взгляда со стороны он соотносит с внутренним глазом, или «видящим оком», которое может быть «тоже со стороны».<sup>421</sup> Понимание того, что со зрителем можно делиться как раз тем, что с ним как с перформером происходит, пришло позже. Андрианов уверен, что не все зрители к этому готовы. Многие не воспринимают статики, стоящего перформера. Стремление быть «пустым» заимствовано в процессе знакомства с западными практиками танцевального перформанса (наряду с контактной импровизацией, импровизацией, композицией) и казалось крамолой. Для Андрианова и его коллег практика статичности начиналась с простого стояния: «С какого-то момента я понял, что это очень простая вещь, любой человек имел такой опыт в какие-то моменты жизни, про такое говорят — впал в ступор, остановился; его что-то заинтере-

---

<sup>419</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Андреем Андриановым. С. 188 настоящей диссертации.

<sup>420</sup> Там же. С. 189.

<sup>421</sup> Там же.

совало, поразило. Как ребенок, или животное — застыл и смотрит. Просто стоит. В этот момент у человека нет проблем, он просто стоит и не двигается. Он может о чем-то думать, и это его настолько увлекает, что он неподвижен. Это некое естественное состояние человека, его естественного присутствия, естественного внимания, там нет какой-то технологии». <sup>422</sup> Потом пришло понимание, что форма работает на перформеров, и, что это не форма как таковая, а естественное состояние. «Человек, который стоит не потому, что он готовится что-то сделать. Он «ничего не хочет, ничего не доказывает. У него действительно ничего нет. Он стоит перед нами и не двигается, он представляет собой метафизическую точку “я” в пространстве, — это ценный опыт... Критиков это бесит». <sup>423</sup> Несмотря на критику: «Опять они стоят, этот современный танец», — Андрианов продолжал практику статики, стояния, которая потом расширилась до осмысления того, что «стоять или не стоять, это неважно». Для него роль статики важна, потому что она созвучна с современной жизненной ситуацией, когда «остановиться никто уже не может». <sup>424</sup> Момент присутствия перформера на сцене — это ситуация, как если бы он не видел себя со стороны, — «воссоздать такую ситуацию, когда ты сам себя не видишь». Под этим Андрианов подразумевает отсутствие или отказ от привнесенных желаний, мотиваций, своих движенческих заготовок-паттернов: «Когда я не приношу в пространство заранее приготовленных и набранных где-то вещей». <sup>425</sup> Это он отмечает как важную составляющую импровизации. Это отказ от образа себя такого, каким ты себя знаешь. Процесс общения со зрителем, присутствующим на выступлениях 1990-х, был лишен «вербального шума». Зрителя что-то трогало, у него что-то «щелкало», его цепляло (даже если он и не понимал, что именно), когда перформеры для достижения состояния естественности искали определенную ситуацию, структуру, где

---

<sup>422</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Андреем Андриановым. С. 198 настоящей диссертации.

<sup>423</sup> Там же. С. 197.

<sup>424</sup> Там же. С. 198.

<sup>425</sup> Там же. С. 201.

«ты сам себя не видишь». Для перформера попадание в это состояние составляет загадку. Возможно, что именно это, по мнению А. Андрианова, и вызывало интерес зрителя. Перформеры вместе со зрителями проводили вместе время после выступлений, «веселились, танцевали», то есть формировалась коммуникация другого уровня, не такая, как в настоящее время, когда на обсуждении после перформанса задаются вопросы «что вы увидели» или «что это для вас значит».

Участие в зарубежных лабораториях открыло понимание, что тело не должно обязательно что-то выражать помимо того, что оно есть. В жизни это очень просто — наблюдать за обыкновенными людьми, на сцене же возникает задача воссоздать подобную естественность: человек в жизни интереснее, чем актер на сцене. Практика релизовых<sup>426</sup> техник вела к пониманию того, что задачей является достижение состояния, когда тело не было бы «ригидным, что не надо строить его форму физическими усилиями. Тело может быть в разных состояниях, могут быть какие-то интересные задачи на сцене».<sup>427</sup> На формирование практик Андрианова и его коллег в 1990-е годы большое влияние оказали Кирсти Симпсон (Kirsty Simpson) и Натанья Ден Буф (Natanja Den Buff). Натанья — первый педагог, представившая для русских перформеров широкий спектр танцевальных и перформерских практик, существовавших в Европе на тот момент: практики присутствия, контактная импровизация, релиз, задания по композиции, отличавшейся от той, которая была известна. Практика контактной импровизации Кирсти Симпсон состояла не просто в тренировке формы, а в определенных ощущениях тела. Благодаря этому формальный подход терял смысл. А. Андрианов считает, что подлинность творческого акта возникала в интуитивном подходе.

Таким образом, в рассуждениях А. Андрианова понятия «состояние-

---

<sup>426</sup> Техники релиза (released based techniques) предлагают практику телесной осознанности как основу для рефлексии собственных движений и ощущений, представляют пример соматического обучения, преподаватели обладают сертификатами соматических дисциплин.

<sup>427</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Андреем Андриановым. С. 196 настоящей диссертации.

загадка», отказ от образа себя, знания о себе — могут быть отнесены к области тела-средства; стремление разделить со зрителем то, что интересно самому перформеру, — к сфере коммуникации; эффект естественности в присутствии и внимании, крайняя форма которого — статика, и «состояние-загадка», привлекающее зрительское внимание, — к области тела-события. Среди перечисленного в его практике центральное место занимают работа над «состоянием-загадкой», контактная импровизация и техники релиза, предмет которых сводится к развитию телесной осознанности и переформированию нейро-мышечных паттернов.

А. Конникова и А. Альбертс являются представителями целостного творческого организма — группы «По.В.С.Танцы», их интервьюирование осуществлялось совместно. А. Конникова описывала свой творческий путь как движение от вызова, направленного к зрителю, то есть от коммуникации, основанной на том, что зритель видит что-то непривычное, к вызову, направленному к себе, к смелости задавать себе вопросы в присутствии зрителя и быть слабым. А. Альбертс описывал процесс коммуникации как изначальное желание поделиться и использовать для этого свое тело; его волновало, как постепенно приходило понимание того, что каждый обладает своими дарами («подарками»), и задача перформера состоит в создании контекста для реализации этих подарков. Конникова продолжала тему бесстрашия — если есть понимание, что в перформере присутствует качество нарциссизма, то «быть слабым» значит «разбираться» с этим перед зрителем. Импровизационная структура, хореография, которая создается во время спектакля, обычно не оставляет времени для нарциссизма. Этот факт представляет для них интерес как зрителей, это то, на что им самим интересно смотреть. Исполнитель погружается в процесс, становится беззащитным и делает смелые шаги в выборе. Он открыт, как в пограничном состоянии, и за него страшно из-за его открытости, его обращения к зрителю с «отважной речью». Быть и управлять одновременно — тезис режиссера Анатолия Васильева, который трактуется Конниковой так: «Если это импровизационная структура, то ты структуриру-



ешь то, что происходит с тобой в реальном времени, согласно задачам и вопросам, которые ты себе задал. И ты преимущественно в “быть”, значит, особенное внимание направляется к тем моментам, когда внимание схватывает “управлять”, которое здесь ближе к “направлять”. А если наоборот, когда есть уже отлаженная система управления, внимание переносится больше на то, где “быть”, чтобы наполнить известное “подарками” реального восприятия. Я имею в виду, что, когда органы восприятия тоже настраиваются каким-то определенным образом». <sup>428</sup>

Альбертс в интервью описывает состояние, которое можно охарактеризовать как рабочее. Каждый исполнитель создает некоторый комплекс из простых упражнений, который приводит «себя-аппарат» в рабочее состояние, активизирует процессы восприятия и соединения с окружающим миром. Увидеть все пространство как в первый раз, наслоить информацию от других органов чувств и задействовать воображение, нужный уровень проводимости которого через тело достигается через практики соматики, буто, релиза: «Проводимым не только в том смысле, что кинетический импульс нигде не тормозится. Впечатление трансформируется через телесное воображение, и затем возникает действие, выстраивается форма». <sup>429</sup> Проводящее тело позволяет при помощи восприятия транслировать результат «химической реакции» с воображением в форму. Вопрос для Конниковой состоит в чистоте фильтра — в медиальности, и как этой чистоты добиться. Человек занимается искусством в попытке осознать природу творения, а не с целью построить недостающий в реальной жизни коммуникационный канал. У зрителей же существует своя степень проводимости канала восприятия.

Относительно тренинга Альбертс и Конникова вспоминают, что вначале это было жесткий тренинг; это нужно для того, чтобы тело было готово ко всему. Начиная с 2000-х, фокус перенесен на техники релиза, соматику, зна-

---

<sup>428</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Александрой Конниковой и Альбертом Альбертсом. С. 218 настоящей диссертации.

<sup>429</sup> Там же. С. 220.

комство с британскими представителями, практикующими технику релиза, на контактную импровизацию, технику «Низкого полета» Дэвида Замбрано (David Zambrano, Flying low). Большое влияние оказала встреча с Франсом Поэлстрой (Frans Poelstra), который работал с чувствительностью органов. Альбертс замечал, что от его первоначального увлечения «железом» (бодибилдингом, интерес к которому был основан на том, что от мужчины общество ожидает, что он должен быть сильным, героем, что обязывает к большой ответственности) ничего не осталось. Практики, тренирующие внимание, восприятие, привели к тому, что тело не требовало специальной разминки, оно всегда находится в состоянии готовности активно воспринимать окружающий мир. Большое влияние на это оказали именно практики релиза, представленные британскими преподавателями Фионой Миллвард (Fiona Millwards), Джилл Кларк (Gill Clark), сочетающими чувствительность и структурность, удивление (можно «полчаса потратить, исследуя свою пояснично-подвздошную мышцу, где это вообще видано; и потом тебе так хорошо танцуется; или можно заниматься — работать над одним, а изменится совершенно другое»<sup>430</sup>). Сочетание образности и науки, необходимость глубокого погружения меняли их оптику.

В рассуждениях «По.В.С.Танцев» элементам модели художественной коммуникации соответствуют следующие параметры: 1) процесс настройки органов восприятия, понятия «себя-аппарата», «рабочего состояния», активизирующего процессы восприятия и связи с окружающим миром — с телом-средством; 2) открытость как в пограничном состоянии, проводимость тела и чистота его фильтра — телу-событию; 3) стремление «раздавать подарки», которые у всех есть, быть слабым перед зрителем — коммуникации.

Т. Бурнашев описывает начальный этап своей хореографической практики и построения коммуникационного канала со зрителем как создание опу-

---

<sup>430</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Александрой Конниковой и Альбертом Альбертсом. С. 229 настоящей диссертации.

са, который вызывает интерес у зрителя. Для этого им используются композиционные и движенческие средства. У него существует понимание того, что невозможно точно предвосхитить реакцию зрителя («это было бы совсем скучно»), но есть некоторое представление, как это может происходить. Для исполнителя важна харизма, некоторая природная данность, которая не зависит от плохого или хорошего исполнения и удерживает внимание зрителя. Это энергия, в которой есть что-то неуловимое, присутствие, «открытость — некая способность не следовать хореографическим рисункам на сцене... а, следуя этим хореографическим рисункам, заранее придуманным и сочиненным, в то же время быть открытым для восприятия того, что происходит непосредственно с тобой на сцене, непосредственно со зрителем... каких-то вещей, которые... случаются здесь и сейчас».<sup>431</sup> Его интерес в коммуникации со зрителем коренится в поиске непредопределенности. В его собственном пути по освоению практик телесности важной является встреча с Олегом Сулеменко, который, по мнению Бурнашева, чувствует момент — «момент подлинности и истинности». Это относится к периоду ранних работ «По.В.С.Танцев». Также важен класс Г. М. Абрамова по импровизации, в котором не было никаких телесных ограничений: «Как чувствуешь, так и прыгаешь».<sup>432</sup> Это позволяет проявляться органике, внутреннему движению. Для исполнителя, считает Бурнашев, важно пройти различный движенческий тренинг. Как зрителю ему интересен исполнитель, способный удивить неожиданностью, не демонстрацией физических данных или трюков, а чем-то таким, что не поддается описанию: «Когда я встречаюсь с чем-то новым».<sup>433</sup>

В рассуждениях Т. Бурнашева можно соотнести неопределенность в отношениях со зрителем — с коммуникацией; харизму, открытость восприятия к настоящему моменту — с телом-средством; неожиданность, новый опыт — с телом-событием. Он не выделяет соматический тренинг как некоторое спе-

<sup>431</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Тарасом Бурнашевым. С. 205 настоящей диссертации.

<sup>432</sup> Там же. С. 211.

<sup>433</sup> Там же. С. 212.

цифическое условие в практике исполнителей.

Возвращаясь к результатам анализа работы А. Пепеляева «Кафе Идиот», в которой не было обнаружено зоны для перформативной коммуникации, следует отметить, что здесь телу присваивается знак, имеющий отношение к общему коду. Таким образом, возможность тела-средства быть виртуозно-будничным и в этом качестве «исполнять» настоящее, то есть менять на время рутинный опыт настоящего у зрителя, не используется автором или не обладает ценностью для него. Как было сказано выше, у него «тело-средство» не нарушает границ будничного и художественного и располагается только в границах художественного. Несмотря на то, что его практика не может быть рассмотрена в категории танцевального перформанса, его рассуждения вызывают интерес. В рамках анализируемой коммуникационной модели это поднимает вопрос о необходимости других критериев помимо самореферентного жеста для определения танцевального перформанса.

Развитие внутри танца Пепеляев связывает только с кульминацией, потому что танец, по его мнению, это статичное состояние применительно к передаваемому сообщению. Поэтому в танцевальном спектакле сначала должно быть зафиксированное утверждение в определенном коде, которое потом развивается и ведет зрителя по линии переживания. Исполнитель участвует в создании потока, влияет на то, что было до и что будет позже, поэтому выражение чувств может навредить всей системе. Исполнитель должен осознавать, что он является лишь одним из знаков кода, а не влияет на изменение этого потока, как в драматическом театре. Для этого нужна концентрация: «Поток неких символов, знаков кода, в результате которых у зрителей появляется какая-то своя цепь сообщений, которые он прочитывает».<sup>434</sup> В процессе освоения знаков зритель может обгонять или отставать от исполнителя: «Специфика этого визуального театра заключается в том, что там действие не происходит прямо сейчас, оно происходит сейчас, или оно происходит

---

<sup>434</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Тарасом Бурнашевым. С. 182 настоящей диссертации.

между тем, что есть сейчас, и тем, что было, и тем, что будет».<sup>435</sup> Исполнитель не переживает, а создает — участвует в знаковой системе, он может танцевать краковяк или польку, но при этом соотносить это с прощанием с любимой, например. То есть это не отстранение, а создание драматической ситуации расставания. Самая большая ценность для Пепеляева в исполнительском мастерстве — это естественность, он уверен, что не существует большого мастера в любом виде движенческой практики, который не был бы естественен в том, что он делает. Важен контакт между хореографом и исполнителем, значение предложенного движения постигается исполнителем сразу без объяснений. Исходя из опыта его собственной исполнительской практики, он отмечал среди инструментов для создания естественности такие как новизну ощущения, отказ от воспоминаний предыдущего показа, неправильное действие или остановку: «Увидеть повторяющуюся знакомую ситуацию как незнакомую».<sup>436</sup> Тело идеального исполнителя должно быть «разработанное, раскрытое, осознанное», важен разнообразный тренинг и осознанный подход к танцу. «Изоощренная физичность» — это качество в теле имеет непонятное происхождение, но позволяет делать простые движения с необыкновенным качеством.

В рассуждениях А. Пепеляева новизну ощущений, отказ от памяти, естественность можно отнести к сфере тела-средства; зафиксированное утверждение в определенном коде — к сфере коммуникации; непонятное происхождение особенного телесного качества — к сфере тела-события. В своих рассуждениях он не выделял соматический тренинг. Вследствие этого можно предположить, что, несмотря на то, что для Пепеляева важно наличие «неузнаваемого» качества у исполнителя, тем не менее, структура его работ не использует тело-событие как элемент. У тела и у танца есть общий код, и особые качества исполнителей, безусловно, важны, но если их нет, это

---

<sup>435</sup> Там же. С. 181.

<sup>436</sup> Интервью Татьяны Гордеевой с Тарасом Бурнашевым. С. 184 настоящей диссертации.

не влияет на воплощение идеи спектакля.

Таким образом, в каждом из мнений были выявлены описания концептов тела-средства, коммуникации и тела-события. Тело-событие выделено особо в этом перечислении как характеристика перформативности, которая, как было замечено в конце второй главы, не представляется возможной для проверки в рамках настоящего исследования, потому что для этого нужно исследовать восприятие зрителя. Тем не менее, наличие черт описываемого эффекта коммуникации «тело-событие» представляется важным в обосновании коммуникационной модели. Необходимо отметить наличие соматического тренинга в практиках «По.В.С.Танцев» и А. Андрианова, что может свидетельствовать о кинестетически-интеллектуальном качестве их тел и являться причиной «виртуозной» будничности. Тело-средство, способное к созданию эффекта перформативной коммуникации, — «тело-событие» — может быть соотнесено с «плавающим знаком» и «инфра-языком» Жиля. По мнению Жиля, абсолютная функция артистов, танцовщиков состоит в обеспечении трансляции тонких намерений общества.<sup>437</sup>

**Выводы к третьей главе.** Фокус исследования третьей главы направлен на отечественный танцевальный перформанс. В первом параграфе была произведена попытка описать институциональные структуры 1990-х в области современного танца, а также особенности художественной среды этого периода глазами танцовщицы московского проекта «Кинетического театра» — автора настоящего исследования. Выбор для проведения искусствоведческого анализа пал на авторов, чья художественная практика формировалась с 1990-х годов и для которых самореферентность движенческого жеста является непременным условием художественной практики.

Выбор работ для анализа во втором параграфе был обусловлен спецификой танцевального перформанса, предполагающего наличие специальных сценических выразительных средств помимо тела и движения. В результате

---

<sup>437</sup> *Gil J. Metamorphoses of the Body. P. 156.*

в работах «По.В.С.Танцев», Бурнашева и Андрианова были выявлены потенциальные возможности к трансформации зрительского восприятия, опыта проживания рутинности через «будничное» самореферентное тело, обладающее определенной степенью «виртуозности».

Результат анализа текстов интервью в третьем параграфе позволил сравнить коммуникативные характеристики практик московских танцевальных художников с элементами коммуникационной модели перформативной коммуникации, в которой тело-событие включает инициатора-исполнителя, тело-средство исполнителя, зрителя-реципиента. В высказываниях художников присутствуют описания, которые могут быть применены к модели перформативной коммуникации. Как следует из их рассказов, для многих важной частью практики является соматический подход, работа с телом и восприятием, что позволяет провести параллель с качеством присутствия в работах, проанализированных во втором параграфе, то есть связанных с перформативными особенностями коммуникации. Таким образом, развитие телесной осознанности может являться тем способом, при помощи которого у исполнителя-инициатора открывается доступ к «телу-событию».

Вопрос о связи «виртуозности» будничного тела и практик телесного осознания открывает пространство для рассуждений о способах формирования художественной коммуникации в танцевальном перформансе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ предпосылок парадигмального сдвига к телесному дискурсу позволил рассмотреть тело человека как нелинейную и сложную структуру, в которой движение неотделимо от ментальных процессов.

Осмысление конфликта знака и означаемого в XIX веке и возникших в связи с этим трудностей описания тела в гуманитарном подходе, в котором тело не мыслится вне рациональных категорий, обосновало необходимость появления новых практик тела — соматических дисциплин. Единый эпистемологический источник соматических практик и современного танца привел к тому, что с середины XX века дискурс ощущения исполнителя дополняется кинестетической осознанностью. Востребованность соматического подхода в деятельности танцовщиков в середине XX века, позволившая преодолеть дуализм ментального и физического, соответствует художественным позициям, нацеленным на преодоление институционализированных рамок нового танца начала XX века. На примере участников Judson Church Theater, протестовавших против универсалистских устремлений их предшественников начала XX века, очевидно, что распространившиеся в среде профессионального и любительского сообщества соматические практики повлияли на новый режим исполнительства в области современного танца.

В результате анализа новых качеств исполнителей современного танца, в основе которых лежат возможности тела к саморегуляции, сфокусированные на чередовании фаз напряжения и ненапряжения в зависимости от положения тела и двигательного поведения, сформулировано определение кинестетического интеллекта.

На основе анализа характеристики двойственности художественного и реального в эстетике перформативности определены новые границы эстетического опыта зрителя.

В результате анализа характеристик эстетики перформативности сформирована модель, в основе которой находится схема перформансной коммуникации. В этой модели задействованы инициатор коммуникации (автор или



исполнитель), реципиент (зритель), которые составляют модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе, где момент событийности соотносится с взаимоотношением тела-медиума исполнителя и его саморегулируемыми возможностями (кинестетическим интеллектом) взаимодействия со зрителем. Анализ событийности базируется на теоретизации медиальности тела исполнителя и зрительской вовлеченности в просмотр танца в диалоге Жан-Люка Нанси и Матильды Монье, концепции события Жюлья Делёза и Алана Бадью, нейро-физиологической концепции агентности и пре-рефлексивности Шона Галлахера и определяет художественно-коммуникативную модель танцевального перформанса как «тело-событие».

Среди особенностей модели художественной коммуникации в танцевальном перформансе, согласно которой *перформативная коммуникация (тело-событие)* включает *инициатора-исполнителя, тело-средство исполнителя, зрителя-реципиента*, выделены — дихотомия экстраординарного и будничного; усиление осознанности настоящего у зрителя; «виртуозная» естественность кинестетического интеллекта; самоавтономный режим тела-средства, производящий ускользающий от идентификации код тела; единый гравитационный регистр зрителя и исполнителя; телесное подключение зрителя и возможное изменение его восприятия (тело-событие). Определено понятие «тело-событие» как эффект зрительско-исполнительской коммуникации, при котором зритель оказывается свидетелем проявленного механизма саморегуляции движенческого поведения исполнителя, что возможно при помощи практик телесной осознанности.

В ходе исследования отечественного танцевального перформанса проанализированы институциональные структуры 1990-х в области современного танца, а также особенности художественной среды. В результате выявлен ряд авторов, чья художественная практика формировалась с 1990-х годов, и для которых самореферентность движенческого жеста являлась непременным условием художественной практики: Александра Конникова и Альберт Альбертс (танцевальная компания «По.В.С.Танцы»), Тарас Бурнашев, Андрей

Андрианов и Александр Пепеляев.

Искусствоведческий анализ танцевальных работ, осуществленный в рамках специфики танцевальных перформансов «По.В.С.Танцев», Бурнашева и Андрианова, выявил потенциальные возможности к трансформации зрительского восприятия, опыта проживания рутинности через «будничное» самореферентное тело, обладающее определенной степенью «виртуозности». Танцевальные перформансы «Кровь» танцевальной компании «По.В.С.Танцы», «Красный квадрат» Т. Бурнашева, «ТанцТанцТранц» А. Андрианова обладают потенциалом для опыта внебудничной действительности в зрительском восприятии, потому что «виртуозность» будничных тел стирает код, в основе которого лежит общее для всех условие — закон силы притяжения. «Кафе Идиот» А. Пепеляева нельзя отнести к категории танцевального перформанса. Внутри его композиционной структуры тело и движение не предназначены для формирования зоны возможной трансформации как у исполнителя, так и у зрителя, зоны встречи повседневного с художественным.

В ходе анализа текстов интервью с авторами, московскими танцевальными художниками, чьи работы были выбраны для искусствоведческого анализа, сопоставлены коммуникативные характеристики их практик с элементами коммуникационной модели перформативной коммуникации «тело-событие». В результате в высказываниях художников выявлены детали их практик, которые соотносятся с моделью перформативной коммуникации «тело-событие». Как показал анализ интервью, для многих важной частью практики является соматический подход, работа с телом и восприятием, что позволяет соотнести их практику соматического подхода с качеством присутствия в проанализированных работах, что указывает на перформативные составляющие коммуникации в анализируемых спектаклях современного танца. Проведенный анализ позволил предположить, что развитие телесной осознанности может являться тем способом, при помощи которого у исполнителя-инициатора открывается доступ к «телу-событию».

Понятие танцевального перформанса открывает перспективы для ис-

кусствоведческого анализа танцевальных спектаклей, а критерий наличия/отсутствия телесного мышления — для оценки исполнительского мастерства. Концепция присутствия создает поле для практического применения его особенностей в исполнительской деятельности танцовщиков и актеров. Введенные в научный оборот интервью с представителями московского современного танца расширяют информационный ресурс для практиков, теоретиков и образовательной сферы.

В результате проведенного исследования вопрос о связи «виртуозности» будничного тела и практик телесного осознания открывает поле для рассуждений о способах формирования художественной коммуникации в рамках танцевального перформанса.

Трансформация зрительского восприятия, представленная в исследовании, основывается лишь на теоретизации в рамках пересечения когнитивных наук, нейрофизиологии и теории искусства, но открывает пространство для более полноценного изучения художественной коммуникации и исследования реакции реципиента (зрителя).

Интердисциплинарный подход, использованный для определения присутствия, кинестетического интеллекта, может послужить приглашением отечественным представителям нейронаук к проведению исследований в области современного танца.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Агентность** — восприятие или переживание тела от первого лица (тело-как-субъект), в котором большая часть опыта пререфлексивна. При таком рассмотрении действие не переживается как опыт собственного тела-объекта среди других действий (тело-как-объект). В это же время субъект осознает свою позицию и движения. Пререфлексивное восприятие предполагает неявную (имплицитную) осознанность собственной позиции, позы и движения. Пререфлексивный опыт формируется на уровне первичных сенсорно-моторных процессов.

**Кинестезия** — чувство движения (от греч. *kinein* — двигаться, *aisthesis* — ощущение, чувство), которое выражает ощущение движения собственного тела: ощущение позиций, движений тела, его мышечного напряжения, — и передаётся при помощи чувствительных рецепторов мышц, суставов, сухожилий и связок.

**Кинестетическая эмпатия** — незаметное внешне соучастие в наблюдаемом движении. У зрителя, наблюдающего танец, возникает чувство движения, схожее по ощущению с чувством, возникающим при его выполнении.

**Кинестетический интеллект** — качество исполнителя в современном танце, в основе которого лежит принцип динамической саморегулируемой системы движения тела, формирующей поток танца. Мыслить телом в танце — повысить осознанность настоящего у зрителя в искусственных границах показа — потенциально возможно при помощи соматического подхода.

**Медиум танцевального перформанса** — тело танцовщика. «Я — тело» и «я — танцующее» не совпадают, в отличие от других арт-практик.

**Модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе** — перформативная коммуникация (тело-событие) включает инициатора-исполнителя, тело-средство исполнителя, зрителя-реципиента.

**Перформанс** — форма современного искусства, представляющая опре-

деленное действие, поступок.

**Перформативность** — качество художественных практик, в которых четкие пары субъект/объект, означаемое/означающее теряют полярность и четкое определение. Во время перформанса совмещается исключительное событие и восприятие обыденного — именно двойственность художественного и реального в эстетике перформативности определяет новые границы эстетического опыта.

**Присутствие** (от англ. presence — настоящее, присутствие) — неуловимый опыт телесного переживания настоящего для всех участников исполнительско-зрительской коммуникации.

**Самореферентность жеста** — формат танца, в котором танцовщик «исполняет» самого себя (поскольку он не персонаж), и в котором достигнут определенный уровень рутинности, «обыкновенности». В этом случае, например, подъем руки танцовщика не является художественной метафорой жеста прощания, хотя, безусловно, этот жест открыт для интерпретаций, и прощание может быть одной из них. Необходимое условие для рамок перформативности.

**Соматические дисциплины** — практики тела, появившиеся в конце XIX — начале XX века, в 70-х годах XX века были объединены в единое понятие соматикс (somatics). В их основе — переформирование «привычек» тела, мышечных паттернов, ответственных за поддержание вертикального положения и двигательную активность. Практик более ста, их объединяет исследование природы телесного осознания, работа с восприятием, изучение целостности строения тела и двигательное переобучение.

**Телесная осознанность** — практика тела, которая приводит к усилению чуткости сенсорной обратной связи, является основой для соматических дисциплин. Способ достижения кинестетического интеллекта.

**Танцевальный перформанс** — форма танцевального искусства, характерная для режима восприятия, фокус которого переключен с предмета восприятия на его процесс. Ценным становится опыт воспринимающего, а не

значение или смысл, которым наделяется работа. Художественное средство в коммуникационном поле танцевального перформанса — это тело танцовщика, которое не выражает смысл. Для танцевального перформанса необходимо наличие условий перформативности, дихотомии экстраординарного и будничного.

**Тело-событие** — эффект зрительско-исполнительской коммуникации, при котором зритель оказывается свидетелем проявленного механизма саморегуляции движенческого поведения исполнителя, возможного при помощи телесной осознанности. Тело-событие характеризует коммуникацию в процессе «стирания» телом-средством исполнителя привычного кода, и зритель помещается в зону непонимания. Вследствие этого обращение происходит напрямую к телу зрителя, из-за чего меняется его «способ бытия».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авраменко, Ю. А.* Трансформация зрительского восприятия в условиях современного перформанса: Антиципация и ее деконструкция: Дис. ... маг. ст. / Ю. А. Авраменко; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2015. 105 с.
2. *Агамбен, Д.* Нагота / Д. Агамбен. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.
3. *Антонян, М. А.* Особенности рецепции перформанса: На материале работ Марины Абрамович: Дис. ... канд. культурол. / М. А. Антонян; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 239 с.
4. *Арто, А.* Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции / А. Арто. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
5. *Атитанова, Н. В.* Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Н. В. Атитанова; Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2002. 18 с.
6. Аудиозапись лекции Игоря Добричича в рамках магистерской программы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, частный архив кураторов «Научно-творческой лаборатории современных форм танца».
7. *Бадью, А.* Малое руководство по инэстетике / А. Бадью. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
8. *Бакштейн, И. М.* Статьи и диалоги / И. М. Бакштейн. М.: Ad Marginem, 2017. 272 с.
9. *Баландина, Н. В.* Феномен танца как объект философской рефлексии: Ключевые проблемы и основные вопросы / Н. В. Баландина // Вопросы духовной культуры — Культурология. 2010. Т. 1. № 196. С. 28–30.
10. *Барт, Р. S/Z* / Р. Барт. М.: Академический Проект, 2009. 384 с.
11. *Барт, Р.* Критика и истина / Р. Барт // *Барт Р.* Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: Трактаты, статьи, эссе. М.: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1987. С. 349–387.
12. *Батлер, Д.* Психика власти: Теория субъекции / Д. Батлер. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002. 168 с.
13. *Бахтин, М. М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных

наук / М. М. Бахтин. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

14. *Бейнс, С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.

15. *Беленкова, К. С.* Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... маг. ст. / К. С. Беленкова; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2013. 81 с.

16. *Бережная Е. А.* Сущность и способы презентации телесности в современном пластическом театре: Автореф. дис. ... канд. иск.: 24.00.01 / Санкт-Петерб. гум. ун-т профсоюзов. СПб., 2017. 22 с.

17. *Бернштейн, Н. А.* Биомеханика и физиология движений // *Бернштейн Н. А.* Избранные психологические труды. М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2004. 688 с.

18. *Борев, Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

19. *Бурдые, П.* Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 17–29.

20. *Быленок, Ю. В.* Соматика и её место в современном хореографическом образовании: Дис. ... маг. ст. / Ю. В. Быленок; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2009. 111 с.

21. *Валгиров, А.* Кинетический театр / А. Валгиров // Итоги. 1997. 1 апреля.

22. *Васенина, Е. В.* Российский современный танец: Диалоги / Е. В. Васенина. М.: Emergency Exit, 2005. 268 с.

23. *Веракса, А. Н.* Модели использования образов в спортивной психологии / А. Н. Веракса, А. Е. Горовая [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Психологическая наука и образование». Режим доступа: [http://www.psyedu.ru/files/articles/psyedu\\_ru\\_2011\\_1\\_2069.pdf](http://www.psyedu.ru/files/articles/psyedu_ru_2011_1_2069.pdf) (дата обращения: 05.05.2018).

24. *Вирно, П.* Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / П. Вирно. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 176 с.

25. *Вульф, В. Я.* «Звезды», покорившие миллионы сердец / В. Я. Вульф, С. А. Чеботарь. М.: Эксмо, 2013. 720 с.



26. *Габдуллина, А. Р.* Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: На примере американской драматургии первой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / А. Р. Габдуллина; Башк. гос. ун-т. Уфа, 2010. 23 с.
27. *Гадамер, Г. Г.* Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991. 367 с.
28. *Гадамер, Х. Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
29. *Геббельс, Х.* Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре / Х. Геббельс. М.: Театр и его дневник, 2015. 272 с.
30. *Герд, О.* Дело в шляпе / О. Герд // Время новостей. 2000. № 194. С.7.
31. *Герд, О.* История трех смертей / О. Герд // Театр. 2015. № 20. С. 27.
32. *Герд, О.* Это я, Щелкунчик / О. Герд // Культура. 1996. № 27. С. 13.
33. *Гибсон, Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
34. *Гниренко, Ю. В.* Перформанс как явление современного отечественного искусства / Ю. В. Гниренко [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko> (дата обращения: 07.01.2017).
35. *Голдберг, Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. М.: АдМаргинемПресс, 2014. 320 с.
36. *Гордеева, А. А.* Умер Николай Огрызков / А. А. Гордеева // Время новостей. 2010. № 20. С. 7.
37. *Гордеева, Т. В.* Идеокинетический подход как метод коррекции опорно-двигательного аппарата в танцевальном обучении: Дис. ... маг. ст. / Т. В. Гордеева; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2012. 105 с.
38. *Гройс, Б. Е.* Акция Pussy Riot как социальная скульптура / Б. Е. Гройс [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://openuni.io/course/1/lesson/14/material/150/> (дата обращения: 24.12.2017).
39. *Гройс, Б. Е.* Комментарий к искусству / Б. Е. Гройс. М.: Художественный журнал, 2003. 332 с.
40. *Гройс, Б. Е.* Политика поэтики / Б. Е. Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс,

2013. 340 с.

41. *Гройс, Б. Е.* Comrades of Time / Б. Е. Гройс [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/> (дата обращения: 24.12.2017).

42. *Гротовский, Е.* К Бедному театру / Е. Гротовский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 298 с.

43. *Гумбрехт, Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. У. Гумбрехт. М.: НЛО, 2006. 184 с.

44. *Деготь, Е. Ю.* Московский концептуализм / Е. Ю. Деготь, В. А. Захаров. М.: WAM, 2005. 416 с.

45. *Делёз, Ж.* Кино / Ж. Делёз. М.: Ad Marginem, 2013. 560 с.

46. *Делёз, Ж.* Логика смысла; *Фуко, М.* Theatrum philosophicum / Ж. Делёз, М. Фуко. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.

47. *Делёз, Ж.* Ницше и философия / Ж. Делёз. М.: Ад Маргинем, 2003. 394 с.

48. *Делёз, Ж.* Различие и повторение / Ж. Делёз. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.

49. *Деррида, Ж.* Письмо и различие / Ж. Деррида. М.: Академический проект, 2000. 495 с.

50. *Деррида, Ж.* Поля философии / Ж. Деррида. М.: Академический проект, 2012. 376 с.

51. *Дикая, Л. А.* Основы психофизиологии: Учебное пособие / Л. А. Дикая, И. С. Дикий; Южный федеральный университет. Ростов-на-Дону, 2016. 128 с.

52. *Дьяконова, Л. Т.* Танец как феномен культуры / Л. Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 155–158.

53. Елена Богданович [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2016).

54. *Жиленко, М. Н.* Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: Автореф. дис. ... канд. культурол. / М. Н. Жиленко; Гос. академия славянской культуры. М., 2000. 22 с.

55. Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло. М.:

Ad Marginem, 2015. 866 с.

56. Искусство Ярославля [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://yarculture.blogspot.ru/2010/07/blog-post\\_4109.html](http://yarculture.blogspot.ru/2010/07/blog-post_4109.html) (дата обращения: 01.09.2016).

57. *Кабанова, Л. И.* Коммуникативная стратегия в изобразительном искусстве русского авангарда (На основе анализа творчества В. В. Кандинского): Философские подходы и методы исследования: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Л. И. Кабанова; СПбГУ. СПб., 2004. 26 с.

58. *Кандинский, В.* О духовном в искусстве / В. Кандинский. М.: Архимед, 1992. 108 с.

59. Каталог театров танца [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://catalogue.dance-net.ru/> (дата обращения: 01.09.2016).

60. *Каткова, М. В.* Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. иск. / М. В. Каткова; ГИИ. М., 2002. 27 с.

61. Кинетический театр Саши Пепеляева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2016).

62. *Кисеева, Е. В.* Танец постмодерн как музыкальный феномен: Автореф. дис. ... д-ра иск. / Е. В. Кисеева; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. 42 с.

63. *Кисеева, Е. В.* Тело как область эксперимента в современном пластическом театре / Е. В. Кисеева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2 (28). Ч. II. С. 83–86.

64. *Князева, Е. Н.* Энактивизм: Концептуальный поворот в эпистемологии / Е. Н. Князева // Вопросы философии. 2013. № 10. С. 91–104.

65. *Копалова, О. С.* Особенности культурной коммуникации в театре / О. С. Копалова // Социология в российской провинции: Тенденции, перспективы развития: В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург: УрГУ, 2002. С. 122–127.

66. *Коркия, Э. Д.* Перформансная коммуникация в контексте социальных

процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. соц. н. / Э. Д. Коркия; МГУ. М., 2005. 148 с.

67. *Корсакова, И. А.* Музыкальная коммуникация: Генезис и историко-культурные трансформации: Дис. ... д-ра культурол. / И. А. Корсакова; МГУКИ. М., 2014. 359 с.

68. *Котыхов, В.* Индустриальное тело для современного танца / В. Котыхов // Вечерний клуб. 2001. № 43. С. 7.

69. *Котыхов, В.* Пират Эс Пэ и его Кинетический театр / В. Котыхов // Московский комсомолец. 1996. 31 марта. С. 1.

70. *Котыхов, В.* Полиэтиленовый «Щелкунчик». Новый четырехугольник Пепеляева / В. Котыхов // Московский комсомолец. 1996. 4 августа. С. 8.

71. *Крейз, Р.* Александер-метод: К здоровью через естественную осанку / Р. Крейз. М.: Фаир-пресс, 1999. 92 с.

72. *Кривцова, Ю. В.* Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства / Ю. В. Кривцова // Концепты культуры XX века: Сборник статей / Науч. ред. Т. С. Злотникова, Т. В. Юрьева. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. С. 156–163.

73. *Кривцова, Ю. В.* Перформанс в пространстве современной культуры: Дис. ... канд. иск. / Ю. В. Кривцова; ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2006. 189 с.

74. *Курюмова, Н. В.* Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Н. В. Курюмова; Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 176 с.

75. *Курюмова, Н. В.* Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Н. В. Курюмова; Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 25 с.

76. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. М.: ABCdesign. 2013. 312 с.

77. *Лепеки А.* Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: Гараж; Artguide Editions, 2021. 208 с.

78. *Лиотар, Ж.-Ф.* Anima minima / Ж.-Ф. Лиотар // Рансьер Ж., Ли-

*отар Ж.-Ф.* Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер, Ж.-Ф. Лиотар. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 83–101.

79. *Лукьянов, О. В.* Проблема становления идентичности в эпоху социальных изменений / О. В. Лукьянов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. 212 с.

80. *Маклюэн, Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

81. *Максимов, В. И.* Традиция системы Антонена Арто в балетном театре XX века / В. И. Максимов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 186–200.

82. *Мастерс, Р.* Телесное осознание: Психофизические упражнения / Р. Мастерс. М.: София, 2006. 288 с.

83. Международный фестиваль современного танца «DanceInversion» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2016).

84. Международный фестиваль современной хореографии в Витебске [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.artmark.mm.by/rus/links/ifmc.htm> (дата обращения: 01.09.2016).

85. *Меньшиков, Л. А.* Играя в постмодерн / Л. А. Меньшиков // Герменевтика игры: Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: Сборник статей. Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2014. С. 293–311.

86. *Меньшиков, Л. А.* Интермедиа как синтез искусств / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.

87. *Меньшиков, Л. А.* Искусство как антиискусство / Л. А. Меньшиков. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2019. 500 с.

88. *Меньшиков, Л. А.* Перформанс как пародия / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 2 (55). С. 113–129.

89. *Мерло-Понти, М.* Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.

90. *Морина, Л. П.* Мифология и феноменология танца: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Л. П. Морина; СПбГУ. СПб., 2003. 20 с.
91. *Морозова, Е. А.* Социально-психологическое исследование художественной провокативности (На примере современного авангардного искусства): Дис. ... канд. псих. н. / Е. А. Морозова; МГППУ. М., 2005. 256 с.
92. *Нанси, Ж.-Л.* Corpus / Ж.-Л. Нанси. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.
93. *Никитин, В. Ю.* Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. М.: Гитис, 2000. 440 с.
94. *Никитин, В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учеб. пос. / В. Ю. Никитин. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
95. Общественно-политическая газета «Президент» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-baleta.html> (дата обращения: 01.09.2017).
96. *Осминкин, Р. С.* Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: Дис. ... канд. иск.: 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2020. 316 с.
97. *Пави, П.* Игра театрального авангарда / П. Пави // Как всегда — об авангарде. М.: ГИТИС, 1992. С. 227–229.
98. *Пакстон, С.* Заметки по внутренней технике / С. Пакстон [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://girshon.ru/index.php/stati-po-tancevalnoj-kontaktnoj-improvizacii-i-performansu/articles/zametki-o-vnutrennej-texnike.html> (дата обращения: 03.02.2016).
99. *Петровская, Г. В.* Произведения изобразительного искусства в процессе художественной коммуникации: Автореф. дис. ... канд. иск. / Г. В. Петровская; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. 27 с.
100. По.В.С.Танцы [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.povstanze.ru](http://www.povstanze.ru) (дата обращения: 01.09.2016).
101. *Подорога, В. А.* Техники тела / В. А. Подорога // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 62.
102. *Подорога, В. А.* Феноменология тела / В. А. Подорога. М.: Ad

Marginem, 1995. 340 с.

103. *Прехтль, П.* Введение в феноменологию Гуссерля / П. Прехтль. Томск: Водолей, 1999. 298 с.

104. Психолого-педагогический словарь / Сост. Е. С. Рапацевич. Минск, 2006. 928 с.

105. *Пуховская, Т.* Танец и архитектура: Создавая пространства. Сайт о современной культуре в Нижнем Новгороде / Т. Пуховская [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cultureinthecity.ru/statji/tanec-i-arxitektura-sozdavaya-prostranstva.htm> (дата обращения: 05.04.2016).

106. Радио «Орфей» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2016).

107. РИА «Новый Регион». 1999.12.14. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://urfo.org/ekb/13\\_7282.html](https://urfo.org/ekb/13_7282.html) (дата обращения: 01.09.2016).

108. *Сеченов, И. М.* Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов // Медицинский вестник. 1863. № 47. С. 461–484.

109. *Сироткина, И. Е.* Шестое чувство авангарда: Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / И. Е. Сироткина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 208 с.

110. *Солодков, А. С.* Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная: Учебник / А. С. Солодков. М.: Советский спорт, 2008. 620 с.

111. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. М.: Искусство, 1989. 511 с.

112. *Степанова, Н. Ю.* Феноменология танца: Движение в структуре времени: Дис. ... канд. филос. н. / Н. Ю. Степанова; Дальневосточный гос. гум. универ. Комсомольск-на-Амуре, 2010. 217 с.

113. *Тарасова, М. В.* Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / М. В. Тарасова; КГУ. Красноярск, 2004. 23 с.

114. Театр Сайры Бланш [Электронный ресурс]. Режим доступа:

[http://1919.wiki.uniyar.ac.ru/ru/Театр\\_%22Сайры\\_Бланш%22](http://1919.wiki.uniyar.ac.ru/ru/Театр_%22Сайры_Бланш%22) (дата обращения: 01.09.2016).

115. Театр танца Саши Кукина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kukin.spb.ru/classes.html> (дата обращения: 01.09.2016).

116. Театральное агентство «ММ Art Line» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mm-artline.de/page.php?29> (дата обращения: 01.09.2016).

117. *Торкай, А. Ю.* Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... маг. ст. / А. Ю. Торкай; Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. СПб., 2013. 84 с.

118. *Тучков, В.* Пепеляев, который строит карточный дом / В. Тучков // Вечерний клуб. 1996. 13 февраля. С. 7.

119. *Фельденкрайз, М.* Сознание через движение: Двенадцать практических уроков / М. Фельденкрайз. М.: Ин-т общегуман. исслед., 2001. 160 с.

120. Фестиваль «Про-движение» Класса экспрессивной пластики [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2016).

121. *Фишер-Лихте, Э.* Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.

122. *Фуко, М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. СПб.: А-сad, 1994. 406 с.

123. *Хайдеггер, М.* Бытие и время / М. Хайдеггер. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.

124. *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения / М. Хайдеггер. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

125. Центр современного танца ЦЕХ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.tsekh.ru/index.php> (дата обращения: 01.09.2016).

126. Челябинский театр современного танца [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.ponadance.ru> (дата обращения: 01.09.2016).

127. Чернова, Наталья Юрьевна [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернова,\\_Наталья\\_Юрьевна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернова,_Наталья_Юрьевна) (дата обращения: 01.09.2016).



128. Чухров, К. Быть и исполнять. Проект театра в философской этике искусства / К. Чухров. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2011. 278 с.
129. Школа современного танца В. Ю. Никитина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nikitindance.ru/?menu=about> (дата обращения: 01.09.2016).
130. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
131. Юшкова, Е. В. Пластика преодоления: Краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке / Е. В. Юшкова. Изд-во ГОУ ВПО ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2009. 275 с.
132. Якупов, А. Н. Музыкальная коммуникация: (История, теория, практика управления): Автореф. дис. ... д-ра иск. / А. Н. Якупов. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1995. 48 с.
133. *Anderson-Rabern, R. Efficiencies of Slowness: The Politics of Contemporary Collective Creation: Dis. ... PhD* / R. Anderson-Rabern. Stanford: Stanford University, 2011. 193 p.
134. *Auslander, P. Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural politics in Contemporary American Performance* / P. Auslander. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 206 p.
135. *Banes, S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction* / S. Banes. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.
136. *Batson, G. Revisiting the Value of Somatic Education in Dance Training Through an Inquiry into Practice Schedules* / G. Batson // *Journal of Dance Medicine & Science*. Vol. 7. № 2. 2007. P. 47–56.
137. *Batson, G. Somatic Studies and Dance* / G. Batson [Электронный ресурс]. URL: [www.iadms.org/resource/resmgr/resource\\_papers/somatic\\_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22](http://www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22) (дата обращения: 05.09.2015).
138. *Batson, G. Teaching Alignment. From a mechanical model to a dynamic system one* / G. Batson // *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training* / Ed. by M. Bales and R. Nettle-Fiol. Illinois: University of Illinois Press, 2008. P. 134–153.

139. *Batson, G.* The somatic practice of intentional rest in dance education — preliminary steps towards a method of study / G. Batson // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 2. P. 177–197.
140. *Batson, G.* Update on Proprioception. Considerations for Dance Education / G. Batson // *Journal of Dance Medicine & Science*. 2009. Vol. 13. № 2. P. 35–41.
141. *Behrndt, S. K.* Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking / S. K. Behrndt // *Contemporary Theatre Review*. 2010. Vol. 20. № 2. P. 185–196.
142. *Bernard, A.* Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment / A. Bernard, W. Steinmuller, U. Stricker. California: North Atlantic Books, 2006. 224 p.
143. *Burt, R.* Constructing Contemporary Dance / R. Burt [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ballet-dance.com/200411/articles/amperdans20041000.html> (дата обращения: 05.04.2015).
144. *Burt, R.* Judson Dance — Performative races / R. Burt. L.: Routledge, 2006. 240 p.
145. *Butcher, R.* Choreography, Collisions, and collaborations / R. Butcher, S. Melrose. Enfield: Middlesex University Press, 2005. 225 p.
146. *Calvo-Merino, B.* Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers / B. Calvo-Merino, D. E. Glaser, R. E. Grezes, P Haggard // *Cerebral Cortex*. 2005. Vol. 15. № 8. P. 1243–1249.
147. *Cantinho, B.* Choreographing thought: movement as an image of thought, seen through the Deleuzian Pure Optical and Sound Image: Dis. ... PhD. / B. Cantinho. Edinburg: The University of Edinburgh, 2012. 223 p.
148. *Cooper, A. A.* Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology / A. A. Cooper // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 43. № 2. P. 7–18.
149. *Dragon, D. A.* Toward embodied education, 1850s–2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance: Dis. ... PhD. / D. A. Dragon. Philadelphia: Temple University, 2008. 603 p.
150. *Eddy, M.* A brief history of somatic practices and dance: Historical devel-

- opment of the field of somatic education and its relationship to dance / M. Eddy // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 1. P. 5–27.
151. *Feldman, J.* Embodied meaning in a neural theory of language / J. Feldman and S. Narayanan // *Brain and Language*. 2004. № 89. P. 385–392.
152. *Fischer-Lichte, E.* *The transformative Power of Performance: A new aesthetics* / E. Fischer-Lichte. L.: Routledge, 2008. 232 p.
153. *Foster, S. L.* Dancing bodies. Meaning in dance / S. L. Foster // *New cultural studies of dance* / Ed. J. C. Desmond. Durham: Durham University, 1997. P. 235–257.
154. *Fraleigh, S. N.* *Dance and the lived body. A descriptive Aesthetic* / S. N. Fraleigh. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 275 p.
155. *Franco, M.* Dancing modernism — performing politics / M. Franco. Indianapolis: Libr. of Indiana Univ. Press Bloomington and Indianapolis, 1995. 190 p.
156. *Franco, M.* Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology? / M. Franco // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 43. № 2. P. 1–4.
157. *Franklin, E. N.* *Conditioning for Dance* / E. N. Franklin. Illinois: Human Kinetics, 2003. 248 p.
158. *Franklin, E. N.* *Dance Imagery for Technique and Performance* / E. N. Franklin. Illinois: Human Kinetics, 1996. 320 p.
159. *Franklin, E. N.* *Dynamic Alignment through Imagery* / E. N. Franklin. Illinois: Human Kinetics, 1996. 320 p.
160. *Fuchs, E.* Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida / E. Fuchs // *Performing Arts Journal*. 1985. № 9. P. 163–173.
161. *Fuchs, E.* The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism / E. Fuchs. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 240 p.
162. *Gallagher, S.* Multiple Aspects in the Sense of Agency / S. Gallagher // *New Ideas in Psychology*. 2012. № 30. P. 15–31.
163. *Gallagher, S.* Phenomenological Approaches to Self-Consciousness / S. Gallagher, D. Zahavi // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / Ed. E. N. Zalta [Электронный ресурс]. URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/self-consciousness-phenomenological> (дата обращения: 01.09.2016)

164. *Gallagher, S.* Phenomenology and Embodied Cognition / S. Gallagher // Routledge Handbook of Embodied Cognition / Ed. by L. Shapiro. L.: Routledge, 2014. P. 9–18.
165. *Gallagher, S.* Review Article Somaesthetics and the Care of the Body / S. Gallagher // *Metaphilosophy*. 2011. Vol. 42. № 3. P. 305–313.
166. *Gardner, S.* Notes on Choreography / S. Gardner // *Performance Research*. 2008. Vol. 13. № 1. P. 55–60.
167. *Giersdorf, J. R.* Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation / J. R. Giersdorf // *Dance Research Journal*. 2009. Vol. 41. № 1. P. 23–44.
168. *Gil, J.* *Metamorphoses of the Body* / J. Gil. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1998. 335 p.
169. *Ginot, I.* From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics / I. Ginot // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 1 № 42. P. 12–29.
170. *Hagood, T. K.* Moving in Harmony with the Body: The Teaching Legacy of Margaret H'Doubler, 1916–1926 / T. K. Hagood // *Dance Research Journal*. 2001. Vol. 32. № 2. P. 32–51.
171. *Hargrove, T. R.* *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving With More Skill And Less Pain* / T. R. Hargrove. Seattle: Better Movement, 2014. 306 p.
172. *Hartley, L.* *Wisdom of the Body Moving. An Introduction to Body-Mind Centering* / L. Hartley. Berkley, California: North Atlantic Books, 1994. 346 p.
173. Ideokinesis / Ed. Pamela Matt [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ideokinesis.com> (дата обращения: 05.05.2014).
174. *Jola, C.* Research and Choreography. Merging Dance and Cognitive Neuroscience / C. Jola // *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills* / Ed. by B. Blaesing, M. Puttke, T. Schack. L.: Routledge, 2010. P. 203–234.
175. *Kisselgoff, A.* In Modern Dance, Reflections of a Restless China in Flux / A. Kisselgoff // *New-York Times*. 2005.02.08. URL: [http://www.nytimes.com/2005/02/08/arts/dance/in-modern-dance-reflections-of-a-restless-china-in-flux.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/02/08/arts/dance/in-modern-dance-reflections-of-a-restless-china-in-flux.html?_r=0) (дата обращения: 01.09.2016).

176. *Krasnow, D. H.* Imagery and Conditioning Practices for Dancers / D. H. Krasnow et al. // *Dance Research Journal*. 1997. Vol. 29. № 1. P. 43–64.
177. *Lakoff, G.* Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. N. Y.: Basic Books, 1999. 624 p.
178. *Legrand, D.* Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers / D. Legrand, S. Ravn // *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2009. Vol. 8. № 3. P. 389–408.
179. *Lepecki, A.* Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement / A. Lepecki. L.: Routledge, 2006. 160 p.
180. *Lepecki, A.* Dance without distance / A. Lepecki // *Ballet international/Tanz aktuell*. 2001. Feb. № 2. P. 29–31.
181. *Luder, D.* About Mental Imagery / D. Luder [Электронный ресурс]. URL: [http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about\\_imagery.html](http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about_imagery.html) (дата обращения: 05.09.2016).
182. *Martin, R.* Toward a Decentered Social Kinesthetic / R. Martin // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 1. P. 77–80.
183. *Mickenberg, J. L.* Dancing for Stalin: Pauline Koner's «Russian Days» and the Question of Stalinism / J. L. Mickenberg [Электронный ресурс]. URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/maize/13545968.0001.001/1:14/-lineages-of-the-literary-left-essays-in-honor-of-alan-m-wald?rgn=div1;view=fulltext> (дата обращения: 05.04.2016).
184. *Monnier, M.* Alliterations: Conversations on Dance 2005 / M. Monnier, J.-L. Nancy // *Dance. Documents of contemporary art* / ed. by A. Lepecki. L.: Whitechapel, 2012. P. 68–70.
185. *Newhal, M. A. S.* Uniform Bodies: Mass Movement and Modern Totalitarianism / M. A. S. Newhal // *Dance Research Journal*. 2002. Vol. 34. № 1. P. 27–50.
186. *Noe, A.* On the Brain-basis of Visual Consciousness: A Sensorimotor Account / A. Noe, K. O'Regan // *Vision and mind. Selected Reading in the Philosophy of Perception* / Ed. by A. Noe and E. Thompson. Massachusetts: The Mit Press, 2002. P. 567–599.
187. *Overby, L. Y.* The History and Research of Dance Imagery: Implications for

- Teachers / L. Y. Overby, J. Dunn // The IADMS Bulletin for Teachers. 2011. Vol. 3. № 2. P. 9–11.
188. *Parviainen, J.* Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art: Dis. ... PhD. / J. Parviainen. Tampere: Tampere University, 1998. 202 p.
189. Perform, Repeat, Record: Live Art in History / Ed. by A. Jones and A. Heathfield. Bristol: Intellect Ltd, 2012. 650 p.
190. *Phelan, P.* Unmarked. The Politics of Performance / P. Phelan. L.: Routledge, 1993. 207 p.
191. *Power, C.* Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the theatre: Dis. ... PhD. / C. Power. Glasgow: University of Glasgow, 2006. 251 p.
192. *Rathle, K.* Investigating the Effects of Applied Somatic Principles on Perceived Atage Presence. Dis. ... MSc. / K. Rathle; L.: Trinity Laban, 2010. 76 p.
193. *Reason, M.* Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance / M. Reason, D. Reynolds // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42. № 2. P. 49–75.
194. *Rizzolatti, G.* The Mirror-Neuron System / G. Rizzolatti, L. Craighero // Annual Review of Neuroscience. 2004. № 27. P. 169–192.
195. *Rolland, J.* Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education / J. Rolland. Amsterdam: Rolland String Research Associates, 1984. 89 p.
196. *Rouhiainen, L.* Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology: Dis. ... PhD. / L. Rouhiainen. Helsinki: Theatre Academy, 2003. 424 p.
197. *Rubidge, S.* On Choreographic Space / S. Rubidge // Paper given at the 10th International NOFOD Conference, Spacing Dance(s) — Dancing Space(s). January 27th — 30th 2011. Odense: University of Southern Denmark, 2011. P. 45–57.
198. *Schechner, R.* Performance Studies: An Introduction / R. Schechner. L.: Routledge; 2013. 376 p.
199. *Schimmel, P.* Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979 / P. Schimmel. Los Angeles: Thames and Hudson, 1998. 407 p.
200. *Schiphorst, T. H.* The Varieties of User Experience. Bridging Embodied

Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: Dis. ... PhD. / T. H. Schiphorst. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. 349 p.

201. *Schneider, R.* The Explicit Body in Performance / R. Schneider. L.; N. Y.: Routledge, 1997. 250 p.

202. *Sheets-Johnstone, M.* The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader / M. Sheets-Johnstone. Exterer: Imprint Academic, 2009. 400 p.

203. *Sherman, J. F.* A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention / J. F. Sherman. L.: Routledge, 2016. 200 p.

204. *Spangberg M.* Post-dance, An Advocacy // Post-dance / Ed. by D. Anderson, M. Evargsen, M. Spangberg. Stockholm: MDT, 2017. P. 349–393.

205. *Strukus, W.* Mining the Gap: Physically Integrated Performance and Kinesthetic Empathy / W. Strukus // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2011. Vol. 15. № 2. P. 89–105.

206. *Sweigard, L. E.* Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation / L. E. Sweigard. N. Y.: Harper Row, 1988. 330 p.

207. *Thomas, H.* The Body, Dance and Cultural Theory / H. Thomas. L.: Palgrave Macmillan, 2003. 262 p.

208. *Topf, N.* The Anatomy of Centre / N. Topf // Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal. 2012. Vol. 37. № 2. P. 10–42.

209. *Vroonhof, J.* Touching upon Dance. A Meeting between Jean-Luc Nancy and Modern Movement Theory: Thes. ... MA in Philosophy / J. Vroonhof. Amsterdam: Amsterdam University, 2014. 75 p.

210. *Vyas, N.* The Use of Imagery and Visualization in Contemporary Dance / N. Vyas [Электронный ресурс]. URL: <http://www.indefocus.com/articles/featured-articles/222-the-use-of-imagery-and-visualisation-in-contemporary-dance> (дата обращения: 05.09.2014).

211. *Warburton, E. C.* Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition / E. C. Warburton // Dance Research Journal. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.

**Приложение А. Интервью с танцхудожниками****Интервью Татьяны Гордеевой с Александром Пепеляевым 12.04.2015**

*Татьяна Гордеева (далее — Т. Г.).* Основная тема, в рамках которой я постараюсь сформулировать свой вопрос, — взаимоотношения между зрителем и исполнителем. Каким образом ты как автор или исполнитель продумываешь подобного рода коммуникацию изнутри. Если мы говорим про событийность, действенность в тот момент, когда зритель смотрит?

*Александр Пепеляев (далее — А. П.).* Конечно, это... конечно, в идеале это все и состоит из того, что танец сам по себе такая статичная вещь в плане месседжа, он описывает одно состояние — восторга, радости. Можно, конечно, представить себе теоретически танец, который развивается, но, грубо говоря, это кульминация, которая растянута во времени. А само построение спектакля можно представить себе как сначала построение какого-то... любое событие, которых может быть много в спектакле, то есть сначала идет кода этого события, какого-то знака, создание действий, которые знакомы зрителям по всякому его опыту, личному, физическому, социальному, танцевальному. И потом, когда этот код создан, в нем можно что-то изменить. И тогда это изменение и станет сообщением. Т. е., на самом деле, в театре без текста надо создать некоторое утверждение и потом с ним что-то сделать. И потом, когда с ним что-то сделается, тогда это прочитывается зрителем, переживается зрителем как некое реальное драматическое событие. И из таких штук, в идеале, строится и вся эта история.

*Т. Г.* А если взять конкретно — что ты возлагаешь на исполнителя? Что ты от него хочешь? Твои ожидания, связанные с ним? Что требуется от него, чтобы быть адекватно вписанным в кодовую систему, созданную тобой? Чем он должен обладать, что ты ждешь от него, что он должен?

*А. П.* Мне кажется, что тут есть такая тонкость для исполнителя в отличие, например, от драматического театра, где часто смысл рождается не в его действии, не в его движении, а, наоборот, вот в этом изменении кода. То есть



он должен понимать, что он оперирует не как драматический артист, который делает сейчас какой-то драматический поворот или поворот эмоциональный, а он работает с системой знаков, которую он сам уже когда-то создал перед этим. И смысл его сообщения необязательно лежит в движении именно сейчас, а он лежит между тем, что было раньше, как бы его состоянием, его движением, его знаками, и тем, что он делает сейчас. И поэтому, у меня такое ощущение, что в танцевальном театре все чувства скрыты. Показ чувства наружу и... переживания, они там вредны.

*Т. Г.* А если чувства скрыты, то что там остается открытым?

*А. П.* Остается концентрация, связанная с тем, что человек — актер или танцор — создает поток. Поток неких символов, знаков кода, в результате которых у зрителей появляется какая-то своя цепь сообщений, которые он прочитывает. Он прочитывает их необязательно так же, как... необязательно в то же самое время, в которое создается следующий месседж, когда создается следующий знак. Он должен соотнести этот знак с предыдущим, и тогда то, что создает зритель, может отставать от актера или опережать его. И это интересно, и в этом как раз и есть специфика этого визуального театра. Там действие не происходит прямо сейчас, оно происходит сейчас, или оно происходит между тем, что есть сейчас, и тем, что было, и тем, что будет.

*Т. Г.* А что необходимо исполнителю для того, чтобы быть способным осознать этот поток? Что для него необходимо? Что ему необходимо? Это какие-то исполнительские качества?

*А. П.* Это исполнительские качества, он должен как-то, на мой взгляд, понимать, что он делает. У него еще к этому должен быть некий интерес. Это довольно специфическая вещь, потому как ты не прямо сейчас переживаешь какие-то страдания, а создаешь систему знаковую. Это другой немного процесс, чем напрямую играть разлуку с любимым.

*Т. Г.* То есть это некоторое отстранение?

*А. П.* Ну, оно не отстранение...

*Т. Г.* Какое-то отделение же?

*А. П.* Нет. Ты все равно должен также глубоко ощущать эту тему, но ты должен понимать, что она как бы... что ты все равно находишь вне ее... то есть ты не можешь целиком туда погрузиться и не можешь целиком играть человека, который расстается. Ты должен играть человека, который делает вполне непонятные, иногда никак не соединенные, прямо противоположные действия. Ты можешь вполне спокойно создавать ситуацию расставания, при этом танцуя краковяк, или польку... или вприсядку. А в этот момент ты можешь делать какую-то драматическую систему. Но это надо смотреть. Проще всего разбирать Пину.<sup>438</sup>

*Т. Г.* А как вот, скажи, как строится твой отбор? Как ты можешь понять, что этот человек лучше всего способен создать такой поток, а этот не способен вообще? Если говорим про ситуацию отбора исполнителей/танцовщиков для нового спектакля?

*А. П.* Это достаточно очевидно. Очень многие люди... есть, которые просто понимают танец как физическую демонстрацию, и это сразу видно... что внутренняя загруженность почти повсеместно встречается в современном европейском танце, там очень мало людей, которые просто технари. И у нас довольно часто встречается, потому что у нас довольно много людей, которые кроме того, чтобы куда-то подпрыгнуть или как-то сильно изогнуться, они кроме как об этом, ни о чем другом не думают. И это на самом деле видно по этюдам, просто как человек реагирует, и по тому, как... То есть самое главное — это вовлеченность человека, ему это должно быть интересно, он должен к этому относиться серьезно, уважительно, как к своей деятельности, которая имеет большой и важный смысл. Это заметно.

*Т. Г.* А если ты в зрительном зале?

*А. П.* Хотя иногда на audition'е ты можешь это и не увидеть. Довольно часто... когда я был в Москве, то там сразу было видно, что какие-то — когда ты даешь задание какое-то странное — то какие-то парни просто ржут

---

<sup>438</sup> Пина — Пина Бауш.

и делают дурку какую-то. И сразу понятно, что от них не будет толку, потому что сразу понятно, что процесс этот им не интересен.

*Т. Г.* Если ты в зрительном зале смотришь, то что тебе ценно в исполнителе? Или может быть речь об исполнителе в контексте того, что ты видишь, чтобы не так узко брать исполнителя?

*А. П.* Ну я ценю, и, может быть, это не связано как-то с танцем, со всем, что на сцене происходит, это есть какое-то такое свойство естественности. С этим можно делать все. Можно говорить с этим. Можно танцевать с этим. А есть свойство неестественности. То есть поведение какое-то неправильное. У многих танцоров довольно тяжело делать простые и смешные некрасивые вещи. Потому что они сразу начинают играть, или комиковать, или перебарщивать. То есть эта естественность в каких-то проявлениях физических, эстетических, эмоциональных — это очень важное качество. И в этом смысле я думаю, что не может быть большого мастера, чтобы он был неестественным. А вот плохие исполнители довольно часто в том или ином, в другом или третьем неестественны. Движения могут быть неестественны. И ты видишь, что оно все хорошо, красиво, это движение, но оно как бы бессмысленно пустое. То есть, можно задрать ногу, я думаю, что многие задирают ноги, как Сильвия. Но когда она делает это в «Дыме», то это все естественно как-то, очень осмысленно.

*Т. Г.* А скажи, ты считаешь, что естественность — это врожденная характеристика человека? Или над этим можно работать каким-то образом?

*А. П.* Мне кажется, да... Черт его знает, как с этим можно работать. Я даже не представляю, как с этим работать... Я лучше прекращу работать, если я увижу такое. Как только у человека появляется потребность в объяснениях того, что ты чувствуешь... Это занятие неблагодарное, ненужное и бессмысленное — объяснять чувства. А вот понимание, о чем — ты можешь даже не объяснять, что происходит. Понятно, если ты тащишь человека за ногу по полу, то значит, что ему плохо. Или какие-то простые вещи — их не надо объяснять. Они должны быть сами всегда понятны. И когда ты придум-

мываешь какие-то вещи, то это сразу чувствуется — есть контакт с исполнителем или нет.

*Т. Г.* А естественность? Она же на сцене все равно другая, чем естественность в жизни, потому что человек публичен?

*А. П.* Конечно, потому она и важна. Конечно, любой человек естественен, если сидит в столовой и ест кашу. Он даже если на сцене ничего не может, все равно там в этой столовой естественен. А публичная естественность — это довольно сильное актерское и специальное качество.

*Т. Г.* Ты считаешь, что у тебя как у исполнителя такое качество есть?

*А. П.* Мне трудно сказать. Иногда, мне кажется, нет. Иногда какие-то вещи были.

*Т. Г.* А как ты это формулировал для себя, или анализировал, или артикулировал, или как-то работал над этим? Какие-то у тебя, может, инструменты есть, которые связаны с этим?

*А. П.* Были какие-то раньше. Когда я выступал, то часто, когда ты чувствуешь, что ты не туда попадаешь, надо просто каким-то образом остановиться, надо попробовать найти... ты не можешь чувственный эмоциональный аппарат актерский заводить воспоминанием о том, как ты играл вчера. Поэтому надо находить эмоциональные причины, надо что-то делать неожиданно, надо менять ситуацию твоего пребывания. Или надо сделать что-то неправильное, или просто остановиться. Нужно увидеть повторяющуюся знакомую ситуацию как незнакомую. Чтобы ее правильно ощутить.

*Т. Г.* То есть как-то отказаться от какой-то привычной привычки?

*А. П.* Ну да, то есть надо как-то ломать схему, потому что, когда ты идешь по схеме, тебе никогда не поможет воспоминание, что происходило вчера. И в этом смысле, я довольно часто вижу игру актерскую, которая построена на этом повторе. Но если это сильный мастер, то тогда повтор становится трюком, но все равно это видно.

*Т. Г.* А что ты скажешь по поводу твоего листа предпочтений: все несут разный багаж, ты хотел бы, чтобы были какие-то восточные единоборства,

ты хотел бы, чтобы это был тренинг современного танца, балета? Или чтобы это были какие-то соматические темы, где люди работают над телесной осознанностью? Или это спорт, акробатика? Из чего должен состоять твой идеальный исполнитель?

*А. П.* Это тоже сложно сказать, потому что пути у всех разные. Но вообще-то предпочтение такое, что тело должно быть изощренное. Человек должен достаточно свободно... в этом смысле оно должно быть разработанное, раскрытое, осознанное. Всегда тяжело работать, когда идут какие-то единоборства, они сильно закачивают человека... хотя если какие-нибудь там ушу, то это не так. Но плохо, когда оно закачанное, оно должно быть раскрыто через тренинги какие-то... даже не знаю, какие. Может быть, йога, и восток, и соматика, и классика. Понятно, что... на самом деле... в любом можно найти. Это все сильно зависит от педагога.

*Т. Г.* Но я думаю, что ты говоришь про какого-то исполнителя, который очень осознанный и живет вне педагогического контекста.

*А. П.* Думаю, что лучше всего, предпочтительнее всего — это знание... знакомство с разнообразными вещами, не с одной контактной импровизацией или с джаз-танцем, а с одним, вторым и третьим. Плюс, какое-то осознанное знакомство с танцем. Наверное, самое хорошее, если человек пробует, ему интересно ставить. Ему интересно не только исполнять, но и ставить. И тогда это может быть полезно. И тогда, с одной стороны, есть изощренность физическая, которая дает возможность делать сложные вещи, иногда очень простые — иногда для очень простых вещей важна вот эта изощренность. Ты ее не видишь, ты ее не демонстрируешь, но она качество...

*Т. Г.* Мастерство какое-то?

*А. П.* Небывалое качество. Но, на самом деле, все это странно. Недавно я смотрел Пола Лайтфута. Один и тот же номер, абсолютно идентичный... один состав и другой. Одна и та же хореография. Все прекрасно подготовлены, все серьезного, высокого уровня, один состав делает восхитительно, другой отвратительно. Одна девица как бы плывет в этом, а другая — мучается.

*Т. Г.* Возвращаясь к теме восприятия зрителя, пробела между настоящим и будущим — это же связано с осмыслением? Это некоторая такая...

*А. П.* Не думаю, что это логическая.

*Т. Г.* Нет-нет, не логическая, момент узнавания связан с мыслительной деятельностью?

*А. П.* С сопоставлением того, что ты видишь.

*Т. Г.* Это все равно мышление. А вот, если ты смотришь, что тебя цепляет? Что для тебя важно, если говорить про танцующего двигающегося человека? Естественность? Он естественно делает, что остается для тебя? Как ты подключаешься? За счет чего это может быть?

*А. П.* Я думаю, что это не только связано с движением, это и от постановки сильно зависит. Конечно, тебя хватает, когда ты ждешь, что будет. Когда есть некоторая... некоторая интрига.

*Т. Г.* Нет. Когда ты смотришь на двигающееся тело, у тебя же все равно есть опыт...

*А. П.* Ну, я не знаю, посмотреть Баланчина, но не долго. На такое абстрактное тело мне утомительно смотреть. Может, 10–15 минут. Час — это мучительно. То есть не обязательно должно присутствовать движение, если там есть интрига, никто не двигается, просто дверь, в окно дует ветер, качается занавеска, а там проходит какая-то тень. Это для меня важно. Эта интрига... Не значит, что она может быть сюжетная. Она может быть и в теле. В теле тоже может быть такое качество, что тебе непонятно, куда оно идет.

*Т. Г.* Непредсказуемость? Удивление?

*А. П.* Это может быть в классике, если есть правильное качество в классике. Когда у Кати<sup>439</sup> была эта интрига, ты все время хочешь за ней смотреть. Она...

*Т. Г.* Готова обмануть тебя?

*А. П.* Ее легкость и способность делать фантастические вещи, она все

---

<sup>439</sup> Речь идет о Екатерине Максимовой.

время подстегивает. Не дает тебе сказать: «А, это я понял». Всегда что-то не понимаешь, как, как это. И такая интрига — важная вещь. Но для этого не так важно делать, как Катя, какие-то виртуозности, это может быть другое качество. У той же Пины. Она ничего не делала. Когда она бродит бесплотной тенью и машет своими ручищами и ножищами, но ходит с закрытыми глазами, бьётся об стенки, в этом есть интрига. Эта интрига заключается и в движении, и в обстоятельствах постановки. Фантастический пример, как с помощью нулевых движений создается ощущение катастрофы — в «Кафе Мюллер», когда стулья-то? — человек идет, а другой просто раскидывает стулья. Мир разрушается, хотя никто никуда не скачет. Но этим разрушением объектов создается очень сильный интригующий момент... Он просто расчищает ей дорогу, ты это хорошо узнаешь, не логически. Но если разбирать, то там становятся понятны какие-то смыслы. Но тебе не нужно каких-то мыслительных усилий, чтобы их узнать и тебе интересно, куда они ведут.

**Интервью Татьяны Гордеевой с Андреем Андриановым 11.04.2015**

*Татьяна Гордеева (далее — Т. Г.).* Андрей, вопрос связан с коммуникативным процессом, который совершается между исполнителем и зрителем. Под исполнителем я подразумеваю человека, который существует на другой от зрителя стороне. Исполнитель — это может быть или перформер, или тот человек, который выполняет твои авторские замыслы, один или вместе с тобой. Вопрос о событии, которое происходит в момент коммуникации — каким образом ты думаешь про эту коммуникацию, каким образом для себя ее формулируешь, и как готовишься к ней? Твой опыт работы над этим?

*Андрей Андрианов (далее — А. А.).* Мой опыт не типичен, как сказал Мераб Мамардашвили. Для меня всегда был, мне кажется, какой-то вопрос в смысле коммуникации. Если есть некий «я», условно говоря, и еще какой-то зритель. И сама эта ситуация. Скажем, какого-то выступления или перформанса. Какого-то выделенного пространства, в котором один человек что-то делает, а другие на него смотрят. Для меня всегда был вопрос: по сути — нужен ли мне (действующему) вообще зритель, или мне лучше одному просто что-то делать? Я в принципе ответа не нашел. В этом смысле мой опыт немного странный. Наверное, это связано с моей личностью, с моей индивидуальностью. Для меня это всегда был камень преткновения. С одной стороны, мне все пытались объяснить, — если говорить о ранних стадиях, ранних временах, о 1980-х — начале 1990-х, — вроде бы, с какой-то традиционной точки зрения, люди, которые уже что-то умели и знали, все время убеждали меня, что надо учитывать зрителя, что есть зритель, и это очень важно. Почему мы это все делаем? — вот есть зритель, это для него, он может обидеться, если ты его игнорируешь. Почему ты его мучаешь? Какое право ты имеешь выходить в «специально выделенное пространство» и что-то там делать, просто так? Зрители пришли, они должны что-то получить от тебя. Ты не можешь просто так над зрителем издеваться. Если заниматься собой, зрители будут сидеть, недоумевать, раздражаться, а это плохо. Основной посыл был



такой — что это плохо, это не искусство. Я как бы был вынужден с этим соглашаться всегда, но внутри у меня что-то всегда протестовало. Я так устроен, я не могу делать так, как сказали. Мне всегда что-то мешало. Внутри как будто какая-то маленькая собачка, которая все время скачет где-то вне поля зрения, лает, хватается за пятки. Вот говорю это сейчас и понимаю, что в каком-то смысле... так не принято говорить.

*Т. Г.* Это же просто очевидно — про ожидания.

*А. А.* Ожидания, да. Но артист, который идет против зрителя, на что он может рассчитывать? Люди, которые слушают его, будут недовольны. Скажут, что он эгоист. Ничего не понимает. Все это какая-то фигня. Это не искусство. Если так говоришь, то ставишь себя в невыгодную, негативную позицию. Это факт. И люди тебя осудят. Мне как-то не хотелось, чтобы меня осуждали. Я искал компромиссы, но внутри у меня все время был этот вопрос, эта собачка, которая не давала покоя. И потом: ну почему я должен всегда заботиться о зрителе, о коммуникации?

*Т. Г.* Смотря что понимать под коммуникацией. Предлагаю широкие рамки. Необязательно, что это уровень понимания или достижения смысла.

*А. А.* Это в любом случае отношения какие-то, которые устанавливаются между человеком, который что-то делает, и тем, который смотрит и как-то это воспринимает. Эти отношения почему-то меня не устраивали, почему всегда человек на сцене обязан чем-то зрителю?

*Т. Г.* Вот взять тот вариант, когда я приглашала тебя к сотрудничеству в работе над первым своим соло — это было про взгляд со стороны. И про мнение относительно значения высказывания, или оттенка высказывания или еще чего-то. Это все равно про взгляд со стороны, и в твоих работах об этом идет речь. Мне кажется, речь должна идти про взгляд со стороны?

*А. А.* Для меня гораздо интереснее, что происходит со мной самим, чем то, что происходит между мной и зрителем. Внутри нас тоже есть некий взгляд, видящее око. И оно тоже со стороны. Или это вне нас, но это не просто зритель конкретный. Это просто глаз в небе. Так что реальный зритель

в кресле вовсе не первый в этом ряду. Он не может претендовать на свою исключительную первичность.

*Т. Г.* Мне кажется, это неважно, все равно рассчитываешь, что то, что происходит с тобой, разделят зрители, которые на тебя смотрят.

*А. А.* Это уже позже пришло такое понимание. Разделять — глубокая идея. Но многие ли зрители готовы к тому, чтобы разделять. Зритель всегда ждет чего-то, с другой стороны, — нет. Обычно зрители приходят не для того, чтобы разделять (свидетельствовать). Они не являются свидетелями, как профессионал на репетиции — режиссер или хореограф. Обычно они приходят за впечатлениями, за какими-то эмоциями. За чем-то неожиданным, новым, не знаю, что-то интересное должно быть. Я это тоже понимаю прекрасно, я прихожу, например, покупаю билет на какой-то спектакль. Взять любой фестиваль, например, чеховский. Я покупаю дорогуший билет. Я прихожу не для того, чтобы там что-то разделять. Я прихожу получать обратно свои вложения в билет, только в другом виде. И ожидания строго пропорциональны цене. Это базовый уровень жизни этого всего театра-театра.

*Т. Г.* А если это идеальная ситуация: зритель готов разделять.

*А. А.* А вот про разделять — это всегда что-то маргинальное, спорное. Вызывающее скандалы, конфликты. Недовольство этих же самых зрителей. Непонимание. Зритель приходит и не понимает — а зачем вы это сделали? А кому это нужно? Разделение опасно именно этим. И эта опасность все время есть, она нависает над исполнителем. По этому пути идут очень немногие. Люди вроде меня этим занимаются, — я в силу каких-то причин ничего не могу другого делать. Я, как бы, по-другому не умею. У меня только так и получается. Заставь меня делать что-то нормальное...

*Т. Г.* А что такое нормальное?

*А. А.* Чтобы не было таких вопросов. Этого «нетипичного». Хотя в опыте западного, европейского перформанса легче найти себе нишу. Потому что там таких нетипичных больше. Они находят себе место и что-то делают в свое удовольствие, отвоевали себе определенное право, чтобы делать то,

что хочется. А у нас это право еще никто не отвоевал. Не знаю, может это странно звучит.

*Т. Г.* Идеальная ситуация западная?

*А. А.* Она не идеальная. Везде сейчас идет обратный сдвиг в сторону того, что тот, кто платит, тот и заказывает музыку.

*Т. Г.* Чтобы тебя немного отвлечь от «здесь»: вот есть ситуация, которая позволяет такие вещи, и ты работаешь над каким-то новым проектом. Какое у тебя предвосхищение момента, когда будет день, и придут зрители? Как ты пристраиваешь свое существование?

*А. А.* Я пристраиваю его так, чтобы у меня, по возможности, почти ничего не изменилось внутри, когда они придут. Т. е. тот процесс, который у меня шел внутри, чтобы он таким и остался. Придут зрители — не придут, и ладно. Мне именно это интересно.

*Т. Г.* А чтобы он так и остался — над этим какая работа ведется?

*А. А.* Определенная концентрация. Внимание. Нужно быть достаточно спокойным, расслабленным, свободным человеком, на мой взгляд, свободным от желаний, каких-то импульсов типа «я сейчас такое сделаю». У всех людей возникает стресс на сцене, все меняются, естественно. Но насколько?

*Т. Г.* То есть тебе важно, чтобы процесс, который у тебя был внутри, сохранился таким же, когда будет внешнее внимание?

*А. А.* Внешнее внимание разрушает внутреннее. В последнее время я стал это особенно хорошо понимать... Этот процесс внутри и раньше тоже шел, когда я еще ничего не знал про танец и перформанс, но он был слишком слабо слышен, он не доходил до действия вообще. Его полностью подавляло внешнее внимание. Вначале я просто не понимал, что со мной происходит.

*Т. Г.* Не рефлексировал?

*А. А.* Какая там рефлексия! Вначале ты постоянно в каком-то зашоре, на тебя влияет все, давит. Тебе сказали: ты сделал это плохо, — ты чувству-

ешь себя в полном дауне.<sup>440</sup> Сказали: хорошо, тебя похвалили, — ты прыгаешь от счастья. Особенно когда начинаешь, когда говорят: делай вот такой вот танец. Ты говоришь — да. Потом другой пришел, сказал: делай по-другому — по-другому делаешь.

*Т. Г.* А что изменилось? В какой момент? Почему?

*А. А.* Внутри, все равно, есть, мне кажется, что-то глубоко свое, у каждого человека. Я всегда ощущал, что во мне это было. Вопрос свой, процесс свой. Я сначала не мог себе в этом признаться до конца, принять это в себе. Мне кажется, это очень сложно. Для этого нужно от многого отрешиться.

*Т. Г.* Когда ты сам в зрительном зале, когда ты сам смотришь — спектакль, перформанс, — что для тебя важно как для зрителя, чтобы ты получил свой какой-то кайф?

*А. А.* Наверное, тоже самое. Т. е. мне всегда интересно видеть человека, как он есть. Мне, как правило, не очень интересно, когда он что-то там изображает, играет другого, стиль, роль. Я почти сразу понимаю, что он хочет мне показать. И не просто показать, — он приготовил для меня какой-то свежий анекдот бесконечный, или какую-то длинную притчу очень значимую, и он хочет мне ее поведать. Мне как-то становится скучно. Но если он действует сам по себе, независимо от окружающего его хаоса, даже если он ничего не делает особенного, но я вижу, что этот человек сейчас целиком в этом, — мне всегда интересно. Я всегда обеими руками за то, чтобы признать любой подобный опыт. По своему собственному опыту я знаю, я помню, что когда-то по молодости я не понимал этого, у меня были другие реакции, но с какого-то момента — все, я не помню случая, чтобы что-то из этой категории действительно происходило на сцене, и я, к примеру, этого бы не принял, и у меня возникли бы отторжение, какие-то вопросы к этому человеку (или нескольким людям) передо мной. Для меня это самые ценные моменты. Не важно, кто этот человек, не важно, где это происходило. Не важно,

---

<sup>440</sup> Даун — от англ. «feel down», чувствовать себя подавленно.

нравилось ли это кому-то еще или нет, успешный ли это был театр, или неуспешный, и театр ли вообще. Это могло быть в любом подвале, на улице, где угодно. Есть ли какое-то известное имя у этого человека, знаю я его или нет — мне без разницы. Осечек, в этом смысле, я уже не даю. Я всегда готов этот опыт признать. Меня трудно обмануть в этом смысле, потому что я сразу вижу, что на самом деле, что нет. Я и в себе это вижу. Поэтому для меня всегда вопрос критики был неинтересен. Какого-то более критичного критика, чем я сам для себя, очень трудно найти. Человек где-то в глубине души всегда понимает: действительно он что-то делает настоящее, или нет. Себя не обманешь. Есть эта непреодолимая «ощутимость ощущений»: да, на самом деле я пытался, но, увы, не случилось.

*Т. Г.* А как ты готовишь этот процесс? Какие-нибудь, может, — не детали, а направления общие, категории. Этот процесс нахождения внутри, чтобы быть самим собой, — это же непросто быть самим собой?

*А. А.* Непросто, а с другой стороны, просто. Сложнее быть кем-то другим, а здесь даже ничего не надо придумывать.

*Т. Г.* Потому что есть же рамки репрезентативности, хочешь ты или нет. И все равно люди пришли на тебя смотреть. Здесь ты уже не просто сам собой, а ты тот, на которого пришли смотреть. То есть ты должен каким-то образом, все равно, быть в этой ситуации. Твоя работа, перформерская. Как бы ты мог ее охарактеризовать? Она же все равно проходит. Все равно есть практика, что-то такое. Или что было в начале, и как потом это изменилось.

*А. А.* В последнее время я стал это лучше понимать. До этого я интуитивно действовал, во многом, не понимая. И, мне кажется, для меня это тоже один из признаков «искусства» в кавычках, — может, искусство здесь не очень подходящее слово, — творчество, там многие вещи происходят интуитивно, ты не понимаешь до конца, что ты делаешь, но все равно решаешь это делать. Но то, что художник берет и что-то делает без понимания, — это опять же опасная позиция, многим такая мысль не нравится. Ну вот, да, он художник, он, типа, такой сложный, не понимает, а почему мы должны

на это смотреть, если он сам себя не понимает. Сейчас это не модно. Сейчас все должны все понимать. Если ты не понимаешь чего-то, ты не крут, ты — лузер. Ты должен четко сказать заранее, что делаешь и зачем, обозначить рамки интересов. Иначе, ты, вроде как, и не художник. Но я не могу себя побороть, не могу отказать себе в удовольствии не знать.

*Т. Г.* Может, это какая-то телесная история?

*А. А.* Скорее психологическая. Меня всегда это захватывало. Мне нравится само по себе это высказывание: «Ты действуешь интуитивно и не понимаешь как», — у меня это вызывает вдохновение. Я ничего не могу с собой сделать. Мне кажется, это согласуется с фактами о том, как устроен наш мозг, и в люди, с которыми я общался, из среды художников, танцоров, музыкантов, практически все они это признают, в каком-то смысле.

*Т. Г.* Но ведь, погоди, это же может быть процесс, в том смысле, что практика складывается очень долго. И потом, ты приходишь, а она раз... и в новое направление.

*А. А.* Вылавливаешь форму, интуитивно достаешь ее из пространства, она, можно сказать, сама к тебе приходит, неожиданно. Ты ее ощущаешь, вот что-то появилось, некая форма. Дальше эту форму ты можешь как-то представить, репрезентировать, ну не знаю... как определенное событие. Если есть желание. Просто у одних есть сильная мотивация, у других нет.

*Т. Г.* Ну а что ты для этого делал? Какие у тебя были практики?

*А. А.* Много импровизировал.

*Т. Г.* Это импровизация вообще, или импровизация, связанная с определенным фокусом внимания?

*А. А.* Импровизация вообще.

*Т. Г.* Почему важна импровизация?

*А. А.* Импровизация — слово, которое мне не очень нравится, потому что за ним стоят многие вещи, которые, с моей точки зрения, к импровизации, именно танцевально-двигательной, не имеют никакого отношения. Сложно уже разделить что-то внутри термина. Там все замусорено, ничего

не поймешь. Для меня импровизация была важна прежде всего тем, что в ней можно ничего не придумывать заранее, или почти ничего. Не сочинять заранее. Не тратить на это придумывание силы, время. Для меня это интересно, а не то, что в импровизации якобы нет ограничений, — я импровизирую, тут нет ни правил, ни границ, наслаждайтесь полной свободой. Наоборот, там есть несвобода. В том смысле, что главное правило очень жесткое. Заранее ничего не придумывать, не держать в голове. Ты выходишь, как чистый лист. Ты не обременен заготовками, идеями, фантазиями, ожиданиями, знанием извне, из прошлого, ничего туда не втаскиваешь с собой, по крайней мере, стараешься. Это аскетическая практика, в каком-то смысле. Этим мне она и нравилась. Для этого нужна практика, чтобы очистить сознание.

*Т. Г.* Каким образом?

*А. А.* Ну, медитировать. Тоже не очень понятное слово. Кто как может.

*Т. Г.* Как делал ты?

*А. А.* Я, видимо, по-своему. Все как-то по-своему делали. Медитировали. Это похоже на обычную жизнь, но с определенным легким намерением, интенцией. Жизнь только твоя, никого иного.

*Т. Г.* Какого рода было это намерение?

*А. А.* Вот, например, в 1990-е, мне кажется, у танцоров, перформеров, которых я встречал в Европе, была уже определенная школа, я увидел, что там люди уже профессионально к этому готовы. У них уже есть эта жизненная настройка. Они могут собрать себя, они как-то обнуляются, занимают нейтральную, наблюдающую позицию по отношению к своим фантазиям, желаниям, к идее сцены, театра. Они могут войти в это пространство каким-то чистым движением, имея, может быть, одну задачу внутри, не более. Или вообще, не имея никакой задачи, просто ощущая данный момент жизни, то, что с ними происходит, не внося при этом лишней информации, действуя исходя из своих личных качеств, не скрываясь за формой, не боясь быть такими, какие есть. Не цепляясь за понятные всем жесты, желания, не стараясь быть творческими, интересными ради самооправдания только, чтобы пока-

зять, что я имею право здесь находиться, я что-то могу, чего вы не можете.

*Т. Г.* Как ты это понимаешь для себя.

*А. А.* Это уже школа. Школа танц-перформанса, перформативного искусства.

*Т. Г.* Вот ты сам как работал над этим?

*А. А.* Я не работал, я и говорю, я рос в застойное время.

*Т. Г.* Но потом как-то же это изменилось?

*А. А.* Изменилось, но не сразу, только когда я познакомился уже с европейскими учителями; из практик занимались контактной импровизацией, релизом, ВМС;<sup>441</sup> нам объясняли, что тело не обязательно должно нести какую-то информацию, загруженную в него ранее, стиль какой-то общепринятый. Вообще не обязательно, чтобы тело было чем-то кроме самого тела. Оно может быть и пустым.

*Т. Г.* Как вы работали над тем, чтобы тело было просто тело?

*А. А.* Не было такого, что работали именно над этим. Например, в Театре Сайры Бланш мы руководствовались каждый своим интересом, но нам всем было интересно приблизительно в этом направлении двигаться, я не знаю, по каким-то причинам, интуитивно казалось, что там есть большой потенциал. Мы работали, выступали, занимались контактной импровизацией. Мы просто начали раньше других. Потом стали ездить за рубеж, нам показали некоторые принципы импровизации, современной композиции в танце, как там и что происходит, чтобы тело не было ригидным, что не надо строить его форму физическими усилиями. Тело может быть в разных состояниях, могут быть какие-то интересные задачи на сцене, раньше для нас таких задач не существовало. Они отметались нашей школой, как, скажем, какие-то неправильные, или неинтересные, или крамольные какие-то задачи. Например, быть пустым, стоять, ничего не делать. Присутствовать в пространстве. Это все была совершенная крамола, в том смысле, что человек не должен просто

---

<sup>441</sup> ВМС — Body Mind Centering, соматическая практика.



так стоять на сцене. Это же из этой серии, когда режиссер орет на тебя: «Ну что ты вышел и стоишь, как дурак!?!» Потом это стало карикатурой танц-перформанса, и всегда ставилось ему в вину, потому что зрители очень сильно раздражаются, и критики — прям бесятся — от того, что танцор вышел и стоит на сцене. Меня это никогда не бесило. Я не знаю, что тут обидного. Хуже, если человек что-то пытается делать, якобы интересное, вот тут действительно может стошнить.

*Т. Г.* Мы изменим эту ситуацию.

*А. А.* Ее невозможно изменить. Потому что невозможно изменить зрителей никогда. Потому что есть люди, которых это бесит, и их большинство. И они никогда не изменятся. Может, они и правы. Сейчас это стало даже больше их бесить, чем раньше. Я готов даже допустить сейчас, что правильно именно так жить, а так жить, как я, например, неправильно. Ну, что тут делать с другой стороны? Меня никогда не бесила ситуация, например, когда человек вышел на сцену и стоит. Ну, стоит. Если я вижу, что он действительно бессознательно к этому пришел, он ничего больше не делает, он просто стоит. Он ничего мне не делает плохого, он ничего не хочет мне сказать. Он занят собой. Это тоже сложная вещь. Потому что, если у тебя внутри какой-то шум бесконечный присутствует, — ты стоишь, а на самом деле, ты хочешь танцевать, ты очень хочешь батманы кидать, или показать какой-то крутой спектакль, а ты, значит, вот, стоишь, потому что так надо было кому-то, это сразу видно. Это будет искусственным искусством. А если человек ничего не хочет, ничего не доказывает. У него действительно ничего нет. Он стоит перед нами и не двигается, он представляет собой метафизическую точку «я» в пространстве, — это ценный опыт. И меня это никогда не бесило. И даже если это были люди, которые стояли, и в них что-то было неправильно, что-то не то, то я уважаю эту попытку. Да, человек хочет как-то выйти в другое измерение, всегда хотел. Это вечная задача. Я могу отнестись к этому только с уважением, меня это не может бесить. А большинство людей это бесит. Критиков это бесит.

*Т. Г.* Как ты работаешь над стоянием?

*А. А.* Просто стою и все. С какого-то момента я понял, что стоять или не стоять, это неважно. Важна некая внутренняя статика. С какого-то момента я понял, что это очень простая вещь, любой человек имел такой опыт в какие-то моменты жизни, про такое говорят — впал в ступор, остановился; его что-то заинтересовало, поразило. Как ребенок, или животное — застыл и смотрит. Просто стоит. В этот момент у человека нет проблем, он просто стоит и не двигается. Он может о чем-то думать, и это его настолько увлекает, что он неподвижен. Это некое естественное состояние человека, его естественного присутствия, естественного внимания, там нет какой-то технологии. Раньше, когда мы начинали, — это все носило характер определенной формы. Мы чувствовали, да, вроде стоим, но не очень понимали, с чем это связать. Брели просто форму — встал и стой. Внутри мы пытались себя к ней адаптировать, найти мотивы, войти в это состояние с разных сторон. Иногда это удавалось, иногда — нет. Сама форма как бы просто работала для каждого по-своему. Потом, со временем, начинаешь понимать — это не форма, это просто естественная для человека вещь.

*Т. Г.* Но она, видимо, не естественная, если это сделано специально.

*А. А.* Специально продлена, принесена куда-то.

*Т. Г.* И каким образом ты это специальное убираешь и возвращаешь обратно к естественности?

*А. А.* Я понимаю, это какая-то утопия, поэтому в какой-то период времени я тоже пытался себя как-то перестроить, и начал поддакивать просто всем, чтобы не вступать в ненужные споры... чтобы не обсуждать это «стояние». Знаешь, ведь, как говорили: «Опять они стоят, вот, это современный танец. Это неинтересно, все это стояние». Я думаю, ну да, действительно...

*Т. Г.* Мы наоборот всех заставляем. У нас на программе все стоят. Давайте, мы будем лучше стоять, чем так танцевать.

*А. А.* Я пытался делать по-другому, представить себе, что действительно должно быть что-то иное, не стояние. Потом я опять вынужден был при-

знать, что все-таки стояние работает, — это важно, как ни крути, остальные пусть думают, что хотят. Потому что для меня, например, важен момент статики, какого-то устоявшегося состояния человека, когда он никуда не движется, — сейчас при нашей жизни это стало особенно актуально, — мы не можем остановиться. Понимаешь? В какой-то момент я тоже понял, ну да, эта бегодня, все несутся, всем все время надо бежать, надо трепыхаться, чего-то дергаться, что-то из себя изображать, либо смотреть на что-то дергающееся перед тобой, все что-то представляют, какие-то картинки, все мелькает, какая-то бешеная скорость, ритм, бит, кнопки на клавиатуре. Да, это все здорово, но остановиться уже никто не может. Мне кажется, это важная вещь, когда человек останавливается, и для этого у него есть возможность — танец.

*Т. Г.* Вернемся к 1990-м, когда вы стали ездить, у вас появился новый опыт, вы узнали про композицию, про релиз, и про то, что тело может быть интересным всегда. Вы это потом как-то в своей практике стали применять? Это как-то изменило ваш танец?

*А. А.* Это изменило, конечно. Вообще, в этом направлении шло развитие Театра Сайры Бланш, потому что импровизация импровизацией, но именно это внимание...

*Т. Г.* Что такое тело, внимание к телу? Что изменилось?

*А. А.* Другое внимание к телу. Это ощущение, что тело не обязательно должно что-то выражать помимо того, чем оно уже является. Действительно, смотришь в жизни: человек сидит на лавочке, что-то там делает. Уже интересно. Если я смотрю на кошку, она никак не учитывает меня как зрителя, но она интересней многого из того, что показывают на сценах. Ну я не знаю, как это объяснить... Для кого-то интересней. Я, например, часто смотрю на людей в жизни — они часто гораздо интереснее, чем актеры на сцене, но, конечно, в этом контексте загадочной повседневной динамики. Я не отрицаю эффект воздействия кино, актера в кино, но кино как раз, в этом смысле, ближе к жизни, потому что там уже стараются как бы поменьше играть. Как-то так. Потому что изображать театр, сериалы мыльные, КВН, — все это ве-

село, но уже тошнит от этого. И потом, такой момент, тело человека и сам человек — неделимое целое. Эта комбинация, она в жизни очень интересна, когда ты наблюдаешь, и когда люди не замечают наблюдателя. Когда меня никто не видит, когда просто есть то, что есть. Я сам себя часто не вижу. Я как-то поймал такое определение: танец — это когда тебя никто не видит.

*Т. Г.* То есть задача получается: как эту же ситуацию воссоздать?

*А. А.* Да. Как это воссоздать или продлить. Как себя поставить в такую ситуацию, когда ты сам себя не видишь. Ну и, соответственно, с этой точки зрения, мы создавали себе такие условия, старались придумывать структуры, создать ситуацию на «сцене» или где-то еще, чтобы в этой ситуации мы могли попасть в пространство, где я сам себя не вижу. И как ни странно, иногда это срабатывало. Люди, которые наблюдали... для них тоже был какой-то эффект. Потому что у зрителей, которые видели эти удачные моменты, — у них что-то щелкало внутри, хотя вроде для них ничего не было понятно, но как-то зацепляло. И они стали приходить и смотреть. Появились даже некоторые свои зрители, которые на это хотели часто смотреть. Для нас это тоже было неожиданностью, загадочным интересом, мы не очень понимали, что они там видят. Мы почти никогда не обменивались впечатлениями, знаешь, как сейчас принято говорить, фидбэк: «А что вы там увидели, поделитесь своими ощущениями», — вообще такого не было. Просто они приходили, смотрели молча, потом, может, немного хлопали, потом мы все вместе пили, танцевали, дискотека начиналась, всем было весело, хорошо, и все. Т. е. обмен происходил вообще на другом уровне. Всего этого вербального мусора, который сейчас очень расплодился, на мой взгляд, не было в голове. Более того, было ощущение, что вербальный уровень вообще здесь не важен. Невербальная коммуникация — вроде бы можно это так назвать. Когда появлялось это ощущение: я сам себя не вижу, — может быть, я и выполняю какие-то задачи, но я уже вошел в такое состояние, где я сам для себя загадка, в определенном смысле. Здесь можно было бы говорить о «перформативной субстанции» — это выражение, которое я придумал для своего мастер-класса

не так давно. По сути, активный элемент в перформансе, это уже не просто артистическая личность с определенными идеями в голове, это некое присутствие, смесь, субстанция без четких формальных границ восприятия между телом, сознанием, пространством вне и внутри, голосом и смыслом, мыслью и движением, интуицией и формой, эстетическим чувством и соматическим импульсом, зрителем и исполнителем. Все это единое облако интенций. Наблюдение и переживание таких состояний оказалось интересным для некоторой категории зрителей.

*Т. Г.* Так интересно про «сам себя не вижу». Поговори еще про это.

*А. А.* «Сам себя не вижу» для меня тоже связано с тем, что я говорил про импровизацию, когда я не приношу в пространство заранее приготовленных и набранных где-то вещей. Это для меня импровизация. Если я приношу вещи, которые я уже знаю, выбрал — это не импровизация, в этом же смысле, у меня есть определенный образ себя, который я ношу с собой, и я вижу себя, я знаю себя с какой-то определенной стороны... сторон.

*Т. Г.* Какой-то такой отказ, да?

*А. А.* Да. Доказательство от противного, как говорят математики. Предположим, что я ничего этого не умею и не знаю, что будет. Предположим, плана нет. Тогда нет разницы между «правильно» и «неправильно». Тело знает, как мне надо действовать, не надо этому мешать или помогать. Я забываю про свои движения, про технику, про тело, то тело, которое я знаю определенным образом, с точки зрения его формы и моего опыта на сцене.

*Т. Г.* То есть какое-то удивление? Удивление от своего тела?

*А. А.* Да, ухожу сознательно от знания своего тела как формы в другое состояние. Большинство направлений на тот момент, в 1990-е (как это сейчас происходит, мне уже трудно судить, но, наверное, также) в официальном искусстве танца работали не так. Там работала форма, которую я уже знаю, изучил. Она отрабатывается до совершенства, и репрезентируется — нехорошее слово.

*Т. Г.* Нет, оно нормальное, потому что в нем два оттенка...

*А. А.* Я изучил свою форму, я приблизительно знаю свои сильные и слабые стороны, о них мне опытные люди сказали-показали, и я эту форму выношу в пространство и показываю. А у нас был отказ от этого знания.

*Т. Г.* Скажи, а что именно было — практики, импровизация? А релиз? Что это были за преподаватели, которые повлияли на тебя?

*А. А.* Контактная импровизация — Кирсти Симсон.<sup>442</sup> Расти Лестер.<sup>443</sup> Потом, конечно, совместная работа с венскими перформерами, с группой Lux-Flux особенно. Натанья Ден Буфт<sup>444</sup> — она была наш первый педагог.

*Т. Г.* У нее была контактная импровизация?

*А. А.* У нее была смесь всего. Она, наверное, все технологии, которые на тот момент были (она в то время уже преподавала в SNDD<sup>445</sup>), все суммировала, и нам в очень сжатом виде показала какие-то вещи очень важные. В том числе и работу с присутствием, и с контактной импровизацией, и разные применения релиза, и мультижанровость, и разные подходы, упражнения, pedestrian movements, композицию в пространстве.

*Т. Г.* А кто еще?

*А. А.* Кирсти Симсон давала такой воркшоп-ретрит углубленный. Тем более, происходило это в итальянской деревне: воздух, холмы, море,<sup>446</sup> — практически, мы первый раз в жизни попали в свободный внешний мир. Конечно, это сносило крышу. Потом мы лет 7–8 танцевали контакт.

*Т. Г.* Кирсти Симсон, у нее же и контактная импровизация, и айкидо, и что-то из соматического подхода.

*А. А.* Да, конечно, универсальные вещи. Много было с релизом связано, долгие двигательные медитации, лежа на полу, было погружение глубокое. Там надо было погрузиться в определенное состояние. Она прямо вво-

<sup>442</sup> Кирсти Симсон (Kirstie Simson) — практик контактной импровизации.

<sup>443</sup> Расти Лестер (Rusty Lester) — практик контактной импровизации.

<sup>444</sup> Натанья Ден Буфт (Natanja Den Boeft) — практик контактной импровизации.

<sup>445</sup> SNDD — School for New Dance Development, факультет хореографии Академии театра и танца Амстердамского университета искусств.

<sup>446</sup> От англ. feedback — обратная связь.

дила в транс своими словами, инструкциями, постепенно люди находили какое-то состояние контакта с собственным телом, очень тонкого качества, и в этом состоянии начинали двигаться. Я говорил про изучение себя с какой-то точки зрения, которой я не знаю, там, где я не вижу себя, наблюдение со стороны, когда еще нет формы, через отказ от формы. А у нее как раз был такой подход к контактной импровизации, что там любая форма теряла смысл. Формальных упражнений было немного, скорее было какое-то определенное ощущение в теле, которое диктовало те или иные движения. Даже если и были какие-то формы, эти формы выполнялись таким образом, что они как бы рождались заново каждый раз. Вот загадка. Вроде везде есть форма, сейчас контактная импровизация, как правило, — это стереотипные определенные упражнения, один стоит — другой запрыгнул на него, или кто-то лежит и перекатывает другого через себя, какие-то известные приемы. А у Кирсти был такой момент: да, приемы, но они не должны быть приемами, скорее, это определенный поток ощущений, напряжений, расслаблений. Тело становилось объектом, который ты исследовал, наблюдал, как оно движется, это было, по тем временам, для нас очень круто. Тело может двигаться само, по своим законам, ты наблюдаешь, чувствуешь, — сила тяжести, вес, гравитация, — ты можешь играть с этим, взаимодействовать с другим, из этого что-то странное случается, ты не понимаешь как, ты обнаруживаешь себя в каких-то странных ситуациях, позах, состояниях. Это нравилось всем. Эта была школа отказа от рационального, формального, привычного контроля над телом. Контроль тела снимался. Включалось некое животное состояние. Не изображение, не игра в животных. А просто тело и жизнь в нем.

## Интервью Татьяны Гордеевой с Тарасом Бурнашевым 12.04.2015

*Татьяна Гордеева (далее — Т. Г.).* Вопрос мой относительно коммуникативного процесса, который происходит в момент представления или выступления, момент событийности, перформативности между зрителем и исполнителем. Понятно, что ты можешь сам быть исполнителем, или можешь работать с кем-то, все равно — у тебя есть определенные ожидания. Или как ты для себя выстраиваешь предчувствие коммуникативного канала?

*Тарас Бурнашев (далее — Т. Б.).* Про себя я могу сказать, сейчас я не занимаюсь тем, чем я занимался пятнадцать лет назад.

*Т. Г.* Расскажи про старое.

*Т. Б.* Десять лет назад это были спектакли, театральные, в основном. И в этом смысле коммуникация со зрителем базируется, мне кажется, на некоторых моих предположениях о том, как оно должно происходить, и как оно будет происходить. Я не могу стопроцентно утверждать, что если я что-то сделаю, то это вызовет какую-то конкретную реакцию — тогда было бы совсем скучно этим заниматься. Если ты заранее знаешь, что происходит, зачем этим заниматься? Ну а насколько хорошо это получается, это зависит от опыта, который у меня есть, и вообще от того, задумываюсь я об этом или нет. Поначалу мне эти мысли вообще в голову не приходили. Мне нравилось что-то делать, какие-то опусы, я и делал.

*Т. Г.* Ну ты же думал, что на эти опусы будет кто-то смотреть?

*Т. Б.* Да, несомненно. Но это не было... как бы, зритель имелся в виду, но он... как сказать... наверно, это было направлено на то, чтобы некое восприятие... мое высказывание было воспринято зрителем. Я пытался сделать так, чтобы зрителю было интересно смотреть то, что я делаю.

*Т. Г.* А как ты пристраивал этот интерес?

*Т. Б.* Есть же масса всего, что работает на визуальный интерес. Композиция на площадке, композиция хореографическая. То есть какие-то технические, явные технические приемы. Чем большим числом приемов ты владе-



ешь, тем проще удержать зрительский интерес.

*Т. Г.* А что ты от тела требовал, от тела исполнителя? Что было значимо помимо или вместо композиции и хореографии?

*Т. Б.* От тела...

*Т. Г.* Самого исполнителя, его данность какая-то?

*Т. Б.* Ты знаешь, пожалуй, мне было важнее, чтобы исполнитель обладал харизмой, чтобы в нем было нечто такое, что ему было даровано природой, что заставляет зрителей... что привлекает внимание зрителей, независимо от того, хорошо он станцевал или плохо. Есть такие люди... большинство людей, которых я привлекал, знаю, в той или иной степени этим обладают.

*Т. Г.* А харизма — это что? Что ты вкладываешь в понятие харизмы, какие характеристики?

*Т. Б.* Ну, может, это неправильное слово. Может, оно слишком громкое. Есть люди, не обладающие явно выраженной харизмой, но у них есть некая энергия... да, которая, собственно, и является привлекательной для зрителя. Есть что-то такое неуловимое, что...

*Т. Г.* А что это за неуловимость, как тебе кажется?

*Т. Б.* Мне кажется, это сочетание качеств. С одной стороны, это, конечно, то, как человек выглядит, манера говорить, цвет глаз, форма лица, форма тела, манера движения. Какие-то движенческие паттерны, можно сказать.

*Т. Г.* А что в них такого должно быть, чтобы они соответствовали этому требованию качества?

*Т. Б.* Сложно сказать. Я не очень знаю. Не могу.

*Т. Г.* Может быть, это какая-то категория...

*Т. Б.* Какая-то категория людей?

*Т. Г.* Нет. Вот этих паттернов.

*Т. Б.* Трудно сказать. У меня есть личный опыт. Может, потому что я не задумывался об этом. Есть две знакомые прекрасные танцовщицы. Не буду называть их имена. По понятным причинам. Технически обе совершенно прекрасно развитые. И учились. И практика большая, и то, и другое. Но на

одну мне интересно смотреть, а на другую — нет. Вот не знаю, в чем дело. Но вот как-то так.

*Т. Г.* То есть тебе сложно проанализировать, что их отличает? У обеих есть школа. Только одна держит твоё внимание, другая не держит.

*Т. Б.* Ну, пожалуй, это то, что называется в перформансе — присутствие. Вот в этом они отличаются. Такое заметное различие.

*Т. Г.* А что для тебя присутствие? Из чего оно для тебя складывается?

*Т. Б.* Для меня это некая открытость. Некая способность не следовать хореографическим рисункам на сцене, а некая способность, следуя этим хореографическим рисункам, заранее придуманным и сочиненным, в то же время ещё быть открытым для восприятия, восприятия того, что происходит непосредственно с тобой на сцене, непосредственно со зрителем... каких-то вещей, которые случаются здесь и сейчас.

*Т. Г.* Ты считаешь, над этим можно как-то работать?

*Т. Б.* Я думаю, да. То, что мне сейчас интересно, это состояние открытости, возможности непосредственной коммуникации со зрителем. Может быть, даже не напрямую. Но какая-то другая степень непредопределённости.

*Т. Г.* Коммуникация в этой непредопределённости?

*Т. Б.* Да-да. Пока что я ничего такого внятного не могу сказать, потому что я недолго этим занимаюсь.

*Т. Г.* А как ты думаешь, что может, если говорить про эту практику, что в неё может входить? То, чем ты занимаешься — можно ли это поместить в какие-то категории: это работа с восприятием, вниманием, или это какие-то направления?

*Т. Б.* Мне кажется, что я дилетант в этой области. Это, скорее всего, в большей степени известно людям, которые занимаются перформансом давно, не какие-то там пять лет, а... более значительный период времени. И у них набор инструментов гораздо больше. При этом мне кажется, сколько людей, сколько перформансов — столько и подходов практикуется. Скажем,

Джоао Файдейро<sup>447</sup> занимается этим, и когда приезжал, показывал свой метод... Он занимается именно этим... С другой стороны, я не могу сказать, что Олег Сулеменко<sup>448</sup> занимается не этим. Он занимается этим, в принципе.

*Т. Г.* Присутствие, состояние коммуникации, которое возникает через непредугаданность, оно же зависит от тебя, и от того, как ты воспринимаешь, и от того, какое у тебя тело, и от того, что у тебя есть какие-то механизмы. То есть это про то, что есть «я», и есть «я — медиум», то есть тело-медиум. И каким образом «я» с этим телом-медиумом, с этим телом-посредником... это все равно ситуация репрезентативности, ты же все равно находишься в ситуации, когда на тебя смотрят, что это для тебя?

*Т. Б.* Понятно. Смотри...

*Т. Г.* Что тебе помогает в этом? Учитывая путь, который вы прошли, как По.В.С.Танцы,<sup>449</sup> 1990-е годы, все провокации с какими-то такими вещами?

*Т. Б.* Не знаю. Ничего мне не помогает. Время мне помогает, возможность осмыслить то, что я делаю. Только это. А потом, смотри. То, что я тебе говорю, не совсем имеет отношение к телу. Потому что, я бы назвал... канал коммуникации... он может принимать любые формы.

*Т. Г.* Зритель же тело видит.

*Т. Б.* Ну как, не только тело. Он видит только тело в том случае, если перформер телом пользуется... Для передачи своих соображений пользуется телом. Это чистое движение. Когда кроме этого возникают прочие истории — реквизит, тексты, звуки — это все гораздо сложнее. Тело в этот момент может быть совсем не главным. Если говорить о теле, это отдельная история. А если говорить о перформансе вообще, то надо разделять, что там происходит.

*Т. Г.* Мне кажется, если в перформансе нет тела, а есть только звуки, то это все равно история отсутствия тела. Там же не зря Деррида борется против

---

<sup>447</sup> Джоао Файдейро (Joao Fiadeiro) — португальский хореограф и художник. Как преподаватель принимал участие в Летней школе современного танца ЦЕХ в 2008 году.

<sup>448</sup> Олег Сулеменко — российский и австрийский хореограф, основатель группы «Сайра бланш».

<sup>449</sup> Тарас принимал участие в создании танцевальной компании По.В.С.Танцы в 1999 году.

присутствия вместе с Арто. Они говорят о том, что театр — это отсутствие всего, некоторое ускользание. Для меня это одно и то же, что присутствие, что отсутствие Дерриды. Нечто такое, что исчезает — вот «непредугаданность, открытость» — и зритель пытается за этим следовать, и в этот момент возникает канал коммуникации. Мне кажется, что все равно здесь без телесного проявления, все равно говорить сложно.

*Т. Б.* Мне кажется, что у нас имидж перформанса — у тебя в голове, и у меня — разный.

*Т. Г.* Расскажи про свой.

*Т. Б.* Мне-то кажется, что перформанс необязательно про тело. Это может быть все что угодно. Обязательно с участием человека, автора или исполнителя, это необязательно телесно. Тело не ставится... Тело не главный канал... На последнем месте может быть... Тупо переставляет стулья в галерею, например, там оно несомненно присутствует.

*Т. Г.* Это же важно, как он переставляет?

*Т. Б.* Да, это важно, как он переставляет. Как он это делает. Быстро или медленно. Эстетизируя или просто на бытовом уровне. Или вообще.

*Т. Г.* То есть важно, какое высказывание рождается из этого?

*Т. Б.* В конечном счете.

*Т. Г.* Я не к тому, что тело является центральным или не центральным. Я к тому, что требуется от тела, в любом случае, от него что-то требуется. Либо быть носителем главного смысла, либо участвовать в представлении высказывания, в котором смысл будет рожден и который хочется донести. Что от него требуется, от этого тела?

*Т. Б.* Хм.

*Т. Г.* Оно не может быть просто любым телом.

*Т. Б.* Ты знаешь...

*Т. Г.* Оно же будет телом, которое поставлено в определенные условия. Нет?

*Т. Б.* Несомненно. Но я могу вспомнить какие-то акции художников

в советский период... более того, танцоры не имели к этому никакого отношения. Более того, художники делали перформансы сами. И они не рассматривали тело как инструмент. Несомненно, они присутствовали в своих акциях физически, действовали физически. И мне кажется...

*Т. Г.* Я не говорю «тело как инструмент», говорю — «тело как медиум».

*Т. Б.* Я имею в виду не инструмент — осознанно или не осознанно — оно все равно является медиумом... как по-русски-то?

*Т. Г.* Посредник?

*Т. Б.* Нет-нет, медиум? Пусть будет медиум. Если сравнивать эти акции, и акции, которые делают танцовщики, очевидно, мы видим разницу.

*Т. Г.* Ты считаешь, кто-то сильнее или ярче?

*Т. Б.* Не могу сказать. Нет-нет.

*Т. Г.* А в чем разница?

*Т. Б.* Разница в образовании. Танцовщики учились, у станка стояли. Носок точили. А может, и не носок, а по-другому. У них телесная практика гораздо больше, во много-много-много раз, чем у людей, которые занимаются живописью или скульптурой. В этом, конечно, есть разница. В этом смысле придает некую, скажем так, артикуляцию.

*Т. Г.* В случае с телесными практиками более выраженную?

*Т. Б.* Да-да, артикуляция. К тому, при помощи чего они коммуницируют, это плюс. Но не слишком важно. Тут мы опять возвращаемся к харизме, которая... непонятно что такое.

*Т. Г.* Что такое телесные практики? Что, ты считаешь, идет на пользу? Например, если это кастинг, ты выбираешь исполнителей на проект. Какая именно из телесных практик тебе будет важна, какая телесная практика должна быть освоена?

*Т. Б.* Ты знаешь, неважно. Когда мы делали с Андриановым<sup>450</sup> проект, у нас был кастинг, как это не смешно, но роль исполнительницы, которая

---

<sup>450</sup> Речь идет о проекте «Бурнашев & Андрианов / live», Актный зал, 2008 год.

в конце выходит и символизирует некую Айседору, призрак... ходит-бродит... У нас была барышня одна, которая идеально подходила, она никакая не была танцовщица, танцевала угловато, хотя пыталась ходить на занятия. Мы ее не взяли по другой причине. Мы не взяли из-за того, что у нее не было сценического опыта. Это важно. Это некая уверенность, момент зрелости и самостоятельности. В этом был недостаток. А моделировать ситуацию, что ты пойдешь туда-то, сделай то-то, в этом есть некое насилие над неопытным человеком. Это очень неявно, но заметно влияет на то, что в результате получается.

*Т. Г.* А если говорить о твоём пути: ты был у Абрамова, это определенная практика. Что для тебя изменилось? Что на тебя повлияло? Какие телесные практики на тебя повлияли на всем пути с 1990-х до 2000-х? И кажется тебе это важным или...

*Т. Б.* Нет. Несомненно, любая телесная практика оставляет след в тебе, хочешь ты этого или не хочешь. Это можно не обсуждать.

*Т. Г.* Это важно. Конкретность. У тебя же был итальянский опыт.

*Т. Б.* В Италии практически никакого... не было никакого тренинга. Это не был ресерч<sup>451</sup> вообще.

*Т. Г.* А потом ты вернулся к По.В.С.Танцам.

*Т. Б.* Мы опирались на то, чем мы занимались у Абрамова. И у нас был круг общения с Олегом. Олег что-то предлагал. Он жил в Австрии. Олег очень... как сказать... он очень чувствует момент. Вот этот момент про «здесь и сейчас»... Наверное, Вальтер Беньямин... во всяком случае, у него есть в его знаковой работе... как она называется... «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости»... есть пассаж про истинность и подлинность. Может быть, от него идея, может, и нет. Ему очень эта идея близка. Ну не знаю, близка она ему или не близка, — он очень чувствует момент. Собственно, на этом построены все перформансы, которые у него происходили, и вся практика, которая у нас была, на этом и строилась.

---

<sup>451</sup> Ресерч — от англ. research (исследование).

*Т. Г.* А в плане тренинга, занятий?

*Т. Б.* У Абрамова<sup>452</sup> был тренинг, бесконечный, каждый день.

*Т. Г.* А потом? Абрамов — специфическая история. Все равно, это некоторая форма.

*Т. Б.* Придумал класс, которым мы занимались каждый день. Но это еще не все. Еще был класс по импровизации, телесной, вообще не было никаких телесных ограничений, как чувствуешь, так и прыгаешь. И мне это очень импонирует. Это то, чем я сейчас занимаюсь на уроках. Потому что это дает возможность проявляться твоей органике, внутренней мотивации, внутренним движениям, позволяет проявиться телесности, которая присуща только тебе.

*Т. Г.* А есть ли какие-то катализаторы для того, чтобы это проявление было эффективно? Человек может ходить импровизировать, а что еще для тебя было важным?

*Т. Б.* Мне кажется, что это важно. Но с точки зрения техники и развития исполнителя, мне кажется, что этого недостаточно. И подобная практика приносит уверенность и зрелость какую-то. Но с точки зрения развития выразительных качеств — этого недостаточно. Это если говорить про систему образования. Я бы добавил что-то еще, возможно, даже станок, даже партер, возможно, даже то и даже се. То есть тело нужно учить, то есть не только...

*Т. Г.* А зачем выразительность, если тебе самому интересен момент непредугаданности?

*Т. Б.* Да. Но мне кажется, все очень логично — мы же сошлись на том, что, если сравнить художников, которые занимаются акциями, с исполнителями, которые имеют телесные практики...

*Т. Г.* А вот эти две девушки, у которых у одной есть присутствие, а у другой нет — у них же школа?

---

<sup>452</sup> Г. М. Абрамов, балетмейстер, руководитель «Класса экспрессивной практики», созданного в 1990 году в составе московского театра «Школа Драматического Искусства» режиссера Анатолия Васильева как экспериментальный курс подготовки актеров пластической импровизации. С 1999 года класс существовал самостоятельно.

*Т. Б.* Да, у них школа техническая. База, школа есть.

*Т. Г.* Мы можем сказать, что обе технически подготовлены. То есть у этой есть, получается, способность куда-то тебя в непредугаданность направлять, а у другой — все предопределённо. И тебе скучно.

*Т. Б.* Ну, как-то не знаю. Может, проблема в том, что не было подобного опыта — находиться в такой ситуации, когда тебе нужно, так сказать, решать. Когда тебе нужно оставаться открытым.

*Т. Г.* Над этим можно работать? У вас много лабораторий? Вы же наверняка много подобных вещей практикуете?

*Т. Б.* Мне кажется, момент такой, довольно тонкий, наверное, связан с тем, позволяет себе человек это сделать или нет. Это из области психологии, в которой я не очень разбираюсь.

*Т. Г.* Но позволяешь себе, когда ты уже знаешь, что это может быть. Какой-то опыт у тебя пережит, тогда ты можешь его себе позволить. А если он не пережит, то как ты можешь себе его позволить, если не знаешь. Вероятно, можно создавать ситуации. Если ты в зале сидишь и смотришь, что для тебя самое... Что тебе кажется ценным, когда ты смотришь на исполнителя, именно в плане движенчески-танцевального контекста?

*Т. Б.* Если говорить об исполнителе, а не вообще перформансе, мне, пожалуй, интересно наблюдать за движением тела. Наверное, когда нечто происходит в теле, то, чего я не знаю. Когда мне не демонстрируют свои физические способности и, скажем, — это тоже может быть — мне не демонстрируют, что «у меня балетное образование». Да, натянула носок, скрутила много пируэтов, вот это как раз мне меньше всего интересно. Мне интересно, когда что-то неожиданно происходит. Это необязательно должен быть «вау-эффект», как на эстраде.

*Т. Г.* Что-то такое, что не поддается описанию-определению?

*Т. Б.* Да, что-то такое, что не поддается описанию. Мне нравится пребывать в блаженном неведении на перформансе. Когда я вижу что-то... когда я встречаюсь с новым нечто, нечто новое происходит для меня.



**Интервью Татьяны Гордеевой с Александрой Конниковой  
и Альбертом Альбертсом 11.04.2015**

*Татьяна Гордеева (далее — Т. Г.).* Попытаюсь описать рамки для своего вопроса: есть момент коммуникации, который возникает между зрителем и исполнителем. Этот момент коммуникации каким-то образом пристраивается, оформляется, формулируется, артикулируется автором? Может быть, автор и есть исполнитель, возможно, автор работает с исполнителем, или они работают вместе, назовем условно — это танцевальный художник. Мне интересен ваш опыт: как вы думаете про такую коммуникацию? Как бы вы могли ее описать в терминах событийности, как нечто соединяющее коммуникационной трубой зрителя и исполнителя? Интересен ваш опыт, связанный с этим во временной перспективе, т. е. интересно, если бы вы могли это проследить от вашего начального периода творчества до более позднего.

*Александра Конникова (далее — А. К.).* Раньше больше было напряжения и больше было ожиданий того, как эта труба будет выстраиваться, как эта коммуникация будет происходить. Было много довольно конкретных ожиданий, связанных с этим. Я вспоминаю, когда «По.В.С.Танцы» только начинали, было важно ощущение вызова зрителю в том, что мы делали, это было не приглашение, а провокация. Мы понимали, что делаем что-то непривычное для людей, это декларировалось, это было важно и на этом хотелось строить коммуникацию. А если говорить о том, к чему мы пришли сейчас — сейчас интересен вызов самому себе, в том смысле, чтобы задавать важные, иногда опасные, вопросы самому себе в присутствии зрителя. А зрителя пригласить наблюдать, создать комфортные условия. В каком-то смысле произошло радикальное изменение. И как тогда было очень сложно от зрителя получить ожидаемую реакцию («о, теперь я понял, что жизнь совсем другая»), то и теперь не просто. Но сложность сейчас в том, чтобы позволить себе быть слабым что ли. Вот, вкратце, так.

*Альберт Альбертс (далее — А. А.).* Мне всегда в общении было важно

само общение. Через какое-то время я пришел к тому, что если ты остро чувствуешь необходимость поделиться — ты делишься. И если это достаточно ясно для тебя, то процесс этот происходит легко. Сам процесс обмена происходит легко. Я не говорю про процессы рефлексии или ожидания. Да, мне, как тогда, так и сейчас, было важно чем-то поделиться и общаться. Разница с другими людьми, которые занимаются чем-то другим, была лишь в том, что мне легче было общаться через тело. Как-то легче через тело. По многим причинам. Дальше я уже выстраивал ситуацию, чтобы этот подарок — как я называл для себя то, чем хочу поделиться, — был упакован и преподнесен таким образом, как я хотел бы, чтобы мне это подарили. И, конечно, проблемы начинались после того, как я не получал ожидаемой реакции. Меня это расстраивало. А потом я понял, что у всех какие-то свои подарки, и всем нужно что-то свое. И мне тоже — что-то свое. И если я могу создать некое пространство, в котором зрителям уютно, т. е. они могут некоторое время сидеть и наблюдать и не уйдут, то это хороший повод, чтобы могла завязаться беседа. Но не настаивать. Я не люблю настаивать. Дальше ум устремлялся к тому, как создать контекст, некую форму, которая, может быть, актуальна сейчас, или которая мне кажется актуальной и потому облегчит начало разговора, или которая мне понравилась где-то, когда я ее увидел, или еще что-то. Предмет же сам не менялся. Он не меняется с тех пор, как я неожиданно начал этим заниматься. Мне по-прежнему охота делиться, несмотря ни на что. Правда, сейчас печали больше. Но я думаю, это такая общечеловеческая ситуация. Информация и знания приносят печали и разочарования.

*Т. Г.* Расскажи про эту свободу.

*А. К.* Продолжу про потребность поделиться. Думаю, это естественная потребность. И творчество, думаю, тоже. Из-за этого ты начинаешь делать работу. Мы много работаем с партитурами, в которых хореография формируется в реальном времени, можно это назвать структурированной импровизацией. Как будто так для нас проще честность сохранять. Но можно и по-другому. Мы начинали свою танцевальную практику с того, что очень много

работали с импровизацией — не с такой, где как пойдет, так и пойдет, а с такой, где необходимо удерживать концентрацию на определенных задачах и принимать сиюминутные решения, как в игре со сложными и интересными правилами. И тогда тебе некогда, в общем, заниматься нарциссизмом. Как будто бы, когда рисунок закреплен, больше места для нарциссизма. Но если оба навыка развиты, то, вроде бы, одно поддерживает другое. Если материал сделан, ты находишь, чем там тебе заниматься в реальном времени, находишь те самые важные вопросы, которые в реальном времени себе задаешь, исполняя известное. То есть, находишь в известном зону неизвестного, зону риска. Хореография или импровизационная структура — не важно, важны сиюминутные задачи, чтобы не было времени отвлекаться на то, насколько ты хорош для этих людей или для этой ситуации.

*Т. Г.* То есть нарциссизм не попадает в вашу практику?

*А. К.* Обычно нет. Но он мог бы оказаться предметом исследования.

*Т. Г.* Почему он плох для вашей модели коммуникации?

*А. К.* Плох, когда происходит подмена. Если нарциссизм оказывается предметом исследования — выходи и по-полному этим делись. Если реально тебе это интересно.

*А. А.* Ну да.

*А. К.* Тогда посвети этому время.

*А. А.* Поставь зеркала, разденься, или оденься, или... Это первое, что пришло в голову, то, что на поверхности, можно продолжать углубляться... Но не подменяй.

*А. К.* Иначе происходит обман. Вот я говорила про слабость: возможность быть слабым и одновременно смелым. В смысле, чтобы быть слабым в присутствии других людей. И возможность быть... Бесстрашие... Когда ты реально в вопросе — вот есть нарциссизм, что это во мне, для меня? Тогда давай, погружайся. А если ты делишься чем-то другим, то занимайся этим.

*А. А.* А дальше уточняй с каждым шагом все глубже и глубже.

*А. К.* В каждый момент делай выбор. Или сдавайся и доверяй тому, что

происходит. В игре есть и то и другое.

*Т. Г.* А если вы зрители, то что является вашим выбором? Что вас зацепит? Что вам как зрителю с другой стороны позволит попасть в эту коммуникацию?

*А. К.* Как будто, кажется, что то же самое. Потому что реально мы делаем такие спектакли, которые сами хотели бы посмотреть.

*Т. Г.* А что это было? Какие хорошие?

*А. К.* Как раз, когда ты говорила, мне Андрей Львович вспомнился.<sup>453</sup> Недавно, когда мы смотрели его на сцене... когда действительно человек погружает себя в процесс, в котором он беззащитен, но делает какие-то очень смелые шаги.

*Т. Г.* То есть это слабость?

*А. К.* Да. То есть, когда он, несмотря ни на какой опыт, оказывается в этом незнании — раз, и отправляет себя и тебя в неизвестную какую-то комнату. И там его компьютер пересчитывает варианты, и там он делает какие-то смелые шаги, несмотря на эту опасность. Понятно, мы говорим не об опасности для жизни, а о риске перформера не справиться, не быть крутым, защищенным своими прошлыми успешными находками. Но, если получается, то это того стоит. И для артиста и для наблюдателя.

*А. А.* Мне, наверное, тоже были бы интересны эти пограничные ситуации. Я имею в виду, что вот эта пограничность, на мой взгляд, возникает, когда человек открыт, когда он слаб или болен. Знаешь, когда болеешь, там происходит какая-то химия в организме, есть возможность иначе посмотреть на вещи, которые делаешь постоянно. Ты попадаешь в какую-то такую непривычную ситуацию и себя отпускаешь, потому что знаешь, у тебя три-четыре дня побыть с этим, а потом снова все по плану, и ты позволяешь себе себя отпустить. Так вот, подобная пограничность мне всегда интересна, если я зритель. И тогда мне интересен тот человек, ради которого я прихожу, по-

---

<sup>453</sup> Андрей Львович Андрианов — хореограф и перформер.

тому что — а с кем мне еще общаться, если не с себе подобными? Мне это и в самом себе интересно. Он вроде бы идет куда-то, куда не знает сам, а не идти не может. Когда, вроде как, есть признание чего-то большего. Когда я вижу человека на сцене, и вижу, он понял что-то про себя, понял про что-то вокруг. Понял вот прямо сейчас. Сделал вывод какой-то свой в моем присутствии. Не рисуется, меня не ввязывает в какую-то интеллектуальную беседу, в которой мы потратим время на поиск общего языка и будем воевать из-за определений, терминов. Он сразу подходит к делу. Ну, грубо говоря, это та самая, отважная речь. В эти моменты я сам, когда наблюдаю, мне его не жалко, нет, я его уважаю, я за него боюсь, я за него переживаю, как будто сам... И проявляются вещи, которые всегда с тобой находятся. Страх с тобой со дня твоего рождения. И если у артиста это является инструментом, я, конечно, цинично говорю, но что же еще? Вот это самые главные вещи. И если он углубляется в такие темы, но способен при этом и отстраниться, смотреть широко, то, мне кажется, он безусловно будет интересен. Безусловно.

*А. К.* А вот Васильев,<sup>454</sup> кстати, сказал: «Мало кто одновременно умеет быть и управлять». То есть кто-то, может, управляет хорошо, а кто-то... А вот чтобы одновременно человек в одном моменте и то, и другое мог... Возможно только быстро переключать внимание с одного на другое, и это требует серьезной практики. И я совсем не против ловких продуманных структур...

*А. А.* Конечно... В этом тоже есть азарт.

*А. К.* Я имею в виду, когда придумана ловкая структура со многими ингредиентами, инструментами, и все это построено, несет определенный смысл и работает. И в такой структуре для меня, опять-таки, особенно важно, чтобы эти двери были открыты для исполнителя и для зрителя. Двери — это моменты, где есть возможность что-то впустить, то, что сейчас, в данный момент на тебя воздействует, и ты с этим будешь как-то общаться, принимать какие-то сиюминутные решения внутри отработанной схемы.

---

<sup>454</sup> А. Васильев — режиссер, основатель театра «Школа драматического искусства».

*Т. Г.* Расскажите, как вы работаете с темой «быть и управлять».

*А. К.* Если это импровизационная структура, то ты структурируешь то, что происходит с тобой в реальном времени, согласно задачам и вопросам, которые ты себе задал. И ты преимущественно в «быть», значит, особенное внимание направляется к тем моментам, когда внимание схватывает «управлять», которое здесь ближе к «направлять». А если наоборот, когда есть уже отлаженная система управления, внимание переносится больше на то, где «быть», чтобы наполнить известное подарками реального восприятия. Я имею в виду, что, когда органы восприятия тоже настраиваются каким-то определенным образом...

*А. А.* Ну, это тоже, мне кажется, прости, что перебил, пограничье как раз и есть, когда тренируешь свое тело определенным образом, когда приводишь весь свой аппарат в определенное состояние. Оно другое. И какими-то составными критериями или категориями этого пограничного состояния становятся «быть» и «управлять», и в этом состоянии всегда есть тайна, и эти критерии помогают жить в этом процессе, действовать. И каждый день — это по-другому, потому что он зависит от всего.

*Т. Г.* Расскажи про тело... каким образом оно становится таким, вот ты сказал, становится таким... тело натренированное... что это за натренированное тело, которое способно?

*А. А.* Во-первых, мне кажется, со временем каждый человек независимо от своей деятельности находит какие-то простые, что ли, упражнения. Но то, что они очень простые, понимаешь еще через некоторое время. Сперва отмечаешь, что именно они приводят в какое-то странное состояние. Я со временем нашел какие-то вещи, и, когда я их делаю, мне нравится, что со мной происходит. И это, конечно, может поменяться через месяц или год.

*Т. Г.* А что за основа в этих упражнениях. Не рассказывая, какие они, — в чем там суть?

*А. А.* Лично для меня — образ. И дальше ты путешествуешь в образ и наблюдаешь все, что ты в состоянии как-то контролировать или осознавать.

Ты можешь наблюдать, как и что в тебе включается.

*Т. Г.* То есть без твоего участия?

*А. А.* Да. Или, как будто бы, да. Ты сознательно выбираешь образ, тело начинает откликаться так, как оно откликается, это тоже ты, конечно, но это, возможно, проявление бессознательного, и ты сознательно можешь за этим наблюдать. Откуда берется образ? Это могут быть какие-то странные «замесы». Из релиза, еще чего-то и чего-то еще, из идеокинезиса, соматики, из бутто. Но в результате это приводит тело в какое-то такое, для себя ты называешь, рабочее состояние, в котором ты можешь действовать или находиться, и пространство слышать иначе. И пространство меняется в ответ. И вот это — то самое, чем хочется делиться в результате. Это как если — я ездил отдыхать в такое место, и я тебе хочу про него рассказать. Там так круто было. Там было солнце. Вода. Такие пейзажи. Такие люди.

*А. К.* Для меня — мир вокруг. Я имею в виду тренинг — настройку органов чувств, которые связывают нас с миром, но они также и то, что проявляет нашу индивидуальность больше всего, ведь каждый видит и слышит так, как никто другой. Дыхание тоже, по факту, связывает с миром. И через внимание к дыханию легко начинать исследовать восприятие и легко услышать движение в теле. По факту, мы воздух вдыхаем и выдыхаем в общем пространстве. Понимание того, что дыхание нас связывает с тем, что вокруг нас, и людьми, которые рядом, — уже хороший настрой. А дальше — вопрос, насколько я могу широко видеть все, что здесь есть, и насколько подробно могу с этим взаимодействовать. В общем, для меня вначале творческого процесса всегда важно оказаться там, где я есть. Даже если я это место знаю, все равно, каждый приход бывает как в первый раз, потому что время его меняет в каждый момент. И дальше — в подарок — этот слоеный пирог, состоящий из звуков, тактильной, визуальной информации, вкусов, запахов. Дальше открывается вопрос телесной проводимости. Понятно, что все техники и методы, в которых есть возможность искать необходимое и достаточное напряжение, — релиз, соматика, axis syllabus — они помогают моему те-

лу быть проводимым. Проводимым не только в том смысле, что кинетический импульс нигде не тормозится. Впечатление трансформируется через телесное воображение, и затем возникает действие, выстраивается форма. И я чувствую, как важно дать этому время, дать время тому, что до формы.

*Т. Г.* То есть изначально это воображение, да?

*А. К.* Изначально — возможность воспринимать. Индивидуальное восприятие фильтрует поток воображения, это как химическая реакция с тем, что ты воспринял; происходит трансформация, и в ней уже... предпосылка к форме. Если тело проводимое, оно каким-то образом ответит на впечатление. То есть ответит в меру своей проводимости. Дальше для меня вопрос, насколько этот фильтр чистый. И что это значит, какой критерий? И чем реакция на среду отличается от художественного жеста в этом контексте?

*Т. Г.* Но интересно, что также слышно то, что Алик говорит, что происходит вне контроля. Да?

*А. К.* Это как будто ты в поезд садишься, а дальше он тебя везет, и ты не знаешь куда. Доверяешь приключению, можешь смотреть в окно, узнавать что-то о направлении движения...

*Т. Г.* Но ты же поезд этот подготовил?

*А. К.* Да. Но самое крутое как раз то, что ты можешь в поезд сесть как пассажир. Я помню момент, когда такие возможности обнаружила именно в работе с телом, с танцем, когда я начала этим заниматься, и, мне кажется, я из-за этого и стала это продолжать. То есть, можно сознательно создать ситуацию, в который ты можешь сесть в поезд и не знать, куда он едет.

*А. А.* Мне кажется, что люди, которые вот таким образом общаются с людьми — актеры, танцовщики, перформеры, которые одни, а их много, я имею в виду зрителей, это вообще какие-то определенные люди. Они осознанно или неосознанно, занимаются какими-то, скажем, древними практиками. Когда я говорил о простых вещах, я об этом думал. Но сложность в том, как это долго по времени происходит, насколько глубоко и отчаянно человек туда погружается. Отчаянно, я думаю, это скорее тоже какая-то не



эмоциональная вещь, а техническая необходимость. Люди, которые продолжают «копать в одном месте», они изначально такие. Иначе они не вылезали бы на сцену, не танцевали бы, не пели... То есть, я думаю, что они с таким же успехом могли бы лечить людей или шаманить.

*А. К.* Время, место, обстоятельства решают таким образом...

*А. А.* Да. Их сожгли бы в Средние века за ведьмачество. Я думаю, что все эти качества присутствуют в любом случае. А второй вопрос — люди отдадут себе в этом отчет или нет. В большинстве своем они отдают и двигаются дальше. Некоторых заносит, кого-то ломает собственная сила... Бывает иначе, когда человек начинает танцевать, например, по инерции, или есть способности и нравится делать то, что хорошо получается, но, на самом деле, глубокого интереса нет. И эти способности, они как провокация тогда, как соблазн. Сложнее отыскать свое... А есть люди, которые не сразу и через препятствия приходят к этому, но пробиваются и уточняются. И начинают процесс. Дарения. Когда есть, чем поделиться. Закон один. Ты что-то получаешь, ты обязан делиться. Вот как Саша говорила — проводимость.

*А. К.* Мне еще кажется любопытным вот в таком контексте поговорить об искусстве... Особенно в современном искусстве, где нет канонов, больше свободы и возможен эксперимент, самотерапия часто становится скрытой или неосознанной мотивацией. То есть, терапевтический эффект необходим, и он всегда есть, но только как побочный эффект. Но вот, например, человек делает что-то и сам себя этим лечит, потому что его гложут какие-то демоны или нерешенные проблемы, и он идет через это и людей заодно приглашает. Я имею в виду, когда коммуникационный канал возникает от недостатка. Ему общения не хватает, поэтому начинает заниматься искусством. Тоже вроде неплохо, потому что ему становится лучше. Но тут возникает вопрос, отдает ли он себе отчет? Не делает ли он вид, что общается от избытка, когда, на самом деле, от недостатка? Может ли он себе и зрителям признаться, что ищет помощи, облегчения. Я не имею в виду, что дарение происходит всегда из благополучия и спокойствия — из вопрошания, из отчаянного же-

лания понять природу творения, в этом может быть и надрыв, и острота, но, когда от избытка, когда от щедрости, — это по-другому, я чувствую разницу. В этом случае происходит созидание, и зритель, уходя, что-то уносит с собой, не чувствует себя использованным.

*А. А.* Также, часто происходит заикливание на каких-то формах, преклонении перед традицией, без попытки понять суть. Но, ведь, во времена греческого театра, театра дель арте люди были другие, и поэтому-то и возникли такие театральные формы. А сегодня, если мы к этим формам обращаемся, мы что хотим? Понять тех людей, которых давно нет? Или просто изучаем историю? Или можем найти, как именно эта традиция откликается в современном теле? Или погрузиться в эту форму, как в практику, чтобы, в самом деле, найти тех людей и то время в себе. Гротовский это искал. Погружался в один материал пятнадцать лет. Вряд ли сейчас кто-то готов к такому путешествию. Но не в этом дело, все возможно. Интересно, что в нашем теле много что хранится, о чем мы не догадываемся.

*А. К.* Я верю, что когда-то человеку было достаточно ходить и дышать, чтобы быть здоровым. А сейчас кому-то нужен фитнес, кому-то асаны, кому-то двигательная терапия. Люди думают, что хотят исправить свое тело или развить, но, может быть, они хотят вернуть себе нормальное тело, которое само знает, как ходить и дышать, чтобы быть здоровым? Даже не вернуть, а вспомнить. В теле же это знание сохранилось, весь опыт человечества, и не только, там записан и архивирован.

*А. К.* И зритель в зале тоже от этого зависит — от того, как он чувствует свое тело, как он его мыслит — от проводимости. Движение на сцене зритель не только видит, но и воспринимает кинестетически, то есть тело откликается. В той или иной степени. И кто-то это отмечает, а кто-то не замечает, много нюансов. Много возможностей и слоев у этой коммуникации...

*Т. Г.* Расскажите про ваши телесные практики поподробнее, начиная с 1990-х. Что было такого, что на вас повлияло? Что повлияло на восприимчивость? Ты говоришь, релиз и какие-то такие вещи — что там было?

*А. К.* Сначала был Г. М. Абрамов,<sup>455</sup> со своим тренингом и метафизическим взглядом. Тренинг назывался стрейч — достаточно жесткая работа со структурой через противоположно направленные натяжения. Цель этого тренинга была в том, чтобы, как он говорил, тело было готово ко всему. Потом начиналась «открутка мозгов» — занятия импровизацией и композицией, на которых он предлагал задачи, в которых действительно приходилось рисковать — бросить себя в неизвестное, реально физически рисковать. И тело должно было быть готово. Потом появились в жизни контактная импровизация и релиз, и постепенно это дало мощную альтернативу тренингу, который был у Абрамова. Со временем, одно в другое стало прорастать. Затем все больше внимания мы уделяли релизу, все меньше — жестким вещам. Может, хорошо, что все началось с жестких. А может, и нет. Может, в то время это было хорошо. А сейчас я верю, что можно начинать с соматики и релиза.

*Т. Г.* Джилл Кларк<sup>456</sup> говорила, что релиз должен быть после, а Эва Карцаг<sup>457</sup> — что нет.

*А. К.* Мне кажется, что в какое-то время это так. В какое-то — по-другому. Тоже об этом много думала, когда стали преподавать, когда были поглощены идеей релиза, соматического подхода... Этому предшествовал мощный поворотный момент — встреча с британцами, особенно с Фионой Милворд. В начале 2000-х поменялся подход к тренингу. Много вдохновения получили от занятий британским релизом, где много внимания уделялось подробному выстраиванию тела, познакомились с методом Эрика Франклина, его книгой — «Анатомия в образах для танцовщиков». Приезжало много педагогов, которые так работали — Джил Кларк, Фиона Милворд и другие.

*Т. Г.* А ваше восприятие сейчас с чем связано, с вашей дыхательной практикой?

---

<sup>455</sup> Г. М. Абрамов — основатель «Класса экспрессивной пластики».

<sup>456</sup> Джил Кларк — британская танцовщица, основательница «Independent dance» — организации, защищающей права независимого сектора в профессиональном танцевальном сообществе.

<sup>457</sup> Эва Карцаг — танцовщица, преподаватель, участница проектов Триши Браун.

*А. К.* Это тоже, конечно. Но если вернуться к танцевальной традиции — была очень значительная для нас встреча с Францем Поэлстрой,<sup>458</sup> который много работал в тот момент с органами чувств. Он предложил такую практику, можно это назвать и технологией, которая очень вдохновила и дала мощный толчок к исследованию восприятия и в жизни, и в художественной деятельности. Эту технологию я продолжаю и сейчас применять, уже по-другому, переработав по-своему. И в самых разных контекстах и ситуациях это всегда очень круто открывает и тело, и сознание. Поэлстра очень повлиял. Был и Давид Замбрано,<sup>459</sup> и многие крутые контактники, которые повлияли — Кирсти Симпсо, Эндрю Харвуд.<sup>460</sup> Андрея Андрианова и Олега Сулеменко (театр Сайры Бланш) тоже считаем своими учителями.

В последнее время — Axis Syllabus вдохновляет и помогает. Может быть, все опыты накопились, и произошел «квантовый скачок» благодаря этому методу, но именно после нескольких лет знакомства лично с Фреем Фаустом и многими замечательными преподавателями Axis мы наблюдаем совсем другое качество проводимости и цельности в теле.

*А. А.* Я думал про этот вопрос. Мне было бы легче говорить о своей личной телесной истории. Я вообще-то железо любил ворочать, вес поднимать. Мне нравилось, как молочная кислота бомбит тело. Мне нравились все аспекты того, что мужчина что-то поднимает. Мне еще нравилось представление, что мужчина бьет как-то сильно, как-то не зря и круто. Эта высокая ответственность и страх быть мужчиной, необходимость соответствовать некоему представлению общества о том, как мужчина должен выглядеть, и что он там в обществе должен делать. Он воин, он защитник, много всего чем он... Когда говорят о релизе, я вспоминаю Хенри Монтеса...<sup>461</sup> Он сильно повлиял на меня, это совсем другой образ, но он мне очень понравился и хо-

<sup>458</sup> Франц Поэлстра — португальский хореограф и перформер.

<sup>459</sup> Давид Замбрано — хореограф, основатель танцевального стиля «Flying low».

<sup>460</sup> Эндрю Харвуд — преподаватель контактной импровизации.

<sup>461</sup> Хенри Монтесс — британский танцовщик и преподаватель, как преподаватель приезжал в Россию в рамках Московской летней школы ЦЕХ-2009.

телось двигаться, как он. Фрей Фауст<sup>462</sup> тоже, да, задолго до личной встречи пересматривал его раннее соло много-много раз... Стать как другой — я долго нахожусь в этой ситуации. Долго уже. И привык уже. И даю себе ответы на свои вопросы через пребывание в этой ситуации. Но, по-прежнему, бывает — я смотрю на танцовщика, который мне очень нравится, долго могу на него смотреть, и разрешаю себе находиться под впечатлением... моему телу... Иногда мне это помогает в каких-то других процессах, помогает отстраниться от своих реакций. Что если я — это не я, а вот этот человек и могу действовать, как он. А потом через некоторое время понимаю, что это я, который захотел в это путешествие, в это пограничное состояние, где я и я и не-я одновременно. А практики — они лишь помогают, они — инструмент. Дыхательные практики в йоге, или тайдзицуань, или жесткие формы единоборств открывают направления, дают новые ракурсы, чтобы двигаться.

*Т. Г.* Форму?

*А. А.* Форму, в которой ты можешь быть, чтобы успокоиться и услышать себя. И потом, рано или поздно, возможно обрести независимость.

*А. К.* Что мне кажется интересным, раньше тело моложе было и нужно было тратить время на тренинг, чтобы его привести в некую кондицию, чтобы дальше творчески работать. Сейчас, несмотря на то, что тело стало старше, я уже забыла, что такое возможно. Станным теперь кажется, что нужно какое-то время, чтобы привести тело в какую-то кондицию.

*Т. Г.* Не забывайте о сыроедении. Это совсем другой уровень состояния связок и мышц.

*А. К.* Да, это тоже. И йога. Но я думаю, что это работа с вниманием, в большей степени. Но йога и диета, в свою очередь, влияют на способности концентрации и расслабления внимания. В общем, комплекс этих вещей...

*А. А.* Согласен.

*А. К.* Конечно, когда речь идет о телесной проходимости, нет преде-

---

<sup>462</sup> Фрей Фауст — преподаватель, основатель метода «Axis Syllabus».

ла... всегда есть, куда копать. Да, Axis Syllabus я чувствую, это важно сейчас. И дыхательные практики, которые помогают услышать какие-то еще более глубокие связи. Видимо, в некоторой степени связи налажены и слышны лучше, чем раньше — неважно, проснулся ты, засыпаешь, или устал, ты начинаешь, включаешься в творческий поток, и телу легко двигаться без дополнительной подготовки. А если где-то еще чего-то нет, то его нет вне зависимости от того, потратил ли ты время на разминку. А раньше было абсолютно противоположное понимание этого процесса. Казалось, плохо размялся перед спектаклем — плохо пошло. Хорошо размялся — хорошо.

А. А. Согласен. Помню разговор с Анцзу Фурукавой<sup>463</sup> в гостях у Тараса, сидели большой компанией — вся группа, кто был у Абрамова, ели манты... И там был парнишка из младшей группы. И он ей говорил: «У меня не получается». Хотел ей понравиться, хотел ее внимания. И она ему ответила: «Подожди. Просто придет время, и оно у тебя откроется». Она так попростому ему об этом сказала, как о чем-то очевидном. Я еще помню, я тогда слушал и подумал, что эти восточные люди с другой ментальностью об этом как-то говорят. А потом понимаю, что действительно — нужно просто время, чтобы что-то произошло. И тело развивается нелинейно. Это не значит, что достаточно просто ждать и ничего не делать, но форсировать и нажимать — это чаще вредит. Нужно внимание, терпение и время. Но у каждого оно какое-то свое. Я видел Джульена Хамильтона<sup>464</sup> и понимал, что он вообще как-то... этот парень не разминается, категорически. Он не сыроед. Он нормально питается. По-прежнему удивительно быстрый... ему уже тогда было под шестьдесят... не такой быстрый, как на ранних видео. Но он быстрый. И так тотально включается все тело. И так оно живо реагирует. Это то, что, мне кажется, связано со вниманием. Потому что я, когда имел возможность наблюдать его в обычной жизни, когда он один, или во время общения, он не

---

<sup>463</sup> Анцзу Фурукава — танцовщица буюто.

<sup>464</sup> Джульен Хамильтон — танцовщик и преподаватель импровизации.

выпадает из этого, что ли, выбранного им качества присутствия. Он в нем постоянно. Это достойно уважения. Это отвага, мужество — сохранять такую степень включенности постоянно. И не идти ни на какие компромиссы. Кто-то может сказать, что это позерство, а для меня — достойно уважения.

*А. К.* Согласна. То есть, работая с и через внимание, меняешь физическую кондицию, если, вообще, есть смысл одно с другим разделять... И в данный момент, есть какое-то качество, кондиция... и не нужно, да и невозможно в этот момент ничего сделать, чтобы ее улучшить. Когда мы с этими британскими техниками познакомились, стали наблюдать, что вот ты чем-то начал заниматься, а через полгода реально поймешь, что это такое. Позже узнали на Axis, что фасциальные связи перестраиваются до полугода, а тогда просто заметили, что полгода — такой необходимый срок, и ты вдруг в теле обнаружил... вдруг у тебя сами собой «вылезли» эти упражнения. Только через полгода ты понял, как они на самом деле делаются, присвоил их, принял. Иногда ты хочешь что-то конкретное освоить... например, держать ногу, и ты можешь хоть убиться, но не будет результата, то есть, какой-то будет, но не тот, и одни мучения. А в какой-то момент, через другое движение, упражнение, состояние... тело находит ключ, и ты, вдруг, умеешь. И чем-то можно поделиться, а что-то работает только для твоего тела...

*Т. Г.* А почему вы думаете, что британцы с релизом так повлияли на нас? В чем была для нас ценность?

*А. А.* Крутой вопрос. Много всего. Может, сейчас я отойду в сторону — но мне кажется, это тоже про это. Помнишь, в 1980-е невысказанной популярностью достигла группа «Мираж»,<sup>465</sup> особенно они, и еще было несколько похожих. Знаешь, откуда такая музыка появилась? Ричард<sup>466</sup> рассказал нам. Ты удивишься. Кому-то из музыкантов попали в руки кассеты с дискосетами европейских клубов. И вот, эта музыка была переработана и захватила всех.

---

<sup>465</sup> Группа «Мираж» — популярная музыкальная группа 1990-х годов.

<sup>466</sup> Ричардс Норвилла — композитор и саунд-дизайнер.

Думаю, что скрытая, постоянно контролируемая в стране чувственность, сексуальность находила выход в этой музыке. Отсюда это объяснение всенародной, тотальной любви. Возвращаясь к британцам и нашей танцевальной истории... почему именно они повлияли на всех. Изменили всех по-своему, даже фанатов жестких формальных техник и спортивного подхода.

*Т. Г.* Интересно подумать про эту скрытую тему. Почему? Интеллектуальность? Подход?

*А. К.* Подход другой, да. Там есть одновременно такая яркая тактильность и интеллектуальный процесс структурирования. Ты понимаешь, что у тебя откуда растет, и запускаешь образ, который может быть очень чувственным и поэтичным...

*Т. Г.* Потребность в медитации? Там же есть какая-то тема погружения, ты тратишь время на это.

*А. К.* Да, время, внимание, работа с визуализацией фактически. Потребность в медитации. Да, ты права. Хотя любопытно, что мы попали в тему йоги уже после британцев. Для западного восприятия слово медитация связано с йогой. Но это слово само по себе западное, и тут вопрос, что мы так называем. Определенные упражнения, где нужно долго на чем-то концентрироваться? Но, на самом деле, если мы обратимся к индийской философии и терминологии, медитация другое означает. «Дхьяна», переведенная как «медитация», означает определенный уровень сознания, это достижение, результат практики, а не практика, которую делаешь.

*А. А.* Это состояние. Ты уже там, постоянно.

*А. К.* То есть на определенном уровне практики, твое сознание уже становится таким. Но мы в западной нашей терминологии называем так некие упражнения, действия для погружения в некие процессы. Но, уточняя и учитывая это искажение, я думаю, что йога нам сразу открывалась более объемно, потому что был опыт в релизе, в идеокинетической практике, во многих подобных практиках соматически-танцевальных.

*А. А.* Это можно как угодно называть. Я имею в виду, это на тот момент



для нас это было йогой, то, что давали британцы, потому что в этом было нездешнее внимание и уважение, подход к себе, к телу, ко всему вокруг. И еще был ясный естественный порядок. Именно порядок, а не контроль. Вот эта тоска по структурированию, и тоска по самоуважению. Возможно, где-то кому-то не хватает хаоса, но здесь в этом нет недостатка. И когда предлагается хотя бы по отношению к своему телу проявить уважение, общаться с телом с пониманием, не пытаясь его подчинить. Такой реально демократической подход, который редко возможен в социуме... Это дорогого стоило.

*А. К.* Когда ты можешь полчаса потратить, исследуя свою подвздошно-поясничную мышцу, где это видано? И потом тебе так хорошо танцуется.

*А. А.* И потом они так вели диалог, с такой щедростью и достоинством, определенным образом строили общение. Это то, чему не научишь, это просто такие люди. И ты общаешься и впитываешь то, что можешь. Я помню, мы шли с Фионой<sup>467</sup> кофе пить, и она говорила о простых вещах, о людях, с кем она встречается, о мелочах не столь важных. А я все равно чувствовала — не-не, все не так просто, здесь реально есть, чему поучиться...

*Т. Г.* Интересно про желание структурировать, как будто нужна... эта детальность что ли. Детальность?

*А. К.* Не у всех потребность в этом есть...

*Т. Г.* Накопилось, и было уже необходимо, чтобы это случилось.

*А. К.* Был более линейный, что ли, подход...

*А. А.* Пару дней назад Васильев<sup>468</sup> же интересно сказал. Помнишь, он сказал про колодец?

*А. К.* Да-да-да. Чем глубже, типа, копаешь, тем шире ты видишь.

*А. А.* Из колодца больше небо видно, если ты там внизу и наверх смотришь. Я имею в виду, колодец — то самое желание, потребность в поГРУже-

---

<sup>467</sup> Фиона Миллвард — британская преподавательница и танцовщица, специализирующая на техниках, основанных на релизе, в 2000-х несколько раз посещала Россию с мастер-классами.

<sup>468</sup> Анатолий Васильев — режиссер, основатель «Школы драматического искусства».

нии и структурировании. Когда ты реально даешь себе на это время, или, как мы сейчас говорим, медитация, что угодно. Ты реально уходишь в эту темноту наедине с собой, с достаточно конкретными задачами. И потом, через какое-то время ты можешь иметь возможность что-то видеть, далеко и широко. Далеко видеть, я имею в виду, в плане выстраивания высказывания, хореографического или танцевального, или стратегии взаимодействия в пространстве. И во времени, и в пространстве ты можешь видеть дальше.

*А. К.* И там еще была какая-то пропорция любопытная в том, что они предлагали — Франклин-метод, Фиона, Джилл — пропорция обращения к образному мышлению и к науке, анатомической информации. Это давало ощущение гармонии. Это очень мощно подкупало. Научно говоря, два полушария задействовались в этом процессе. И люди с разными типами мышления находили для себя тренера, потому что обе стороны включались.

*А. А.* И потом, ты чувствовал, что с традицией некой встречался. Они вообще для меня были алхимиками. Я имею в виду то, что Сашка говорит по поводу, что есть тут и наука, и мистический аспект, как не крути. В задачах, упражнениях. Они как будто продолжали традицию средневековой алхимии, подход, по мне, был такой. И передача происходила во многом через личное общение. В этом смысле, способы общения и необходимость делиться принципиально не изменились с древних времен. Если повезло встречаться с такими людьми, ты можешь потом встречаться с другой традицией, с другими людьми — и там будет много похожих вещей. Да, британцы — отдельная история. Не зря у них было во все времена много связей с Востоком. Огромные суфийские ордена. Шелковый путь. Столько всего. Получая возможность освоить и применить методику, мы сталкиваемся лишь с тем, что позволено, но есть то, что скрыто. Не говорю об институтах Юнга и так далее, скрытых знаниях, закрытых организациях. Но для нас закрытые — все равно, что мертвые. А тут было ощущение, что живые. И передача живая.

*Т. Г.* Про релизговскую традицию?

*А. К.* Да. Думаю, ты права. Это новая ветвь медитативной работы.