

## Танц-перформанс: между танц-театром и художественными практиками современного танца

**Аннотация.** В статье рассматривается российский танцевальный перформанс 1990-х – 2010-х гг. как специфическая и актуальная форма художественной рефлексии, возникшая связи с активизацией развития современного концептуального танца и форм танц-театра с начала 1990-х. Примеры отечественного танц-перформанса представлены в контексте общекультурного перформативного поворота и с точки зрения перформативной эстетики. Подчеркнуты связь и различия с танц-театром, а также актуализация и обновление отечественного танц-перформанса в связи с новыми стратегиями художественных практик современного танца.

**Ключевые слова:** (танц)перформанс, перформативный поворот, contemporary dance, танц-театр, танц-художник, художественные практики современного танца

Обосновывая неизбежность появления перформанса, Э. Фишер-Лихте, одна из влиятельных теоретиков этой формы художественной рефлексии, говорит о том, что во второй половине XX века стало очевидно: упования эпохи Просвещения на «расколдовывание мира» и «бесконечное совершенствование человека», благодаря развитию науки и технического прогресса, не оправдались. И по-прежнему, как и когда-то, «человек не способен управлять “незримыми силами”, присутствующими в мире» [15, с. 374]. Она считает, что художники осознали эту ситуацию раньше ученых (которые пришли к этим выводам в конце XX в.). В созданном ими на излете модернизма перформансе, с его мультидисциплинарностью, принципиальной непредсказуемостью, размыванием не только жанровых границ, но и любых дихотомий, в том числе – искусства/жизни, возникает ситуация, позволяющая «как актерам, так и зрителям осознать невозможность контролировать развитие событий» [Там же, с. 375]. То есть осознать неустойчивость собственного положения в сложноорганизованном современном обществе, когда децентрированный (постмодернистский) субъект воспринимается как объект, испытывающий на себе воздействие самых разных сил.

Российский танцевальный перформанс появляется в начале 1990-х гг.<sup>1</sup> Он возникает на волне приобщения к новым формам американского и европейского contemporary dance<sup>2</sup>, танц-театра<sup>3</sup> и, шире, – актуального современного искусства,

---

\* **Наталья Валерьевна Курюмова**, кандидат культурологии, доцент кафедры хореографического искусства и художественной культуры АНО ВО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург). E-mail: currently63@yandex.ru

<sup>1</sup> Сейчас принято говорить о трех периодах российского современного танца. К первому относят экспериментальное творчество студий свободного движения и пластического, а также ритмопластического танца 1910–1920-х гг.; открытия в области пластики и движения советского авангардного театра (биомеханика, танцы машин и т. п.); опыт обновления классической лексики балетмейстерами-новаторами примерно того же периода; ко второму (очень условно) – расцвет интереса к искусству пантомимы и пластическому театру с конца 1950-х до конца 1980-х гг.; и третий, который был связан с появившейся возможностью культурного обмена и который был ориентирован на европейские и американские идеи и техники, сложившиеся в XX в. на Западе.

<sup>2</sup> Концептуальный современный танец, нацеленный на исследование возможностей человеческой телесности, многовариантной работы тела с пространством, представляет целый конгломерат техник и направлений.

информация о которых стала доступной<sup>4</sup>. Близкий ему формат танц-театра в этот период получил большее распространение, затем, худо-бедно, институализацию, – и это понятно. Во-первых, при всей своей новизне, танц-театр представлял более знакомый формат: накануне перестройки очевидным был интерес к бессловесному (и потому уходящему от навязываемых идеологических стандартов) пластическому театру, выросшему из возобновления интереса к авангардным театральным тенденциям 1910–1920-х гг. и на волне увлечения разрешенной в СССР пантомимой<sup>5</sup>. Принципиальным отличием была всё же нацеленность деятелей танц-театра на результат – в виде законченного композиционно спектакля, в котором формулировался (хотя не так прямолинейно, как это было принято в советском сюжетном балете, иносказательно, иногда даже – косноязычно) некий месседж. Кроме того, авторы постановок традиционно рассчитывали на ответную эмоциональную реакцию, сопереживание или даже потрясение со стороны зрителя; им был необходим сценический формат, срететированная труппа, хотя бы минимальное техническое обслуживание и т. п. Те же, кому важнее был сам процесс работы с телом, движением в пространстве и исследованием/накоплением все новых внутренних состояний от движения, с одной стороны; поиск новых, нетрадиционно-театральных видов коммуникации со зрителем, от которого теперь требовалась большая действенность, самостоятельность, с другой – двигались по пути танцевального перформанса. Работа вне сценической площадки, отмена композиционной строгости, внятной смысловой артикуляции и, как правило, виртуозного танцевания делали это направление более маргинальным, привлекательным для более узкого круга зрителей – особых, «посвященных». Последних к перформансу привлекал именно формат – как бы ускользающий из-под «властных структур» хорошо сделанного спектакля, выводящий акт творчества за пределы «товарности», попадания в культурный мейнстрим. В пуле отечественных танц-перформеров первой волны можно представить достаточно большое количество имен<sup>6</sup>.

Один из самых ранних перформ-проектов (начало 1990-х гг.), московский проект «Театр Сайры Бланш»<sup>7</sup>, костяк которого составляли теперь международно

---

<sup>3</sup> Жанр крупной сценической формы, объединяющей современные танцевальные и театральные практики, коллажирующий событийные фрагменты относительно некой общей темы, использующий не только танцевальные движения, но и повседневные, заурядные действия; использующий симультанно речь, музыка, визуальное оформление. Возник в Германии в творчестве представителей немецкого экспрессионистского танца, «матричные» черты приобрел в постмодернистскую эпоху, в творчестве выдающегося хореографа и режиссера Пины Бауш (1940–2007).

<sup>4</sup> Это не отменяет попыток отдельных художников и артистов создавать перформансы (правда, еще не танцевальные, но задействующие телесную фактуру), в СССР (здесь много чего можно вспомнить, например музыкальные хеппенинги (выступления «Поп-механики»), организуемые музыкантом Сергеем Курехиным (1954–1996)).

<sup>5</sup> Повальный интерес к пантомиме в СССР связан с рядом факторов: знакомством с творчеством молодежных зарубежных коллективов пантомимы в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957), а в 1961 г. с «первоисточником» – новой французской школой пантомимы благодаря первым гастролям артиста М. Марсо в СССР и др.

<sup>6</sup> Среди представителей первых, «героических» поколений российского contemporary – москвичи «По.В.С.Танцы» («Почти внутренне свободные танцы»), основанные А. Конниковой и А. Альбертсом; Тарас Бурнашев и его проект «Онэ Цукер», Олег Сулименко, организовавший лабораторию перформанса и импровизации «Сайра Бланш» (все они в свое время прошли через «Класс экспрессивной пластики» Г. М. Абрамова), ученик Гедрюса Мацквичюса, перформер Андрей Андрианов; петербуржцы Нина Гастева и Михаил Иванов («Игуан-танц-театр»), сюда следует отнести и феномен ярославского движения контактной импровизации, лидером которого долгое время являлся психолог, педагог и перформер Александр Гиршон, новосибирский «Вампитер».

<sup>7</sup> Театр принимал участие во множестве проектов и фестивалей современного искусства и танца в России, Европе и США.

признанные артисты, перформеры, постановщики Олег Сулименко и Андрей Андрианов, работали в разных средовых контекстах (в том числе гараж, заброшенные постройки и т. д.) в неброском для привыкшей к эффектам публики формате воркшопа. По возможностям исследования техники контактной импровизации. Сами себя они называли представителями «мужского интуитивного дуэта, в котором два человекоподобных организма исследуют и обживают незнакомую окружающую среду»<sup>8</sup>.

Питерский проект «Игуан»<sup>9</sup> был создан работавшими дотеле в пантомиме Ниной Гастевой и Михаилом Ивановым в 1995 г. Фирменный знак «Игуана» – работа в манере элегантного, ненавязчивого стеба, разрушающего обывательские стереотипы. Так, в «Love in supermarket» (2009) они словно развивали цитату из манифеста Алана Капроу «Образование не-художников» [9]. В этом тексте основоположник хепшенинга обосновывает превосходство повседневности над любым художественным явлением, а сомнамбулические движения покупателей в супермаркете находит гораздо более выразительными, чем любые инновации современного танца. Для создания перформанса они отправились в один из оживленных питерских ТЦ супермаркетов, где пытались танцевать, безупречно выразительные в каждом жесте и позе (до удаления с площадки – целых 20 минут!) и снимать происходящее на видео.

В Екатеринбурге, среди наиболее последовательно работавших и работающих в данном направлении артистов, стоит назвать Наталью Левченко<sup>10</sup> и Екатерину Жаринову<sup>11</sup>. Н. Левченко начала заниматься перформансом еще в конце 1990-х гг. Самая недавняя ее работа (в коллаборации с двумя танцовщицами, а также – диджеем, известным рэп-поэтом и еще одним известным танцовщиком) – перформанс «УУУ» (2020), представляемый на площадке Уральского филиала Пушкинского музея ГЦСИ-Екатеринбург. Работа возникла в результате ежедневных практик аутентичного движения и метода Фельденкрайза: по словам самих участниц, «они исследовали Уральскую Угрюмость и искали внутреннюю Улыбку». Многокомпонентная сайт-специфичная работа, при всей серьезности, вовлеченности в процессы обживания пространства, телесного взаимодействия, непонятных действий (например, навьючивания на себя фуфаяк, штанов и прочей одежды, сваленной в центре танцевального пространства в кучу, а потом – обратного разоблачения) несет признаки глубоко скрытой постмодернистской иронии. Или скрытой уральской угрюмой улыбки: ее уже трудно скрывать, когда, наконец, позволившие себе блески, улыбки, гламур артистки отдаются неконцептуальному, но самому настоящему, самозабвенному танцу в ритмах диско. Екатерина Жаринова в своих перформансах (соло или в коллаборациях) разрабатывала приемы американского постмодерн-танца. Это означало освобождение от всего накопленного в тот момент танцевально-лексического багажа и создание новой лексики на основе тех или иных движеческих алгоритмов. Так, например, в перформансе «Алгоритмы. Анаморфозы. Аномалии» (2012) белые одежды перформерш (их двое), рисующих

<sup>8</sup> Театр «Сайры Бланш» 15 лет спустя. Аккаунт в «ВКонтакте»: <https://vk.com/club33382673>.

<sup>9</sup> В настоящий момент – участник международных фестивалей современного танца в Европе, Африке, Америке и в России. Лауреат фестиваля Fringe (Пермь); премия Upstream международного фестиваля ЦЕХ (Москва). Неоднократный номинант премии «Золотая маска».

<sup>10</sup> Наталья Левченко, художественный руководитель неоднократного номинанта национальной театральной премии «Золотая маска» «Команда современного танца «Киплинг» (1992–2009), с начала 2000-х работает как педагог соматических практик и как свободный перформер.

<sup>11</sup> Екатерина Жаринова, организатор Малоформатного фестиваля современного танца в Екатеринбурге (2009–2016); хореограф, независимая танцовщица, выпускница Школы современного танца Екатеринбургского центра современного искусства. С 2000-го по 2005 г. входила в труппу театра «Провинциальные танцы»; в 2016-м, по окончании факультета театра и танца в The George Washington University (США), получила степень магистра изящных искусств (Master of Fine Arts).

математические формулы на белых полосах бумаги, а затем – претворяющих их в движения, подчеркивают нейтральность, «нулевость», с которых они начинают движение. В финале же, словно придя в состояние некоего творческого инсайта, исполнительницы разбрызгивают цветную гуашь из баночек на белые листы.

В начале уже совсем другой эпохи, 2010-х гг., в Екатеринбурге о себе заявил дуэт выпускников факультета современного танца «Zonk'a» (Анна Щеклеина – Александр Фролов). Помимо создания танц-спектаклей дуэт<sup>12</sup> активно и продуктивно действовал в формате танц-перформанса. В частности, в конце декабря 2021 г. Александр Фролов, также на площадке экс-ГЦСИ-Екатеринбург, представил инсталляцию-ретроспекцию «Тело. Отпечаток», отсылающую к более раннему перформансу дуэта, «Место» (2013). Тогда – конфликтное мучительное, но мгновениями – окрыляющее движение друг к другу двух людей совершалось в их взаимодействии с огромными листами крафт-бумаги. В бумагу заворачивались, ее мяли, рвали, делали из нее своих двойников-симулякров. Шуршание и шелест бумаги были фактурным акустическим сопровождением происходящему; приобретаемые ею странные формы – осязаемой метонимией тел перформеров. Нынешняя инсталляция направляла посетителей к рассматриванию фото-, видеозаписей, объемных фигур из крафт-бумаги – заархивированному «телу» спектакля. Диалог автора с самим собой, записанный и транслируемый, свидетельствовал о глубоко личном опыте перформера (начатого, по его словам, с момента рождения) «по осознанному возвращению к собственному телу». Без этого осознания, без воссоединения со своим телом, по мнению Фролова, – человек остается лишь пустой оболочкой – как смятый лит крафтовой бумаги.

В том же 2021 г. Анна Щеклеина стала номинантом «Золотой маски» с перформансом «Новая земля», созданном для Платоновского фестиваля в Воронеже с танц-труппой Камерного театра и осуществленном на пляжной насыпи Петровской набережной. Противостояние людей и природы происходило наяву (разразилась гроза). «Под барабанную дробь сама Анна читала отрывки из ранних произведений Платонова. Отчаянный танец танцоров труппы Камерного театра – фактически битва, акт сопротивления стихии. Они как будто “выросли из песка”, из самой земли, вытянулись во весь рост и начали бой за свое место под солнцем, размахивая красными флагами. Такими [автор] увидела людей будущего» [12].

Вся описанная выше деятельность отечественных танц-перформеров находится в русле так называемого «перформативного поворота», обозначившегося на рубеже 1960–1970-х гг. на Западе, связанного с появлением нового мультидисциплинарного направления гуманитарной науки «performance studies» (исследования перформативного). Парадигмальный сдвиг затронул самые разные социальные и гуманитарные дисциплины; он был нацелен на изучение человеческих практик и того, как индивидуальное поведение определяется контекстом. Любое действие человека, в любом месте и в любое время, рассматривается здесь как публичная «самопрезентация». По одному из основоположников данного направления, Ричарда Шехнера<sup>13</sup>, этот подход можно сформулировать так: «Мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» (цит. по: [6]). В своей книге «Теория перформанса» Шехнер [17] уравнивает в правах художественные и социальные практики. «Важным аспектом концепции Шехнера является намерение избежать в своих исследованиях эстетических предпосылок и обосновать перформативные исследования как дисциплину, близкую

<sup>12</sup> В 2021 г. дуэт, трижды номинант Национальной театральной премии «Золотая маска», прекратил свою деятельность как единый коллектив.

<sup>13</sup> В 1967–1980 гг. режиссер нью-йоркского экспериментального театра The Performance Group; один из основателей отдела Перформанс Школы искусств Тиша Нью-Йоркского университета.

социальным наукам» [6]. Под перформансом в широком смысле слова исследователь понимает особый вид поведения и взаимодействия людей. Важным качеством этого поведения является неприятие идеологической нейтральности, что предполагает активное участие «перформеров» в социально-политической жизни сообщества. Это означало формирование, на время действия, сообщества перформеров и зрителей-участников, альтернативного повседневному существованию в системе, пронизанной микрофизикой власти. «В “Дионисе”<sup>14</sup> участие в спектакле происходило по демократической модели, то есть зрители, вовлеченные в действие спектакля, имели возможность делать всё то, что делали перформеры, и становились... частью спектакля» [15, с. 72].

В контексте художественной и театральной критики перформативный поворот означал появление особого направления, изучающего перформанс и актуальное обновление господствовавшего прежде семиотического подхода. Ключевые книги по теории перформанса (как художественной практики) появились на Западе в 1980–90-х гг.; русскоязычному читателю они стали доступны не так давно. Одной из первых стала книга Роузли Голдберг, американского историка искусства, арт-критика и куратора «Искусство перформанса» [5]. Автор стремится проследить историю арт-перформанса начиная с эпатажных акций футуристов, дада и сюрреалистов – через хеппенинги, художественно-политические акции и практики концептуального искусства 1960-х гг. на Западе – вплоть до институализации перформанса. Она наступает в связи с принципиально меняющейся в начале XXI в. стратегией музеев и галерей, которые превращаются из «хранилищ» и мест созерцания признанных произведений искусства – в активно взаимодействующие с разными группами общества культурными центрами, презентующими актуальные процессы в искусстве. Голдберг одна из первых вписывает в эту историю и российских художников (от «Коллективных действий» – до Олега Кулика, Александра Бренера, «Синих носов» и т. д.). Обобщая большой эмпирический материал, автор пишет о том, что перформанс – это свободный, ничем не ограниченный, провокативный жанр «с бесконечным числом переменных, где исполнители – художники, которым надоело втискиваться в рамки более традиционных видов художественной практики и которые твердо намерены донести свое искусство до публики напрямую» [Там же]. Говорит она и о телесной, хаптической стороне перформанса, столь важной и в перформансе танцевальном: «Присутствие живого художника и акцент на его теле стали основными в понятии “реального”» [Там же], и о том, что для понимания этого направления искусства необходимо развитие способности к чувственному восприятию. Пишет она и о социальной значимости перформативного подхода – как возможности активного вовлечения зрителей в процесс, и о политической – как инструмента оперативного реагирования на изменения любого порядка: «отсутствие в нем материальной составляющей делает его особенно подходящим для того, чтобы избежать контроля правительственных органов» [Там же, с. 372].

Наиболее обстоятельно теория перформанса разработана в уже цитируемой выше книге Э. Фишер-Лихте [15]. Начиная с того, что традиционные эстетические теории оказываются непригодными для осмысления «перформативного поворота» в искусстве, она настаивает на необходимости разработки новой эстетики – «эстетики перформативности». Одновременно с этим, аналитику и критику в контексте этой эстетики автор вводит в общее русло театроведения. Необходимо отметить, что исследования современного театра и современного искусства в это

---

<sup>14</sup> «Дионис в 69-м», знаменитый спектакль Р. Шехнера в духе по трагедии Еврипида «Ваханки», где зрители принимали непосредственное участие в ритуалах рождения бога Диониса, смерти Пентея, вакхических танцах. При этом и перформеры, и зрители должны были быть нагишом.

время очень сближаются; Хан-Тис Леман вводит понятие «постдраматический театр» [11], отменяющий «текстуалистскую» трактовку театрального спектакля, объединяющий целый конгломерат явлений, находящихся на пересечении перформативных и визуальных искусств (сюда, по сути, можно отнести и танц-театр, и танц-перформанс).

Э. Фишер-Лихте прослеживает корни перформанса, начиная от ритуала (например, самобичевание братств кающихся грешников, распространенных в романских странах со времен Средневековья, или жертвоприношение, известное во всех древних культурах) и опытов/теории авангардного театра начала XX в. – к тому моменту, когда в представлениях о театре акцент начинает сдвигаться с литературы на живой спектакль как обязательное сопричастие актеров и зрителей. Перформанс в этой логике представляет, по мнению автора, решительный сдвиг от спектакля (инсценировки) – к событию; от законченного произведения, репрезентации – к акту творения, от зрительского (зрителем) – к соучастию, «обмену ролями». Главным механизмом, «двигающим» перформанс, является автореферентная «петля ответной реакции». Спектакль возникает по принципу «самосоздания»: алгоритмы его «запуска» продумываются авторами. «Художник перформансист... создает специфическую ситуацию как для себя самого, так и для других» [15, с. 297]. Теперь присутствующий и в традиционном театре механизм становится условием существования перформативного действия, придавая разворачивающимся здесь событиям непредсказуемый характер. Здесь, вслед за Шехнером, Фишер-Лихте говорит о возникновении сообщества актеров и зрителей, как «некой структуры, в которой эстетический, социальный и политический моменты тесно связаны друг с другом» [Там же, с. 92].

Важным, в том числе и для танц-перформанса, и для танц-театра, является осмысление «автореферентности» телесных действий и движений перформеров: изначально они самодостаточны, не требуют пояснений и оправданий. «Они означают именно то, что они совершают – например, длящееся сорок пять секунд поднятие руки от уровня талии до уровня глаз» [15, с. 155]. Тем не менее эти «самонаправленные» жесты формируют пространство перформанса и могут вызывать у зрителя самые разные ассоциации, оставаясь зачастую на уровне догадок. В одном из своих интервью французский хореограф Борис Шармац хорошо прокомментировал полисемантичность автореферентного жеста: «Достаточно только поднять руку – и в этом жесте сразу будет и весь классический танец, и “клянусь на Библии быть хорошим президентом”, и “оп, поймал муху”, и “держусь за поручень в метро”, и протест политической демонстрации...» [16].

Автореферентность действий напрямую связана с понятием «воплощение» – переносом акцента на феноменальное тело актеров с их индивидуальными физическими данными. Здесь тело предстает как источник смысла – в противовес телу семиотическому (в традиционной театральной эстетике), телу-инструменту.

Подчеркивается «материальность» среды перформанса: в вещах и звуках ценятся не их способность к «означиванию смыслов», но их физические свойства – тактильность, акустическое качество, интенсивность, сила. Причем человеческое тело – объект равный среди других объектов. Особое свойство этой материальной среды – ее эмерджентность, особое воздействие на субъективное восприятие каждого участника, определенный ассоциативный ряд, психофизическое состояние, вызванное сочетанием, казалось бы, несочетаемых предметов, тел, фактур<sup>15</sup>. «Когда речь идет об “экстазе” вещей, подразумевается, что они преодолевают собственные границы и являют с особой интенсивностью феномен своего присутствия, притягивая... внимание зрителей» [15, с. 301].

---

<sup>15</sup> В своем известном эссе [8] Сьюзен Зонтаг соотносит коллажирование разрозненных предметов в средовом пространстве перформанса с логикой сюрреализма.

В книге Фишер-Лихте осмысливается и сдвиг в работе с пространством. Автор выделяет здесь три стратегии: применение (почти) пустого пространства, позволяющее актерам и зрителям вариативность в передвижении по нему; создание специфических пространственных композиций, открывающих неизвестные/невысвоенные ранее возможности отношений актеров/зрителей; наконец, использование пространства, обладающего некой, не связанной с театром функцией, и исследование его специфики<sup>16</sup>. Кроме того, осмысливается и сдвиг в работе со временем. Оно обретает пространственные рамки, так как темпоритм перформанса диктуется не столько принятыми в традиционных театральными практиками членения спектакля (и связанных с особенностями психологического восприятия сидящего в зале зрителя), сколько реальными и автореферентными действиями, и перемещениями в пространстве, происходящими в режиме реального времени.

Особая энергетика и аура, «волшебство», возникающее в пространстве перформанса, связаны с концентрацией, казалось бы, на простых и заурядных действиях и вещах в неожиданном контексте, тогда обычное воспринимается как необычное. Испытываемые участником ощущения возникают от дестабилизации дихотомии «искусство и действительность» и других бинарных оппозиций; от состояния неопределенности, когда общепринятые правила поведения приходят в конфликт с тем, к чему провоцирует созданная перформером ситуация (или чего требует «петля ответной реакции»). Все это, по Фишер-Лихте, приводит к некоему пограничному, «лиминальному» состоянию – и, своего рода, трансформации. То есть обнаружению/необнаружению в себе участниками, хотя бы на время действия, новых качеств (от моторных до интеллектуальных), возможностей, идентичностей, которые могут подтолкнуть к переосмыслению некоторых личных установок восприятия действительности.

Первой книгой именно о танцевальном перформансе, его зарождении и практиках (задолго до фундирования перформативной эстетики как таковой) стала работа американской исследовательницы Салли Бейнз «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн» [2]. Написанная историком танца, непосредственным наблюдателем и участником процесса, в 1972 г. и с тех пор многократно переизданная, на русский язык эта культовая для представителей contemporary dance книга была переведена в 2018 г. и издана в рамках программы «Garage dance» Музея современного искусства «Гараж» (куратор Вита Хлопова). В 11 главах книги представлены теоретические концепты и творческие практики наиболее значимых десяти авторов из числа работавших на площадке так называемой «Церкви Джадсона» в Нью-Йорке в 1960-х – начале 1970-х гг., а также деятельность образованного по инициативе некоторых из них Grand Union – танцевального сообщества, сделавшего изменяемый постоянно танц-перформанс основой своей артистической, коммуникативной и жизненной стратегии.

Примерно с начала 2010-х гг. в слегка «притормозившем» (в силу ряда причин, о них – тема отдельного разговора) отечественном современном танце актуализируется так называемый «новый танец», или – новый «танцперформанс», «концептуальный танец», «экспериментальный танец». Исследователь Анна Козолина в своей книге об этом явлении [10] пишет, что ни одно из этих понятий не дает в полной мере представления о сути явления. И называет его «странные танцы». Речь идет, по сути, о том, что в программе магистратуры Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, запущенной в 2011 г., определяется как «художественные практики современного танца» [13]. Существовая на стыке современного танца (которого здесь становится еще меньше, и он далеко не всегда не то что

<sup>16</sup> Отдельное направление перформанса – site-specific.

виртуозен, но даже профессионален), соматики<sup>17</sup> и актуального критического дискурса, эти практики иницируются «танц-художниками».

Определение, что такое «танцевальный художник», можно найти в этой же программе. Это «специалист в области искусства танца, способный к артикуляции своей позиции в современном обществе и современной культуре в контексте художественных задач современности и культурных традиций» [13]. Обладающий «гуманистическим мировоззрением», владеющий «совокупностью знаний, умений и навыков в области постановочной, творческо-исполнительской, преподавательской, организационно-управленческой, производственно-практической, экспертно-консультационной и научно-исследовательской деятельности в творческих учреждениях искусств» [Там же]. Руководитель программы, Татьяна Гордеева<sup>18</sup> (которая, вместе с танц-драматургом Екатериной Бондаренко, активно работает в данном направлении, ряд их совместных перформансов включен в постоянный «репертуар» Московского Центра им. Вс. Мейрхольда), держит планку программы в соответствии с актуальными международными трендами.

В этом контексте танц-перформанс весьма концептуализирован и, сближаясь с визуальными, а также – партисипаторными и социально ангажированными формами современного искусства, все дальше уходит от традиционных представлений о том, что такое танец. Деятельность молодой генерации танц-художников активно осмысливается и поддерживается новой молодой генерацией отечественных критиков, теоретиков и кураторов современного танца (которые нередко и сами практикуют «странные танцы»)<sup>19</sup>. По их мнению, художественные практики отечественных «танц-художников», с их «критикой театральной зрелищности и поиска зрительского свидетельствования... обнищанием сценографического арсенала и акцентом “постановки на себя”... уходом в минимализм и попыткой присмотреться к телу как таковому, а не только телу техничному, натренированному исполнить чью-то хореографию» [10, с. 3], – постепенно становится основным ресурсом обновления в российском contemporary dance.

Продолжая развивать перформативную эстетику и помня «заветы» американского танца постмодерн, новое поколение танц-художников непосредственно связано и с более поздним (выросшим на той же почве) французским интеллектуальным направлением конца 1990-х гг. «не-танец». Яркими представителями данного ответвления во французском современном танце считаются Жером Бель, Борис Шармац, Ксавье Ле Руа и другие. Владея замечательной хореографической базой,

---

<sup>17</sup> Область в исследованиях работы с телом и движений, которая подчеркивает внутреннее физическое восприятие и опыт.

<sup>18</sup> Татьяна Гордеева – танцовщица, свободный перформер, исследователь современного танца. окончив Московскую академию хореографии с красным дипломом, после нескольких лет работы солисткой в «Кремлевском балете» резко сменила направление и занялась contemporary dance; танцевала в танц-компании Саши Пепеляева «Кинетик», была одним из организаторов Фестиваля современного российского танц-театра «Цех» (1998–2011). Возглавляет указанную программу с 2011 г.

<sup>19</sup> Молодые исследователи, многие из которых изучали предмет не только в России, но и за рубежом, в том числе – Анна Козонина, Анастасия Прошутинская, Екатерина Ганюшина, Анна Кравченко и др., нацелены на активное, практическое участие в формировании инфраструктуры отечественного современного танца. В своих исследованиях и кураторской деятельности они отталкиваются от cultural studies – актуального направления междисциплинарных исследований, в которых границы искусства проблематизируются и размышления о нем выходят за рамки специальных дисциплин (искусствознание, эстетика). На формирование этой методологии влияют актуальные гуманитарные дискурсы. В том числе: критическая аналитика французского постструктурализма и социального конструктивизма; рассмотрение тех или иных культурных практик в их соотношении с определенными социальными явлениями и системами власти, в русле культурных штудий и т. п. Многие из них говорят об уязвимости, синдроме самозванца и нестабильной профессиональной идентичности, в состоянии которых живет российский танц-художник и которые тематически «прорабатываются» в его художественных практиках.



представители данного направления проблематизируют понятие танца, его границ, исследуя возможности движения вне хореографии; одновременно многие из этих авторов работают с танцорами, как с обычными людьми, и обычным людям ставят задачи, как танцорам. Характерным примером не-танца является перформанс Бориса Шармаца «Manger» (что значит «есть», «съесть»), показанный в Москве в рамках фестиваля «NET» 7 лет назад. Действо происходит в пустом помещении, зрители могут свободно перемещаться. Танцовщики сначала находятся среди зрителей; единственное их отличие – у каждого из них есть лист белой бумаги, который в какой-то момент они начинают поедать. Главное действие – тщательное пережевывание бумаги – производится стоя, лежа, извиваясь всем телом, перемещаясь; бумагой давятся, слизывают ее с пола, каждый сам по себе и вступая в телесный контакт. В какой-то момент, не переставая поглощать бумагу, они начинают потихоньку напевать тему *allegretto* из 7-й симфонии Бетховена. Комментарии к подобным вещам, как правило, ограничиваются утверждением, что здесь не заложено никаких метафор и меседжей, нет критики общества потребления или еще чего-то в этом роде. Речь идет об абсолютно автореферентных действиях. Но каждый вправе по-своему интерпретировать увиденное.

Стратегии художественных практик современного танца исследователь Анна Козонина определяет так: «*Все* новое в танце... связано не столько с производством эффектной формы (в консервативном смысле), сколько с поиском границ танца и движения, исследованием способов телесной коммуникации, изучением потенциала танца для производства сообществ, акцентом на социальную информацию, которую несет тело, изучением танца как действия, способа мыслить и производить аффекты» [10, с. 98]. А куратор танца Анастасия Прошутинская считает, что «сейчас хореографы – это не профессионалы-ремесленники-постановщики, а люди с разным бэкграундом и большим количеством интересов. Эти интересы и разные типы занятости насыщают информацией и наполняют их работы. Утром такой человек может выступить на академической конференции, днем сходить на занятия по *vogue*, потом написать критический текст, вечером показать перформанс. Художник собирает и комбинирует совершенно разные практики, и это меняет наше представление о виртуозности и завершенности формы конечного продукта. Хореограф не может позволить себе запереться в студии на три месяца, чтобы создать произведение искусства. И не только по экономическим соображениям, но и потому, что за эти месяцы пройдет десять фестивалей, появятся три активистских движения, все время нужно быть к этому подключенным, и это порождает другие режимы производства» [7].

Вик Лащенко, один из авторов перформанса «Лаборатория самозванства»<sup>20</sup>, представленного в московском Манеже летом 2018 г. в рамках выставки российского современного искусства «Здесь и сейчас», размышляет о тактиках современного молодого художника (танц-художника в том числе). «У меня нет базового танцевального или хореографического образования, – говорит он о себе. – Некоторое время я ходил на классы по технике современного танца, продолжал снимать видеоарт и писать сценарии для кино. В какой-то момент моя практика привела меня к необходимости делать танцевальные работы самому...» [4]. Ситуацию современного молодого художника он определяет как отсутствие ремесленных навыков и связей в художественном поле, но огромное желание делать хоть что-то (хотя и непонятно, что именно или как). И «именно в этом делании, а не в совершенном владении каким-либо медиумом, и проявляется его виртуозность» [Там же]. Сила современного художника, считает он, это создание контек-

<sup>20</sup> Участники записываются заранее и проходят своего рода тренинг эмпауэрмента, т. е. «прокачки» и групповые обсуждения, связанные с проблематикой профессиональной самоидентичности.

ста, меняющего восприятие зрителя (то есть та самая трансформация, о которой пишут теоретики перформанса). А ощущение самозванца – это данность нашего времени, новая форма существования в таком обществе, где постоянные изменения и рост знаний, необходимых для работы, происходят быстрее, чем мы успеваем ими овладеть. Поэтому танц-художник предлагает рассматривать самозванство как реализацию тактики поведения «делай как хочешь, пусть думают, что хотят» [4].

Создатели одного из заметных и, главное, несмотря на все трудности полумаргинального существования, устойчивых проектов последнего времени, танц-кооператив (как они себя именуют) «Айседорино горе», Саша Портянникова и Даша Плохова, – танц-художники «дипломированные». Они из первого выпуска магистрантов рассмотренной выше программы АРБ им. А. Я. Вагановой (2013). Тем не менее в своем манифесте они говорят об «институциональной маргинальности» и «маргинальной институциональности». Важный этический момент их программы – они стремятся восстановить разорванные связи между танцевальным авангардом начала XX в. и нашим временем: «Мы... плоть от плоти российского танцевального поля» [1]. Этот поиск собственных корней и самоидентификации стал импульсом к осуществлению ими весьма обстоятельного и актуального (по проблематике, формам реализации и акцентам) проекта «Советский жест». «Многоступенчатого» и «долговременного» проекта «по исследованию архива современного танца прекрасной России прошлого», осуществление которого заняло больше пяти лет. Исходной точкой стало обращение к «архиву» свободного танца эпохи советского студийного движения 1920-х гг., а именно – к эскизам, записям, стенограммам, конспектам практик, документации работы деятелей того времени, сохранившимся в архивах Хореологической лаборатории РАХН (1923–1928), объединившей в то время многие эксперименты и практики. Следующим этапом стала организация и проведение «Хореологической лаборатории» (поддержанной музеем современного искусства «Гараж»), с участниками которой в течение нескольких месяцев Саша и Даша работали с извлеченными из архивов фрагментами телесных практик – движений, поз, принципов движения, построения. При этом целью исследования художницы видели не восстановление (restoration) исторического эксперимента, а переработку (recycling) существовавшего знания. Завершением проекта стала лекция-перформанс «Советский жест» (в начале декабря 2021 г. спектакль был показан, в т. ч. в рамках 6-й Уральской индустриальной биеннале современного искусства), а также появление «Руководства по применению танцевального пластического архива» [14], зафиксировавшего все этапы развития проекта, задокументировавшего все принятые к сведению и переработанные материалы, представившего научную рефлексю на проделанную работу, предлагающего алгоритмы работы с движенческим архивом для дальнейших исследований.

Обращаясь к экспериментам раннесоветского периода, авторы стремились, во-первых, преодолеть «конфликт идеологий» между собственной «постсоветской идентичностью» (телесностью, воспитанной современным танцем) и телесностью «советского прошлого»; во-вторых, «деколонизировать» развитие современного танца в России: найдя некие базовые основания, конкретные данные его исторического прошлого, задокументировать, переработать и создать основу для его дальнейшего развития, чем «способствовать развитию локального культурного поля, которое выстраивает паритетные отношения с мировыми трендами» [14].

«Советский жест» – хороший пример различия между танц-перформансом как некой, при всех оговорках все еще остающейся художественной, акцией (разовой или повторяемой, как танц-спектакль) – и актуальными художественными практиками, нацеленными на многоуровневый коллаборационный процесс, с акцентом

на социально-этической значимости, полезности проекта. Танец, искусство, эстетика, оставаясь неизменным фоном, уходят на второй план в связи с задачами «выстраивания горизонтальных коммуникационных связей», полезных «партиципаторных проектов»<sup>21</sup>, высвобождающих творческий потенциал не только самого автора (авторов), но и других участников. «Новая этика» современного искусства активно развивается, продвигается, осмысливается (об этом см.: [3]). Каково ее будущее? Каково будущее искусства танца и танц-перформанса в нашей стране? Это тема для дальнейших наблюдений и штудий.

### Список источников

1. Айседорино горе: танцевальный кооператив [Электронный ресурс] : сайт. – URL: <https://www.isadorino-gore.com/aboutru> (дата обращения: 12.02.2022).
2. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеевой. – М. : Арт Гид, 2018. – 312 с., ил.
3. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. – М. : V-A-C press, 2018. – 528 с.
4. Лащенко В. Тактики самозванства [Электронный ресурс] : интервью / вела Е. Ганюшина // Room For: пространство современного танца. – 30.05.2018. – URL: <http://roomfor.ru/impostor-lab/> (дата обращения: 02.02.2022).
5. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М. : Ad Marginem Press, 2014. – 320 с.
6. Демехина Д. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехера // Артикульт. – 2017. – № 28 (4). – С. 144–152.
7. Дмитриевская А. Взволнованный куратор: Анастасия Прошутинская о кураторстве современного танца, уязвимости и новом гуманитарном сдвиге [Электронный ресурс] : интервью / беседу вели А. Дмитриевская, А. Козонина // Colta : электронный портал о культуре и обществе<sup>22</sup>. – URL: <https://goo.su/cphx> (дата обращения: 07.02.2022).
8. Зонтаг С. Хеппенинги. Искусство безоглядных сопоставлений // Мысль как страсть / сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина ; пер. с англ. В. Голышева. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
9. Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Художественный журнал. – 1997. – № 17 – С. 5–6.
10. Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевальных перформансов в России. – М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 244 с. : ил.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступит. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М. : ADCdesign, 2013. – 311 с.
12. Новая земля. Платоновский фестиваль искусств, Воронеж [Электронный ресурс] // Золотая маска : сайт Национальной театральной премии. – Разд. : Номинации на премию 2022. – URL: [https://www.goldenmask.ru/spect\\_2401.html](https://www.goldenmask.ru/spect_2401.html) (дата обращения: 13.02.2022).
13. Основная образовательная программа высшего образования – программа магистратуры по направлению подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство», профиль подготовки «Художественные практики современного танца» // Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой. – СПб., 2015. – URL: [https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/OOP\\_mag52.04.01sov\\_2016.pdf](https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/OOP_mag52.04.01sov_2016.pdf) (дата обращения: 07.04.2022).
14. Плохова Д., Портянникова А. «Опыты хореологии», или Куда нас завел «Советский жест» [Электронный ресурс] : руководство по практическому применению танцевального архива. – URL: <https://goo.su/bqKI> (дата обращения: 14.02.2022).
15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Международное театральное агентство «Play & Play» : Канон+, 2015. – 376 с.

<sup>21</sup> То есть таких, в которых, по выражению искусствоведа Клер Бишоп, вовлеченные «люди являются ключевым художественным медиумом и материалом».

<sup>22</sup> 11 марта 2022 г. Роскомнадзор ограничил доступ к сайту Colta (признан Минюстом России иностранным агентом).

16. Шармац Б. Я не говорю танцу «нет» : интервью // Colta : электронный портал о культуре и обществе<sup>23</sup>. – URL: <https://goo.su/btWe> (дата обращения: 07.04.2022).

17. Шехнер Р. Теория перформанса / пер. с англ. А. Аслаян. – М. : V-A-C Press, 2020. – 486 с.

**Natalia Valerievna Kuryumova,**

Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor of the Department of Choreographic Art and Artistic Culture, Liberal Arts University – University for Humanities (Yekaterinburg)

### **Dance Performance: between Dance Theater and Artistic Practices of Contemporary Dance**

**Abstract.** The article deals with the Russian dance performance of the 1990s - 2010s as a specific and relevant form of artistic reflection, which has arisen in connection with the intensification of the development of contemporary dance and dance-theater forms since the early 1990s. The examples of Russian dance-performance are presented in the context of a general cultural performative turn and from the point of view of performative aesthetics. The author emphasizes the connection and differences with the dance theater, as well as the actualization and updating of the domestic dance-performance in connection with new strategies for the artistic practices of contemporary-dance.

**Keywords:** (dance) performance; performative turn, contemporary dance, dance theater, dance artist, artistic practices of contemporary dance

---

<sup>23</sup> 11 марта 2022 г. Роскомнадзор ограничил доступ к сайту Colta (признан Минюстом России иностранным агентом).