Санкт-Петербургский государственный университет

***ПОГОРЕЛОВА Елена Евгеньевна***

**Выпускная квалификационная работа**

***Оппозиция «мужского» и «женского» в балете и современном танце***

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5620.2019 *«Музыкальная критика»*

Научный руководитель:

профессор кафедры междисциплинарных

исследований и практик в области искусств СПбГУ,

доктор философских наук

Савченкова Нина Михайловна

Рецензент:

ведущий научный сотрудник Института истории

естествознания и техники РАН,

кандидат психологических наук,

PhD (доктор философии Манчестерского университета)

Сироткина Ирина Евгеньевна

Санкт-Петербург

2022

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc103244125)

[Глава 1. Оппозиция «мужского» и «женского» в балете 9](#_Toc103244126)

[1.1 Мужская позиция власти в балете 9](#_Toc103244127)

[1.2 Классический балетный сюжет как воплощение мужского желания и механизм репрезентации «женского» 11](#_Toc103244128)

[1.3 Исполнение (performance) и балетная техника 12](#_Toc103244129)

[1.4 Балет как пространство женской эмансипации 14](#_Toc103244130)

[1.5 Стереотипы репрезентации «мужского» в балете и слом традиции. Нижинский — новые грани чувственности 15](#_Toc103244131)

[1.5.1 Маскулинность/андрогинность. Напряжение/расслабление 17](#_Toc103244132)

[1.5.2 Дионисийское/аполлоническое. Статика/динамика. 18](#_Toc103244133)

[1.5.3 Бережность/неумеренность. Игра/серьезность 19](#_Toc103244134)

[1.5.4 Христианское/греческое. Новые грани чувственности 20](#_Toc103244135)

[Глава 2. Оппозиция «мужского» и «женского» в современном танце 23](#_Toc103244136)

[2.1 Танец модерн 23](#_Toc103244137)

[2.1.1 Идентичность в танце модерн 23](#_Toc103244138)

[2.1.2 Желание и чувственность в танце модерн 25](#_Toc103244139)

[2.2 Танец постмодерн. Слом стратегий репрезентации 27](#_Toc103244140)

[2.3 Возвращение чувственности, желания и идентичности 30](#_Toc103244141)

[2.3.1 «Kontakthof» Пины Бауш. Идентичность 31](#_Toc103244142)

[2.3.2 «Весна священная» Мориса Бежара, «La Petite Mort» Иржи Килиана. Желание и чувственность 33](#_Toc103244143)

[2.4 Сценический танец контемпорари 38](#_Toc103244144)

[2.4.1 Хореография вне оппозиции «мужского» и «женского» 39](#_Toc103244145)

[Глава 3. Оппозиция «мужского и женского» в танцевальном перформансе 43](#_Toc103244146)

[3.1 Деконструкция и конструирование идентичности в танцевальном перформансе 44](#_Toc103244147)

[3.1.1 Растворение идентичности 44](#_Toc103244148)

[3.1.2 Метаморфозы и игра в ассоциации. Гендерная идентичность 45](#_Toc103244149)

[3.2 Желание и чувственность в танцевальном перформансе 48](#_Toc103244150)

[Заключение 51](#_Toc103244151)

[Список литературы 53](#_Toc103244152)

# **Введение**

Данная работа посвящена исследованию проблематики оппозиции «мужского» и «женского», определению этих категорий, а также изучению гендера, сексуального желания и чувственности в танце, а именно реализации гендерной идентичности, желания и чувственности через телесность.

Понятие «гендер» включает в себя спектр характеристик, относящихся к мужественности (маскулинности) — «мужское», — и женственности (феминности) — «женское». В зависимости от контекста, под такими характеристиками могут подразумеваться социальные структуры, в частности гендерные и другие социальные роли, или гендерная идентичность. Помимо гендерной идентичности понятие гендера включает в себя сексуальную ориентацию. В отличие от генетически обусловленного пола, гендер — социальный конструкт. «“Хромосомный пол” рассматривается как относительно минимальное сырье, из которого производится социальное конструирование гендера»[[1]](#footnote-1), — пишет об этом Ив Кософски Сэджвик, американская культуролог и исследовательница литературы.

Тело, а точнее двигающееся тело, — главный агент репрезентации нас в обществе. Это место/поверхность, которая «заявляет» об идентичностях: о гендере, расовой принадлежности, видимой инвалидности, соответствии устоявшимся эстетическим нормам, состоянии здоровья и так далее. Так, танец, как телесное воплощение движения, всегда тем или иным образом затрагивает тему идентичности. Однако работает ли хореограф/танц-художник с этой темой осознанно — отдельный вопрос, которому и посвящено данное исследование.

Мы сами, с помощью наших действий, конструируем вокруг себя гендерную оболочку. Танец занимает особую позицию в процессе конструирования гендера, ведь тело одновременно производится во время танца (становится явленным, таким какое оно есть) и является производным от него (подчиняется условиям танца и конструируется через эти условия).

Тело танцовщика состоит из множества слоев идентичности. Нам наиболее важны социальный (включающий в том числе возраст, травмы, цвет кожи) и телесный (опыт и память физического действия). При этом зритель воспринимает танцующее тело через такую же двойную линзу — свой социальный срез и свой же опыт физического действия.

Танец может работать с идентичностью следующими способами:

А) репрезентировать,

Б) усиливать проявление,

В) размывать, подрывать, преодолевать,

Г) задавать вопрос об отношениях разных социальных групп,

Д) намеренно игнорировать.

Лаура Малви, теоретик кинематографа, в статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» пишет: «Скопофилический инстинкт (удовольствие от рассматривания другого человека в качестве эротического объекта) и, в противопоставлении, либидинальное ego (формирующие Я процессы идентификации) выступают в виде совокупности моделей, механизмов, на действии которых умело играет кинематограф»[[2]](#footnote-2). Продолжая ее мысль, можно сказать, что те же механизмы работают и в случае наблюдения танца: скопофилический, связанный с наблюдением за другим телом (в частности, в случае балета), и нарциссический, связанный с идентификацией себя через видимый образ (чаще всего в случае наблюдения за танцевальным перформансом).

Психоаналитический метод, используемый Малви, далеко не единственный. Так, исследовательница танца Салли Бейнс намеренно отказывается от психоанализа в пользу эмпирического наблюдения и анализа: «Мой подход к анализу хореографических представлений является историческим и материалистическим (в смысле анти-эссенциалистским). В то время как я описываю и анализирую образы и тропы, которые, кажется, неоднократно возникают на протяжении всей истории танца, я не рассматриваю их как универсальные или существенные, а, скорее, как порожденные историческими условиями и диалогической традицией художественных практик»[[3]](#footnote-3).

**Актуальность** исследования гендера, желания и чувственности в танце заключается в необходимости заполнить существенные пробелы в осмыслении классического и современного танца, обогатить теорию танца междисциплинарными гуманитарными исследованиями. Также она подкрепляется общим интересом западных исследователей к данному вопросу. Последние 40–50 лет dance studies активно рассматривает историю и теорию танца через призму идентичности. Существуют следующие позиции:

* Критика балета с точки зрения феминистской оптики (угнетение женского тела и женского желания в классической парадигме балетного сюжета);
* Критика представления о том, что танец коммуницирует со зрителем через тело, минуя социальные и культурные условности;
* Критика поиска «нейтрального исполнителя» и нейтрализация белого здорового тела в танце (идентичность попросту скрывается).

В данном исследовании будет рассмотрена более узкая проблематика: механизмы конструирования гендерной идентичности, желания и чувственности через телесность.

**Объектом исследования** является репрезентация гендерной идентичности через телесность («многомерную, креативную, целостную информационную систему»[[4]](#footnote-4), культурно-социальный конструкт), проблематика желания и чувственности.

**Предметом исследования** — спектакли 19–21 веков, танцевальные перформансы 20–21 веков, а именно: «Сильфида» Ф. Тальони, «Послеполуденный отдых Фавна» В. Нижинского, «Плач» и «Весна в Аппалачах» М. Грэм, работы А. Дункан, работы М. Каннингема, «Трио А» И. Райнер, «Kontakthof» П. Бауш, «La Petite Mort» И. Килиана, «Весна священная» М. Бежара, «Soul Chain» Ш Эйяль, «Лики» А. Кравченко, «Принцесса/Русалка» Д. Плоховой, «7 Pleasures» М. Ингвартсен.

**Материалами** для исследования стали видеозаписи, очерки и описания спектаклей и перформансов.

**Научная новизна** работы заключается в осмыслении танца в междисциплинарном контексте антропологии, культурологии, философии, психоанализа.

**Цель исследования:** раскрыть механизмы выстраивания оппозиции «мужского» и «женского» в танце, а также механизмы гендерной идентификации, желания и чувственности в балете и современном танце.

**Основные задачи исследования:**

1. Проанализировать явление гендерной дихотомии в балете;
2. Обосновать феномен воплощения мужского желания через женскую телесность в балете;
3. Проследить появление новых моделей репрезентации гендерной идентичности и желания в танце модерн;
4. Рассмотреть важность периода танца постмодерн (появление «нейтрального исполнителя»);
5. Проследить возвращение важности гендерной идентичности и желания в современном сценическом танце второй половины 20 века;
6. Рассмотреть феномен гендерно-нейтральной хореографии;
7. Проследить изменение механизмов репрезентации гендерной идентичности и желания в российском и зарубежном танцевальном перформансе;

Среди **методов исследования:** психоаналитический, социологический, антропологический, культурологический, а также инструменты dance studies, women studies, квир-исследований.

**Литература** включает в себя западные и отечественные книги, статьи и очерки о гендерных исследованиях (в том числе в танце), труды по dance studies и литература об истории и теории танца, такие как статьи и книги Салли Бейнс, Ив Кософски Сэджвик, Эрики Фишер-Лихте, Андре Лепеки, Анны Козониной.

**Структура** исследования:

Во Введении ставится проблема исследования и даются основные опорные точки;

В первой главе гендер в балете рассматривается с точки зрения бинарной дихотомии «мужское — женское», затрагивается проблема воплощения мужского желания через женскую телесность, дается характеристика феномену женской эмансипации в балетном театре, феномену мужского танца, сформировавшемуся в Дягилевской антрепризе; также балет рассматривается через призму квир-исследования;

Во второй главе рассматриваются механизмы формирования новой идентичности (в частности, женской), а также способы реализации желания в танце модерн, рассматривается период танца постмодерн как эпоха отрицания идентичности и чувственности в танце, описывается возвращения важности идентичности и желания в современном сценическом танце 60–90 годов 20 века, рассматривается феномен гендерно-нейтральной хореографии;

В третьей главе дается определение танцевального перформанса, рассматриваются механизмы формирования идентичности (национальной и гендерной) в российском танцевальном перформансе, а также механизмы репрезентации желания и чувственности в зарубежном танцевальном перформансе;

В Заключении дается общий вывод относительно репрезентации идентичности и желания в танце, как классическом, так и современном; обозначаются основные различия и тренды относительно разных форм танца.

# **Глава 1. Оппозиция «мужского» и «женского» в балете**

## **1.1 Мужская позиция власти в балете**

Несмотря на то, что первой ассоциацией, связанной с балетом, почти всегда будет женский танец, все позиции власти в балете заняты мужчинами.

В своей книге «Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения» Андре Лепеки пишет об этом: «Есть особая, онтоисторически основополагающая для западной хореографии субъективность, которая, точно призрак, преследует циркулирующее во времени место танца и бросает вызов логике причинности и репрезентации. Эта субъективность — одиночный танцовщик-мужчина»[[5]](#footnote-5). Лепеки путешествует «по историческому времени танца, чтобы в “Орхезографии” (1589), учебнике танца Туано Арбо, исследовать отголоски рождения в присутствие в западной хореографии — машины по производству субъективности раннего модерна, основным элементом которой является мужской солипсизм»[[6]](#footnote-6). Эта субъективность родилась в эпоху Возрождения, когда балет подступился к самоопределению как искусство и появились первые учебники танца, написанные мужчинами для мужчин (например, работы Доменико да Пьяченца, Гульельмо, Корнацано, Карозо, Негри и других). Профессиональный танец начался с мужчины, танцующего в одиночестве (как, например, зафиксировано в «Орхезографии»: знание о танце передается через диалог ученика с учителем, при этом ученик находится один в комнате). Только позже мужчина взял себе женщину в качестве партнера.

Первыми танцовщиками, композиторами, либреттистами, хореографами, теоретиками танца были мужчины. Женское присутствие в танце сначала было необходимо для парного танца, но постепенно танцующая женщина заняла свое место рядом с танцующим мужчиной. Историк танца Вера Михайловна Красовская пишет об этом: «В конце XV века [в Италии] при монарших дворах состояли хореографы — учителя танцев; в их обязанности входили постановка праздничных зрелищ и обучение танцам лиц обоего пола. Рядом со знаменитыми любителями, иногда достигавшими большого искусства, имелись и профессионалы. В 1491 году на пиру в честь свадьбы Беатриче д’Эсте и Лодовико Сфорца некая юная флорентийка с “большой гибкостью исполняла туры и прыжки”, являя, по словам свидетеля, “искусное зрелище ловкости и красоты”»[[7]](#footnote-7).

Так, мужское доминирование в теории и практике (хореографирование, преподавание, сочинение музыки и либретто) берет начало в самом зарождении балета и становится нормой на следующие несколько веков. Танцующая женщина постепенно занимает все более важную позицию. Однако эта позиция не ведет к освобождению, скорее наоборот, все более закрепощает танцовщицу в тисках мужского желания, которое транслируется через ее танцующий образ. Эпоха романтизма, в которой женский образ на сцене станет важнее мужского, окончательно зафиксирует мужское желание в женском образе. Танцовщица выходит на первый план, но лишь для того, чтобы оттенить мужское желание.

Для примера возьмем сюжет балета «Сильфида» (хореограф Филиппо Тальони, композитор Жан Шнейцхоффер, либретто Адольф Нурри и Филиппо Тальони, премьера 1832, Париж). По либретто, основанному на фантастической новелле французского писателя Шарля Нодье «Трильби» (1822), Сильфида (дух воздуха) является молодому человеку Джеймсу, тот влюбляется в нее и тем самым разрушает приближающуюся свадьбу с девушкой Эффи; Сильфида умирает после попытки Джеймса поймать ее. Сильфида — квинтэссенция желания Джеймса. Она невесома, легка, она парит над землей («Сильфида» — исторически первый балет, в котором появились пуанты как выразительное средство; все девушки танцевали в мягкой обуви, Сильфида же, как дух воздуха, чуть возвышалась над землей в пуантах). Сильфида неуловима — как только Джеймс накидывает на нее шарф, чтобы поймать, она умирает. Вместе с ней умирает желание Джеймса.

Таким образом, позиция власти дает мужчине возможность транслировать собственное желание через сюжет и женский танец.

## **1.2 Классический балетный сюжет как воплощение мужского желания и механизм репрезентации «женского»**

Практически любой балетный сюжет до XX века воспроизводил определенные закономерности.

Балет строится на дихотомии мужского и женского. Маскулинность и сила танцовщика противопоставляется феминности и ложной хрупкости танцовщицы — и наоборот. Гендерная идентификация максимально проста: по костюму, движениям, сюжету зритель легко считывает идентичность танцовщика. При этом ни один хореограф классического балета не ставил перед собой задачу намеренно репрезентировать гендерную идентичность танцовщиков. Эта репрезентация предполагается априори, не нужно делать никаких специальных действий, чтобы дополнительно ее обнаружить или подчеркнуть.

Наиболее ясный механизм репрезентации — сюжет или либретто балета. Стоит различать сюжет (plot) и собственно репрезентацию гендера через танец (performance — технику и исполнение). Поговорим сначала о сюжете.

История, которая разворачивается в спектакле, чаще всего содержит [несчастную] любовную линию между мужчиной и женщиной. Салли Бейнс называет это the marriage plot (свадебный сюжет)[[8]](#footnote-8). Для примера вспомним балет «Лебединое озеро». Согласно либретто, принц Зигфрид влюбляется в Одетту, но Злой гений Ротбарт не дает им быть вместе. Сюжет можно свести к формуле: девушка не может выйти замуж за принца из-за обстоятельств (в данном случае злого рока).

Бейнс пишет об этом: «Существуют исторические причины связи танца с брачным сюжетом. Истоки балета лежат в танцевальных развлечениях на королевских свадьбах в Европе эпохи Возрождения. В XVII веке по мере того, как театральные танцы становились публичными и профессиональными, в них появились изображения свадеб и браков — или, как это ни трагично, разбитых браков. К XIX веку свадьбы стали обязательными составляющими балетов, а не социальным контекстом его исполнения. То есть, сначала танцы были встроены в свадьбы, затем свадьбы оказались встроены в танцы»[[9]](#footnote-9).

Продолжая свою мысль, Бейнс высказывает мнение, что свадебный сюжет, трансформируясь, преследовал хореографов вплоть до эпохи танца модерн. Несмотря на то, что к этому моменту в танце поменялось буквально все (философия движения, характер репрезентации, принцип работы с телом), спектакли все еще оставались заложниками свадебного сюжета, претерпевшего колоссальные изменения, но по сути своей прежнего. Преодолеть этот сюжет удалось хореографам танца постмодерн, отказавшимся от сюжета как такового, о чем речь пойдет ниже.

Так, сюжет становится одним из наиболее простых и четких механизмов воплощения мужского желания и репрезентации гендерной идентичности.

## **1.3 Исполнение (performance) и балетная техника**

Теперь можно перейти к исполнению и технике (performance), которые также могут являться механизмами гендерной репрезентации. «Сюжет может словесно описывать женский персонаж как слабый или пассивный, в то время как физическое мастерство танцовщицы, исполняющей эту роль, может насыщать ее силой»[[10]](#footnote-10), — пишет Бейнс, приводя в пример балет «Жар-птица»: «Принц Иван, охотясь в лесу, захватывает в плен Жар-птицу. Чтобы вернуть себе свободу, она дарит ему волшебное перо. В фильме Королевского балета о балете Марго Фонтейн, с которой репетировала первая исполнительница Жар-птицы (Тамара Карсавина), ведет себя так, что мы видим, как она манипулирует принцем, в эротической игре в доминирование»[[11]](#footnote-11).

Так, по словам Бейнс, исполнение всегда наделяет сюжет дополнительными смыслами. Любая исполнительница роли Жар-Птицы привнесет новую трактовку этой роли. Балерина может быть робкой, хрупкой, а может, как Фонтейн, быть доминирующей и страстной. Недостаточно анализировать только либретто в исследовании балета и танца, всегда необходимо помнить о том, что балет — это искусство харизмы, характера исполнителя.

Что касается техники классического танца, она практически универсальна как для мужчин, так и для женщин. База классической техники одинакова, так как строится на анатомии опорно-двигательного аппарата. Однако есть различия в нюансах исполнения, которые сформировались за многовековую традицию исполнения. Например, для женщин характерно использование пуантной техники, мелких партерных движений, маленьких прыжков. Анатомически женщины более гибкие, поэтому, как правило, все движения адажио женщина выполняет в более высокой амплитуде. Для мужчин характерны высокие затяжные прыжки, туры в воздухе. В парном адажио мужчина всегда находится в опоре и выполняет поддержки, поднимая или придерживая партнершу.

Таким образом, исполнение является неотъемлемой частью анализа танцевального искусства. Конструирование гендерной идентификации и желания происходит и на этом уровне, например, через небольшие различия в балетной технике.

## **1.4 Балет как пространство женской эмансипации**

Рассмотрим другую сторону социальной составляющей балета. Есть мнение, что называть балет пространством угнетения женщины было бы неправильно. Несмотря на то, что все позиции силы (хореограф, композитор, либреттист и так далее) заняты мужчинами, мы уже видели, как женский потенциал может быть раскрыт через исполнение и балетную технику.

«После того, как в 1980-х и начале 1990-х годов феминистская критика демонизировала балет, стало ясно, что в противоречиях, присущих меняющимся ролям женщин и ультраженственным аспектам балерины, нелегко разобраться… Много ли существует профессий, в которых женщины принимают столь большое участие и добиваются успехов на стольких уровнях?»[[12]](#footnote-12) — пишет исследовательница танца Дженифер Фишер. Она обсуждает две стороны вопроса:

А) позицию Энн Дэйли, которая считает, что «женщины не могут полностью репрезентировать себя на сцене в рамках классического балета до тех пор, пока они неустойчиво балансируют на кончиках пальцев ног, и до тех пор, пока они должны были быть такими же сверхсильными, но им не позволяется демонстрировать эту силу узнаваемым образом и получать уважение, которое очевидная сила вызывает в современном обществе»[[13]](#footnote-13);

Б) позицию социолога Анжелы Макробби и цитированной выше Салли Бейнс, которые утверждали, что «балерина — это фигура силы». Бейнс «по-новому интерпретировала балетных героинь девятнадцатого века, которые в некотором роде вписываются в статус-кво, но также могут проявить позицию силы. Например, Аврора, отказывающая женихам в “Спящей красавице”, или Фея Драже в “Щелкунчике”, оказывающая влияние в качестве “магического, верховного главнокомандующий своего королевства”»[[14]](#footnote-14).

Несмотря ни на что, балет — это пространство эмансипации женского потенциала. В лекции «Женская эмансипация: как российские императорские театры работали социальным лифтом»[[15]](#footnote-15) историк танца Сергей Конаев упоминает, что в царской России работа в балетной труппе обеспечивала женщине собственный доход (существует вопрос про разницу в зарплатах мужчин и женщин, но в точности она неизвестна из-за недостатка документов). Конаев также говорит о социальном лифте: вход в профессию до начала 20 века был открыт для наиболее уязвимых слоев населения, например, для детей низших сословий или незаконнорожденных детей из высших сословий.

Таким образом, противоречивая природа балета столь же противоречиво сказывается в социальном и культурологическом плане. Танцовщица, одновременно являясь заложником «мужского взгляда» и мужского желания, становится все более свободной через исполнение — доступную ей позицию силы.

## **1.5 Стереотипы репрезентации «мужского» в балете и слом традиции. Нижинский — новые грани чувственности**

Стоит упомянуть, что существуют определенные стереотипы в отношении балетной техники и исполнения. Балерина в пачке и на пуантах — символ и центральный персонаж романтического и академического балетного театра. Кроме балерины мы можем вспомнить о ее партнере, который, правда, чаще всего только оттеняет блеск ее виртуозности, ведь его задача буквально сводится к осуществлению поддержек и подчеркиванию гендерной дихотомии.

Слом подобных стереотипов произойдет в начале XX века во время деятельности театральной антрепризы С. П. Дягилева «Русские сезоны». Важнейшим событием Дягилевских сезонов стал мужской танец. Российская исследовательница танца Татьяна Боева в своей работе пишет, что главным достижением Дягилевской антрепризы было «смещение акцента спектакля с балерины на первого танцовщика и изменения образа премьеров»[[16]](#footnote-16). Наиболее весомую роль сыграл в этом Вацлав Нижинский — танцовщик и хореограф.

До Нижинского мужское желание в балете выражалось только через внимание к танцующей девушке — балерине. Нижинский через свою практику исполнительства и опыт хореографирования смог переломить эту традицию. Так, в спектакле «Призрак розы» (хореография Михаила Фокина, музыка Карла Марии фон Вебера, по мотивам стихотворения Теофиля Готье «Видение розы», премьера 1911, Монте-Карло) Нижинский исполнял роль Призрака розы, являясь во сне героине Тамары Карсавиной. Сюжет заключался в следующем: под впечатлением от первого бала девушка засыпает в кресле и ей видится кавалер-видение (одновременно и призрак розы (кавалер с бала в образе розы), и видение (сновидение, воображение)). Сюжет переворачивает с ног на голову классический балетный сюжет: «в “Шопениане” Фокин уравнял в духовных правах Юношу и Сильфиду — мужское и женское начало. А в “Призраке розы” он запросто их поменял местами, усадив в кресло девушку, вокруг которой витает странный, соблазнительный дух с телом, сильным, как у мужчины, и одновременно рафинированным, как у женщины»[[17]](#footnote-17). Здесь объектом желания становится мужчина. И Нижинский, исполняя роль Призрака, перетягивает на себя внимание, виртуозно (и в плане техники, и в отношении актерской игры) опрокидывая балетную традицию. Андрогинная природа Нижинского, его привлекательный внешний вид, гомосексуальное влечение сделали возможным этот переворот.

Но пиком сексуальной революции стал балет Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» (музыка Клода Дебюсси, премьера 1912, Париж). По сюжету юный Фавн замечает стайку нимф и получает в подарок шарф главной нимфы. Оставшись в одиночестве, он предается «любовной истоме», то есть буквально совершает сексуальный фетишистский акт с шарфом. «По словам Кирстайна, “Послеполуденный отдых фавна” — это “поэма в движении, в лучшем смысле абстрактная и лирическая”, но мотив, который движет балетом, на самом деле является повествовательным, а не лирическим. Таким образом, скорее не сюжет служит поводом для танца, а движение хореографии во времени само по себе является драматическим сюжетом»[[18]](#footnote-18), — пишет исследовательница театра Пенни Фарфан о характере повествования в этом балете.

Ив Кософски Сэджвик в книге «Эпистемология чулана» разбирает, как гомосексуальная чувственность рождается в литературных произведениях конца XIX века и какие слои смыслов эта новая чувственность являет. Воспользовавшись ее методом (конструированием бинаризмов в опоре на смысловое содержание произведения), посмотрим на «Фавна» внимательнее.

### **1.5.1 Маскулинность/андрогинность. Напряжение/расслабление**

«Импресарио [*Дягилев*] в своём желании сделать мужской танец центральным элементом спектакля проделал любопытную операцию: все премьеры его компании не представляли классическую маскулинность»[[19]](#footnote-19). Так, Нижинский выглядел совершенно вне канона балетной маскулинности: он был низкого роста, с «короткими» (по меркам балета) мускулистыми ногами. Для того, чтобы Нижинский и его танец стали центральными героями балета, пришлось «переизобрести» балет: например, мужчина встал на высокие полупальцы, что характерно скорее для женской техники (вспомним историю с «Сильфидой» и пуантами — как танцовщице необходимо было подняться над сценой, чтобы стать невесомой).

В «Фавне» Нижинский встает на полупальцы, оказавшись напротив главной нимфы. Здесь этот жест является скорее метафорой не духовного воспарения, но сексуального возбуждения или, как минимум, симпатии. Вытягиваясь всем телом вертикально вверх, исполнитель роли Фавна как бы аккумулирует желание в напряженном теле, приподнятом над землей. Он остается в таком напряжении до конца балета, что является полным контрастом первой половине спектакля — расслабленному лежачему положению на камне («отдыху» Фавна).

Что же касается дихотомии маскулинного и андрогинного, Нижинский своими образами (как в балетах Фокина, так и в своих балетах) создал новый тип мужского танца. «Чтобы избавиться от парадигмы “мужчина как опора для танцовщицы”, нужно было выбрать тип, выбивающийся из дуальности “мужское — женское” — и уже на его “основе” выстраивать нового протагониста»[[20]](#footnote-20), — пишет об этом Боева.

### **1.5.2 Дионисийское/аполлоническое. Статика/динамика.**

Эстетика спектакля построена на противопоставлении статики и динамики. Фавн в самом начале спектакля (эпизод «отдыха») практически не двигается, он медленно меняет одну позу на другую. Позировки, тем не менее, не фиксируют его намертво в пространстве; замирая, он продолжает движение внутри себя, создавая тем самым ощущение, что движение продолжается. Нежность и нега, с которой Фавн двигается, передается через эту замедленную, но динамичную смену поз. Движение Фавна живое, остановок нет (движение продолжается внутри).

Затем появляются нимфы, которые, в свою очередь, двигаются «пунктирно», с остановками и паузами; но в этом случае это не выражение чувственности, а подражание отрывистым рисункам на греческих вазах. Нижинский «оживил» эти рисунки, но оставил характерную для живописи фотографическую остановку.

Первая мизансцена появления нимф сразу выстраивает иерархию между дионисийским (Фавн) и аполлоническим (нимфы) началом в балете: Фавн продолжает восседать на скале, возвышаясь над нимфами. Его дионисийское начало (животная сущность, опьянение удовольствием, трепет экстаза) явно преобладает в этом балете, побеждая аполлоническое, культурное, самоограничительное. «Послеполуденный отдых Фавна» — это мир желания, опьянения, экстаза и нежности. Однако именно аполлоническая сущность нимф, в частности главной нимфы, сдерживает бушующую природу Фавна. В присутствии нимф Фавн нежен и бережен, в то время как, оставшись наедине он дает дионисийской природе вырваться наружу.

### **1.5.3 Бережность/неумеренность. Игра/серьезность**

Движения Фавна относительно нимф можно описать словом «подкрадывается». Он боится спугнуть нежных, трепетных созданий и перемещается крайне аккуратно (на мягких, полусогнутых ногах). В то же время нимфы перемещаются, постоянно убегая. Они легки и невесомы, любое неловкое движение действительно может спугнуть их.

Дуэт Фавна и нимфы построен на бережных, аккуратных взаимодействиях. Фавн часто едва касается нимфы. Она же нередко отстраняет его, отходит, играя. В целом, в их отношениях есть игровой фактор. Так, момент, когда Фавн высоко поднимает согнутые в коленях ноги, выражает его игривое настроение.

Тем не менее, несмотря на легкое, игривое настроение, Фавн остается настроен серьезно, когда нимфы уходят. Здесь же проявляется его неумеренность в чувствах, неумение (и нежелание) их контролировать. Шарф, оставленный одной из них, не на шутку волнует его. В хореографии это передано через движения мышц лица. Фавн то скалится (от удовольствия или злости), то смеется. Стоит отметить, что это не актерская игра конкретного исполнителя, это поставленная хореографом партитура движений, которая должна сохраняться.

Однако несмотря на явный взрыв чувств, Фавн остается внешне спокоен. Свидетельством внутренней бури может служить тот трепетный и бережный путь, который Фавн проделывает, неся шарф на скалу. Он практически замирает, как в начале, несет шарф, не дыша, боясь спугнуть, как живую нимфу. Оказавшись же в «безопасности», на своей скале, он предается чувствам и отпускает осторожность.

### **1.5.4 Христианское/греческое. Новые грани чувственности**

Обратимся ненадолго к истории балета. Как мы помним, профессиональный танец не сразу стал доступен женщине. Но даже когда стал, церковные ограничения (запрет на «обладание телом», фиксация на духовном, одежда, закрывающая все части тела), все еще существовавшие в эпоху раннего Возрождения, сковывали развитие женского танца. Вплоть до конца XIX века телесное приравнивалось к нечистому, греховному. Поэтому женский профессиональный танец, особенно в Европе, был связан со сложной социально-экономической моделью: танцовщиц практически приравнивали к женщинам легкого поведения. Балерин и танцовщиц кордебалета спонсировали состоятельные мужчины, были их покровителями и любовниками[[21]](#footnote-21).

В тот момент (XVIII–XIX век) мужчина не мог оказаться в подобном положении, что влияло на развитие структуры и логики балетного спектакля. Ситуация изменилась в конце XIX — начале XX века, когда в балет пришел религиозный (и сексуальный) переворот.

Ив Кософски Сэджвик пишет об общей смене отношения к телу и телесности в XIX веке: «Как в немецкой, так и в английской культурах романтическое переоткрытие античной Греции для девятнадцатого века очистило — в той же степени, что и заново создало, — престижное, исторически недоустроенное пространство воображения, в котором отношения к человеческому телу и между телами могли стать новым предметом утопической спекуляции. Синекдохически представленный в своих склонностях статуями обнаженных юношей, викторианский культ Греции мягко, ненавязчиво и некатегорично позиционировал мужскую плоть и мускулы в качестве показательных примеров тела как такового, тела, чьи поверхности, особенности и способности могут стать субъектом или объектом для нефобического наслаждения»[[22]](#footnote-22) и «воображаемое разрушение запретного барьера перед наслаждающимся телом и его новый гендер – показательно мужской»[[23]](#footnote-23). Постепенно подобное отношение доходит и до философии балета. Появляется «Фавн», чувственное измерение которого находится вне христианских норм.

Для того, чтобы уйти от христианского потребовалась новая чувственность — мужская. Но не скрытая в женском теле (как это было в балете прошлого), а выпущенная наружу через собственно мужское тело. Природа Фавна андрогинна. Важно, что Нижинский — и мужчина, возжелавший женщину, и женщина, которую желает мужчина, и мужчина, желающий мужчину. Он бесконечно мерцает в этой игре различий, будучи одинаково убедителен в каждой из позиций. И, воплотив этот образ в собственном теле, Нижинский заявил о новом пласте чувственности в балетной истории — гомосексуальном. Такого рода революция послужила толчком к созданию новых образов в балетном театре и вывела балет из бинарного состояния «мужское — женское» в состояние квир.

«Балет до Дягилева, особенно на Западе, был по большей части женским»[[24]](#footnote-24), — пишет Линн Гарафола, американский балетовед, автор книги о Дягилевских сезонах. После антрепризы Дягилева, и в первую очередь феномена Нижинского, балет стал пространством для реализации не только «женского», но и «мужского». Таким образом, оппозиция «мужского» и «женского», на протяжении веков являвшаяся основным выразительным средством балетного искусства, претерпела существенные изменения в начале 20 века и открыла новые перспективы для развития танцевального искусства.

# **Глава 2. Оппозиция «мужского» и «женского» в современном танце**

## **2.1 Танец модерн**

Танец модерн, хронологически сменивший (или, вернее сказать, дополнивший) балет в конце 19 века, родился из женского танца. Пионерки танца модерн — Лои Фуллер, Айседора Дункан, Рут Сен-Дени — манифестировали собственное освобождение от мужского взгляда на танец. Они стали танцевать то, что придумывали самостоятельно, освободили себя от корсетов и обуви, стали свободно выбирать движения и нарабатывать вокабуляр экспрессии. Более того, они вовсе вышли из системы оперно-балетного театра, руководимого мужчиной, и создали плацдарм для саморепрезентации. Однако это вовсе не означало победу над патриархатом. Маятник, качнувшийся от мужского оперно-балетного театра, всего лишь задержался на другой стороне: танец модерн стал преимущественно женским (хотя другие виды искусства продолжали быть заполнены мужчинами-художниками)[[25]](#footnote-25). Кроме того, «новый современный танец отражал не только меняющиеся ценности, связанные с браком и сексуальностью. Он фактически создавал новые социальные отношения, отчасти, потому что он создал новую, преимущественно женскую аудиторию»[[26]](#footnote-26).

Так, новой аудитории стали доступны отражения новых идентичностей (в том числе гендерных), женской чувственности и женского желания.

### **2.1.1 Идентичность в танце модерн**

Несмотря на внешнюю полную эмансипацию, танец модерн все еще остается гендерно законсервированным искусством. Одновременно привлекательная и отталкивающая ведьма, деструктивная мать, страдающая от своей женственности девушка: образ новой феминности, который активно создавали последующие поколения хореографов танца модерн, хоть и был объемным в отличие от балетного, все-таки создавал четкую границу гендерной дихотомии, не было сомнений в противопоставлении женского и мужского. Мэри Вигман, Марта Грэм, Дорис Хамфри создавали свои спектакли, опираясь на собственный опыт конструирования гендера в обычной жизни и через физическую практику. Так, ключевое понятие техники Марты Грэм — contraction (сжатие), которое описывалось самой Грэм как напряжение матки во время родов. В идеале танцовщицами ее труппы должны были бы стать только девушки, что создавало обратную дискриминацию.

Более того, как утверждает Салли Бейнс, модерн остался в парадигме «свадебного сюжета». Для примера разберем работу Марты Грэм «Lamentation» («Плач», 1930, музыка Золтана Кодая).

В этом спектакле танцовщица будто пытается выбраться из своей кожи/идентичности, из стереотипов, навязанных обществом. Сидя на скамейке, как ожившая статуя, она почти не танцует. Движения «статуи» то резкие, отрывистые, то тягуче-мучительные. Танцовщица облачена в кокон из эластичной ткани, из которого она то пытается выбраться, то сливается с ним. Этот кокон можно рассматривать как метафору навязанного обществом женского образа, в том числе образа матери и жены. Танцовщица борется с ним, но победить его в одиночку невозможно, поэтому в этой красивейшей битве нет ни победителя, ни проигравшего. Кокон — та идентичность, которую общество навязало танцовщице и от которой она не готова уйти.

Зрителю видны оголенные стопы, кисти и лицо танцовщицы, остальное скрыто под коконом ткани. Именно эти части тела становятся самыми яркими выразительными средствами постановки. Все принципы техники Грэм (чередование contraction и release, геометричность рисунка, резкость, чередующаяся плавностью и так далее) хорошо видны в этой работе. В положениях рук и корпуса угадываются позиции роженицы, кормящей матери, беззащитной женщины. Именно эти роли были уготованы женщине 30-х годов 20 века, и именно они так тревожили Грэм как постановщицу — ее ли это путь или это просто навязано общественным мнением?

Так, танец модерн конструировал гендерные идентичности, актуальные своему времени, и осмыслял их в сюжетах и эстетике спектаклей того времени.

### **2.1.2 Желание и чувственность в танце модерн**

Танец модерн произвел революцию не только в репрезентации идентичности, но и в понятиях желания и чувственности в танце. Мужское желание отошло на второй план, на первый же выдвинулось женское, репрезентированное в женском танце и новых сюжетах (или, как в случае с Дункан, в отсутствии сюжета). Вот что об этом говорит исследовательница танца Ирина Сироткина, описывая первое выступление Айседоры Дункан в России: «На сцене остались только тело и музыка; разыгрывалась драма: даже не столько психологическая (драма чувств), сколько физическая — драма телесного присутствия»[[27]](#footnote-27).

Драма телесного присутствия разыгралась в танце Дункан впервые не только из-за того, что она освободила тело от лишней одежды и обуви (и выступала в легкой тунике, босиком), но и из-за того, что она освободила танец от сюжета. «Танец Дункан был театром желания; <…> Ясно одно: для многих ее современников — как женщин, так и мужчин — она раздвинула границы индивидуальной свободы. По словам видевшей ее студентки-бестужевки Стефаниды Рудневой, “она открывала людям окна: тот, кто видел ее танец, уже не мог быть прежним человеком”. Этим окном стало открыто признаваемое желание — именно оно было тем спектаклем, на который валила публика»[[28]](#footnote-28).

Вслед за Дункан, пионерки танца модерн занялись (возможно, неосознанно) освобождением чувственности и желания. Так, реформа гигиены и одежды (необходимая в связи с индустриализацией), борьба с пуританскими табу и популяризация физкультуры привели не только к рождению нового танца, но и переосмыслению чувственности в искусстве танца. Женское тело обрело воплощение на сцене — не просто присутствие женского персонажа, как это было в балете, но физическое присутствие тела, живого и чувствующего. Это дало толчок к высвобождению женского желания и чувственности.

Перенесемся на несколько десятилетий вперед и рассмотрим позднюю постановку Марты Грэм 1944 года «Appalachian Spring» («Весна в Аппалачах», премьера в Вашингтоне, США, музыка Аарона Копланда). Сюжет («свадебный») предельно прост: пара американцев-первопроходцев готовится к свадьбе. «Невеста в “Весне в Аппалачах” (1944) Грэм <…> девственна, но она смотрит вперед с радостью и страхом <…> Мы видим это в соло невесты, когда ее закрытые жесты и скованные шаги превращаются в мечты о полете и открытости. И все же, подобно Эдипу [в спектакле “Ночное путешествие”— *прим. Е. Погореловой*], муж в “Весне в Аппалачах” доминирует над своей невестой, часто окружая ее и ограничивая ее пространство. <…> В обоих постановках [“Ночном путешествии” и “Весне в Аппалачах”] женщина часто становится пассивной и неподвижной, когда к ней прикасается мужчина. Он может поднять или понести ее, но, когда он это делает, в отличие от классического балета, его поддержка редко помогает ей взлететь или рискнуть движением. Скорее, она остается неподвижной и жесткой, как кукла. Хотя она желает своего мужчину, она, кажется, боится сексуальных обязательств, потому что именно когда она танцует свои соло, свои внутренние монологи, она наиболее активна и жива. То есть она наиболее открыта, наиболее роскошна в пространстве, когда танцует одна»[[29]](#footnote-29), — пишет Салли Бейнс.

Таким образом, танец модерн, хоть и выводит на сцену женское желание и чувственность, все же остается в тисках «свадебного сюжета» (за исключением бессюжетных работ Дункан). Желание женщины зеркалит желание мужчины, оставаясь в полном подчинении ему. Чувственность закрепощается в противопоставлении мужского и женского, хотя и высвобождается за счет полноценного появления женского тела на сцене (например, в монологах Невесты в «Весне в Аппалачах»).

## **2.2 Танец постмодерн. Слом стратегий репрезентации**

Вслед за танцем модерн наступила эпоха танца постмодерн, представители которой отказались от всего «лишнего» в танце, в том числе от репрезентации идентичности, желания и чувственности, от репрезентации «мужского» и «женского» так таковых. Они манифестируют «нейтрального исполнителя», белого, здорового физически танцовщика, чья идентичность сливается с его исполнением. Этот период начался с хореографа Мерса Каннингема (одного из немногочисленных танцовщиков труппы Грэм).

Каннингем, порвав с традицией танца модерн, сделает первый шаг к гендерной унификации современной хореографии. Начиная с техники Каннингема начнет развиваться линия современного танца, которая включает в себя хореографов танца постмодерн, не-танца и пост-танца.

Каннингем изобретает технику танца, необходимую для его композиционного метода — аналога музыкальной техники Джона Кейджа «неопределенности» («недетерминированности», «метода случайных действий») в танце. Эта техника будет включать в себя принципы и балета, и танца модерн, но главная особенность, которая интересует нас — унификация движений женщин и мужчин. В этом Каннингем не был первым — как мы помним, балетная техника тоже большей частью универсальна. Кроме того, ритмическая гимнастика Жака Далькроза или принципы техники Рудольфа Лабана были лишены гендерной дихотомии, но нас интересует сценическое применение этих техник. В отличие от Далькроза и Лабана, Каннингем работает со зрителем, то есть его работы предназначены для показа, и в них на уровне сюжета отсутствуют нарративные штампы отношений мужчины и женщины. Вспомним его «Beach Birds» («Пляжные птицы», премьера в 1991 году в Цюрихе) или «Summerspace» («Саммерспэйс», премьера в 1958 году в Нью-Лондоне, США), где танцовщицы и танцовщики выполняют идентичные движения и не транслируют через хореографию ни гендерную идентичность, ни взаимное желание.

Танцовщи\_ки труппы Каннингема, которых исследователи позже назовут хореографами танца постмодерн, пошли еще дальше и «отменили» репрезентацию чего бы то ни было в танце. В знаменитом «Нет-манифесте» Ивонн Райнер провозглашает отмену всех сопутствующих категорий, кроме самого танца:

«Нет зрелищности.

Нет виртуозности.

Нет перевоплощению, магии и иллюзиям.

Нет гламуру и превосходству образа звезды.

Нет героическому.

Нет анти-героическому.

Нет трэшевой образности.

Нет вовлечению исполнителя или зрителя.

Нет стилю.

Нет манерности.

Нет соблазнению зрителям уловками исполнителя.

Нет эксцентричности.

Нет попыткам тронуть или быть тронутым»[[30]](#footnote-30).

Как мы видим из манифеста, репрезентация любой идентичности, будь то «образ звезды» или все, что может «тронуть», была отменена. Хореографы этого периода назвали танцем любое движение человеческого тела, в том числе бытовое. Шаг, бег, поднятие руки, поворот головы — все стало танцем, все заслуживало интереса. Именно из бытовых повторяющихся движений (иногда помещенных в необычный контекст, как в творчестве Триши Браун) и состоял вокабуляр эстетики танца постмодерн. В спектаклях или, вернее сказать, перформансах этого периода не было сюжета, не было надобности в репрезентации гендера, желания и чувственности. «Нейтральный исполнитель», просто тело интересовали хореографов-исследователей. «Работы хореографов раннего танца постмодерн — это не отстраненный анализ форм, а радикальное переосмысление материала. Предметами их исследования стали природа, история, функция и структуры танца»[[31]](#footnote-31), — пишет Салли Бейнс.

Для примера рассмотрим работу Ивонн Райнер «Трио А». «Композиция “Трио А” стала программным заявлением Райнер об эстетических целях танца постмодерн. Этот короткий танец или длинная танцевальная фраза (как посмотреть) — пример нового способа создания и восприятия танца, который окажет мощное влияние на весь жанр в последующие двадцать лет»[[32]](#footnote-32). В этой работе три танцовщика (в оригинале Ивонн Райнер, Стив Пэкстон и Дэвид Гордон) одновременно исполняют одну и ту же последовательность движений на четыре с половиной минуты: «Четыре с половиной минуты постоянно меняющегося движения представлены как единая фраза, распределение энергии в которой не меняется, так что создается впечатление гладкости и танца без усилий»[[33]](#footnote-33). Однако, движения, которые выглядят простыми, на самом деле довольно изнурительны. Райнер подчеркивает в этой работе то, что обычно намерено скрывается: переходы между движениями, «склейки», паузы. Ее интересует не тело, которое двигается, но само движение, та энергия, которая требуется для выполнения и восприятия движения. «Пользуясь терминологией Хайдеггера, в “Трио A” нам явлен конфликт между отказом и умалчиванием о сокрытости. “Все “бывалое” в глубине своей небывалое — огромное, страшное”. В своем танце Райнер показывает нам обыденные движения как странные и в то же время ставит странные движения в один ряд с необычными обычными способами использования тела»[[34]](#footnote-34).

Попытки кристаллизовать сам танец и уйти от дополнительных слоев приведут в том числе к контактной импровизации и соматическим практикам, то есть к наиболее кастомизированным ответвлениям современного танца (практика контактной импровизации и соматических дисциплин позволяет танцующему выбирать степень нагрузки, погружения и вовлечения самостоятельно, не теряя при этом эффективности).

Так, Мерс Каннингем, а вслед за ним танцовщики и хореографы танца постмодерн сломали традицию гендерной репрезентации в танце, полностью ушли от «свадебного сюжета» (часто — вовсе ушли от сюжета) и от бинарности гендера. Эпоха постмодерна дала танцевальному искусству «нейтрального исполнителя» и нейтрализацию белого здорового тела в танце (в этом случае идентичность попросту скрывается и/или стирается). Наконец, постмодерн в танце ушел от репрезентации и сюжета желания и чувственности, так как вовсе не нуждался в них (будучи в поисках «чистого танца»).

## **2.3 Возвращение чувственности, желания и идентичности**

Эпоха постмодерна (преимущественно развивавшаяся в США) сменилась эпохой возвращения чувственности, желания и важности идентичности (преимущественно в Европе). Как это часто бывает в искусстве, хронологически эти эпохи не обязательно следовали строго за другом, но иногда сталкивались и накладывались друг на друга. Мы рассматриваем их последовательно для более внятного и полноценного анализа.

Хореографы различных направлений по-новому осмысляли действительность и, соответственно, по-новому демонстрировали чувственность, желание и идентичность (в том числе гендерную).

### **2.3.1** **«Kontakthof» Пины Бауш. Идентичность**

Так, Пина Бауш, известная своей тактикой работы с личностью исполнителя, вернула важность идентичности в танец.

Для примера рассмотрим одну из ключевых ее работ «Kontakthof» («Контактхов», премьера 1978 год, Вупперталь, музыка — популярные немецкие песни 1930–1950-х годов и другие мелодии). Работа, изначально поставленная на артистов труппы Пины Бауш, впоследствии была перенесена на пожилых людей (в 2000 году) и на подростков (в 2008 году). В спектакле нет как такового сюжета, но есть очень четкое содержание — артисты демонстрируют себя миру, и эта демонстрация неразрывно связана с их личностью и, соответственно, идентичностями. Обнажение телесного присутствия — главная метафора, которая помогает Ройду Клименхага, исследователю театра и творчества Бауш, описывать ее метод и способ ее артистов существовать на сцене. Вот что он пишет о спектакле «Kontakthof»: «Каждый их них [*исполнителей*] — будь то давний член труппы, один из смелых подростков или из еще более отважных пожилых людей, стоит перед зрителями и предлагает себя сценическому действу. Именно такое самопожертвование, принятие силы через уязвимость мы совершаем каждый раз, когда выходим на сцену, но сейчас оно сделалось осязаемым и использовано как метафора наших жизней»[[35]](#footnote-35).

Подобным же образом женское тело заявило о себе в период танца модерн — оно оказалось физически присутствующим на сцене. После этого идентичность как бы была стерта с тел хореографов и танцовщиков танца постмодерн, искавших новый взгляд на движение. Бауш же вернула телесную идентичность в танец: она принесла телесные воспоминания, изъяны, физическую красоту, возраст и другие идентификаторы телесного существования на сцену. Бауш заявила о новой эстетике тела — отныне «нейтральный исполнитель», белый здоровый молодой мужчина, более не был универсальным идеалом. На сцене появились подростки и старики, причем не только в специальных постановках, но в самой труппе «Танцтеатра Вупперталь» (труппа отличалась и до сих пор отличается «разношерстностью»: в ней есть танцовщики всех возрастов, типов телосложения, национальностей; при этом Бауш руководствовалась не принципом необходимого разнообразия идентичностей, но личной творческой потребностью — ей нужны были личности в первую очередь, танцовщики — во вторую).

«Kontakthof», как и многие спектакли Бауш, связан с идеей взаимоотношения людей друг с другом. Но, прежде чем переходить к взаимоотношениям, Бауш манифестирует присутствие и идентичность каждого исполнителя в первой сцене: танцовщики, сидящие в глубине сцены, по очереди выходят на авансцену и поворачиваются то боком, то спиной, как бы демонстрируя себя зрителю и давая понять: «Вот мое тело, это я». Клименхага пишет об этом: «Исполнители выставляют себя, как товар для оценки, как если бы их продавали, а покупатели — это мы, зрители. Исполнители не могут избежать этой процедуры, они предлагают нам свои тела, чтобы на них посмотрели и сочли достойными. Однако они способны и отклоняться от созданной ими роли. Персонажи, исполняемые танцорами, одновременно и соглашаются быть выставленными на продажу, и неуловимо сопротивляются происходящему. Они позволяют этому случиться, однако выражение агрессии и боли на их лицах заставляет зрителей осознать свое неявное соучастие в этой практике овеществления людей»[[36]](#footnote-36).

Так, Бауш не только рефлексирует на тему театральной практики выставления исполнителей на показ, но и дает возможность исполнителям менять их внутреннее ощущение происходящего — то ли это танцовщик заявляет о себе и своем теле, то ли персонаж, которого изображает танцовщик. Это особенно остро чувствуется в тех версиях постановки, в которых участвуют непрофессиональные танцовщики (подростки и пожилые люди). Клименхага пишет об этом: «Тело танцовщика в работах Бауш всегда выходит за рамки совершаемых движений, и присутствие, получившее развитие, обостряет наше зрение, позволяет видеть за движениями и человека, и культурные коды»[[37]](#footnote-37). Обнаженные идентичности исполнителей мерцают, создавая объемный образ театральной реальности, который так легко спутать с реальностью нетеатральной.

### **2.3.2 «Весна священная» Мориса Бежара, «La Petite Mort» Иржи Килиана. Желание и чувственность**

Рассмотрим теперь, как развивались категории желания и чувственности в европейском современном танце второй половины 20 века.

Морис Бежар, бельгийский хореограф-философ, поставил в 1959 году свою знаменитую «Весну священную» (премьера в Брюсселе, музыка Игоря Стравинского). Этот спектакль — физическое воплощение желания и высвобожденной чувственности. Как писал сам Бежар, музыка опьяняла его: «“Весна” — балет одурманенного. Я одурманивал себя музыкой Стравинского, слушая ее на предельной громкости, чтобы она расплющила меня между своим молотом и наковальней»[[38]](#footnote-38). Именно музыка — отправная точка этого балета — задавала тон всему спектаклю, именно с нее началось стремление Бежара воплотить процесс зарождения и кульминации чувственности: «Я расскажу историю пары. Не какой-то особой пары, но пары вообще, пары как таковой. Откуда появляется каждый из двоих и как они встречаются. Я не стану делать ни русских крестьян, ни французских буржуа, ни греческих пастухов. Это будут мужчины и женщины, точка»[[39]](#footnote-39). Инна Скляревская, историк и критик балета, пишет о подходе Бежара: «“Тело” — вот ключевое слово. Маргинальное в лексиконе классического балета, для Бежара оно становится важнейшим. В его размышлениях о хореографии постоянно встречается слово “тело” и нет места слову “па”, и в самой его хореографии па тоже вытеснены телами. Тело, как действующее лицо, и персонаж как отражение зрителя, современного человека, пришедшего сегодня вечером в театр, — вот первая формула его искусства»[[40]](#footnote-40).

Так, Бежар разделил ансамбль танцовщиков на две равные группы, на мужчин и женщин. В каждой группе были солисты — Избранник и Избранница. Начинается спектакль с мужской части (мужской ансамбль), затем — женская и, наконец, общая часть. Ключевая метафора первых двух частей — ожидание и томление, последней — экстаз. Но томление не сладостное, как это было в «Фавне», а мучительное, почти яростное. И мужчины, и женщины ищут партнера/выход своей чувственности, и находят это во время последней общей части. Скляревская пишет о спектакле: «Все это: тревога “разрастание” материала (хореографического в данном случае), катаклизмы групп, синтез ритмов, рождаемых меняющимися формами — составляют сущность бежаровского балета»[[41]](#footnote-41).

Начинается балет с мужской части: с позы, обращенной к земле (так Бежар отдал должное оригинальному либретто). Первое движение — мужчины вырастают вверх корпусом, сидя на коленях. Это вырастание сразу задает фаллическую символику и сигнализирует о возрастающем желании. Лейтмотив первой мужской части — пружинящие движения, то на широкой второй позиции, то наоборот, со скрещенными ногами. Эта пульсация не только отвечает музыкальному ритму, но и задает определенный уровень напряжения, томления (опять же — не нежного, но почти яростного). Эта пульсация, аккумулирующая энергию, разрешается в большое количество прыжков и борьбы танцовщиков друг с другом. Сцены драк — не просто выразительное средство, но способ облегчить чувственное напряжение, возросшее за первую часть спектакля. Мужчины опьянены музыкой, ритмом, их желание — почти животное, неуправляемое и яростное. «Мне нужна была животная сила. Случайно на каком-то киносеансе я увидел короткометражку об оленях — я вспомнил их, спаривающихся оленей, в пору течки. Они отвечали ритмам Стравинского!»[[42]](#footnote-42) — пишет об этом сам Бежар.

Женская часть начинается намного спокойнее. Избранница стоит в центре, закрывая рукой один глаз в почти молитвенном жесте. Вокруг нее — девушки, лежащие на спине. С началом музыки девушки поднимают до грудную клетку, но таз, образуя дышащий орнамент вокруг Избранницы. В отличие от мужского ансамбля, женщины предельно осторожны и собраны, создается даже впечатление страха перед их собственным желанием. Бежар наследует балетную традицию гендерной бинарности (мужчина и женщина), но женщина у него не объект желания, а субъект — она тоже томится и ждет момента разрешения чувственного напряжения.

Встреча мужчин и женщин продолжает тенденцию, заданную в первых двух частях, — женщины собрались в крепкий закрытый круг, мужчины же наступают, будто собираются взять крепость штурмом. Следующая сцена уравнивает силы мужчин и женщин и уводит зрителя от ассоциации с нападением: женщины открывают свой круг и мужчины отступают, ослепленные или растерявшиеся. Соло Избранницы повторяет лейтмотивные движения мужчин — пружины в широкой второй позиции, прыжки, позиции рук. Таким образом Бежар сглаживает противостояние женщин и мужчин, делая их равными как в метафорическом, так и в физическом смысле.

Избранница и Избранник сталкиваются друг с другом почти неловко, им обоим страшно. Однако постепенно их отношения развиваются, и они начинают свой дуэт с высокими, опасными поддержками, как бы поддавшись собственному желанию. Другие танцовщики вторят им, повторяя части из их дуэта. Заканчивается спектакль знаменитой сценой экстаза, кульминацией, высшей точкой желания. Скляревская пишет: «Пока напряжение нагнеталось, тела в “Весне” оставались не раскрепощенными, но скованными: телесность и плоть — да, но еще не свобода тела. Однако тут было не культурное табу, а фаза нагнетания напряжения, предшествующая оргиастическому выплеску и обеспечивающая его силу: “тоническое” напряжение, за которым в третьей части следует “клоническое”, конвульсивное, бурное его разрешение»[[43]](#footnote-43).

Так, основное выразительное средство Бежара — кордебалет. Скляревская пишет об этом: «Кордебалет у него — не архитектурно-музыкальная архитектоника, как у Баланчина, главного мастера кордебалетных построений, но стихия и мощь общего движения, единый организм и живая плоть. Кордебалет Бежара — не архитектура, а популяция. И еще — грандиозно усиленная метафора внутреннего мира человека и человеческого инстинкта»[[44]](#footnote-44).

Еще один спектакль, ставший воплощением чувственности и желания, — «La Petite Mort» Иржи Килиана («Маленькая смерть», премьера в 1991 году, Кляйнс Фестшпильхаус, Зальцбургский фестиваль, Австрия, музыка В. А. Моцарта). В этой работе, в отличие от «Весны» Бежара, нет ярости желания, зато есть нежная, бережная чувственность.

«La Petite Mort» в переводе с французского буквально означает «маленькая смерть», однако есть множество толкований этого выражения в метафорическом смысле. Например, одно из них: «кратковременная потеря или ослабление сознания». В современном французском языке это выражение используется как синоним оргазма. Кроме того, Ролан Барт, литературный критик и философ, использовал выражение «la petite mort» как высказывание о главной цели чтения, о чувствах, которое должно возникнуть при знакомстве с любой великой литературой.

В спектакле Килиана заняты шесть пар мужчин и женщин. Начинается постановка с мужского ансамбля, который танцует со шпагами. Шпаги будут появляться на протяжении всего спектакля, символизируя то мужскую силу, то опасность, которую представляет собой неуправляемая страсть: артисты все время как бы ходят по лезвию ножа, открывая все новые и новые грани чувственности. Также в спектакле есть ткань, которая периодически закрывает сцену: то волной желания, то ширмой, за которую зритель подглядывает. Ширмы в спектакле тоже есть — в виде широких платьев, за которыми прячутся девушки в одной из частей.

Килиан демонстрирует высоту самых «низменных» чувств в этом спектакле. Музыка Моцарта задает трепетное и чуткое отношение между партнерами в работе. Хореография мастера дуэтов поражает изобретательностью и тонкими оттенками эмоций. Смешивая сексуальное желание с тончайшими оттенками трепетности и бережности, Килиан создает новое измерение чувственности на сцене.

Так, Бежар и Килиан развивают категории чувственности и желания в своих работах. Каждый из них по-своему подходит к этому — через животную страсть или через хрупкую, уязвимую нежность. Однако, и Бежар, и Килиан наследуют традицию гендерной оппозиции «мужское — женское». Для них категории желания и чувственности лежат в плоскости бинарности.

## **2.4 Сценический танец контемпорари**

В конце 20 века сценический современный танец принимает обличие contemporary dance. Рассмотрим, как он работаем с категориями идентичности, желания и чувственности.

Contemporary dance, он же современный танец, он же танец контемпорари — явление неуловимое и сложно поддающееся описанию, как и сама реальность сегодняшнего дня. Подобно любому contemporary art, современный танец пытается ухватить и осмыслить действительность.

Танцевальное сообщество употребляет термин contemporary dance в следующем значении — набор техник танца, в основном сформировавшихся в 90-х годах прошлого века, но продолжающих появляться и по сей день. Так, основу танца контемпорари составляют:

* Release Technique — техника, основанная на дыхании, мышечном расслаблении, анатомических особенностях тела, а также использовании силы тяжести и импульса для обеспечения эффективного движения;
* Floor Work — работа над виртуозным владением тела в горизонтальном положении, на полу;
* Flying Low / Passing Through — техника, активизирующая состояние центрированности и взаимосвязь между центром и суставами
* Contemporary Ballet — неоклассический танец, в основе которого лежит балетная техника;
* Gaga — язык танца, позволяющий сосредоточиться на ритме своего тела (или, в терминах Гаги, "услышать" его) через визуальные образы и сравнения;
* Контактная импровизация и партнеринг — набор принципов, помогающих эффективно и нетравматично работать в паре или в группе;
* и так далее.

Кроме того, танец контемпорари использует нетанцевальные практики, чтобы расширить свои возможности: принципы йоги, пилатеса, боевых искусств. База, на которой основаны все эти техники, сформировалась в первой половине 20 века благодаря танцовщикам и хореографам танца модерн и постмодерн.

### **2.4.1 Хореография вне оппозиции «мужского» и «женского»**

На смену бинарному противопоставлению гендеров в сценическом современном танце приходит гендерно-нейтральная хореография, позиционирующая категории желания и чувственности вне бинарной оппозиции.

Израильская школа современного танца наиболее явно демонстрирует эту тенденцию. На то есть несколько причин, например:

А) отсутствие балетной традиции в истории танца Израиля (что не дает шанса израильским хореографам опираться на многовековую балетную гендерную дихотомию),

Б) равное (или даже возвышающееся) положение женщины в обществе на протяжении всей современной истории Израиля; стоит упомянуть, что в израильской армии женщины служат наравне с мужчинами, что уже говорит об их полном равенстве.

Хореографка Шарон Эяль, сама много лет танцевавшая в труппе Охада Наарина, пионера израильского современного танца, сегодня ставит наиболее заметные спектакли, основанные на гендерно-нейтральной хореографии. Например, разберем ее работу для труппы Государственного театра Майнца (Германия) «Soul Chain» («Единодушие», премьера в 2017 году, музыка Ори Лихтика).

Спектакль Шарон Эяль — о любви, в но в нем нет ни одного дуэта. С одной стороны, это узнаваемый почерк хореографки, которая работает в основном с ансамблем, с другой — осознанный режиссерский ход. Любовь в спектакле Эяль — это живое существо, дышащее и пульсирующее роем танцовщиков и танцовщиц.

Начинается спектакль с медленных, но уверенных проходок артистов по диагоналям сцены — из одной кулисы в другу. Они идут на полусогнутых ногах, на полупальцах, положив кисти рук на бедра (эта походка может быть (не)осознанным оммажем Нижинскому с его походкой Фавна), то по одному, то в группе. Эта походка останется лейтмотивным движением на протяжении всего спектакля — она будет задавать общий ритм, связь с музыкой и сохранять синхронность движений артистов. С возрастающей громкостью бита в музыке, танцовщики начинают менять положение корпуса и рук, то заламывая их, то прогибаясь. Статичный, почти бесчувственный корпус сменяется динамичным — высвобождением эмоций и первыми признаками нарастающего напряжения.

Наконец ансамбль танцовщиков весь оказывается на сцене и, продолжая пульсировать шагами на полупальцах, начинает танцевать корпусом и руками. Эяль создает ощущение общности, единодушия за счет синхронных движений ансамбля, при этом она часто выделяет нескольких танцовщиков, которые делают отличающиеся движения. Так она демонстрирует живое, пульсирующее тело ансамбля, готовое выпустить эмоциональное и чувственное напряжение.

Кульминация спектакля выглядит как хаотичное, неконтролируемое действие. Танцовщики то собираются в круг, то рассыпаются по сцене, то собираются снова в кучу. На самом же деле за этими действиями стоит четкая и строгая структура. Танцовщики пульсируют разными частями тела без остановки — то сидя в плие по широкой позиции, то двигая тазом, то прогибаясь в спине. Эта безостановочная пульсация, поддерживаемая битом в музыке, создает впечатление дышащего живого организма, в который превращается ансамбль танцовщиков.

Желание и чувственность в спектакле Эяль передано не влечением мужчины к женщине и/или наоборот, но чистым движением, лишенным содержания вне контекста. Создавая этот контекст (нагнетая чувственное напряжение на сцене), Эяль показывает, как сексуальное желание может быть репрезентировано вне гендерной бинарности. Более того, в этом спектакле вовсе нет так таковой необходимости разделения мужчин и женщин, так как нет любовного сюжета между полами. Любовь в спектакле показана как самостоятельный, независимый организм, созданный телами танцовщиков.

Так, Шарон Эяль выходит за рамки гендерной идентичности и приходит к репрезентации желания и чувственности вне гендера.

Еще один пример хореографии, выходящей за рамки гендерной бинарности — спектакль «Infante, C'est Destroy» («Инфанте, это разрушение», 1991) танцевальной компании «La La La Human Steps» хореографа Эдуарда Лока. Особенность стиля этого хореографа и, соответственно, работы в частности заключается в том, что все движения подчеркнуто рискованные и энергичные. Несмотря на то, что в спектакле есть четкое бинарное разграничение танцовщиков и танцовщиц, в какой-то момент эти границы стираются. Мускулистые тела танцовщиков и танцовщиц, хоть и одеты в разные костюмы, по сути, выглядят одинаково. Распределение ролей в дуэте отличается от традиционного: у Лока не только танцовщики делают поддержки с танцовщицами, но и наоборот. Движения танцвощиков и танцовщиц унифицированы. Анн Купер Олбрайт, американская исследовательница танца, пишет об этом: «Я считаю, что навязчивость, с которой рецензенты обсуждают тело и движения Лекавалье [*танцовщицы*], а также их неизбежные метафоры насилия или машиноподобности свидетельствуют об определенном беспокойстве по поводу телесности Лекавалье. Ее всеохватывающее внимание к прыжкам взад и вперед по сцене создает интенсивную телесность, которая в прямом и переносном смысле *перечеркивает* гендерные нормы, даже в разгар культурного момента, когда и мужчины, и женщины поощряются культивировать мускулистый вид своих тел. Принимая на себя мускулатуру и мощные, взрывные движения, которые знаменуют достижение высокой мужественности в спорте, боевых искусствах и фильмах Арнольда Шварценеггера, танцевальная личность Лекавалье нелегко укладывается в роль “прима-балерины”, даже несмотря на то, что хореография Лока так очевидно является продуманным средством для демонстрации ее экстраординарной физичности»[[45]](#footnote-45).

Используя отличные от Шарон Эяль выразительные средства (рискованность и экстраординарную физичность), Эдуард Лок также стирает границы гендерной идентификации и демонстрирует, что желание и чувственность могут быть репрезентированы вне бинарной оппозиции в любой эстетике.

# **Глава 3. Оппозиция «мужского и женского» в танцевальном перформансе**

Рассмотрим, как перформанс (в частности, танцевальный) работает с категориями «мужского» и «женского» (категориями идентичности, желания и чувственности).

Performance art (перформативное искусство или перформанс-арт) возникло, вместе с термином, примерно в середине прошлого века (хотя некоторые исследователи отсчитывают его историю с первой четверти XX века). Определения этого вида искусств разнятся, но в основном сходятся в одном — основным медиумом является тело перформера и/или других участников действия. Перформер (performer) или перформансист, в отличие от артиста, творит/сочиняет/создает хореографический текст непосредственно в момент спектакля, а не интерпретирует уже созданное и, соответственно, не имеет задачи виртуозно справиться с заранее подготовленным материалом. Артист балета или драматический актёр имеют несколько слоев задач (поставленных хореографом или режиссером), которые необходимо выполнить. У перформера одна главная задача — реагировать на происходящее вокруг своим присутствием. Перформер «играет» самого себя, транслирует ровно то, что с ним происходит в настоящий момент.

В танцевальном перформансе основным медиумом (средством, посредником) является движение. При этом совсем не обязательно, чтобы перформер ритмично двигался под музыку. Он может просто стоять, ползать, раздеваться или даже петь. Как пишет Андре Лепеки: «онтологически танец изоморфен движению»[[46]](#footnote-46), но тем не менее не равен ему. Танц-художник или художник перформанса, создающий высказывание, может пользоваться какими угодно медиумами: живописью, звуком, скульптурой и так далее. Но при этом главным выразительным средством все равно будет тело художника и его движение.

## **3.1 Деконструкция и конструирование идентичности в танцевальном перформансе**

### **3.1.1 Растворение идентичности**

Направление «не-танец», также известное как «интеллектуальный танец», развивалось в 1990-е и 2000-е годы преимущественно в Европе. Основным композиционным и выразительным средством этого направления была деконструкция. Хореографы перестали ставить танцы как таковые, они ушли даже от бытовых движений. В отличие от хореографов танца постмодерн, хореографы не-танца интересовались понятием идентичности, поскольку вписывали тело в социальный контекст. Так, французский хореограф Ксавье Ле Руа создал перформанс «Я — незавершенное» (1998), в котором деконструировал понятие идентичности.

Андре Лепеки пишет об этом перформансе: «В постановке “Я — незавершенное” Ле Руа тоже отказался от понятия субъекта и, как следствие, от различных способов удержания бытия в рамках фиксированных категорий: мужественность и женственность, человек и животное, объект и субъект, пассивное и активное, механическое и органическое, отсутствие и присутствие — всех противопоставлений, которые служат психофилософскими рамками современной субъективности в пределах фиксированных биномиальных вариантов»[[47]](#footnote-47). Ксавье Ле Руа в своем сольном перформансе постоянно переизобретает собственное тело и модификации, которое оно способно претерпеть. «Это происходит за счет постоянного разрушения и преобразования одного фундаментального вопроса, тесно связывающего философию и танец: на что способно тело?»[[48]](#footnote-48)

В начале перформанса Ле Руа сидит за столом в черной рубашке и черных брюках. Затем он изображает робота, превращается в женщину (рубашка становится платьем), вовсе теряет человеческие очертания, вставая на четыре конечности и образуя перевернутую букву V из своего тела. Затем он долго стоит на плечах вверх ногами, обнажается, превращаясь в «бесформенную массу, которая мутирует каждое мгновение»[[49]](#footnote-49). В конце Ле Руа оставляет зрителей наедине с громко звучащей песней Дайаны Росс, как с голосом отсутствующего Другого.

Растворив свою идентичность в череде странных физических образов, «Ле Руа предложил совершенно иное понимание тела: для него это не некий устойчивый чувственный носитель субъекта, а динамическая сила, непрерывный эксперимент, готовый к непредсказуемым планам имманенции и последовательности. <…> Ле Руа вытеснил категорию индивида и этим окончательно исчерпал предложенный модерностью способ хореографирования танца субъективности. Без индивидуации попросту нет возможности присвоить субъективность в системе экономик права, именования и сигнификации»[[50]](#footnote-50).

Так, Ле Руа не просто ушел от репрезентации идентичности, как это делали хореографы танца постмодерн, но посвятил анализу этого понятия не один перформанс. Тренд на деконструкцию идентичности, который задаст Ле Руа, остановится в 2010-х годах. В это время вернется необходимость собственной репрезентации, а, следовательно, и позиционирования идентичности в танцевальном перформансе.

### **3.1.2 Метаморфозы и игра в ассоциации. Гендерная идентичность**

Гендерная идентичность не менее сильно волнует современных нам танц-художников. Рассмотрим это примере двух работ российских авторов.

«Принцесса/Русалка» Дарьи Плоховой (премьера в 2019 году) конструирует феминную идентичность танц-художницы, постоянно трансформирующуюся от образа к образу.

«“Принцесса/русалка” — это мерцающее соло в поисках женственности за пределами стереотипных представлений о женщинах. Что значит чувствовать себя женщиной? Существует ли женственность вне гендерной конструкции? В процессе поиска женственности были обнаружены лишь мифические образы и уязвимость. Женственность — это загадка, женщина — это тайна с тысячами мистификаций»[[51]](#footnote-51). Плохова работает с паттернами восприятия женщины — плавность, податливость, мягкость, распущенные волосы, оголенные ноги. Однако в какой-то момент эти паттерны начинают работать в противоположном, пугающем ключе. Волна — ключевое движение первой части, олицетворение мягкости и плавности «Принцессы» — вдруг начинает идти в обратном направлении. «Как будто мы только что смотрели на живой океан, а оказалось, что это видеозапись»[[52]](#footnote-52), — пишет об этом Анна Козонина, российская исследовательница танца и танцевального перформанса. Обнаженные ноги, которые только что были образом вечного фетиша и символом феминности, вдруг превращаются в хвост русалки, когда Плохова ложится на спину и начинает ползти на локтях. Она выглядит как калека, не способная справиться с собственным телом. «Образ русалки вводит в оборот новые гендерные маркеры — жертвенность, влюбленность, немоту, но при этом воплощает собой некое чудовище: человекорыбу и женщину без вагины»[[53]](#footnote-53).

В финале Плохова достает из кармана шорт блестящий бальзам и покрывает им свой обнаженный торс, словно чешуей. Соблазнительница, гоу-гоу танцовщица, мистическое существо и объективируемая женщина сплетаются в одном образе. «Между мной как человеком и мной как гендерной конструкцией — таинственный зазор»[[54]](#footnote-54), — пишет сама художница. Заполняя этот зазор мистификацией, Плохова конструирует свою гендерную идентичность.

В перформансе «Лики» Ани Кравченко танц-художница играет с ассоциативным рядом, возникающем из образов, которые она создает своим телом, одеждой и голосом. Кравченко выходит в пространство сцены в белой рубашке и светлых штанах — одежде, которая как бы сливается с окружающим пространством. В этой одежде художница остается сама собой, костюм не добавляет никакой лишней образности. Кравченко начинает двигаться в тишине. Первый движенческий паттерн очень мягкий, танцовщица будто растворяется в пространстве. «Это простой договор, ты смотришь, я танцую… Вопросы можно задавать любые,» — произносит она, устанавливая правила игры. В течение часа она будет менять телесные образы, а зритель будет просто наблюдать за изменчивостью двигающегося тела.

В какой-то момент Кравченко наденет кроссовки, снимет рубашку, соберет волосы в пучок. Ее движенческий паттерн изменится — теперь в нем присутствуют элементы уличного танца. Из хрупкой нежной девушки танцовщица превратится в сильную женщину, ритмично двигающуюся под музыку. После этого — новый паттерн: в холодном обжигающем свете Кравченко будет ползать по полу, превратившись во что-то нечеловеческое.

Кульминацией перформанса становится стихотворение Лизы Робертсон, которое Кравченко произносит вслух. Набор почти бессвязных мыслей про форму и образ структурирует работу и становится ее ключевой частью. Смотреть и слушать «Лики» получается только через ассоциации, которые появляются в связи с увиденным и услышанным.

После этого следуют еще несколько движенческих паттернов — художница то стоит на плечах возле стены, то играет с тенью на стене, то надевает толстовку и снова превращается в а-гендерное существо, двигающееся под бит хип-хоп песни. Заканчивается перформанс чем-то мистическим, ритуальным (но при этом повседневным) — Кравченко выносит вазу с букетом цветов, вытаскивает цветы и запускает руку в вазу. Мокрой рукой проводит по волосам, умывается и очень внимательно смотрит на зрителя. После долгой паузы она улыбается, снова превращаясь в саму себя, хрупкую юную девушку.

Тема перформанса очень проста — смена танцевальных паттернов и модусов внешности, которая ведет к смене воспринимаемых образов; тем не менее выражена она ясно и изящно. Идентичность танцовщицы мерцает, она и зрители пребывает в неопределенном состоянии — кто сейчас перед нами: девушка, бесполое существо, волшебница или инопланетянин? «В этом перформансе художница через танец “позволяет проявиться” персонажам, которые существуют в ее теле: феминным, маскулинным, волшебным, нечеловеческим. <…> В “Ликах” чувствуется, что у тела есть специфическая глубина и агентность: оно может рождать узнаваемые зрителем образы, но никогда ими не исчерпывается, всегда от них отличается. Внеязыковой “разговор” тела танцовщицы с музыкой, пространством студии, одеждой и зрителями ведется на аффективном, то есть предъязыковом, неартикулируемом уровне»[[55]](#footnote-55) — пишет об этом Анна Козонина.

Так, с помощью метаморфоз и ассоциаций танц-художницы создают высказывания о своих идентичностях («женское»), ускользающих и иногда неподвластных анализу и проявлению на зрителя.

## **3.2 Желание и чувственность в танцевальном перформансе**

На примере перформанса «7 Pleasures» Метте Ингвартсен разберем, как танцевальный перформанс работает с категориями чувственности и желания.

«7 Pleasures» является частью «Red pieces» («Красных кусков»), продолжающейся серии перформансов, в которых Метте Ингвартсен исследует отношения между сексуальностью и публичной сферой. В ней она исследует обнаженные и сексуализированные тела и их влияние на общественные структуры. Серия также включает в себя перформанс «69 positions» («69 позиций») и перформативную конференцию «The Permeable Stage» («Проницаемая сцена), в рамках которой ряд художников и теоретиков были приглашены для размышлений, перформансов и обсуждения политики сексуальности и того, как она пересекает границы между публичным и частным пространством.

В работе «7 Pleasures» группа людей проходит через семь «приятных» состояний, в которых они исследуют друг друга, а также предметы, в различных «телесных» ландшафтах. Это излучает определенную чувственность, которая не очевидна и не воспринимается непосредственно извне. Ингвартсен как бы задает вопрос: «Что произойдет, если мы действительно серьезно задумаемся о том, что объект сам по себе обладает сексуальным потенциалом?». В «7 Pleasures» объект наделяется эротическим потенциалом, становится чем-то, что само по себе может иметь чувства. Танц-художница размышляет над тем, как тела контролируются через удовольствие и желание действовать определенным образом, настраивать и индивидуализировать себя. «Во многих различных капиталистических стратегиях существует сильное побуждение к потреблению, потому что это даст вашему телу удовольствие и удовлетворение. Ярким примером является, конечно же, порнография, которую постоянно приходится покупать снова и снова из-за ее оргазмической природы. Однако связь между желанием и потреблением выходит далеко за пределы собственно секса. “7 Pleasures” обращается к этим вопросам и делает это определенным экстремальным и экспериментальным способом. Она не представляет на сцене возможные решения, а скорее демонстрирует отчужденное понимание тел, объектов и их отношений»[[56]](#footnote-56), — говорит Ингвартсен в интервью.

Так, через критику политического ограничения чувственности и желания, Ингвартсен заявляет об освобождении его на территории своего перформанса.

# **Заключение**

Проследив исторически изменение механизмов противопоставления «женского» и «мужского», а также механизмов гендерной репрезентации и транслирования чувственности и желания в танцевальном искусстве, мы сделали несколько выводов.

Искусство балета не может существовать вне гендерной дихотомии «мужское — женское», так как эта бинарная оппозиция является одним из ключевых выразительных средств этого вида искусства. Сексуальное желание в балете конструируется через мужскую позицию власти: а именно через «мужской взгляд» на женщину. Балерина становится не только объектом желания по сюжету, но и объектом желания аудитории, что долгое время препятствовало качественному развитию балетного искусства. Революция, проведенная деятельностью танцовщика и хореографа Вацлава Нижинского, изменила ситуацию, впустив в балетное искусство новую грань чувственности: гомосексуальную.

Эпоха танца модерн принесла в танцевальное искусство новые гендерные роли (страдающая от собственной идентичности женщина, например) и стратегии воплощения желания. Тем не менее, эта эпоха все еще оставалась гендерно-законсервированной, то есть дихотомия «мужского» и «женского» не исчезла. Это произошло в период расцвета танца постмодерн, когда хореографы отказались от всех «лишних» выразительных средств, в том числе от явленной идентичности. Был создан «нейтральный исполнитель», который характерен для перформативной линии развития современного танца.

Современный сценический танец второй половины 20-начала 21 века сначала вернул важность как гендерной идентичности, так и желания в танцевальном искусстве, но позже отказался от разделительных категорий и пришел к гендерно-нейтральной хореографии (хореографии вне оппозиции «мужского» и «женского»).

Танцевальный перформанс, начиная с конца 20 века, прошел путь от деконструкции идентичности и всех видов чувственности, до обостренной необходимости их констатировать. Так, современные танц-художники воспринимают эти категории как политические и создают высказывания, репрезентирующие их позицию по отношению к ситуации в мире.

Подводя итог, можно сказать, что каждая эпоха танцевальной истории пользовалась своими выразительными средствами, чтобы обозначить гендерную идентичность танцовщика, его позицию относительно сюжета и его трансляцию чувственности.

# **Список литературы**

1. Albright, A. C. Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance / A. C. Albright. — Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1997.
2. Andersson, D. Post-dance / D. Andersson, M. Edvarsdsen, M. Spingberg. — Stockholm : MDT, 2017. — 393 p. — Текст : непосредственный.
3. Banes, Sally Dancing Women Female bodies on stage / Sally Banes. — London, New York : Routledge, 1998.
4. Butler, J. P. Gender trouble: feminism and subversion of identity / J. P. Butler. — London : Routledge, 1990. — 172 c. — Текст : непосредственный.
5. Croft, C. Feminist Dance Criticism and Ballet / C. Croft. — Текст : непосредственный // Dance Chronicle. — 2014. — № . — p. 195-217.
6. Daly, A. Classical ballet: A discourse of difference / A. Daly. — Текст : непосредственный // Women & Performance: a journal of feminist theory. — 1987. — С. 57-66.
7. Engels, T. 7 Pleasures – Interview with Mette Ingvartsen / T. Engels. — Текст : электронный // : [сайт]. — URL: https://www.metteingvartsen.net/texts\_interviews/mette-ingvartsen-on-estranged-understandings-of-bodies-and-objects/ (дата обращения: 27.02.2022).
8. Farfan, P. Man as Beast: Nijinsky's Faun / P. Farfan. — Текст : непосредственный // South Central Review,. — 2008. — № Volume 25, Number 1.
9. From Russia With Love: Costumes for the Ballets Russes 1909-1933 / R. Leong, C. Dixon. — Canberra : National Gallery of Australia, 1998.
10. Hanna J. L. Patterns of Dominance: Men, Women, and Homosexuality in Dance // The Drama Review: TDR. 1987. Vol. 31. № 1.
11. Jennifer, Fisher Tulle as Tool: Embracing the Conflict of the Ballerina as Powerhouse / Fisher Jennifer. — Текст : непосредственный // Cambridge University Press. — 2012.
12. Peter, Bradshaw Girl review – trans teenager dreams of a dancer's life / Bradshaw Peter. — Текст : электронный // The Gardian : [сайт]. — URL: https://www.theguardian.com/film/2019/mar/13/girl-review-lukas-dhont-victor-polster-transgender-ballet (дата обращения: 02.02.2022).
13. Sherlock, J. Culture, Ideology, Gender and Dance / J. Sherlock. — Текст : непосредственный // Loisir et Société / Society and Leisure. — 2013. — № . — p. 543-556.
14. Stoneley, P. A queer history of the ballet / P. Stoneley. — London, New York : Routledge, 2007.
15. Thomas, H. Dance, Gender and Culture / H. Thomas. — London : The Macmillan Press Ltd , 1993. — 219 p. — Текст : непосредственный.
16. Yvonne Rainer: No Manifesto. — Текст : электронный // 1000Manifestos.com : [сайт]. — URL: http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto (дата обращения: 17.02.2022).
17. Бежар, М. Мгновение в жизни другого. Мемуары / М. Бежар. — М. : Главная редакция театральной литературы В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989.
18. Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс. — М. : ООО « Арт-Гид», 2018.
19. Боева, Т. Ю. Первый танцовщик как причина и двигатель стилевых изменений в дягилевской антрепризе : диплом. работа / Боева Татьяна Юрьевна ; Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб, 2019.
20. Гапова, Е. Антология гендерной теории / Е. Гапова, А. Усманова. — Минск : Пропилеи, 2000.
21. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970—2000 / под ред. Бредихиной Л, Дипуэлл К. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — 592 c. — Текст : непосредственный.
22. Голдберг, Роузли Искусство перформанса от футуризма до наших дней / Голдберг Роузли. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2019.
23. Здравомыслова, Е. А. 12 лекций по гендерной социологии : учебное пособие / Е. А. Здравомыслова, А. А. Тёмкина. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. — 768 c. — Текст : непосредственный.
24. Клименхага, Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия / Р. Клименхага. — М. : ООО «Арт-Гид», 2021.
25. Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / А. Козонина. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021.
26. Конаев, C. «Женская эмансипация: как российские императорские театры работали социальным лифтом» // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/jYXXkfdw6ws (дата обращения: 10.01.2022).
27. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — Ленинград : «Искусство», 1979.
28. Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения / А. Лепеки. — Москва : ООО «Арт Гид», 2021.
29. Майниеце В. Бог — Нижинский // Вацлав Нижинский. Чувство. Тетради.
30. Сироткина, И. Е. Что такое современный танец - Танец как желание / И. Е. Сироткина. — Текст : электронный // Arzamas : [сайт]. — URL: https://arzamas.academy/courses/50/7 (дата обращения: 14.02.2022).
31. Скляревская, И. Весна Бежара / И. Скляревская. — Текст : непосредственный // Век Весны священной — Век модернизма. — М. : Большой театр, 2013. — С. 195-207.
32. Сэджвик, И. К. Эпистемология чулана / И. К. Сэджвик. — М. : Идея-Пресс, 2002. — c. — Текст : непосредственный.
33. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — М. : Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015. — 376 c. — Текст : непосредственный.
34. Цветус-Сальхова, Т. Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях / Т. Э. Цветус-Сальхова. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2011.

**Список видеоматериалов**

1. Appalachian Spring (1958 Television Performance). — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/nM5-CsI713g (дата обращения: 17.03.2022).
2. Martha Graham in Lamentation. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/I-lcFwPJUXQ (дата обращения: 17.03.2022).
3. Maurice Bejart -« Le Sacre du printemps » Igor Stravinsky (Full Version) 1971. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/UAxHw4YoQaA (дата обращения: 17.03.2022).
4. Pina Bausch, Kontakthof (com pessoas de 65+). — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/BFs8EQFG0cg (дата обращения: 17.03.2022).
5. Princess / Mermaid. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/\_CQfiDgWd2I (дата обращения: 17.03.2022).
6. Soul Chain von Sharon Eyal. — Текст : электронный // Google Drive : [сайт]. — URL: https://drive.google.com/file/d/1PgLRct1He4WzpKva15jo1HOQ6W1KD2\_Z/view?usp=sharing (дата обращения: 17.03.2022).
7. Trio A - Yvonne Rainer. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/\_vHqIMFDbQI (дата обращения: 17.03.2022).
8. Г.Левенскольд. Балет «Сильфида» (ГАБТ, 2018) / Herman Løvenskiold. Ballet «La Sylphide». — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/2rIR\_tDhxgk (дата обращения: 17.03.2022).
9. Маленькая смерть/Petite Mort - Иржи Килиан. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/INrlkIkZ4sw (дата обращения: 17.03.2022).
10. Рудольф Нуриев. Дебюсси. Послеполуденный отдых Фавна.. — Текст : электронный // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/A82Ve9Nz4s8 (дата обращения: 17.03.2022).

1. Сэджвик, И. К. Эпистемология чулана / И. К. Сэджвик. — М. : Идея-Пресс, 2002. — c. — Текст : непосредственный. – С. 34 [↑](#footnote-ref-1)
2. Гапова, Е. Антология гендерной теории / Е. Гапова, А. Усманова. — Минск : Пропилеи, 2000. — с. 293 [↑](#footnote-ref-2)
3. Banes, Sally Dancing Women Female bodies on stage / Sally Banes. — London, New York : Routledge, 1998. — p. 4. [↑](#footnote-ref-3)
4. Цветус-Сальхова, Т. Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях / Т. Э. Цветус-Сальхова. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2011. [↑](#footnote-ref-4)
5. Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения / А. Лепеки. — Москва : ООО «Арт Гид», 2021. — c. 38 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — Ленинград : «Искусство», 1979. — c. 33-34 [↑](#footnote-ref-7)
8. Banes, Sally Dancing Women Female bodies on stage / Sally Banes. — London, New York : Routledge, 1998. — p. 5 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же, с. 9. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-11)
12. Jennifer, Fisher Tulle as Tool: Embracing the Conflict of the Ballerina as Powerhouse / Fisher Jennifer. — Текст : непосредственный // Cambridge University Press. — 2012. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Конаев, C. «Женская эмансипация: как российские императорские театры работали социальным лифтом» // YouTube : [сайт]. — URL: https://youtu.be/jYXXkfdw6ws (дата обращения: 10.01.2022). [↑](#footnote-ref-15)
16. Боева, Т. Ю. Первый танцовщик как причина и двигатель стилевых изменений в дягилевской антрепризе : диплом. работа / Боева Татьяна Юрьевна ; Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб, 2019. — c. 19 [↑](#footnote-ref-16)
17. Майниеце В. Бог — Нижинский // Вацлав Нижинский. Чувство. Тетради. С. 17 [↑](#footnote-ref-17)
18. Farfan, P. Man as Beast: Nijinsky's Faun / P. Farfan. — Текст : непосредственный // South Central Review,. — 2008. — № Volume 25, Number 1. — С. 74-92. [↑](#footnote-ref-18)
19. Боева, Т. Ю. Первый танцовщик как причина и двигатель стилевых изменений в дягилевской антрепризе, с. 22 [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же, с. 35 [↑](#footnote-ref-20)
21. Hanna J. L. Patterns of Dominance: Men, Women, and Homosexuality in Dance // The Drama Review: TDR. 1987. Vol. 31. № 1. P. 22-47. [↑](#footnote-ref-21)
22. Сэджвик, И. К. Эпистемология чулана / И. К. Сэджвик. — М. : Идея-Пресс, 2002. — c. — Текст : непосредственный. – С. 147 [↑](#footnote-ref-22)
23. Сэджвик, И. К. Эпистемология чулана / И. К. Сэджвик. — М. : Идея-Пресс, 2002. — c. — Текст : непосредственный. – С. 147-148 [↑](#footnote-ref-23)
24. From Russia With Love: Costumes for the Ballets Russes 1909-1933 / R. Leong, C. Dixon. — Canberra : National Gallery of Australia, 1998. — p. 56 [↑](#footnote-ref-24)
25. Banes, Sally Dancing Women Female bodies on stage / Sally Banes. — London, New York : Routledge, 1998. — p. 124 [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. p. 66 [↑](#footnote-ref-26)
27. Сироткина, И. Е. Что такое современный танец - Танец как желание / И. Е. Сироткина. — Текст : электронный // Arzamas : [сайт]. — URL: https://arzamas.academy/courses/50/7 (дата обращения: 14.02.2022). [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. [↑](#footnote-ref-28)
29. Banes, Sally Dancing Women Female bodies on stage / Sally Banes. — London, New York : Routledge, 1998. — p. 164-165 [↑](#footnote-ref-29)
30. Цит. по Yvonne Rainer: No Manifesto. — Текст : электронный // 1000Manifestos.com : [сайт]. — URL: http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto (дата обращения: 17.02.2022). [↑](#footnote-ref-30)
31. Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс. — М. : ООО « Арт-Гид», 2018. — c. 17 [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же, с. 87 [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же, с. 88 [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же, с. 94 [↑](#footnote-ref-34)
35. Клименхага, Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия / Р. Клименхага. — М. : ООО «Арт-Гид», 2021. — c. 98–99 [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же, с. 106 [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же, с. 122 [↑](#footnote-ref-37)
38. Бежар, М. Мгновение в жизни другого. Мемуары / М. Бежар. — М. : Главная редакция театральной литературы В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989. — c. 104 [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же, с. 102 [↑](#footnote-ref-39)
40. Скляревская, И. Весна Бежара / И. Скляревская. — Текст : непосредственный // Век Весны священной — Век модернизма. — М. : Большой театр, 2013. — С. 196. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же, с. 197 [↑](#footnote-ref-41)
42. Бежар, М. Мгновение в жизни другого. Мемуары / М. Бежар. — М. : Главная редакция театральной литературы В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989. — с. 103 [↑](#footnote-ref-42)
43. Скляревская, И. Весна Бежара / И. Скляревская. — Текст : непосредственный // Век Весны священной — Век модернизма. — М. : Большой театр, 2013. — С. 201 [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же, с. 199 [↑](#footnote-ref-44)
45. Albright, A. C. Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance / A. C. Albright. — Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1997. — p. 29 [↑](#footnote-ref-45)
46. Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения / А. Лепеки. — Москва : ООО «Арт Гид», 2021. — c. 11 [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же, c. 62 [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же, с. 68 [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же, с. 70 [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же, с. 71 [↑](#footnote-ref-50)
51. Из описания работы [↑](#footnote-ref-51)
52. Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / А. Козонина. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. — с. 169 [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же, с. 170 [↑](#footnote-ref-53)
54. Из описания работы [↑](#footnote-ref-54)
55. Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / А. Козонина. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. — c. 175–176 [↑](#footnote-ref-55)
56. Engels, T. 7 Pleasures – Interview with Mette Ingvartsen / T. Engels. — Текст : электронный // : [сайт]. — URL: https://www.metteingvartsen.net/texts\_interviews/mette-ingvartsen-on-estranged-understandings-of-bodies-and-objects/ (дата обращения: 27.02.2022). [↑](#footnote-ref-56)