

Санкт-Петербургский государственный университет

**ЗАХАРОВА Марина Сергеевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Театр танца Джадсон. Влияние модернистской хореографии на  
практики перформанса в Америке 1960-х годов**

Уровень образования: магистратура

Направление 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Основная образовательная программа ВМ.5671.2021 «Арт-критика»

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения, доцент  
Бобриков Алексей Алексеевич

Рецензент:

Кандидат искусствоведения, доцент  
Калимова Елена Вячеславовна

Санкт-Петербург

2023

## Содержание

Введение. Обзор литературы.....	4
1 глава. Развитие танцевальных практик в Америке 1950-1960-х гг. ....	18
1.1. Становление современного танца в искусстве XX века. От танца модерн к танцу постмодерн .....	18
1.2. Развитие искусства перформанса в Америке 1950-1960-х гг.....	28
1.3. Основные предпосылки синтеза современной хореографии и искусства перформанса в Америке 1950-1960-х гг.: «перформативный поворот» .....	38
2 глава. Танцевальный театр Джадсон. Основные особенности и специфика хореографии постмодерн .....	48
2.1. Развитие нового пластического языка в хореографии постмодерн: минимализм в пространстве современного танца.....	48
2.2. Развитие контактной импровизации как пластический метод: танцевальная студия Анны Халприн .....	58
2.3. Пространство повседневного как поле перформативных и танцевальных практик.....	68
3 глава. Влияние современного танца на перформативные практики в Америке 1960-х гг.....	78
3.1. Современная хореография и танец постмодерн: дальнейшие тенденции развития .....	78
3.2. Танцевальные практики в пространстве американского перформанса 1960-х гг. ....	87
3.3. Влияние хореографии постмодерн: видеоарт, структурное кино, инсталляции.....	97
Заключение.....	105

Приложения.....	113
А) Хроника постановок и основные события Танцевального театра Джадсон: .....	113
Список иллюстраций.....	119
Альбом иллюстраций .....	124

## Введение. Обзор литературы

Эволюция танцевальных практик второй половины XX века — непрерывно меняющийся процесс, где параллельно существуют самые различные видения танца — от «производственных», основанных на технике, театральных постановок, до «событий» и «не-событий», имеющих перформативный по характеру и деконструктивистский по своей сути танец, организованный в самых различных пространствах. Танец может существовать на различных площадках и в различных формах: от оркестры в древнегреческом и просцениума в римском театрах до сцен-коробок, парков, крыш домов, заброшенных заводов и лофтов, музеев, галерей и прочих пространств.

На протяжении всей истории своего развития танец сопровождается другими видами искусств, такими как музыка и визуальные искусства. Наиболее тесная взаимосвязь танца не только с визуальными искусствами, но и с искусством перформанса окончательно укрепилась к середине 1960-х годов, когда американский хореограф и участница Танцевального театра Джадсон Ивонн Райнер провозгласила беспрецедентную связь между одновременным развитием танца и пластических искусств<sup>1</sup>.

Основные определяющие качества танца, такие как эфемерность, телесность, вещественность, и перформативный характер танца второй половины XX века, развивался под влиянием искусства абстрактного экспрессионизма 1950-х и искусства минимализма 1960-х годов, формируя основную специфику танцевального перформанса, тесно связанного с искусством художников второй половины XX века.

---

<sup>1</sup> Lepecki, A. Dance / ed. by Andre Lepecki. — Whitechapel: Documents on Contemporary Art, 2012 — 240 p. 15

также к достижению ничем не ограниченной свободы творчества. Перформанс, как одна из форм искусства действия, позволяет в эфемерных событиях воплощать художественные идеи, не прибегая к их пластической фиксации, ставя зрителя перед необходимостью заново определять и формулировать для себя систему взаимоотношений с искусством.

Многие представители нью-йоркского танца, начинавшие как хореографы традиционного танцевального жанра, в 1960-е годы оказали существенное влияние на развитие стилей и обмен идеями восприятия между художниками перформанса. Многие из них, сотрудничавшие с кругом Танцевального театра Джадсон, вводили в свои перформативные практики новые движения и возможности, что стало импульсом выхода из пространства энвайронментов и хэппенингов<sup>2</sup>.

В начале 1960-х группа хореографов, визуальных художников, представителей искусства перформанса, композиторов и режиссеров собралась в Мемориальной церкви Джадсон, социально активной протестантской общине в Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке. Основной формой творчества художников и хореографов была серия семинаров, результатом которых стали концерты, постановки, перформансы и другие виды взаимодействия со зрителем, привнеся в развитие современной хореографии элементы, оказавшие влияние, в том числе, на искусство перформанса в Америке 1960-х.

Под влиянием хореографии Мерса Каннингема участники создавали танцевальные перформансы, включающие в себя повседневные движения — жесты, взятые с улицы или из дома, простую ходьбу — наиболее часто используемый мотив хореографов движения Джадсон; структура танца была

---

<sup>2</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 172

Участники группы Джадсон исследовали и заново переопределяли для себя основы хореографии, избавляясь от театральных условностей и нарратива, порождая новый вид танца, зачастую нивелируя границу между танцем и перформансом, искусством и жизнью, исследуя феномен повседневного путем включения в свои перформансы рутинных действий и предметов, взаимодействуя с «найденными объектами», по-новому интерпретируя работу с пространством и заново выстраивая новое отношение к телесности в поле танца и перформанса.

Неизбежное обращение хореографов и художников к телесности связано, в первую очередь, с тем, что тело танцовщика является одновременно и субъектом, и объектом: с одной стороны, тело танцовщика интерпретирует заданное движение, с другой — заданное хореографом движение реализуется в данном конкретном теле<sup>3</sup>. В XX веке происходит активная трансформация образа телесности: от идеального тела танцовщика классического танца и балета — к представлению телесности в рамках хореографии модерн и постмодерн.

В рамках классического танца дискурс во многом определяется пониманием тела как инструмента в символическом воплощении классических ценностей: красоты, сферы идеального, гармонии<sup>4</sup>. Раннемодернистский танец, обращаясь к его эмоциям, переживаниям, прямому телесному выражению внутреннего эмоционального порыва, достигает своей кульминации в понятии «естественного тела» Айседоры Дункан и в работе с силами гравитации, динамикой, пространством и временем, раскрываясь в постановках Марты Грэм. Переходная фигура от

---

<sup>3</sup> Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль; [пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский]. — Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. — С. 48

<sup>4</sup> Сироткина, Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце / Ирина Сироткина. — М.; СПб.: Бослен; Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. — С. 23

оказавший значительное влияние на последующее поколение хореографов и художников. Несмотря на радикальность преобразований в танце Каннингем продолжал работать в рамках собственного хореографического словаря, использовать танцевальные движения, отобранные по определенным эстетическим качествам, таким как легкость, плавность, грациозность.

Дальнейшее развитие дискурса происходит внутри Танцевального театра Джадсон, где хореографы заново определяют для себя понимание телесности в рамках современной хореографии, обращая внимание на внутренние факторы, такие как исследование проблематики тела и его социального значения, которые характеризовались отказом от иллюстрации каких-либо метафор в танце, поиска «естественного» тела, хореографы также отказывались от контроля, используя импровизацию в своем творчестве<sup>5</sup>.

Важная категория, связывающая танец и перформанс — эфемерность и новая объектность в искусстве, не оставляющая после исполнения материального объекта; искусство перформанса и творчество группы Джадсон пришлось на расцвет дискурса о фетишизации материальных объектов и товаров: художники 1960-х годов все чаще обращались к перформансу как медиа, который невозможно было придать музеефикации, за исключением документации перформативных практик: фото- и видеофиксации, к которой впоследствии прибегали многие художники и хореографы 1960-х гг..

Объектом работы является Танцевальный театр Джадсон как феномен танца 1960-х гг.; предмет исследования: выявление форм влияния хореографии движения Джадсон на перформативные практики в искусстве Америки.

---

<sup>5</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 19

1960-х годов. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи: изучение литературы по исследуемой теме; сбор и систематизация постановок и перформансов Танцевального театра Джадсон; анализ специфики современного танца в Америке 1960-х гг. и его влияния на перформативные практики; исследование традиций американского перформанса 1960-х годов, анализ ключевых работ художников.

Обращаясь к истории вопроса относительно танцевального перформанса, его зарождения и последующего развития, а также влияния на перформанс, стоит обратиться к истории вопроса и отметить нескольких авторов их корпус текстов, посвященных Танцевальному театру Джадсон внутри истории развития искусства второй половины XX века.

Влияние Танцевального театра Джадсон на перформативные практики затрагивается в тексте «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней»<sup>6</sup> Роузли Голдберг, где автор рассматривает перформативное искусство как отдельный художественный процесс, который, по ее мнению, не принято анализировать в контексте всеобщей истории искусств, таким образом вынося перформанс в отдельную категорию художественных практик.

Практически не прибегая к всеобщей истории искусства XX века, Голдберг исследует вектор развития перформативного искусства, идущего от театра и танца, раскрывая таким образом один из возможных путей эволюции искусства перформанса, выделяя и анализируя работы тех художников, которые были тесно связаны с театральной деятельностью, современным танцем, оперой и балетом: от прямого влияния и заимствования приемов до намеренного отказа от них.

---

<sup>6</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — 320 с.

1960-х годов, повлиявших на дальнейшее развитие искусства перформанса, Голдберг выделяет Симон Форти, Ивонну Райнер, Тришу Браун, Стива Пакстона и других участников Танцевального театра Джадсон, отдельно выделяя хэппенинги студии Анны Халприн<sup>7</sup>. Новая хореографическая практика в рамках развития искусства перформанса у Голдберг основывается на отрицании канонов классического танца и существует в оппозиции к раннемодернистскому танцу, находясь под влиянием теорий композитора Джона Кейджа и хореографа Мерса Каннингема.

Голдберг характеризует Театр танца Джадсон и их эксперименты в хореографических практиках как следование идее «танца как образа жизни, танца, где используются повседневные жесты, такие как ходьба, прием пищи, мытье, прикосновения», в общеэстетическом смысле проводя параллель с движением Флюксус, согласно которому искусство Флюксус — это «непрофессионализм, не производство, а пусть даже предметов искусства <...> Флюксус отказывается от индивидуальности, значимости, вдохновения, мастерства и сложности, институциональной и товарной ценности. Стремится к неструктурному, не театральному, простому, естественному событию, игре, головоломке. Это смесь Спайка, Джонса, шуток, игр, водевиля, Кейджа и Дюшана»<sup>8</sup>.

Автор, выстраивающий эволюцию развития танцевального перформанса в рамках всеобщей истории искусств XX века, Аннетт Майклсон, в своей статье «Ивонн Райнер: танцовщик и танец»<sup>9</sup> («Yvonne Rainer, Part One: The

---

<sup>7</sup> Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. — С. 173

<sup>8</sup> Saper, C. Fluxus as Laboratory // The Fluxus reader / Edited by K.Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. — pp. 139

<sup>9</sup> Michelson, Annette. Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance // Artforum, 1974, Vol. 12, No. 5. URL: <https://www.artforum.com/print/197401/annette-michelson-on-yvonne-rainer-34238>. (Дата обращения: 05.10.2022)

перформанса на примере творчества Райнер: первый, мифопоэтический по своей устремленности и эклектический по своим формам, Майклсон выводит из экспрессионизма, ссылаясь на Арто и Гротовски в театре, Мурнау и Брэхейдж в кинематографе, Вигман и Марту Грэм в хореографии танца модерн; второй, последовательно светский в своей приверженности объективации, исходит из кубизма и конструктивизма.

Работы Ивонны Райнер существовали в рамках нового танца, обращаясь к практикам скульптуры минимализма 1960-х годов: Роберта Морриса, Дональда Джадда и Карла Андре. Центральным для хореографов становится рассуждение о категориях времени, динамике и статике. Новый танец, по мнению Майклсон, как и новая скульптура 1960-х годов, пункт за пунктом переосмысляет эстетические условности, которые приобрели онтологический статус, реабилитируя, внедряя в танец движение, определенное, прежде всего, категориями игры и задания, порождая определенную логику движения, а также возможность нарушения этой логики.

Анализ искусства Танцевального театра Джадсон как части истории развития современного танца, параллельно развивающемуся искусству перформанса в XX веке, невозможно представить без трудов историка современного танца Салли Бейнс. В частности, книга «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн»<sup>10</sup> и «Демократичное тело. Танцевальный театр Джадсон, 1962-1964»<sup>11</sup> («Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964») анализируют историю возникновения и развития современного танца, который, по мнению автора, начиная с Танцевального театра Джадсон и имеет глубоко американоцентричный характер.

---

<sup>10</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — 312 с.

<sup>11</sup> Baner, S. Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993

специфику каждого хореографа, а также провести границу между танцевальными и перформативными практиками или же ее отсутствие — Бейнс анализирует как отдельные постановки танцовщиков, так и взаимодействие хореографов с художниками и совместно представленные перформансы. Танцевальный театр Джадсон автор описывает как постмодернистский танец, следуя за утверждением ведущего хореографа движения Ивонны Райнер и ссылаясь на вводную статью<sup>12</sup> Майкла Кирби к журналу «The Drama Review» 1975 года, где он пишет: «В теории танца постмодерн хореограф не основывается в своей работе на визуальных стандартах. Его взгляд направлен внутрь себя: движение не выбирается заранее из-за его характеристик, но становится результатом определенных решений, целей, планов, схем, правил, концепций или проблем»<sup>13</sup>. Сама Бейнс пишет о том, что по-настоящему постмодернистский танец может называться таковым и существует только в рамках так называемого «аналитического танца» 1970-х, что терминологически совпадает с хронологией развития всеобщей истории искусств.

Книга «Демократичное тело. Танцевальный театр Джадсон, 1962-1964» («Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962–1964») раскрывает творчество участников движения театра Джадсон с точки зрения хронологии постановок и концертов, благодаря чему выстраивается понимание линейного развития и эволюции современной хореографии.

Труд Рамси Бертона «Театр танца Джадсон: перформативные следы»<sup>14</sup> («Judson Dance Theater: Performative Traces») — подробный анализ

---

<sup>12</sup> Kirby, M. Post-Modern Dance Issue: An Introduction // The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975). — pp. 3-4

<sup>13</sup> Kirby, M. Post-Modern Dance Issue: An Introduction // The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975). — P. 3

<sup>14</sup> Burt, R. Judson Dance Theater: Performative Traces (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006

Автор рассматривает творчество школы Джадсон не только как отдельную хореографическую практику, ее основные этапы формирования, но и взаимодействие танцовщиков с художниками и создание собственных хэппенингов и перформансов, благодаря чему можно проследить влияние театра Джадсон на искусство перформанса.

Анализируя ключевые работы участников, Берт подробно исследует такие факторы формирования особой эстетики танца Джадсон, как: влияние скульптуры минимализма на танцевальный перформанс, влияние на художников теорий Джона Кейджа и Мерса Каннингема, а также студии Роберта Данна и Анны Халприн. Берт также прослеживает, как предложенные ими концепции о теле и перформативном присутствии способствовали развитию экспериментального танца в Европе, например, в работах Пины Бауш, Анны Терезы де Кеерсмакер и Жерома Беля, выстраивая оппозицию Салли Бейнс в исследовании современного танца как американоцентричного явления на примере школы Джадсон.

Другой исследователь перформанса и современного танца, выдвигающий противоположную позицию — Андре Лепеки. В своем труде «Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения»<sup>15</sup>. На примере четырех хореографов и двух художников Лепеки рассматривает современный танец, интерпретируя его их как часть радикальной политики в рамках перформативных практик искусства XX века. Говоря о хореографии 1960-х Лепеки отмечает, что термин «постмодерн» относительно участников Танцевального театра Джадсон носит противоречивый характер, вместо него говоря о «модерности» как о наиболее точно характеризующем термине, обосновывая свой выбор тем, что процессы,

---

<sup>15</sup> Лепеки, А. Исчерпывая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — 208 с.

Для исследования данной темы также использовалась литература, посвященная искусству перформанса и танца, как общетеоретические труды, так и отдельные монографии художников и статьи, позволяющие выявить и проанализировать влияние практик Танцевального театра Джадсон на искусство перформанса.

Основными трудами, благодаря которым можно проследить развитие искусства XX века, стали работы Розалинд Краусс, Хэла Фостера, Бенджамина Бухло, Ив Алэн-Буа и т. д., собранные в труде «Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм»<sup>16</sup> и Екатерины Андреевой «Всё или ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века»<sup>17</sup>. Обращаясь к сборнику текстов Искусство с 1900 круга журнала «October» можно выделить Хэла Фостера и его главу, посвященную развитию и специфике американского перформанса.

В своей главе Хэл Фостер, раскрывает типологию и специфику каждого направления искусства действия 1960-1970-х годов. Фостер выделяет три основные категории, где вторая — перформанс как задание, описанная автором на примере Танцевального театра Джадсон (их замену традиционного танца телесными практиками повседневности) как импульса для дальнейшего развития в творчестве таких художников, как Кароли Шнееман, Брюса Наумана и других. Опираясь, отчасти, на философские концепции «дообъектного» тела Мерло-Понти Фостер анализирует искусство Театра Джадсон как одно из направлений боди-арта, находящегося в колебании между присутствием и репрезентацией.

---

<sup>16</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 816 с.

<sup>17</sup> Андреева Е. Ю. Всё или ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. — 512 с.

Такие тексты, как «Дада — искусство и антиискусство»<sup>18</sup> Х. Рихтера, также статьи Хенкина-Мельцера А. «Дада-актер и теория перформанса»<sup>19</sup> («The Dada Actor and Performance Theory») предлагают подробный анализ искусства Дадаизма, без которого невозможно представить эстетику искусства 1960-х годов.

Исследование творчества Танцевального театра Джадсон невозможно представить без опоры на труды о композиторе Джоне Кейдже. Это, в первую очередь, «Тишина. Лекции и статьи»<sup>20</sup> Джона Кейджа, «Разговоры с Кейджем»<sup>21</sup> Р. Костелянца и «Джон Кейдж»<sup>22</sup> Р. Хаскинса; лекции композитора, его теоретические труды, интервью и биография вместе помогают проанализировать не только творчество Кейджа, но и его влияние на художников и хореографов второй половины XX века.

Невозможно представить анализ перформативных практик без трудов, посвященным движению Флюксус и его отдельным художникам. Статья М. Кирби «Хэппенинги»<sup>23</sup> («Happenings») — подробный анализ искусства художника и теоретика Аллана Капроу, помогающая разобраться в специфике хэппенинга и энвайронмента как искусства действия; также стоит отметить «Очерки о слиянии искусства и жизни»<sup>24</sup> («Essays on the Blurring of Art and Life») — сборник эссе самого художника, где представлены его ключевые тексты.

---

<sup>18</sup> Рихтер, Х. Дада – искусство и антиискусство / Ханс Рихтер; пер. с нем. Т. Набатниковой; — М.: «Гилея», 2014. — 357 с.

<sup>19</sup> Henkin Melzer, A. The Dada Actor and Performance Theory // Artforum, 1973, December, Vol. 12, No.4, pp. 51-57

<sup>20</sup> Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — 381 с.

<sup>21</sup> Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 400 с.

<sup>22</sup> Ханскинс, Р. Джон Кейдж. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 192 с.

<sup>23</sup> Kirby, M. Happenings // Happenings and Other Arts / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — pp. 1-25

<sup>24</sup> Kaprow, A. Essays on the Blurring of Art and Life / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993

Труд «Авангардистский перформанс и границы критики. Приближаясь к Живому театру, хэппенингам»<sup>25</sup> («Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings») Майкла Селла, сфокусирован на исследовании американского искусства послевоенного периода, уделяя особое внимание взаимосвязям культуры, искусства, политики, науки и контркультуры в Америке. Отдельно стоит выделить сборник инструкций и партитур художников Флюксус<sup>26</sup> («The Fluxus Performance Workbook») Фридмана К. и других авторов, организованную в хронологическом порядке.

Обращаясь к трудам, посвященным танцу, необходимо отметить, в первую очередь, общие труды «Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце»<sup>27</sup> И. Сироткиной и «Балет и танец модерн»<sup>28</sup> («Ballet and Modern Dance») Ау С., которые использовались для выстраивания общей хронологии и истории развития танца, а также труд К. Мельдаль «Поэтика и практика хореографии»<sup>29</sup>.

Автобиография Марты Грэм «Память крови. Автобиография»<sup>30</sup> и интервью Ж. Лешев и хореографа Мерса Каннингема «Гладкий, потому что неровный»<sup>31</sup> — опорные труды для выстраивания специфики танца модерн,

---

<sup>25</sup> Sell, M. Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings / Fluxus, and the Black Arts Movement / Mike Sell. — University of Michigan Press, 2005.

<sup>26</sup> Friedman, K., Smith, O., Sawchyn, L. The Fluxus Performance Workbook. — Performance Research, 2002.

<sup>27</sup> Сироткина, Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце / Ирина Сироткина. — М.; СПб.: Бослен; Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. — 256 с.

<sup>28</sup> Au, S. Ballet and Modern Dance (World of Art). — NY: Thames & Hudson, 2012. — 216 p.

<sup>29</sup> Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль; [пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский]. — Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. — 106 с.

<sup>30</sup> Грэм, Марта. Память крови. Автобиография / Грэм Марта. — М.: ООО Арт Гид, 2017 — 240 с.

<sup>31</sup> Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 239 с.

его основных характеристик и предпосылок формирования Танцевального театра Джадсон.

Философско-теоретический дискурс исследования танца и перформанса в контексте искусства второй половины XX века представлен следующими трудами: «Эстетика перформативности»<sup>32</sup> Эрики Фишер-Лихте, «Теория перформанса»<sup>33</sup> Ричарда Шехнера, «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства»<sup>34</sup> К. Чухров, «Малое руководство по инэстетике» Алена Бадью, а также Феноменология восприятия<sup>35</sup> Мерло-Понти, где особенность использовались главы, посвященные аспекту телесности и «дообъектной» формы восприятия и особой человеческой формы «бытия-в-мире».

Проанализировав используемые литературные источники, можно прийти к выводу, что современный танец как феномен искусства второй половины XX века зачастую описывается исследователями как автономная танцевальная практика, редко включаемая в искусствоведческий дискурс, несмотря на то, что Танцевальный театр Джадсон оказал обширное влияние на практики восприятия телесности, в разной степени отразившиеся в творчестве художников поля перформанса, видеоарта и инсталляции. Исходя из проанализированных источников можно выявить актуальность работы, цель которой – выявить особенности форм влияния Танцевального театра Джадсон,

---

<sup>32</sup> Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015. — 376 с.

<sup>33</sup> Шехнер, Р. Теория перформанса. — М.: V-A-C Press, 2020. — 488 с.

<sup>34</sup> Чухров, К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Магун]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с.

<sup>35</sup> Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С. Л. Фокина — СПб.: Ювента, Наука, 1999. — 608 с.

1 глава. Развитие танцевальных практик в Америке 1950-1960-х гг.

1.1. Становление современного танца в искусстве XX века. От танца модерн к танцу постмодерн

Развитие танцевальных практик конца XIX — начала XX века охарактеризовано, в первую очередь, отказом от устоявшихся законов классического балетного искусства. Американский балет конца XIX века отражал балетные практики европейских стран: растущий акцент на технической виртуозности и визуальной зрелищности постепенно заменили выразительность и глубину содержания. Тело танцовщика в рамках классического танца должно было быть репрезентацией красоты, гармонии и идеальной формы. Дискурс ранне-модернистского танца предполагает отказ от «идеального тела» танцовщика, обращаясь к «памяти» тела, выражению эмоций, общей экспрессии и выразительности. Постепенное высвобождение танцовщиков от канонов проявлялось не только в преобразовании пластики, но и в общем характере постановок — за преобразованием техники следовал отказ от нарратива как обязательного элемента классического танца и балетного искусства.

Революция в танце, а также разрыв с классической хореографией, связывают с именем Айседоры Дункан: она отказалась от пуант, в ее постановках отсутствовали сложные декорации, также она редко изображала какого-то известного персонажа. Дункан полностью отказалась от ярлыка «танцовщица», чтобы дистанцироваться от критики своих коллег, предпочитая слово «артистка»<sup>36</sup>.

Танец Айседоры Дункан предполагал синтез тела, души и духа. «Новый танец», практически и дискурсивно стал синтезом из трех традиций

---

<sup>36</sup> Daly, A. Isadora Duncan's Dance Theory // Dance Research Journal. — Vol. 26, No. 2 (Autumn, 1994). — p. 25

классического балета: от социального танца Дункан взяла стремление к грации и легкости; от физической подготовки — элементы гимнастики: культ здорового тела, освобождение от сковывающей одежды и идеализация прогулок пешком противопоставлялись индустриальной цивилизации<sup>37</sup>. В то время как социальный танец и физическая культура внесли положительные аспекты в дискурс Дункан, балет Дункан использовала в противовес первым двум традициям. По ее мнению, балет стал олицетворением устаревших традиций, которые нужно было ниспровергнуть; классический танец стал конкретным символом всего, что было неправильным в сверхцивилизованной жизни девятнадцатого века<sup>38</sup>. При разработке концепции самовыражения «естественного тела» она обращалась к традициям Древней Греции, понятию «калокагатии», где гармонично сочетаются внешняя красота и нравственность: Айседора Дункан искала в танце естественные, простые движения, выражающие внутренние эмоции.

В рамках модернистского танца акцент на материальности тела, в противовес идеализации и невесомости тела классического танца, приобрели значение такие категории, как динамика, работа с пространством и временем. Наиболее яркой представительницей танца модерн, на примере которой можно проследить эти преобразования, стала Марта Грэм, творчество которой позже станет основой для дальнейших преобразований хореографии и практик перформанса: она создала собственный хореографический словарь, который постепенно превратился в систематизированную технику, требующую специальной подготовки, однако именно она в дальнейшем повлияла на работу нескольких поколений хореографов.

---

<sup>37</sup> Сироткина, Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце / Ирина Сироткина. — М.; СПб.: Бослен; Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. — С. 170

<sup>38</sup> Daly, A. Isadora Duncan's Dance Theory // *Dance Research Journal*. — Vol. 26, No. 2 (Autumn, 1994). — p. 25

Вся система подготовки и хореографическая техника были сосредоточены на внимательном отношении к телу танцовщика: формирование специального языка, который делает возможным танец без каких-либо усилий. С точки зрения хореографии техника Грэм основана на сосредоточении танцовщика на моменте движения: наблюдение за телом в момент дыхания<sup>39</sup>. Внимание Грэм было сосредоточено преимущественно на физиологическом ощущении и обращено к базовым физиологическим действиям — когда мы вдыхаем, происходит расслабление; когда выдыхаем, происходит сокращение (сжатие). Другим ключевым компонентом была связь с гравитацией, а не попытка бросить ей вызов, как это делали в классическом танце.

Развитие танца модерн в 1940-1950-е годы, а также создание собственного хореографического словаря Грэм невозможно представить без параллельно развивающегося в те же годы абстрактного экспрессионизма в Америке. Темы и формы творчества Марты Грэм развивались не только параллельно, но и при участии художников абстрактного экспрессионизма. Так, например, скульптор абстрактного экспрессионизма Исаму Ногучи, будучи сценографом Грэм с 1935 по 1966 год, сильно повлиял не только на общую концепцию танца модерн, но и на формирование аудитории Грэм, создавая новый тип восприятия танца<sup>40</sup>.

Абстрактный экспрессионизм как явление в визуальном искусстве зарождалось на основе европейских эстетических моделей искусства, таких как кубизм и экспрессионизм, находясь под влиянием философии психоанализа и интереса к идеям искусства сюрреализма: увлечение методом автоматического письма, бессознательным и теориями Карла Юнга.

---

<sup>39</sup> Грэм, Марта. Память крови. Автобиография / Грэм Марта. — М.: ООО Арт Гид, 2017 — С. 208

<sup>40</sup> Polcari, S. Martha Graham and Abstract Expressionism // Smithsonian Studies in American Art, 1990, Vol. 4, No. 1. — p. 4

нежели интеллектуальным, органическим и не-геометрическим по своей форме; возможность семантического анализа сменилась на экспрессивный удар кисти, получение изображения в результате случайных (бессознательных) действий, большой формат и внимание к ритуальным и шаманским практикам, истоки которого художники и танцовщики искали в истории коренных народов Америки.

Так, например, постановка «Плач»<sup>41</sup> 1930 года — одна из ранних работ Марты Грэм, выполненная под влиянием абстрактного экспрессионизма, — попытка выразить состояние глубоко горя и печали как чистой эмоции. Здесь нет героя или персонажа как такового — с помощью платья-трубы, окутывающего все тело танцовщицы и ограничивающее ее движения, наиболее ясно удается передать спиралевидные формы, борьбу с материалом, визуально создавая подобие движущейся скульптуры с многочисленными драпировками — портрет, выражающий саму суть горя. Танец становится для Грэм воплощением выражения человека, ландшафтом его души<sup>42</sup>.

Новая выразительность и мифо-ритуальные поиски Марты Грэм развивались постепенно, но их можно определить в танцах, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с абстрактным экспрессионизмом. Возрастающая сложность ее персонажей прослеживается в постановке «Письмо к миру» [илл. 1], повествующей о жизни Эмили Дикинсон. Внутри нарратива танца история поэтессы разделена на множество персонажей, каждый из которых повествует об отдельном эпизоде ее жизни. Каждый персонаж — отдельная история, существующая и как часть целого, и как отдельный персонаж внутри большого нарратива: Тот, кто говорит; Тот, кто

---

<sup>41</sup> Грэм, М. Плач, 1930. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gM2dciiUUcA> (Дата обращения: 20.02.2023)

<sup>42</sup> Сироткина, Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце / Ирина Сироткина. — М.; СПб.: Бослен; Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. — С. 195

танцует; ребенок, девушка и другие персонажи<sup>43</sup>. Открывали танец два образа Эмилии, одновременно появившиеся на сцене. Стремление к счастью, воспоминания о событиях и чувствах, а также потеря возлюбленного заставляют Дикинсон столкнуться со своей судьбой поэта и понять, что ее счастье можно найти только в ее творчестве<sup>44</sup>.

«Письмо к миру» положило начало повороту Марты Грэм к мотиву одновременного повествования. Техника, включающая в себя персонификацию различных аспектов субъекта в отдельных, множественных эпизодах, контрапунктические комбинации реальных и воображаемых событий, а также работа с пространством времени, где происходит слияние прошлого, настоящего и даже будущего. Этот богатый и разнообразный способ одновременного повествования также был фундаментальным для абстрактного экспрессионизма: симультанные изображения настоящего и прошлого в единой фигуре на картине «Погребение» [илл. 2] Марка Ротко, сюрреалистические по своей форме существа серии «Гном» [илл. 3] Уильяма Базиотиса, а также серия «Взрыв» [илл. 4] Готтлиба, выражающая контраст цвета и форм на холсте. Работа с пространством времени выражается в ранних постановках Грэм, являясь хореографическим эквивалентом техники ретроспективного кадра в кино. Человеческое тело, по мнению Марты Грэм, является инструментом, с помощью которого проявляются все первичные переживания. Оно хранит в своей памяти все вопросы жизни, смерти и любви.

Сотрудничество с Исаму Ногучи помогло Грэм реализовать новый подход в исследовании хореографии и преобразовать танец модерн. В таких постановках, как «Темный луг» и «Пещера сердца», переплетаются формы и

---

<sup>43</sup> Polcari, S. Martha Graham and Abstract Expressionism // Smithsonian Studies in American Art, 1990, Vol. 4, No. 1. — p. 6

<sup>44</sup> Polcari, S. Martha Graham and Abstract Expressionism // Smithsonian Studies in American Art, 1990, Vol. 4, No. 1. — p. 6

и драмы, юнгианства и фрейдизма — источники, которыми также вдохновлялись американские художники.

Так, Исаму Ногучи, художник и сценограф Марты Грэм, пройдя путь от сюрреализма до абстрактного сюрреализма, работая в поле скульптуры, стремился благодаря своим работам преобразовать не только пространство сцены, но и повлиять на хореографию и структуру танца. У художников было взаимное увлечение ритуальными практиками и мифологическими сюжетами, выявляющие чистые эмоции, которые раскрывались в таких произведениях, как «Пещера сердца» [илл. 5], поставленная в 1946 году. Для этого танца, посвященного мифу о Медеи, Ногучи создал специальную конструкцию-платье из металлических прутьев, которое большую часть постановки находится на сцене как отдельный объект. Грэм взаимодействует со скульптурой лишь в финальной сцене, происходящей внутри этой конструкции<sup>45</sup>. Движения танцовщицы становятся более экспрессивными и выразительными, показывая трансформацию образа в процессе танца — репрезентация трагичной истории, благодаря Грэм приобретает новую репрезентацию в абстрактном и символическом выражении.

Марта Грэм была мастером выразительного танца модерн, чьи метафорические возможности она применяла для противопоставления прошлого и настоящего, вымысла и реальности. Если рассматривать ранний модернистский танец и творчество Марты Грэм как пространство для экспериментов, то впоследствии ее танец обретает строгий хореографический словарь, в основе которого лежат аскетичные жесты, выражающие чистую эмоцию, существующего в рамках нарратива, не подчиняющегося линейному повествованию.

---

<sup>45</sup> Polcari, S. *Martha Graham and Abstract Expressionism* // *Smithsonian Studies in American Art*, 1990, Vol. 4, No. 1. — p. 11

Связи между музыкой и живописью, существующие в пространстве танца и перформанса второй середины XX века, раскрылись в творчестве хореографа и танцовщика Мерса Каннингема. Ученик и бывший солист труппы Марты Грэм, впоследствии основывает собственную танцевальную компанию, активно работая над разработкой собственной хореографической системы совместно с композитором Джоном Кейджем, чьи новаторские идеи он частично адаптировал в своем танце, в частности — метод алеаторики, одно из важнейших нововведений Каннингема<sup>46</sup>.

Важным аспектом теории Джона Кейджа, которую Каннингем позже раскрыл в своем творчестве — независимость танца, музыки и оформления в едином произведении. В своем эссе «Четыре утверждения о танце»<sup>47</sup> Кейдж писал о необходимости отойти от привязки звука и движения: зависимость танцевальных движений от музыки более не является для композитора основополагающей, а форма музыкально-танцевальной композиции обязательно должна быть совместной работой всех используемых средств. Танец, подобный музыке, состоящей из отдельных звуков или сочетаний звуков, более не опирается на понятие гармонии. В результате, при создании единого произведения, новое понимание движения тела возникает при независимости движения танцовщиков от ритма и музыки.

Если в классическом танце движение опирается на музыку, а сценография является вторичной по отношению к другим видам искусств, чтобы подчеркнуть центральную идею танца, Каннингем стремится к сведению музыки, танца и визуальных искусств в едином пространстве, стараясь

---

<sup>46</sup> Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 34

<sup>47</sup> Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 123

Относительно разработки собственного хореографического словаря Каннингем вспоминал, что одним из главных нововведений для него стало включение повседневных движений в свою хореографию: «Я начал с того, что любое движение может стать танцем»<sup>48</sup>. Во многом отталкиваясь от хореографических достижений и техники Марты Грэм, Каннингем стремился полностью дистанцироваться от классического танца, применяя и преобразовывая лишь самые необходимые для его танца элементы. В поисках нового танцевального метода Каннингем вскоре отошел не только от драматической, нарративной линии, свойственной танцу Марты Грэм, но и от эмоциональной составляющей танца: основной темой танца становится сам танец, движение тела: «Гораздо больше танец связан с обычным жизненным опытом, с повседневной жизнью людей, с тем, как они двигаются по улицам»<sup>49</sup>.

Одно из наиболее существенных нововведений Каннингема, повлиявшее на последующее развитие танца модерн и постмодерн — новое понимание и использование пространства сцены, отказ работать на зрителя. В танцах Каннингема не было центра, композиция танца выстраивалась вне зависимости от места и важности партий исполнителей: «Танец не направлен на зрителя, не создается для него. Мы просто показываем его другим»<sup>50</sup>. Отказ от фронтального восприятия танца подтолкнул хореографа к полному нивелированию иерархии «сцена — зрительный зал». Каннингем экспериментировал не только с расположением танцовщиков внутри

---

<sup>48</sup> Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 34

<sup>49</sup> Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 148

<sup>50</sup> Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 98

Каннингом, как и многие другие хореографы второй половины XX века, активно сотрудничал с художниками. Работая вместе с Робертом Раушенбергом над постановкой «Летнее пространство» [илл. 6], сам Каннингом отмечал, что стремился создать танец без определенного центра<sup>51</sup>. В работе с пространством хореограф также сравнивал свой танец с живописью: «На многих полотнах современной живописи иное восприятие пространства, поэтому я решил расширить пространство танца, воспринимая все точки одинаково, чтобы каждое место, заполненное или нет, было таким же важным, как и все остальные. В таком случае отсылка к конкретной точке в пространстве не нужна»<sup>52</sup>. Отталкиваясь от идеи того, что нет более или менее важных точек, танец опирается на идею репрезентации движения как такового вне зависимости от размера или положения сцены; сценография и освещение дополняли идеи хореографа: костюмы и фон были сделаны в духе пуантилизма, а благодаря использованию множества цветных пятен отражая название постановки, а свет имитировал солнечные лучи, которые не зависели от движений танцовщиков на сцене.

В отказе от фронтальной работы и условного деления сцены по степени важности Каннингом пошел дальше — он создавал свои работы таким образом, что комбинации были не связаны друг с другом и могли иметь разный счет пространство становилось текучим, не было фиксированной системы координат, где каждый исполнитель был бы связан друг с другом. Все эти радикальные изменения Каннингом называл расширением диапазона возможностей.

---

<sup>51</sup> Potter, M. "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company // *Dance Chronicle*, Vol. 16, No. 1 (1993). — P. 11

<sup>52</sup> Каннингом, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингом. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 13

во время исполнения ни на секунду не прерывать мыслительный процесс. Для этого он, вслед за Кейджем, использовал так называемый принцип алеаторики. Использование случайного метода в своем творчестве было импульсом к достижению нестабильности и непредсказуемости при создании своих произведений. Разработанная Каннингемом система позволяла избавиться от нарратива и стереотипных решений, диктуемых бессознательным «вдохновением» и заменить их «объективным» и опиралась на использования гексаграммы «И цзин», в западной культуре известной как «Книга перемен». В своем стремлении преодолеть чувство единства и согласованности, присущую классическому танцу, Каннингем часто прибегал к использованию таблиц и подкидывания игральные костей. В отличие от древнекитайского философского текста, представляющего идею всего сущего и универсального циклического круговорота, заключенного в 64-х гексаграммах, Каннингем использует аналогичную схему для распределения и перераспределения постановки, делая танец не зависящим от музыки.

По такому же принципу происходил выбор партий каждого из членов труппы: постановка всякий раз должна была исполняться отлично от предыдущей, даже собранная из одних и тех же элементов, всякий раз должна была исполняться иначе — в названиях таких работ часто появлялось слово «случайный». Первая постановка, где всё определяется методом случайного выбора — «Случайная сюита» [илл. 7], поставленная в 1952 году. Несмотря на кажущийся на первый взгляд хаос в каждой из четырех частей постановки чувствовалась строгость, четкость и следование таблицам, где Каннингем рассчитал пространство, время и позиции танцовщиков, взаимодействие

Несмотря на то, что творчество Каннингема было новаторским в рамках танца модерн, его работы все еще оставались в рамках определенных технических и контекстуальных границ — его техника была основана на синтезе и преобразовании существующих правил классического танца, балета, танца модерн и теорий Джона Кейджа относительно введения элемента случайности и повседневности. Творчество Каннингема стоит на границе между танцем модерн и постмодерн, его сосредоточение на формальных признаках танца, движении как таковом, а также независимость от музыки и оформления, стало важной отправной точкой последующего поколения хореографов.

## 1.2. Развитие искусства перформанса в Америке 1950-1960-х гг.

Перформанс в Америке 1950-1960-х годов своими корнями уходит в ранние течения авангарда: футуризм, дадаизм и сюрреализм, получив свое распространение благодаря художникам, переехавшим в Нью-Йорк в надежде сбежать от войны. К концу 1940-х годов перформанс окончательно сформировался и утвердился как самостоятельный вектор искусства, представители которого не ограничивались в художественных средствах выражения, оглядываясь на опыт своих предшественников.

Искусство Америки середины XX века, тесно связанное с поиском идентичности, во многом обязано деятельности Блэк-Маунтин колледжа, где после закрытия школы Баухаус в 1933 году ее директором стал Йозеф Альберс, неоднократно предпринимавший попытки возобновить деятельность школы.

Так, например, Альберс и его супруга Энни стали приглашенными преподавателями в колледже Блэк-Маунтин в штате Северная Каролина,

основанной Джоном Эндрю Райсом<sup>54</sup>. Блэк-Маунтин колледж Райс описывал как «революционное и инновационное учебное заведение, отличавшееся новым подходом к гуманитарным знаниям, основанное на сочетании творчества с принципами прогрессивного образования Джона Дьюи»<sup>55</sup>, основанного, в частности, на практической деятельности студентов. Главной инновацией колледжа стало полное отсутствие институционализации и административной иерархии, а для регуляции учебного процесса проводились общие заседания факультетов, в котором участвовали как преподаватели, так и сами студенты.

Искусство стало основным направлением обучения: Йозеф Альберс преподавал рисунок и живопись, его жена Энни — дизайн текстиля, также в колледже были такие дисциплины, как современная хореография и музыка, а также история искусства. Отличительной чертой их подхода к преподаванию являлась установка, что исполнение — единственное важное содержание: «искусству важно не как, а что»<sup>56</sup>. Фактическое исполнение и важность формы перед содержанием, наряду с интермедийностью стали фундаментальной основой для нового подхода к обучению студентов, направленного на взаимодействие искусства, науки, музыки и танца.

Начиная с 1938 года Блэк-Маунтин колледж посещают такие теоретики и художники, как французский живописец и мастер декоративно-прикладного искусства Фернан Леже, писатель Олдос Хаксли и многие другие, а уже с 1940-х годов колледж переехал в Лейк-Иден, где стали открываться Летние школы,

---

<sup>54</sup> Harris, E. *The Arts at Black Mountain College* / Emma Harris. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987. — P. 45

<sup>55</sup> Ellet, JoAnn. C. *The Bauhaus and Black Mountain College*. *The Journal of General Education*. — Vol. 24, No. 3 (October 1972). — P. 144

<sup>56</sup> Голдберг, Р. *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней* / Роули Голдберг. — Москва: Ад Моргнем Пресс, 2015. — С. 151

1940-х годов Блэк-Маунтин колледж укреплял свои позиции как экспериментальная образовательная площадка, он стал одним из наиболее радикальных и экспериментальных учебных заведений, в котором независимость и демократический дух регулировали все аспекты жизни. Одним из приглашенных преподавателей стал молодой музыкант Джон Кейдж, уже начавший внедрять свои собственные идеи в узких художественных кругах.

Будучи пионером экспериментального перформанса, Кейдж, еще более широко известен своим использованием случайных приемов в музыкальных композициях. Его нововведения были во многом вдохновлены идеями дзен-буддизма, в частности использование композитором книги «И Цзин». Использование мотива случайности и метода алеаторики для создания своей музыки Кейдж описал в своем эссе «Будущее музыки: кредо»<sup>58</sup>. Полемизируя со своим учителем Шёнбергом, Кейдж утверждал, что «методы создания музыки, основанные на гармонии и, следовательно, на обращении к специфическим шагам в области звука, не подходят композитору, который окажется перед лицом всего обилия и разнообразия звуков»<sup>59</sup>. Подтверждая свою идею, он писал: «где бы мы ни были, что бы мы ни слышали, это в основном шумы <...> Гул грузовика или помехи между радиостанциями. Дождь», утверждая, что все звуки музыкальны сами по себе<sup>60</sup>.

Развитие элемента абсолютной случайности также было в какой-то степени предвосхищено дадаистами: и дадаистов, и сюрреалистов интересовала спонтанность, абсурд и случайность в их творческой

---

<sup>58</sup> Кейдж, Дж. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 18

<sup>59</sup> Кейдж, Дж. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 19

<sup>60</sup> Кейдж, Дж. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 19

эмоциональный феномен. Случайность и абсурд в дадаизме характеризовались непредвзятым отношением к любому материалу, технике, медиа — Ханс Арп создавал коллажи, позволяя клочкам бумаги случайным образом падать на пол, Марсель Янко прибегал к случайным предметам при создании своих скульптур, Тристан Тцара в своем эссе описывал способ создания стихов, состоящих из вытасканных из шляпы в случайном порядке слов, доводя случайность до абсурда. Ханс Рихтер писал о возможности художников ни о чем не беспокоиться, об обращении к источнику искусства — своему внутреннему голосу, бессознательному, направив силы на поиски баланса между случайностью и планомерностью<sup>61</sup>.

Следуя идее случайности и хаосе как об универсалии мироздания, согласно идеям дзен-буддизма, Джон Кейдж мыслил свою музыку как случайное, алеаторное наслоение «музыкальных» звуков и «не-музыкальных» шумов окружающего мира на свои произведения<sup>62</sup>.

Так, летом 1951 года Джон Кейдж показал в Блэк-Маунтин колледже знаменитый трехчастный опус Кейджа «4'33» [илл. 8]. Сидя в тишине, пианист Дэвид Тюдор несколько раз открыл и закрыл крышку инструмента, обозначая тем самым временные рамки частей произведения, ни разу намеренно не коснувшись клавиш. Произведение, во время которого никакие звуки намеренно не издаются — радикальный шаг Кейджа в отказе от фигуры композитора при создании музыки.

Впоследствии Кейдж, наряду с другими преподавателями и студентами Блэк-Маунтин колледжа, продолжали экспериментировать в своем творчестве, преобразовывая самые разные идеи дзен-буддизма, авангарда,

---

<sup>61</sup> Рихтер, Х. Дада – искусство и антиискусство / Ханс Рихтер; пер. с нем. Т. Набатниковой; — М.: «Гилея», 2014. — С. 80

<sup>62</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 406

экспериментальной музыке в Новой школе социальных исследований; среди его студентов — позже известные участники движения Флюксус Аллан Капроу, Джексон Маклоу, Дик Хиггинс, Джордж Брехт и Эл Хансен<sup>63</sup>. Идеи Джона Кейджа оказали глубокое влияние на все виды искусства. Наибольший вклад в развитие искусства XX века и влияние на художников можно оценить как формальное, так и неформальное наставничество и педагогику. Работая со студентами Кейдж часто не ограничивался одной лишь музыкой, часто добавляя визуальный материал, что послужило отправной точкой в синтезе различных медиа в искусстве второй половины XX века.

Каждый из студентов экспериментировал над созданием музыки, упражняясь в применении концепции «ненамеренного действия», метода алеаторики и автоматизма. Художники движения Флюксус считали отправной точкой в своих перформансах из того, что материал для искусства — это повседневная жизнь. Так, художника Элисон Ноулз в классе Кейджа продемонстрировала свое произведение «Предложение», которое состояло из одной фразы: «Сделай салат», а Аллан Капроу разработал свой перформанс «18 хэппенингов в шести частях» [илл. 9, 10], вдохновившись безымянным перформансом Кейджа и Каннингема в Блэк Маунтин колледже.

Сам Капроу, параллельно развитию поп-арта и абстрактного экспрессионизма, в период с 1958 по начало 1960-х годов создает перформансы, отталкиваясь от идеи изменить восприятие искусства путем активного включения аудитории в перформативный процесс. Например, в перформансе «18 хэппенингов в шести частях», вдохновленная классом Джона Кейджа, Капроу применяет мотив случайности, использует метод алеаторики Мерса Каннингема в своих произведениях, расширяя это понятие и добавляя

---

<sup>63</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 160

участников, добавляя своим энвайронментам театральности постановочных действий, истоки которой художник находил в традициях дадаистского коллажа<sup>64</sup>.

Работая над организацией пространства в своем перформансе «18 хэппенингов в шести частях» Капроу разделил помещение перегородками на три зала, все части которого были декорированы разноцветными лампочками. В получившихся комнатах художник расставил стулья и другие объекты, одна из комнат была использована как «диспетчерская», откуда выходили исполнители. Действие хэппенинга представляло из себя постоянно изменяющийся сложный энвайронмент, в котором шестеро участников совершали случайные движения, а зрителям была предоставлена возможность ходить из комнаты в комнату, исследуя пространства, находясь, таким образом, в центре перформанса, однако из-за перегородок между действиями не имея возможности увидеть перформанс целиком. Стремясь к вовлечению зрителей в художественный процесс, Капроу также подготовил для аудитории три склеенные карточки с инструкцией к перформансу, где зрители были обозначены как участники. Посетителям Капроу заранее выслал приглашения, где у каждого была написана одна фраза в инструкции: «Вы примете участие в хэппенингах; одновременно вы испытаете их на себе»<sup>65</sup>.

Прежде всего, стоит отметить место хэппенинга как формы искусства по отношению к искусству, в частности формам, которые являются предшествующими: искусство абстрактного экспрессионизма. Новое отношение к форме и событию, которое структурирует художник хэппенингов, является своего рода попыткой ниспровергнуть посредством

---

<sup>64</sup> Sell, M. *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement* / Mike Sell. — University of Michigan Press, 2005. — P. 95

<sup>65</sup> Drucker, J. *Collaboration without Object(s) in the Early Happenings* // *Art Journal*. — Vol. 52, No. 4, *Interactions between Artists and Writers* (Winter, 1993). — P. 54

развивающегося абстрактного экспрессионизма, его монументальности и масштаба некоторых работ художников, сам процесс создания воспринимался как форма искусства действия — «живопись действия», которую в 1952 году в своем эссе описал Гарольд Розенберг<sup>66</sup>. Новая американская живопись Джексона Поллока, Виллема де Кунинга и других художников абстрактна, поскольку процессуальность — жест и удар кисти, движение художника, становятся важнее результата на холсте, а форма, композиция, цвет и рисунок являются вспомогательными формами, результатом действий исполнителя.

Логическим продолжением «живописи действия» стали энвайронменты Аллана Капроу. Сам художник характеризовал их как «пространственных изображением многоуровневого подхода к живописи»<sup>67</sup>. Художник видел энвайронмент как способ отразить повествование, которое когда-то от стремился отразить в краске, трактуя работы как очередной способ сближения искусства с жизнью. Говоря о живописи абстрактного экспрессионизма в своем эссе «Наследие Джексона Поллока» Капроу пишет: «В своем искусстве Джексон Поллок намеренно подрывает автономию художественной картины как художественного объекта и делает ее частью окружающего пространства, энвайронмента»<sup>68</sup>. Художник описывает две модели развития искусства после Поллока: первый, логически продолжающий путь художника и преобразование его эстетики; второй — намеренный отказ от живописи как художественного метода и ее растворению в окружающем пространстве<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Rosenberg, H. The American Action Painters. — URL: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> (Дата обращения: 1.05.2023)

<sup>67</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 160

<sup>68</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 488

<sup>69</sup> Kaprow, A. Essays on the Blurring of Art and Life / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993. — P. 7

Подобным примером пространственного энвайромента, который позже автор станет называть термином «хэппенинг» является «Двор» [илл. 11] 1961 года, получившая свое название по месту проведения перформанса в саду скульптур Галереи Марты Джексон. Сотни машинных шин покрывали землю двора, а также скульптуры. Участникам перформанса было необходимо передвигаться через шины, постоянно переставляя их<sup>70</sup>. Капроу намеренно использует объекты, взятые исключительно из повседневного окружения: «Ситуации для хэппенингов должны браться из жизни, а не из головы. Если слишком увлечетесь воображением, рискуете скатиться в традиционное искусство. Воспользуйтесь готовыми событиями»<sup>71</sup>. Художник ставит посетителей в ситуацию взаимодействия с объектами, в конечном итоге добиваясь реорганизации окружающего пространства, которое служит средством для взаимодействий между участниками, которые должны быть установлены и расширены, но никогда не улучшены.

Хэппенинги Капроу можно охарактеризовать как особую форму перформанса, где художник считал необходимым акцентировать внимание на непредметной, непродуктивной направленности событий, а также их функционирование в мире искусства. Такие произведения были своего рода формой сотрудничества между участниками, не имеющих никакой финальной цели. В основе каждого хэппенинга лежит незапланированная цепь событий, не имеющих ни кульминации, ни развязки. Сьюзен Сонтаг в своем эссе<sup>72</sup> сравнивает хэппенинг с алогичностью сновидений, которую ранее в своем творчестве развивали сюрреалисты, а в прошлом — участники движения Дада.

---

<sup>70</sup> Drucker, J. Collaboration without Object(s) in the Early Happenings // Art Journal. — Vol. 52, No. 4, Interactions between Artists and Writers (Winter, 1993). — P. 52

<sup>71</sup> Аллан Капроу. Как сделать хэппенинг, 1966. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (Дата обращения: 3.04.2023)

<sup>72</sup> Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. — М.: Ад Моргнем Пресс, 2014. — С. 636

отчетливо определяемыми как отношения между художниками и участниками перформанса.

Многие художники движения Флюксус в своих перформансах стремились к преодолению дистанции между художником и наблюдателем, что стало важной чертой движения. Мотив инструкций и вовлечения зрителей был особенно развит в 1960-е годы такими художниками, как Дик Хиггинс, Джордж Брехт, Йоко Оно, Кен Фридман и многими другими. Активное участие аудитории стало весомой частью создания произведения — инструкции являлись основой для исполнения перформанса, расширяя способы восприятия. Исполнение произведения под руководством художников становится не только отражением реальности, как живопись, но и является реальностью как таковой. Перформансы, как правило, были тщательно спланированы, текстовые дополнения к «событиям», будь то ранние формы, выполненные в виде партитур или краткие сообщения о действии, вскоре стали повсеместным дополнением к перформансам художников Флюксус, приобретая различные формы и варианты вовлечения зрителя.

Так, в «Дуэте для полной бутылки и винного бокала» и «Соло для состоятельного человека» [илл. 12] 1962 года инструкции еще не выглядят, как ставший впоследствии устоявшимся перечень действий<sup>73</sup>. Такие инструкции были описаны как поминутное действие исполнителей, своеобразная пародия на «классическое» искусство, основанное на движениях, взятых из повседневной жизни, а также разрушение границы между автором и авторством, допуская многократное повторение работ — реперформанс.

---

<sup>73</sup> Higgins, H. Fluxus experience / Hannah Higgins. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002. — P. 21

находясь в роли медиатора<sup>74</sup>. Так, например, инструкция участника Флюксус Кена Фридмана «Обязательный хэппенинг» [илл. 13] (1966 г.), где само прочтение текста уже является выполнением инструкции и совершением задуманного художником действия. Во многом благодаря своему формату, данные тексты оставляли перформативное действие незавершенным, а инструкцию — открытой для интерпретаций, при этом реализация и сложность напрямую зависели от выбора респондента: он мог выполнять действия четко следуя инструкции, а мог не выполнять вовсе, поскольку отсутствие действия, по мнению художников Флюксус, тоже является действием.

Бен Вотье, участник движения, писал, что «Флюксус — это непрофессионализм, не производство, а пусть даже предметов искусства <...> Флюксус отказывается от индивидуальности, значимости, вдохновения, мастерства и сложности, институциональной и товарной ценности. Стремится к неструктурному, не театральному, простому, естественному событию, игре, головоломке. Это смесь Спайка, Джонса, шуток, игр, водевиля, Кейджа и Дюшана»<sup>75</sup>.

Влияние на перформансы Флюксус теорий Марселя Дюшана, метода алеаторики и введения тишины Джона Кейджа, стратегии эффекта отчуждения и вовлечения зрителя теории эпического театра Брехта, дзен-буддистская теория Судзуки сформировали новый, игровой, водевильный аспект искусства перформанса, не стремящийся к радикальной трансформации повседневной жизни, а включение ее в свои практики и активное использование простых действий.

---

<sup>74</sup> Stiles, K. *Between water and stone. Fluxus performance: A Metaphysics of Acts*. — Minneapolis: Walker Art Center, 1993. — P. 67

<sup>75</sup> Saper, C. *Fluxus as Laboratory// The Fluxus reader / Edited by K.Friedman*. Chichester: Academy editions, 1998. — pp. 139

### 1.3. Основные предпосылки синтеза современной хореографии и искусства перформанса в Америке 1950-1960-х гг.: «перформативный поворот»

В 1950-1960-е годы в Американском искусстве появляется новый тип искусства, который более не оставался в рамках одного конкретного медиа. Разрушение границ между различными медиа и взаимовлияние видов искусства можно охарактеризовать как явление междисциплинарности, а перформанс как искусство действия объединяет в себе корпус выразительных черт различных типов искусства. Процесс, называемый «перформативным поворотом» стал характерен в 1960-е годы и рассматривался, в первую очередь, в контексте театральных и танцевальных практик.

К «перформативному повороту» как термину изначально относили модели преобразования театра в XX веке, однако вскоре его стали применять в исследовании перформативных и танцевальных практик для анализа искусства 1960-х годов.

В театральном искусстве истоками такого сдвига в сторону перформативного поворота можно считать две модели преобразования взаимодействия со зрителем: концепцию эпического театра Бертольта Брехта и театр жестокости Антонена Арто. Отказ от традиционных драматических форм в первой модели, а также проблематизация межчеловеческих отношений, ставит под сомнение саму драму, поскольку ее форма предполагает непроблематичность этих отношений<sup>76</sup>. Вместе с тем меняется положение зрителя: в эпическом театре Брехта зритель еще не вовлекается в процесс, но уже происходит изменение его восприятия — находясь в положении наблюдателя, он выступает в роли исследователя спектакля, где важна не развязка, а процесс и ход действия. Театр жестокости Антонена Арто — противоположная Брехту концепция, где взаимодействие со зрителем

---

<sup>76</sup> Сонди, П. Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020. — С. 103

изменения в театре происходят на стыке этих двух радикальных концепций, где зритель Брехта должен отдалиться, а театр должен изменить то, как он меняется его восприятие; зритель Арто, напротив, должен потерять всякую дистанцию и отказаться от позиции зрителя как таковой.

Общее определение перформативности в рамках исследования искусства перформанса 1960-х годов конструируется и рассматривается многими исследователями. Эрика Фишер-Лихте использует категорию события как основополагающий признак перформативного. Именно событие как явление, происходящее между исполнителями и наблюдателями или участниками делает перформанс возможным. Из этого следует другая важная черта, описанная Фишер-Лихте — изменение отношения между актерами и зрителем. С точки зрения исполнителя определение перформативности в театре, а также его последующий сдвиг в поле перформативного исследовательница Эрика Фишер-Лихте описывает, прибегая к термину «воплощение» (embodiment) и понятию «феноменальное тело актера» Мориса Мерло-Понти. Эти два понятия помогают определить «перформативное» как напряжение между телесностью актера и изображаемым им персонажем<sup>77</sup>. До перформативного поворота театр стоял на устранении напряжения между «феноменальным телом» актера и персонажем, чтобы через «семиотическое тело» и создаваемые знаки передать необходимые для постановки смыслы.

Ричард Шехнер вводит понятие «перформативные черты культуры» как определенные паттерны поведения субъектов и соответствия контексту в заданной ситуативной рамке. Шехнер, таким образом, стремится обосновать человеческие социальные практики и паттерное конструирование нашей повседневной жизни. В основе его теории главный принцип разделения

---

<sup>77</sup> Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015. — С. 147

подобных практик от «перформативного поворота» в перформансе, театре и танце является элемент художественности.

Перформативный поворот 1950-1960-х описывает также и Джон Кейдж, обращаясь к сравнению искусства перформанса с театром, при этом никак не конкретизируя определение последнего и говоря о том, что в сущности, все, что нас окружает, может восприниматься как театр<sup>78</sup>. При этом внимание зрителя фокусируется на одной точке, но, чтобы действие стало перформативным, нужно отказаться от сцены как таковой и допустить, что существуя в пространстве, мы воспринимаем то, что вокруг нас.

Особая форма перформативного поворота описана в теории Майкла Кирби о происхождении хэппенинга как театрального действия. Кирби пишет, что хэппенинги — это новая форма театра, так же как коллаж — новая форма изобразительного искусства авангарда, которые могут быть созданы в различных стилях, как коллажи и пьесы<sup>79</sup>. Такая форма перформативного поворота аргументируется тем, что первые хэппенинги, проходившие в Нью-Йорке в начале 1960-х, имели трех- или четырехнедельный график ротации, который является обычным для художественных галерей, что, подчеркивает Кирби, имеет особую фундаментальную связь хэппенинга с живописью и скульптурой. Таким образом, хэппенинги можно назвать визуальной формой театра. Особое разграничение Кирби проводит, используя категории воображаемого пространства и времени, которое отсутствует в хэппенинге. Другой критерий различия и окончательного обособления хэппенинга от поля театра — элемент актерской игры, а именно — переход реакции исполнителя

---

<sup>78</sup> Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 141

<sup>79</sup> Kirby, M. *Happenings // Happenings and Other Arts* / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — p. 4

из эмоционального и эстетического на функциональный уровень, характеризуя действия как неопределенные, а не импровизированные<sup>80</sup>.

С момента появления европейского авангарда в начале двадцатого века было предпринято множество попыток бросить вызов конвенциональным формам театра, исполнительскому искусству и ограничениям драмы как жанра.

Первыми предпосылками синтеза различных видов искусства, которые отразились на практиках перформанса, и, как следствие, повлияли на отношение между исполнителем и зрителем, стали футуристические, дадаистские и сюрреалистические перформансы.

Хуго Балль, выступая в Кабаре Вольтер, говорил своей аудитории: «Я сделаю вас дадаистом, разжигая ваше негодование. Я потрясу ваш буржуазный бастион самодовольства дурачеством, инфантилизмом, пренебрежением к почитаемым критическим нормам и употреблением вульгарных выражений. Я буду проповедовать случайность и иррациональность»<sup>81</sup>. Несмотря на более театральный, нежели художественный контекст, исполнение рассматривалось художниками как перформативное действие. Работая на театральных площадках, в кабаре и кафе, дадаизм во многом повлиял на развитие театра первой половины XX века, обращаясь к мотиву случайности, абсурда, симультанности и неожиданности, имея в целом достаточно хаотичный характер перформансов художников<sup>82</sup>. В этом контексте инновация авангардного искусства

---

<sup>80</sup> Kirby, M. *Happenings // Happenings and Other Arts* / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — p. 8

<sup>81</sup> Henkin Melzer, A. *The Dada Actor and Performance Theory // Artforum*, 1973, December, Vol. 12, No.4 — p. 53

<sup>82</sup> Голдберг, Р. *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роули Голдберг. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 121*

Ранний синтез танцевальных и перформативных практик особенно прослеживается в немецкой ветви дадаизма, где с момента своего зарождения современного танца в Германии незадолго до Первой мировой войны, танцовщики стали использовать «танцгимнастику», или гимнастические упражнения, которые впоследствии повлияли на определенный тип мышления; Рудольф фон Лабан предлагал анализировать танец вместе с другими движениями человеческого тела, безотносительно того, что они выражают или репрезентируют. В сущности, он, как и многие другие хореографы первой половины XX века, обратили внимание на движение как таковое, работая с категориями времени, пространства и гравитации. Мэри Вигман, ученица Лабана, также использовала в своем танце движение не как средство передачи информации о персонаже, а как выражение чистого жеста; некоторые представители танца модерн в Германии, такие как Софи Тойбер-Арп, принимала участие в дадаистских постановках и перформансах<sup>83</sup>.

На протяжении всей своей истории перформативное искусство видело своей целью преодоление коммерциализации искусства путем отказа от ее фиксации и музеефикации произведений, путем преобладания процесса над результатом. Особая концентрация на процессуальной составляющей отражалась в демонстрации процессов подготовки, а не результата, и становилась для исполнителей важной частью их творчества. Исполнение освобождается от рамок сцены — зрителям стал доступен ранее скрытый анализ процессов, предшествовавший постановкам (лаборатории и мастерские). Такой процесс преобразования отношений «исполнитель—зритель» в искусстве способствовала постепенному нивелированию границы между этими двумя понятиями: от возможности зрителю увидеть

---

<sup>83</sup> Kirby, M. *Happenings // Happenings and Other Arts* / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — p. 19

пространства на сцену и зрительный зал, где наблюдатель более не является объектом агрессии, а становится равноправным участником происходящего действия в рамках перформанса.

Место проведения перформанса предопределяет движение и восприятие исполнителя, что открывает ряд возможностей, допуская различные способы включения пространственного контекста в работу художника. Радикализация отказа от строгой иерархии в отношении со зрителем во многом повлияла на отношение к пространству: многие художники стали проявлять интерес к проведению своих танцевальных постановок, перформансов и хэппенингов в намеренно неподходящих пространствах — в художественных галереях, лофтах, на улицах города и даже на крышах домов. Эрика Фишер-Лихте также говорит об усилении перформативности самого пространства в рамках театрального искусства, выделяя три основных критерия<sup>84</sup>: применение пустого пространства или пространства вариативного типа, позволяющие исполнителям перемещаться между разными точками внутри постановки или перформанса. Другой критерий — создание специфических пространственных композиций, которые бы позволяли менять организацию отношений между исполнителем и зрителем; последний критерий — использование пространства, не связанного с театром. Фишер-Лихте приводит в пример акции Йозефа Бойса, где заранее спланированное действие или ситуация создается на глазах у зрителей, при этом, моделирование пространства проходит ряд изменений для наиболее разностороннего восприятия перформанса зрителем.

Примером синтеза визуальных, танцевальных и перформативных практик в Америке может являться «Безымянный перформанс» 1952 года, ставший

---

<sup>84</sup> Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015. — С. 203

Перформанс, также названный в то время «Театральная пьеса №1», во время проведения не был особенно важным событием, однако, благодаря своей хаотичности, впоследствии он будет называться первым хэппенингом и знаковым событием для истории перформанса<sup>85</sup>.

Лишение зрителя дистанции по отношению к искусству отразилось на расположении мест в перформансе Блэк-Маунтин колледж, представляя собой квадрат, составленный из четырех треугольников, направленных вершинами к центру, но не смыкающихся. В центре было обширное пространство для исполнителей, однако основное действие происходило вне квадрата. Проходы между четырьмя треугольниками тоже позволяли им свободно двигаться, а зрителям — видеть друг друга.

Во время перформанса Джон Кейдж стоял на лестнице, читал «Доктрину универсального разума» Хуанбо Сиюня, в ходе которой делал длинные паузы, а на другую лестницу по очереди поднимались М. К. Ричардс и Чарльз Олсон. Внутри периодов, которые были «временными скобками», исполнители действовали свободно, без каких-либо инструкций или предписаний; они также не обязаны были заполнять сцены целиком. Каждый человек был просто самим собой, а не выдуманным персонажем, и не было ни репетиций, ни сценария, ни костюмов. До начала сцены им не позволялось действовать, после начала они были вольны делать что им заблагорассудится сколь угодно долго — условием было совершение действия внутри пространства сцены. Например, Роберт Раушенберг включал старомодный граммофон с трубой и эмблемой собаки; Дэвид Тюдор играл на рояле, Дэвид Тюдор играл на фортепиано, после чего принялся переливать воду из одного ведра в другое, а Мерс Каннингем и несколько танцовщиков труппы Марты Грэм танцевали в

---

<sup>85</sup> Harris, E. *The Arts at Black Mountain College* / Emma Harris. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987. — P. 226

серии «Белая живопись» — серия картин, над которой художник работал в Блэк-Маунтин колледже в 1951 году, а официанты предлагали зрителям кофе. Кейдж вспоминал, что «картины висели под разными углами – целый купол из полотен над головами зрителей. Больше ничего не помню, кроме ритуала с кофе»<sup>86</sup>.

Важная черта перформативного поворота и его отличие от классического театра — его независимость от других форм искусства. Театр, в отличие от танца или музыки, сближался с перформативными практиками тяжелее других видов искусства, однако именно на его примере можно проследить деконструкцию категорий пространства и времени. Театр имеет продолжительность — он конструирует собственное время внутри постановки; он также подвержен влиянию таких искусств, как литература и музыка. Его логоцентричность долгое время делает невозможным отказ от нарратива, развитие танцевальных практик и их постепенная эволюция в сторону перформативности принципиально отличает современные хореографические практики от раннемодернистского танца, приобретая все более перформативные черты.

Пример раннего синтеза перформативных и танцевальных практик — «Сольная сюита в пространстве и времени» — соло в пяти частях: «Наудачу», «Неподвижность», «Повторение», «Экскурсия» и «На воздухе». Отказавшись в своей музыкальной теории от понятия гармонии, также говорил о четкости ритмической структуры и грации, которые образуют двуединство. Грация понимается как игра с четкостью и против четкости ритмической структуры<sup>87</sup>. Противоположностью выступает полная независимость грации и ритма друг от друга, что становится основой для использования элемента случайности и

---

<sup>86</sup> Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 256

<sup>87</sup> Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль; [пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский]. — Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. — С. 68

Кейджем с использованием метода алеаторики, в котором ноты соответствовали «несовершенствам бумаги, на которой было написано произведение». Каннингем адаптировал этот метод для своей хореографии, используя несовершенства бумаги для определения пространственных паттернов и времени. Случайность также использовалась для определения последовательности движения.

Работая над своими хэппенингами и энвайронментами, Аллан Капроу противопоставляет искусство перформанса обычному театру: «Нарушите пространство. Единство места оставьте традиционному театру. Можно экспериментировать с постепенным увеличением дистанции между различными событиями: сначала несколько точек на загруженном в час пик проспекте, затем — несколько квартир и этажей в доме»<sup>88</sup>. Художник намеренно отказывается от сюжета, персонажей, структуры повествования и разделения аудитории и исполнителя<sup>89</sup>. Зрители редко имели фиксированную точку наблюдения и к середине 1960-х, как правило, были непосредственно вовлечены в реализацию произведения в качестве участников.

Общие тенденции для искусства 1960-х годов, разрушение границ между видами искусства, прослеживается в театре, музыке и танце. Общими для них являются применение элементов повседневности, будь то бытовые объекты или тишина, трансформация взаимосвязи между художником и зрителем и наделение его ролью «участника», а также выход за пределы условного пространства сцены. Фиксация этих взаимосвязей между помогает выявить некоторые апроприации театром, танцем и музыкой перформативных черт не только с целью преобразить конкретный вид искусства, но и выявить

---

<sup>88</sup> Аллан Капроу. Как сделать хэппенинг, 1966. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (Дата обращения: 3.04.2023)

<sup>89</sup> Kirby, M. *Happenings // Happenings and Other Arts* / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — p. 24

обратный процесс — влияние на дальнейшее преобразование перформативных практик во второй половине XX века.

## 2 глава. Танцевальный театр Джадсон. Основные особенности и специфика хореографии постмодерн

### 2.1. Развитие нового пластического языка в хореографии постмодерн: минимализм в пространстве современного танца

Американский танец XX века с момента его зарождения был серией авангардных течений, где каждое поколение стремилось к преодолению старых достижений, создания новых сюжетов, новой танцевальной техники, нового отношения между танцем и другими видами искусства, таким как музыка, театр, перформанс и живопись. Летом 1962 года группа художников, хореографов и композиторов дала концерт произведений, сделанных для хореографического класса Роберта Данна, студента Джона Кейджа, из студии Мерса Каннингема, преподававшего в Новой школе социальных исследований. Концерт прошел в Мемориальной церкви Джадсон, либеральной протестантской общине в Гринвидж-Вилледж в Нью-Йорке — центр театральной, литературной и художественной деятельности; площадка в конце 1950-х — начале 1960-х годов стала местом для хэппенингов, лекций и кинопоказов и объединяла в себе Галерею Джадсон, участниками которой были такие художники, как Клас Ольденбург, Джим Дайн, Аллан Капроу и Том Вессельман, а также Театра поэтов Джадсон, основной деятельностью которых были написание и постановка театральных пьес<sup>90</sup>.

Произведения исполнителей носили экспериментальный характер на стыке танца и перформанса, а сами исполнители позже объединились под условным названием Танцевальный театр Джадсон, став первым авангардным движением в области танца в Америке послевоенных лет. Исполнители ставили под сомнение конвенциональные правила и эстетику танца, отвергая

---

<sup>90</sup> Banes, S. The Birth of the Judson Dance Theatre: “A Concert of Dance” at Judson Church, July 6, 1962 // Dance Chronicle. — Vol. 5, No. 2 (1982), P. 168

балета, так и раннемодернистского танца первой половины XX века. Основной отличительной чертой объединения Джадсон были «хореографы», которыми зачастую выступали художники, перформеры и композиторы, а не профессиональные танцовщики. Их творчество можно в целом охарактеризовать как постоянное исследование границ танца и его репрезентации, устранение границ между искусством и жизнью, а также эксперименты на стыке различных медиа.

Помимо сотрудничества с художниками многие хореографы Танцевального театра Джадсон были учениками Джона Кейджа и Мерса Каннингема в Новой школе социальных исследований, и также, как и художники и композиторы, были увлечены идеями дзен-буддизма, что отразилось на работе танцовщиков со временем, а также феноменологией и изменением отношения к аспекту телесности и их последующим внедрением в свои произведения. Хореографов интересовали вопросы поиска идентичности, как индивидуальной, так и коллективной, что было свойственно модернистскому искусству XX века. Художник движения Флюксус Дик Хиггинс позже вспоминал, что «лучшее, что случилось с нами в классе Кейджа, — это чувство, которое он дал нам, что «все возможно», по крайней мере, потенциально»<sup>91</sup>.

Одна из наиболее влиятельных фигур в формировании общей эстетики и специфики танцевальной группы Джадсон был Роберт Данн. Сам Данн не был хореографом или танцовщиком по образованию, однако, разбираясь в современном танце и других видах искусства, по просьбе своего учителя Джона Кейджа стал преподавать современный танец и композицию, его учениками стали хореографы и художники, которые позже объединятся в группу Танцевального театра Джадсон.

---

<sup>91</sup> Ханскинс, Р. Джон Кейдж. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 87

Класс Данна сочетал в себе уроки современной хореографии, лекции о восточной традиции и дзен-буддизме, а также погружение в художественную среду Нью-Йорка 1960-х годов: свое участие в классе он описывал как роль «координатора структур, полученных из различных источников современного искусства: танцев, музыки, живописи, скульптуры, хэппенингов, литературы»<sup>92</sup>. Многие идеи, циркулирующие в различных художественных кругах Гринвич-Виллидж, нашли свое отражение в танцах и перформансах участников.

При выполнении заданий в классе Данна ученикам была предоставлена широкая свобода действий с точки зрения методов, материалов и структур; Аналитический метод дискуссий также был вдохновлен идеями Кейджа о музыкальной форме: структура в музыке — это ее делимость на последовательные части от фраз до длинных частей. Форма есть содержание, непрерывность. Метод — это средство контроля непрерывности от ноты к ноте. Материал музыки — звук и тишина, а также последующая интеграция этих композиций<sup>93</sup>.

Общей для хореографических моделей и систем танца группы Джадсон, объединяющей и парадигмальной формой хореографии, был метод алеаторики, который активно использовал в своем танце Мерс Каннингем; после этот метод получил свое развитие у участников группы Джадсон. Случайность как форма танца открывает бесконечный ряд возможностей, где, от процесса создания до исполнения, нивелируется воля танцовщика и хореографа: возможность репрезентации формы как таковой, лежащей в основе танца, будь то математический расчет времени и пространства,

---

<sup>92</sup> Belec, D. M. Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion // *Dance Research Journal*. — Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1998). — P. 21

<sup>93</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 37

изменение структуры с помощью случайного выбора. Так, например, применение в танце неподвижности воспринималось как отказ от контроля над танцем, а любое «случайное» движение, «будь то кашель, всхлип или естественное движение»<sup>94</sup> становилось не только допустимым, но и встраивалось в канву произведений.

Основной подход семинаров Роберта Данна заключался в поиске временных структур, взятых из музыки современных композиторов, таких как Джон Кейдж, Пьер Булез, Эрик Сати и других, которые могли бы использоваться для современного танца<sup>95</sup>.

Принцип работы заключался в создании графических инструкций по типу «партитур» Джона Кейджа, таких, как при создании своего произведения «Фонтана Микс»: партитура представляла собой наложенные друг на друга прозрачные листы с точками и не пересекающимися волнистыми линиями, каждая из которых извивается через всю страницу. Всего этих линий шесть, каждая из которых отличается по толщине, три из них — пунктирные. Механизм использования партитуры Кейдж описывал так: «Лист с линиями накладывается на лист с точками, на них накладывается лист с прямой вертикальной линией, и ее пересечения с кривыми отмеряют интервалы для событий. Горизонтальное измерение обозначает время, вертикальное — количество событий»<sup>96</sup>, исполнителю предоставляется возможность решать, что он станет делать в пределах данного времени и пространства.

Другой новаторский элемент, взятый из музыкальной теории — серийность композиций Пьера Булеза. Его авторское «самоустранение» и

---

<sup>94</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 44

<sup>95</sup> Belec, D. M. Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion // *Dance Research Journal*. — Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1998). — P. 24

<sup>96</sup> Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 265

мышление Кейджа и внедрение концепции тишины, а с помощью технического оснащения<sup>97</sup>. Высвобождение композиционного материала из рамок воли авторства носит реорганизационный характер заикливания и серийности в создании произведений. Этот элемент цикличности, повторения и серийности позже будет использоваться во многих работах Ивонн Райнер, Симон Форти, Триши Браун и других. При создании партитур Булез использовал цветные графические разметки, где точка — это не звук, не цвет, не форма, а абстрактная, бестелесная единица (формант)<sup>98</sup>. Движение точек исключает волю композитора из произведения, создавая, таким образом, абстрактные программируемые произведения.

Вдохновившись семинарами Роберта Данна и методом алеаторики Джона Кейджа одна из участниц Танцевального театра Джудсон Ивонн Райнер за два года участия в семинарах составила таблицу движений пяти частей тела (голова, руки, голос, позвоночник, стопа), а также пять вариантов действий для каждой из них. Все движения были простыми и не требовали дополнительной физической нагрузки или подготовки: руки могли касаться колена; голова могла покачиваться из стороны в сторону; голос мог произнести на одном дыхании «ееее», «конечно», «если вы настаиваете»; позвоночник мог округляться или изгибаться в сторону. Использование речи как часть танца или перформанса была вдохновлена увлечением Райнер поэзией и перформансами Дада<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Чухров, К. Быть и исполнять: проект театра ф философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Магун]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — С. 193

<sup>98</sup> Чухров, К. Быть и исполнять: проект театра ф философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Магун]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — С. 193

<sup>99</sup> Baner, S. Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 12

как «Три ложки Сати» 1962 года. При создании танца Райнер брала за основу «Фонтана Микс» Кейджа, а также числовые структуры фортепианной композиции «Гимнопедии» Эрика Сати, используя графические партитуры Кейджа, исследуя взаимосвязи между звуком и движением. Сам танец состоял из череды действий и движений, которые исполнитель совершал очень медленно, такие как лежание на полу, сгибание коленей и поднятия руки. Дух произведения вдохновлен простотой и размеренностью произведений Сати; сама Райнер вспоминала, что ее заинтересовал, в первую очередь, мотив повторения и цикличности действий, которые можно рассматривать, как нечто большее, чем танец, а относиться к нему как в обзоре скульптуры с разных ракурсов в течение одной или нескольких минут<sup>100</sup>.

Размеренность и внимательность к движению как таковому, а не фигуре исполнителя, его отражение времени в пространстве — тот импульс, который делает возможным сопоставление минималистской хореографии и минималистской скульптуры того времени. Исследовательница Аннетт Майклсон в своих трудах пишет о замене «виртуального» пространства на реальное в скульптурах Роберта Морриса, также ссылаясь на современную хореографию — «внутри танцевальной ситуации реальное или рабочее время, переопределяя ее как ситуацию, внутри которой действие можем занимать столько времени, сколько требуется на его выполнение. Ни самодостаточное, ни порожденное предопределенными ритмическими схемами, оно не было «синтетическим»»<sup>101</sup>. Вопрос Морриса о замкнутой системе виртуального пространства связан с нашим ощущением себя как тел в пространстве, познающих пространство через тело. В результате время становится

---

<sup>100</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 15

<sup>101</sup> Michelson, A. *Robert Morris — An Aesthetics of Transgression* // Robert Morris / ed. by Julia Bryan-Wilson, The MIT Press, 2013. — P. 25

конкретным, не-миметическим, предполагая систематическую сосредоточенность на организации и репрезентации движений в пространстве.

Танец группы Джадсон, в частности — работы Роберта Морриса, так же, как и минималистская скульптура 1960-х годов, через практики хореографии стремились оспорить эстетику раннемодернистского танца первой половины XX века. Внедряя игровой элемент — и инструкции для игр — в современную модель танца, он породил особую логику движения, а также возможность изменения этой логики. Используя найденные материалы и принцип найденных материалов, переведенный в термины движения, противопоставляя движение звуку, звук — музыке и речи, игра как составляющая танца расширила диапазон возможностей творчества<sup>102</sup>. Категория времени в танце Джадсон принесло в игру через процесс отстранения множество новых возможностей, пересмотр танцевального словаря движения через переосмысление проблемы высвобождения энергии, его синтаксиса через структурные разъединения.

Увлекаясь популярными в то время идеями феноменологии, стремясь уловить дорефлексивный опыт и непосредственность «бытия-в-мире», анализируя объективное присутствие вещей, включая телесность и простые движения, отрицая театральность танца ее предшественников, Райнер, выступая за репрезентацию нейтральности движений, создает особую эстетику отрицания в своем творчестве, а в 1965 году оформляя ее в «Нет-манифест», где каждая из четырнадцати строк начинается с отрицания: «НЕТ — зрелищу, нет — виртуозности, нет — преобразению, магии и иллюзиям, нет — очарованию и недоступности образа звезды, нет — героическому, нет — антигероическому, нет — мусорной образности, нет — китчу, нет —

---

<sup>102</sup> Michelson, A. Robert Morris — An Aesthetics of Transgression // Robert Morris / ed. by Julia Bryan-Wilson, The MIT Press, 2013. — P. 26

предметов»<sup>103</sup>. Репрезентация «Нет-манифеста» Райнер отразилась с ее наиболее знаменитой постановке «Трио А»<sup>104</sup>, входящей в большую работу «Разум — это мышца, часть 1», впервые представленная в Мемориальной церкви Джадсон в 1966 году.

«Трио А» как отдельное произведение имеет в высшей степени нейтральный, но динамичный характер, что достигается равномерной сменой движений танцовщика. Райнер в своем произведении предлагает последовательность «найденных» движений, повседневных минималистских действий и жестов, которые выстраиваются в определенный порядок, а заданная скорость и отсутствие как таковых пауз между сменами фраз делает танцевальный перформанс достаточно тяжелым для успешного выполнения, несмотря на простоту жестов, тем самым находясь на границе между возможностью скрыть или продемонстрировать труд, необходимый для танца<sup>105</sup>.

Структура танца подчеркивает не только разрозненность материала движений, но и его цикличность: как только исполнитель проходит через всю последовательность композиции, танец может начаться сначала и в точности повторить уже проделанные движения, каждый раз создавая различные конфигурации на сцене. При этом, кроме движения как такового Райнер не стилизует ни пространство, ни акцентирует внимание зрителя на вес, время и пространство, наиболее значимые категории для танца 1960-х годов, интенсифицируя, таким образом, восприятие потока движений; в своем танце

---

<sup>103</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 87

<sup>104</sup> Райнер, Ивонн. Трио А, 1966. — [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vHqIMFDdbQI](https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDdbQI) (Дата обращения: 14.11.2022)

<sup>105</sup> Michelson, A. Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance // Artforum, 1974, Vol. 12, No. 5, URL: <https://www.artforum.com/print/197401/annette-michelson-on-yvonne-rainer-34238> (Дата обращения: 05.10.2022)

сближающий хореографию с перформативными практиками и эстетикой минимализма 1960-х годов, все больше отходя от танцевальных практик.

Другой характерный пример — постановки Люсинды Чайлдс, которая присоединилась к Танцевальному театру Джадсон в 1963 году. Ее танцевальные перформансы, как и работы Райнер, были основаны на синтезе повседневно-бытовых и хореографических элементах, при этом используя их как движения, которые «не выражают повседневный опыт, а скорее соответствуют этому опыту степенью физического напряжения, которое мы на них затрачиваем»<sup>106</sup>. Так, работа «Времяпрепровождение» [илл. 14] — медленный процесс растягивания большого куска эластичной ткани ногами, сидя на длинном столе; принцип исполнения, присущий минималистской хореографии, где фокус внимания смещается на движение как таковое.

Сближение танца и скульптуры минимализма посредством особого восприятия категории времени также прослеживается в работе «Монотонный темп танца №3» Деборы Хэй, где во время исполнения Хэй размеренно бежит по сцене, в то время как три ассистента перекладывают кирпичи и пересыпают песок на сцене. Ивонн Райнер вспоминала, что в постановке simultaneity действий и отношения «исполнитель–объект» на сцене существуют в передаче энергии, качества и витальность танцовщика переходит неодушевленным предметам, а исполнительнице, в свою очередь, передается нейтральность формы и размеренность темпа<sup>107</sup>. Новый баланс между движением и статикой создается благодаря повторяющимся циклам действий внутри рамок перформанса. Найденные материалы, аскетичные движения и превалирование

---

<sup>106</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 180

<sup>107</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 161

Демонстрируя заинтересованность в преодолении границы между объектом и субъектом Симон Форти создает коллективную работу «Куча-мала» [илл. 15], включающее в себя от пяти до восьми исполнителей, собравшихся вместе, представляющих структуру из тел, которые, обняв друг друга за плечи, создают образ, как сама Форти описывала, «небольшой горы»<sup>108</sup>. Суть перформанса заключается в том, что один из участников должен отделиться от группы и перелезть через остальных, карабкаясь по согнутым спинам, затем снова занимает исходное положение.

Зрителям предлагалось рассматривать работу как скульптуру, слияние живого и неживого, структуру, которая является одновременно и горой, и массой человеческих тел. Перформанс «Куча-мала» обычно длится на протяжении примерно десяти минут, где постоянно происходит реорганизация группы и ее непрерывное изменение. Неторопливый темп работы вызывает ассоциации энергетического узла, который замедлился, словно для того, чтобы зритель мог его проанализировать. Симон Форти также указывает на метафору групповых отношений и социальности, отражая диапазон стабильности и хаоса, спокойствие и конфликт между коллективностью и индивидуальностью. При этом, в условиях перформанса не заданы никакие параметры, регулирующие процесс выполнения, как и заданный порядок — группа должна стремиться к чувству коллективности, чтобы производить новые движения.

Синтезом влияний Джона Кейджа и Мерса Каннингема, сотрудничества со скульпторами, а также трансформации их теорий стала работа «Будут они или нет?» [илл. 16] Деборы Хэй, продемонстрированная на «Концерте №13» 1963 года<sup>109</sup>. Танец на музыку художника движения Флюксус Эла Хансена был

---

<sup>108</sup> Bryan-Wilson, J. Simone Forti Goes to the Zoo // October, 2015, Vol. 152 — P. 41

<sup>109</sup> Burt, R. Judson Dance Theater: Performative Traces (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 47

помощью метода алеаторики. Неопределенная композиция и хаотичная структура работы была дополнена металлической трапециевидной скульптурой, совмещенной с качелями и платформой из деревянных досок Чарльза Росса. Танец, основанный на взаимодействии со скульптурными объектами (хождение вокруг, опора на перекладины, нахождение в висячем положении), задавал естественный, не-хореографический тон движений, больше напоминающий условия игры, нежели танца, а добавление «случайных» действий делали танцевальный перформанс алогичным для восприятия.

В отличие от предыдущих поколений хореографов эстетика Танцевального театра Джадсон была многогранной и сочетала в себе множество подходов и методик. Приобретая все больше перформативные черты, участники движения стремились пересмотреть не только хореографический словарь танца 1960-х годов, но и посредством новой репрезентации постановок повлиять на восприятие зрителей, радикально меняя оптику современного танца. Наиболее важной и отличительной чертой, характерной для эпохи второй половины XX века в американском искусстве в целом — отсутствие автономности искусств в эпоху разрушения границ между различными медиа; танец был тесно связан с визуальными искусствами, скульптурой, перформансом, а позже — с видеоартом, развиваясь на стыке этих границ.

## 2.2. Развитие контактной импровизации как пластический метод: танцевальная студия Анны Халприн

Для воплощения революционных идей хореографов важными оставались источники за пределами собственного медиа: они находили новые подходы и методы реализации танца в живописи и скульптуре, перформансах и

структуры, шум в музыке, реальные и найденные объекты, повседневно-бытовые объекты и движения, отрицание эстетизации своих работ и границы между высоким и низким — одни из черт, присущих хэппенингам 1960-х годов, активно использовались и по-новому интерпретировались в рамках развития современной хореографии.

Также, как класс Роберта Данна, на многих танцовщиков нью-йоркской сцены повлияла Анна Халприн и занятия в ее танцевальной студии. Сама Халприн активно изучала кинестезию, анатомию и искусство импровизации и применяла медитацию в рамках хореографии и современного танца. Ее учениками в разное время были участники группы Джадсон: Симон Форти, Стив Пакстон, Ивонн Райнер, Триша Браун и Роберт Моррис<sup>110</sup>.

Студия Анны Халприн была местом сбора не только танцовщиков, но и художников и композиторов, с которыми сотрудничали участники театра Джадсон. В студии Халприн летом 1960 года вместе с Симон Форти, которая увлекалась сюрреалистической поэзией, они работали не только над движениями, но и над языковыми импровизациями, основанными на интуитивных образах<sup>111</sup>. Она ставила своей задачей поиск новых, ранее неизвестных для танцевальных практик возможностей тела, опираясь на строго кинестетический подход.

Халприн также вспоминала, что, помимо сюрреалистических практик автоматического письма, она испытывала сильное влияние медитаций и практик восточных культур, которые вдохновили ее на активное использование движений из повседневной жизни, однако она не хотела

---

<sup>110</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 51

<sup>111</sup> Vanes, S. Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 19

ассоциироваться с дзен-буддизмом напрямую, называя свои импровизации «незд», называя этой анаграммой свои работы<sup>112</sup>.

Исследования феноменов телесности и его диапазон возможностей взаимодействия с другими субъектами приводят Халприн к исследованию «контактной импровизации» в рамках танца. Танцевальная студия Халприн основывалась на принципах свободы следования импульсу в импровизации, анализированию физических изменений, которые танцовщики испытывают, находясь в движении. В танце Халприн считала главным «танцевальное состояние», в котором исполнитель сосредоточен на импульсах, запускающих поток движений. Результатом занятий хореографов в студии стали различные формы импровизированных перформансов, основанные на танцевальных движениях.

Танцевальная импровизация, впоследствии ставшая важной частью практик Танцевального театра Джадсон, опиралась на методы случайности, вовлечения в непрерывное производство движений, импульс которых идет изнутри, являясь кинестезией, мышечным чувством, предвосхищая эмоциональное осмысление исполнителя. Последовательница Мерло-Понти феноменолог Максин Шитс-Джонстон описывает импровизацию как «думание в движении», чувство жизни.

Танец как метафору мышления описывает также Ален Бадью в своем труде «Руководство по инэстетике». Искусство, по мнению автора, само себя мыслит, в результате событий производит те истины и идеи, субъектами которых становятся отдельные произведения искусства. Развивая идею Ницше о том, что «танец — это образ мысли как реальный телесный опыт»<sup>113</sup>, Бадью

---

<sup>112</sup> Banes, S. *Democracy's Body. Judson Dance Theatre, 1962–1964.* — Duke University Press Books, 1993. — P. 19

<sup>113</sup> Бадью, А. *Малое руководство по инэстетике / Ален Бадью; [пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна].* — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — С. 68

(разворачиваясь в пространстве без декораций, присущих театру), персонажу или изображаемому предмету, танцующее тело анонимно, поскольку рождается как таковое на наших глазах<sup>114</sup>.

Особый интерес к импровизации, появившийся в конце 1950-х – 1960-х годах привёл к появлению разнообразных практик, основанных на искусстве действия, в основе которых лежат концепции саморегуляции тела. Танцевальные произведения, созданные Тришей Браун и Ивонн Райнер в 1960-х годах, объединяли в своих работах новый способ развития телесного мышления и минималистскую хореографию, с которой они работали в Танцевальном театре Джадсон. Пионером в использовании импровизации и применения знаний кинестетики можно назвать Симон Форти.

Участница танцевальной студии Анны Халприн Симон Форти, работала с ней на протяжении четырех лет, так и не став полноценной частью группы Джадсон, однако находилась в тесном сотрудничестве с основными ее участниками, вспоминала о своем времени в танцевальной студии Халприн так: «В качестве основы у нас было понимание того, что танец — это не форма, которую мы изучаем, а отношение, которое дало мне понимание, состоящее в том, что мое тело принадлежит мне»<sup>115</sup>. Идеология танца, данная Халприн, рассматривает его как состояние осознанности, которое необходимо задействовать, а не как дисциплину, которую нужно освоить.

В своем обучении Симон Форти стремилась к репрезентации свободного, естественного тела, не обремененного техникой и тренировками, чтобы выполнять сложные движения, достигая зримой легкости. Все движения направлены на стремление к естественному, «повседневному» телу, не требующее специализированной подготовки. Она также вспоминала, что за

---

<sup>114</sup> Бадью, А. Малое руководство по инэстетике / Ален Бадью; [пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — С. 71

<sup>115</sup> Bryan-Wilson, J. Simone Forti Goes to the Zoo // October, 2015, Vol. 152 — p. 36

чувствительность, которую она хотела, чтобы исполнители и зрители обнаружили в тех видах движений, которые она создавала с помощью концептуальных структур в своих танцевальных конструкциях<sup>116</sup>.

Серия работ «Танцевальные конструкции» Симон Форти, выполненные в период с 1960 по 1961 годы, впервые были представлены в лофте Йоко Оно и в Галерее Reuben в Нью-Йорке. «Конструкции» являлись результатом экспериментов в области импровизации и кинестетики, включавшие в себя взаимодействие с, как правило, простыми, недорогими материалами, такими как фанера или веревки; каждая подобная «конструкция» побуждает к таким действиям, как лазание или наклонение.

Например, серия неоднократно повторяющихся перформансов «Наклонная плоскость» [илл. 17] исполняется на деревянном помосте и длится около десяти минут; помост установлен под углом 45 градусов и приставлен к стене, к его верхнему краю прикреплены веревки, на которых завязаны узлы с определенным интервалом, за которые держатся перформеры, задача которых — плавно и непрерывно передвигаться по поверхности от одного края к другому<sup>117</sup>. Форти вспоминала, что при создании этого перформанса «Вы начинаете с идеи, например, что вы собираетесь построить пандус и накинуть на него веревки, а затем будете карабкаться вверх и вниз. Таким образом, вы не начинаете с лазания вверх и вниз, а затем развиваете движение. Вы не начинаете с того, что испытываете движение и развиваете его, вы начинаете с идеи, в которой уже есть предписанное движение»<sup>118</sup>. Суть перформанса и внедрение элемента групповой игры — заданных условий для исполнителей — изобретать на протяжении всего участия импровизированные, интуитивные

---

<sup>116</sup> Burt, R. *Judson Dance Theater: Performative Traces* (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 57

<sup>117</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 71

<sup>118</sup> Burt, R. *Judson Dance Theater: Performative Traces* (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 58

и всеми разделяемые правила, коллективно достигая единства исполнения в ограниченном пространстве.

Игра и алогичность — элемент, максимально отдаляющий практики хореографии от ее конвенциональных форм и приближение к практикам перформанса, с корнями уходящий в искусство модернизма. В использовании игрового аспекта Симон Форти не стремилась к абстрагированию движений и формированию новой художественной композиции, но изобрела «структуру игры», с помощью которой, как при использовании партитур и инструкций рождался перформанс<sup>119</sup>. Форти действовала как исследователь танца, а заданные параметры и ограничения были довольно условными, они нужны были лишь для фокусирования внимания на кинетической составляющей — изменении формы и энергии, которые происходили на протяжении постановки.

Еще один элемент, который включала Халприн в свой класс импровизации, касался взаимодействия с объектами в танце, который Халприн разработала в 1960 году, когда Моррис, Форти, Райнер и Браун посещали ее летние семинары.

В том же году группа Халприн исполнила танцевальную пьесу «Птицы Америки» [илл. 18, 19] на музыку Ла Монте Янга. Прямо перед выступлением Халприн вручила всем, включая себя, трехметровые бамбуковые шесты, очевидно сложные в управлении и взаимодействии. Это дополнение к танцу, его импровизационная задача, заключалась в поиске баланса между движениями и управлением столь неудобными объектами. Следующей осенью Триша Браун и Симон Форти продолжили развивать импровизацию в танце. Будучи студенткой класса Роберта Данна, Браун особенно ценила его

---

<sup>119</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 27

акцент на изобретении новых форм и развитие самых экспериментальных идей в танце.

В своих ранних работах Триша Браун уже стремилась к применению импровизационной структуры. Например, работа «Триллиум» 1962 года, сводилась к краткой инструкции, где было заявлено три основные позиции: «можно было сидеть, лежать или стоять, а в конце должна была получиться левитация»<sup>120</sup>, при этом инструкция не предполагала обязательного выполнения всех действий. Структурная импровизация, построенная на реальных и невыполнимых действиях — серийная композиция, представляющая собой кинетическое исследование разложения действий на механические составляющие покоя, силы и импульса движений<sup>121</sup>. Танец «Легкое падение» [илл. 20] (1963 г.) Триши Браун и Стива Пакстона — работа, основанная на предыдущем танце «Яростный контакт», который был создан для исследования групповой импровизации и поиска методов взаимодействия.

Триша Браун, наряду с Симон Форти, работала с игровым аспектом импровизации и ощущением коллективного действия. В «Игре по правилам 5» [илл. 21] (1964 г.) пятеро участников должны были двигаться по строго заданной траектории движения, ограниченной клейкой лентой, натянутой на разных уровнях высоты, и с помощью импровизации на сцене договариваться между собой о необходимом взаимодействии для прохождения назначенного пути в перформансе<sup>122</sup>.

Постепенно развивая мотив взаимодействия с предметами Браун приходит к своей серии «Предметы реквизита». В отличие от объектов взаимодействия на сцене, как это было в работах Симон Форти, Анны Халприн и Ивонн Райнер, Браун использует внешние системы поддержки:

---

<sup>120</sup> Burt, R. Judson Dance Theater: Performative Traces (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 67

<sup>121</sup> Burt, R. Judson Dance Theater: Performative Traces (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 67

<sup>122</sup> Teicher, H. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. — MIT Press, 2002. — P. 21

элементы для импровизации в пространстве<sup>123</sup>. Стремление к преодолению гравитации и проблема горизонтальности в послевоенном искусстве XX века станет основой творчества Триши Браун — ее работа с гравитацией, как, например, «Хождение по стене» [илл. 22, 23], была отражением духа времени визуальных искусств, перформанса и танца шестидесятых годов, развивающихся и влияющих друг на друга.

Изменение плоскости танца было отчасти продолжением линии абстрактных экспрессионистов: Джексона Поллока, который переориентировал арт-объект и механизма его производства путем изменения плоскости — положив холст на пол, чтобы после завершения работы с краской снова вернуть его в вертикальное положение и Роберта Раушенберга, который бросил вызов традиционной вертикальной ориентации живописи, брызнув краской на свою кровать, которую он после перевернул и превратил в произведение искусства. Изменение плоскости стало отправной точкой для последующих изменений, подорвав привилегию вертикальности в живописи<sup>124</sup>. Этот этап в производстве картины не становится финальной точкой, однако само разбрызгивание краски — акт нарушения границ между искусством и пространством, предполагая новое взаимоотношение с полотном.

Аналитическая концепция гравитации Браун распространилась и на ее понимание человеческого тела: она определяла танец как «ощущения, испытываемые телом»<sup>125</sup>, которые необходимо исследовать на уровне кинестезии; экспериментируя с ощущением телесности в разных

---

<sup>123</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 126

<sup>124</sup> Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — С. 109

<sup>125</sup> Teicher, H. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. — MIT Press, 2002. — P. 27

пространственных условиях, непривычных для человека, Браун стремилась к анализу и переопределению этих отношений.

Обычное тело человека — результат его привычек, анатомического строения, повседневной физической нагрузки. Продолжение телесно-кинестетической рутины преодолевается Браун в перформансе «Человек, идущий по стене здания» [илл. 24], выполненный на фасаде семиэтажного здания на Вустер-стрит, 80 в Нью-Йорке. Браун, ставя под вопрос телесную и мышечную память человека, его априорное понятие о движении в пространстве, исследует феноменологический и кинетический опыт повседневности, контекстуально определяющийся силами гравитации; благодаря изменению плоскости исполнитель перформанса, который должен был пройти путь от седьмого этажа до земли по стене, может это сделать, только поняв механику и ограничения собственного тела — взаимосвязь мускулов с гравитацией, психологию страха, потенциал физической силы и выносливости — исполнитель мог заново переопределить для себя базовые действия в жизни человека, такие, как ходьба.

Использование импровизации как структурирующего приема отразилось в работе «Некоторые мысли об импровизации» Ивонн Райнер 1964 года. Он, как и многие другие ее работы, включают в себя устный текст, однако здесь слова не проговариваются исполнителем самостоятельно, а записаны заранее на пленку и служат «музыкальным сопровождением», звуковой дорожкой во время перформанса.

В записи Райнер под повседневные движения на сцене объясняла суть импровизации как метода в целом, так и импровизации в конкретно заданной работе. Монолог был построен на феноменологическом описании мыслей и переживаний: «...и я продолжаю идти дальше. Я принимаю решения. Он вышел из комнаты. Я побегу. Она стоит неподвижно. Человек машет руками.

Стена приближается по мере того, как я иду, пока не врежусь в нее»<sup>126</sup>. Далее Райнер перечисляет три аспекта выбора: импульс, анти-импульс и идея. Действие может как выполняться по воле импульса, так и при решении исполнителя не создаваться вовсе. Райнер отмечает, что «инстинкт перформера — притязание на физический и ментальный контроль и преодоление беспокойства»<sup>127</sup>; в его преодолении и минимальном ограничении свободы, по мнению Райнер, заключается импровизация.

Несмотря на стремление Халприн освободиться от всякого контроля, переключить внимание на исследование анатомических возможностей в танце, ее работы были не менее легкими для исполнения: вместо регулярных тренировок и физической подготовки Халприн давала ученикам специальные упражнения под каждый танец и конкретную задачу, что приводит к неограниченному количеству возможностей деятельности и отрицание какой-либо хореографической школы. Находясь в диапазоне «танец–перформанс» Халприн, благодаря свободе действий, удается достичь баланса между двумя формами искусства действия. Единственное, что по-прежнему роднит ее работы с танцевальными практиками, нежели отход от них, это структура, присущая ее работам несмотря на элемент импровизации.

Таким образом, импровизация как прием освободила танец от унаследованных танцевальных традиций, заложила основу для постоянного обновления форм и структур. Отсутствие четких рамок, драматических структур и нарратива импровизация открыла еще более широкий диапазон возможностей, являясь элементом, существенно сближающим танец с перформативными практиками и хэппенингами 1960-х годов.

---

<sup>126</sup> Banes, S. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. — Wesleyan University Press; 1st ed., 1994. — p. 224

<sup>127</sup> Banes, S. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. — Wesleyan University Press; 1st ed., 1994. — p. 224

### 2.3. Пространство повседневного как поле перформативных и танцевальных практик

Многие авангардные движения, зародившиеся на протяжении XX века, по разному подходили к практикам сближения искусства и жизни, разрабатывая новые эстетические категории. Художники и танцовщики видели развитие искусства в его сближении с жизнью, отрицании его автономности. Сама по себе автономия искусства продиктована, в первую очередь, институционализацией искусства, где художники на протяжении веков стремились к полному отделению искусства от жизни.

В XX веке разделение между искусством и жизнью подвергается сомнению: по мере развития искусства модернизма, художники стали реагировать на процессы, меняющие мир, а объект стал приобретать все большее значение, избавляясь от утилитарно-функционального контекста в искусстве. В обществе эпохи модернизма простые вещи стали превозноситься до предметов искусства, запуская тем самым обратный процесс: внедрение их в сюжеты и художественные средства «высокого» искусства<sup>128</sup>. Идея включения повседневных вещей в свои произведения прослеживается в коллажах Пикассо и Брака, эти идеи были позже подхвачены и развиты в творчестве Дада, где художники зачастую использовали исключительно предметы повседневной жизни.

Художник, провокативно внедривший утилитарный предмет быта в художественный контекст был Марсель Дюшан. Когда Дюшан выставил в музее в качестве художественного объекта такие реди-мейды, как велосипедное колесо, сушилка для бутылок или писсуар, подписанный псевдонимом Р. Мутт, тем самым художник провозгласил возможность

---

<sup>128</sup> Андреева Е. Ю. Всё или ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. — С. 194

статус искусства. При этом, выбор объекта для реди-мейда уже является художественным актом, который обусловлен зрительным безразличием художника, а лишение предмета его утилитарной функции и перенос в контекст художественной институции, присваивая ему новое название, устанавливает новый концептуальный статус объекта. Утвердив таким образом создание искусства другой категории, Дюшан выводит новую формулу произведения: «отныне это не бледная копия реальности, а то, что взято непосредственно из реальности»<sup>129</sup>. Замена В отказе создания произведения как процесса на приобретение готового объекта Дюшан радикализирует отказ от ремесла в силу обратного функционализма объекта; отменяя композицию в произведении он отказывается от поэтапного создания произведения, исключая категорию «мастерство» и самого художника.

В своих идеях Марсель Дюшан провозгласил, что искусство не должно ограничиваться рамками холста, а должно строиться на таких элементах, как созидание, игра и юмор. Он также установил в своем творчестве новые границы между автором и авторством, утилитарностью и эстетикой, одним из первых размывая границы между искусством и жизнью, что после станет основополагающим элементом в развитии перформативных практик второй половины XX века.

Обращение к повседневно-бытовым элементам в поле перформативных практик можно отнести к 1960-м годам, когда многие художники стали стремиться к полному устранению различия между искусством и жизнью, разрушая границу между художественным и «нехудожественным». Центральную роль в искусстве перформанса 1960-х играет категория преодоления границ: разграничение между искусством и жизнью, между высокой и массовой культурой, между исполнителем и зрителем, сценой и

---

<sup>129</sup> Кро, К. Марсель Дюшан. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 61

практикам, которые стремятся к разрушению границы между искусством и жизнью — элемент спонтанности, невозможности контролировать развитие событий ровно также, как и в повседневной жизни.

Выход за пределы пространства галерей в визуальном искусстве наиболее ярко раскрывается в эссе «Наследие Джексона Поллока»<sup>130</sup> Аллана Капроу. В эссе Капроу пишет, что Поллок, «успев попасть в учебники по истории искусства»<sup>131</sup>, в своем творчестве намеренно подрывает автономию художественной картины как художественного объекта и делает ее частью окружающего пространства, энвайронмента. В стремлении выйти за границы живописного пространства Поллок оставляет за собой главное эстетическое наследие: идею о необходимости включения окружающего пространства повседневности в процесс создания художественного произведения. Акт живописи, новое пространство и индивидуализм, устанавливающий собственную форму и смысл наряду с новыми материалами — это то, что уже успело стать художественным клише для живописи XX века, отмечает Капроу. Выход из данной ситуации художник видит в двух направлениях: в продолжении пути Поллока и в преобразовании эстетики художника и второй — отказ от живописи как художественного метода, к ее «растворению в окружающем пространстве»<sup>132</sup>.

О необходимости внедрения повседневных действий в искусство упоминал Аллан Капроу в другом эссе — «Как сделать хэппенинг»<sup>133</sup> 1966 года, утверждая, что необходимо смешать жизнь и искусство настолько, чтобы

---

<sup>130</sup> Kaprow, A. Essays on the blurring of art and life / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993 — p. 2

<sup>131</sup> Kaprow, A. Essays on the blurring of art and life / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993 — p. 7

<sup>132</sup> Kaprow, A. Essays on the blurring of art and life / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993 — P. 7

<sup>133</sup> Запись Аллана Капроу «Как сделать хэппенинг», 1966. URL: <https://youtu.be/8iCM-YIjyHE> (Дата обращения: 03.04.2023)

основывается основная концепция автора о взаимодействии трех элементов хэппенинга: окружающей среды, исполнителя и аудитории. Если Марсель Дюшан добавлял к своим реди-мейдам название или подпись, Джон Кейдж не исключал из своей музыки звуки, шумы и все то, что не было создано музыкальным инструментом, то Аллан Капроу добавил окружающее пространство.

В своем «Манифесте»<sup>134</sup> 1966 года он также прибегает к термину «энвайронмент» — ранняя форма хэппенинга, которая чаще всего употребляется в случае, когда для работы художник отбирал всевозможные объекты, предметы и материалы из повседневной жизни и включал их в свои произведения, конструируя пространство для перформанса вне галереи, музея или театральной площадки. В том же эссе Капроу пишет, что к плюрализму ценностей в искусстве и эстетике можно добавить нивелирование границ с реальной жизнью<sup>135</sup>.

Подобный синтез можно увидеть в работах Капроу «Весеннем хэппенинге» (1961 г.) и энвайронменте «Двор» (1962 г.) и многих других. Общих для энвайронментов Капроу было использование заведомо неподходящего пространства, которое играло центральную роль при формировании перформанса. Обладающее определенной атмосферой, оно становится важнейшим элементом формирования новых условий восприятия перформанса. Происходит не только интенсификация восприятия перформанса с точки зрения эмоций, но и трансформация телесного самоощущения участников и зрителей во взаимодействии с определенно

---

<sup>134</sup> Kaprow, A. *Essays on the blurring of art and life* / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993. — P. 81

<sup>135</sup> Kaprow, A. *Essays on the blurring of art and life* / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993. — P. 81

заданными условиями, подразумевая телесную склонность к приватизации опыта<sup>136</sup>.

Полное «растворение» перформанса в окружающем пространстве происходит в работе Люсинды Чайлдс «Уличный танец» [илл. 25], созданный в 1964 году в студии Роберта Данна. Работа расширила само определение танца, то, что может считаться его рамками, как пространственными, так и концептуальными. В процессе танца Чайлдс вышла из танцевальной студии, спустилась на улицу, где происходила основной танцевальный перформанс. Другие студенты студии Данна, находясь в роли зрителей, наблюдали за действиями Чайлдс, пока в помещении проигрывалась магнитофонная запись с инструкцией для зрителей (подойти к окну, наблюдать за исполнителем), а также подробное описание того, что делает или говорит исполнитель на улице. Чайлдс, интегрируясь в пространство, прогуливаясь по улице, периодически указывая зрителям на архитектурные детали или предметы в окнах, играла роль маркера, не стремясь изменить окружающую среду, а лишь обратить внимание зрителя на детали.

Другой танцевальный перформанс, построенный на повседневных движениях — «Композиция для крыш» [илл. 26] Триши Браун. Соединяя в танце повседневные движения, пространство и время, жесты танцовщиков (как правило, от трех до восьми участников) не были связаны ни с точки зрения синхронности, ни с точки зрения расположения: каждый исполнитель находился на крыше один, при этом он мог не видеть других участников перформанса. Последовательные, широкие и обыденные движения в городском пространстве сведены к минимуму; основной целью Браун становится «растворение» в городской среде, следуя манифесту Капроу,

---

<sup>136</sup> Бёме, Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (Дата обращения: 15.04.2023)

постепенным увеличением дистанции между различными событиями: сначала несколько точек на загруженном в час пик проспекте, затем — несколько квартир и этажей в доме»<sup>137</sup>. Находясь в одной точке они пятнадцать минут совершают простые, плавные движения руками и ногами, смотря в сторону центра города, затем другие пятнадцать — в сторону окраины, спустя полчаса перформанс заканчивается.

Превращение художественного действия в реальный жизненный опыт и наоборот — одна из самых важных тем, которые художники проводят через все свое творчество вне зависимости от метода реализации. Пример перформанса, где атмосфера и самоощущение художника и зрителя играют первостепенную роль — серия перформансов «Капающая музыка» [илл. 27] (1959–1962 гг.) Джорджа Брехта, неоднократно повторяющаяся на Флюксус-фестивалях и концертах, сфокусировала внимание публики на их собственных чувствах, которые посетители должны были ощущать при переливании воды из одного сосуда в другой, находясь на стремянке. При этом, перформанс не предполагает специального места, исполнителя или временного промежутка, он может быть исполненным в любое время и в любом месте, а получаемая музыкальная композиция в ходе перформанса практически не зависит от исполняющего художника.

В изменении темпоральности, образованной с помощью случайных действий, Джон Кейдж вскоре перешел к созданию «процессов», которые не требуют ни начала, ни середины, ни конца — эти теории композитор описал в своих теоритических трудах «Лекции о Ничто», а также последующая за ней «Лекция о Нечто»<sup>138</sup>. В них Кейдж пишет: «Я смотрю на свою ежедневную

---

<sup>137</sup> Аллан Капроу. Как сделать хэппенинг, 1966. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (Дата обращения: 3.04.2023)

<sup>138</sup> Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 167

ежедневная жизнь прекрасна, и чем ближе искусство подводит нас к ней и к нее прелестям, тем больше она уподобляется искусству и даже становится искусством»<sup>139</sup>. Художники движения Флюксус в провозглашении отсутствия границы между искусством и жизнью пошли еще дальше: художник Бен Вотье утверждал, что поставить вазу с цветами на фортепиано уже и есть акт искусства.

Подобные идеи, созерцательная наполненность работ художников были также вдохновлены философией дзен-буддизма. Джон Кейдж вспоминал о цикле лекций Судзуки так: «пока ты не начал изучать Дзен, люди — это люди, а горы — это горы. Пока изучаешь Дзен, все перепутывается. После того, как изучишь Дзен, люди — это люди, а горы — это горы. Когда Судзуки это сказал, его спросили — «в чем разница между до и после?». Он ответил: «никакой разницы, только ноги немного отрываются от земли»<sup>140</sup>.

Дзен-буддистская философия прослеживается в работах художников, которые берут за основу простое действие или серию простых действий, не требующих дополнительной подготовки для выполнения. Подобные примеры можно увидеть в творчестве Питера Фрэнка: в работе «Парадигма (для Дика Хиггинса)» художник в инструкции к перформансу предлагает читателю вырвать предмет из контекста повседневности, придавая таким образом значение каждой детали из жизни человека: «Возьмите предмет, один из нескольких похожих предметов, стоящих рядом. Этот предмет теперь — образец для всех остальных похожих предметов. Теперь обратите внимание, как он стал выделяться в этих условиях»<sup>141</sup>. Данная работа Фрэнка не

---

<sup>139</sup> Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 100

<sup>140</sup> Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — С. 119

<sup>141</sup> Friedman, K., Smith, O., Sawchyn, L. The Fluxus Performance Workbook. — Performance Research, 2002. — P. 38

Также подобным примером «выделения» предмета из контекста повседневности может служить работа «Три телефонных ивента»<sup>142</sup> Джорджа Брехта, созданная в 1961 году. Художник предлагает три потенциальных действия, которые можно совершить во время телефонного звонка: не отвечать и ждать, пока звонок прекратится, обдумать разговор и, наконец, немедленно ответить.

Многие работы художников Флюксус, вдохновленные практиками дзен-буддизма, не имеют конкретно заданного перформативного действия и существуют, как правило, в текстовой форме. Таким примером является инструкция Кена Фридмана «Дзен – это когда» 1965 года и звучит так: «Помещение. Определенный фрагмент времени. Краткая хореография»<sup>143</sup>. Текст построен по принципу стихотворного жанра хайку, который получил широкое распространение на Западе в 1960-е годы. При этом, художник сумел сохранить простую структуру событий, предоставляя читателю инструкции потенциальный выбор исполнения работы.

Использование инструкций для выполнения простых задач в танце и перформансе отразилось в творчестве Стива Пакстона, основой которого является ходьба. Такие работы, как «Английский», «Транзит» и другие в разной степени отражают время и ритм постановки. Работа «Государство» была создана для большой группы исполнителей, также основана на ходьбе, где 42 участника в течение двухминутного интервала стоят на месте<sup>144</sup>; в перерыве между интервалами перформанса свет гаснет и участники могут перемещаться небольшими группами. Использование большого количества

---

<sup>142</sup> Higgins, H. Fluxus experience / Hannah Higgins. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002. — P. 11

<sup>143</sup> Friedman, K., Smith, O., Sawchyn, L. The Fluxus Performance Workbook. — Performance Research, 2002. — P. 39

<sup>144</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 106

танцовщиков; хаотичность толпы и их самоорганизация стала частым мотивом для творчества группы Джадсон, смешивая таким образом танец с повседневностью.

Расширение поля деятельности до простых действий и дзен-практик в своих работах, а также использования городского пространства как среды для искусства — общая тенденция для перформативных и танцевальных практик 1960-х годов. Так, Дебора Хей, участница движения Джадсон, вспоминает: «Берите танцы с собой в лаборатории и супермаркеты; берите их в автобус, в сад или на чердак; берите их на прогулку и в кровать»<sup>145</sup>. Объединяющей чертой художников и хореографов в использовании простых действий в художественном контексте; обращение к механическим движениям и возведение их в статус художественного действия не только разрушало границу между искусством и жизнью, но и устраняло различие между «высоким» и «низким» искусством, смешивая его с бытовыми практиками.

---

<sup>145</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 172

3 глава. Влияние современного танца на перформативные практики в Америке 1960-х гг.

3.1. Современная хореография и танец постмодерн: дальнейшие тенденции развития

Развитие хореографии конца 1960-х – начала 1970-х годов может быть охарактеризовано как вступление в новую фазу своего развития при использовании уже разработанного характерного стиля, общих тенденций, практик и приемов в постановке танцевального перформанса. Новая хореография носила прежний характер антитеатральный характер минимализма, которому был свойственен отказ от нарратива, выразительных средств и сценического оснащения, обращение танцовщиков к анализу движения как такового через обращение к анатомии и кинестезии, репрезентацией которого стали повседневно-бытовые перформансы и танцы-исследования.

Визуальное искусство и развитие перформанса и хэппенингов переживало схожее стремление к разрушению границы между искусством и жизнью, обращение внимания на процесс, нежели на результат, создавая перформансы через призму повседневно-бытового характера.

В то же время танец после 1960-х годов претерпевал некоторые изменения: отталкиваясь от танцевальных практик, лишенных таких выразительных средств, как сценический свет и костюмы, которые были заменены на повседневную функциональную одежду; работа с реквизитом была преобразована во взаимодействие с объектами и скульптурой на сцене. Музыка более не являлась вспомогательным элементом для танцовщика, иногда ее вовсе не было — ее заменили звуки окружающей среды, а также голосовое сопровождение — чтение инструкций, лекций или абстрактный набор фраз и слов.

Теоретический пафос танца 1960-х в новой вехе развития хореографии стал программным действием: хореографы считали своей задачей дать новое, иное определение тому танцу, что родился в полемике шестидесятых. Новый дискурс рождает «аналитический танец»<sup>146</sup> — понятие, разработанное Салли Бейнс для анализа новых хореографических форм, особая специфика которых основывается на том, чтобы все, что видит зритель — это структура танца и движения как таковых, развитие которых строилось на основе тех достижений, к которым пришли хореографы Танцевального театра Джадсон.

Движение как хореографическая составляющая стала более объективной в силу выразительной отстраненности исполнителей, которое достигалось благодаря возвращению к счету и упражнениям, которые позволяли вернуть четкость и сосредоточенность движений, более характерных для танцевальных постановок. Сведение композиции к репрезентации движения как такового продолжало линию развития в танце эстетики минимализма, среди художественных принципов которых увлечение медитативностью, нейтральность эмоционального состояния, цикличность и повторяемость действий.

Мотив повторения в разных его вариантах прослеживается в общем развитии хореографии семидесятых. Важным аспектом в векторе развития подобных постановок является тесная взаимосвязь хореографии с музыкой минимализма: от постановок на музыку Ла Монте Янга и Джона Кейджа до более современных композиторов конца 1970-х – начала 1980-х, таких как Терри Райли и Стив Райх. Вначале хореографы 1960-х использовали экспериментальные композиции минималистов с целью отказаться от музыкального сопровождения и сопровождения танца. Аналитический танец

---

<sup>146</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 22

1970-х возвращается к использованию музыки для поддержания ритмической четкости и достижения одинаковой скорости и синхронности танцовщиков.

Триша Браун, в 1970 году основала собственную танцевальную компанию, одной из первых работ представила серию «Аккумуляции», исполняемую с 1971 по 1973 годы — танцевальный перформанс, совокупность физических движений без какого-либо формального, условного, выразительного или репрезентативного единства. В отличие от раннемодернистского танца, развитие которого подчинялось репрезентируемой эмоции и ее развитию в постановке, «Аккумуляции» [илл. 28] — линейный перечень абстрактных жестов, которые накапливаются путем многократного повторения первого жеста, добавления второго жеста, повторения и добавления третьего и так далее<sup>147</sup>. Развитие аналитического танца 1970-х характерно также и тем, что, в отличие от более перформативных практик 1960-х, работа раскрывает когнитивную задачу исполнения, раскрывая не просто жестикуляцию в пространстве, а процесс мышления танцовщика в момент исполнения, где композиция материализуется в соответствии с единством намерения и действия, усиливая целостное восприятие работы.

Позднее мотив повторения и цикличности действий будет отражен в танце для трех танцовщиков «Ледяная ловушка» — текучее повторение простых, не танцевальных движений, выполненных синхронно тремя исполнителями, расположенными по одной линии на равном расстоянии друг от друга.

---

<sup>147</sup> Teicher, H. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001. — MIT Press, 2002. — P. 77

(композиции «Piano Phase», «Come Out», «Violin Phase», «Clapping Music»)<sup>149</sup>. Основой хореографической композиции является, с одной стороны, непрерывный, длительный процесс накопления движений по мере сменяемости музыкальных паттернов, предполагающих постоянное повторение и надстраивание новых звуковых отрезков на уже имеющийся цикл, а с другой — постмодернистская репрезентация «реального тела». Минималистичный по своей сути, танец представляет набор простых коротких фраз, в ходе повторения которых движения варьируются и перекомбинируются, складываясь в более длинные танцевальные комбинации.

Развитие танца в 1970-е годы было также характерно постепенным возвращением в не перформативную, чистую танцевальную форму. Многие хореографы после Танцевального театра Джадсон основали собственные танцевальные труппы, параллельно этому процессу такие хореографы, как Триша Браун, продолжают работать с визуальным искусством, проходя процесс институционализации.

На протяжении всего своего творчества Триша Браун тесно связывала свой танец с визуальным искусством — ко многим своим постановкам, таким как «Локус» [илл. 29], «Квадриграммы», а также перформансам, Браун создавала рисунки, схемы и графические партитуры, которые, зачастую, могли существовать как отдельное произведение искусства.

Наиболее характерная работа совмещения рисунка и танца — «Рисунок/Прямая трансляция» [илл. 30, 31], выполненная в пространстве пустого белого зала. Для перформанса в музее изобразительного искусства Филадельфии Браун использовала достаточно большой и широкий лист

---

<sup>149</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 265

Браун зажала графит, лежа и сидя выполняя волнообразные, на первый взгляд хаотичные движения. Танец Браун развивался между намеренностью и импровизацией, где хаотичность движений регулировалась определенной траекторией и углом подъема рук и ног, двигаясь так, чтобы большая часть движений была запечатлена на бумаге.

Перформанс был вдохновлен идеей горизонтальности и критики вертикальной перспективы в живописи<sup>150</sup>. Находясь в помещении музея Браун транслировала перформанс на несколько экранов, демонстрируя процесс в разных плоскостях, меняя политику репрезентации перформанса: хореограф создавала «непрерывное рассеивание, в котором ни действие (танец, рисование), ни художественный жанр (танец, рисование) не были привелегированными»<sup>151</sup>, не давая зрителю фокусироваться на одном конкретном действии, достигая фрагментированной репрезентации перформанса.

Несмотря на созданное равенство репрезентации рисунок, являясь фактической документацией действия, специфика движений в работе была сосредоточена на аналитической форме движений. Рисунок, в конечном итоге состоящий из остаточных следов от движения, продолжал линию, идущую от горизонтальной живописи Джексона Поллока и до антропометрий Ива Кляйна и работы Йоко Оно «Живопись, на которую нужно наступить» [илл. 32] (ок. 1960 г.). Важно отметить, что в процессе танца-рисования, в отличие от художников живописного медиума, рисунки Браун имеют вторичный по отношению к действию характер, больше сосредотачивая свое внимание на процессуальной части. Конечная цель Браун — завершить перформанс,

---

<sup>150</sup> Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — С. 117

<sup>151</sup> Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — С. 121

нежели создать готовый рисунок и вернуть картине вертикальную перспективу.

Взаимосвязь рисунка и танца продолжает прослеживаться во многих работах молодых художников, в чьих произведениях действие и нарисованный результат видимого процесса взаимосвязаны, при этом ни один из них не имеет приоритета над другим. Работы художника Мэтью Барни, чья серия работ «Ограничение рисования» [илл. 33] становится полем исследования гравитации, сопротивления и непреднамеренный рисунок на различных поверхностях студии художника.

Один из таких примеров — афроамериканская художница и куратор Сенга Ненгуди, работая в поле скульптуры, перформанса, хореографии и инсталляции, для создания своих работ использовала обычные материалы, такие как нейлон, клейкая лента и пластик, которые художница использовала в своей знаменитой серии работ «R.S.V.P»<sup>152</sup>. Хореография Ненгуди в ее «Безымянных перформансах» [илл. 34] заключалась, как правило, во взаимодействии с этими работами в стенах музеев и галерей — тело становилось источником акцидентальной формы, совершенно не влиявшим на готовый музеефицированный объект.

Обращение к наследию визуальных искусств прослеживается также в творчестве Люсинды Чайлдс в таких танцевальных перформансах, как «Музейный танец» [илл. 35]. Для этой работы Чайлдс заказала увеличенную копию мазков-точек с картины Сёра «Цирк», которые она постепенно раскладывала на сцене, затем отступала назад и ходила между точками. В руках Чайлдс держала зеркало, через которое она рассматривала точки на полу под определенным углом; в перерывах между ходьбой хореограф пыталась

---

<sup>152</sup> Archias, E. *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*. — New Haven and London: Yale University Press, 2016. — P. 62

повторить позы и жесты героев картины Сёра<sup>153</sup>. Параллельно медленному процессу хождения и разбрасывания цветных точек по полу, исполнитель также произносит заранее подготовленный текст, рассказывающий об особенностях живописи пуантилизма. Когда текст заканчивается, а в руках исполнителя остаются неразбросанные точки, он снова и снова повторяет последнее предложение, пока действие не завершится.

Работы Люсинды Чайлдс 1970-х годов — обращение к аналитическому танцу, также имеющий взаимодействия с художниками живописи и скульптуры. Примерами подобных постановок может быть работа «Танец», выполненная в сотрудничестве с Солом Левиттом и композитором Филипом Глассом, «Относительное спокойствие», созданное совместно с Робертом Уилсоном и Джоном Гибсоном, а также наиболее известная постановка «Эйнштейн на пляже» 1975 года, где Чайлдс выступила в роли хореографа-постановщика.

Работа «Танец» [илл. 36], несмотря на визуальную минималистичность, состоит из трех отдельных разделов, каждый продолжительностью по двадцать минут, и имеет сложную внутреннюю структуру действий. Множество вариативных комбинаций и смена ритма и темпа движений комбинируется со вставками, где танцовщики стоят неподвижно. В отношении оформления Чайлдс отошла от аналитической строгости и вернулась к созданию декораций: Левитт создал несколько геометрических фигур, поочередно освещающихся основными цветами, на которые также проецировались видеозаписи танца, создающие контраст между размерами

---

<sup>153</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 181

Монументальная пятичасовая постановка «Эйнштейн на пляже»<sup>155</sup>, также созданная совместно с Филипом Глассом, впервые была показана в 1976 году на Авиньонском фестивале, а после на Венецианской биеннале и Метрополитен опера. Люсинда Чайлдс была вдохновлена на то, чтобы наполнить свою работу театральностью, вернуться к первоначальной идее синтеза визуальных искусств, музыки и фронтальной ориентации танца, дополненный масштабными декорациями.

Обратный процесс и возвращение к традиционному театру с введением перформативных черт в постановки прослеживается также у Мередит Монк — хореографа «второго поколения» Театра Джайдсон, присоединившейся к движению, когда Райнер и ее круг хореографом уже использовали стратегии игры, случайности, импровизации, вводили мотивы повторения и фрагментации в свои работы.

Несмотря на то, что Монк использовала те же черты, ее танец создавался не благодаря мотивам случайности и импровизации, свойственных хэппенингам и танцевальному перформансу, а тщательному планированию деталей, возвращаясь к проработке хореографического и музыкального образа в традиции раннемодернистского танца Марты Грэм<sup>156</sup>. Такое четкое планирование способствовало созданию выразительных соло, следующие ясной последовательности развития образа в танце.

Другой характерной чертой работ Мередит Монк являлось сотрудничество с музеями и встраивание танцевального перформанса в музейные институции. Такие работы, как «Тур: посвящение динозаврам» в Американском музее естественной истории, «Тур 5: Стекло» и работа «Сок»,

---

<sup>155</sup> Гласс, Филип. Эйнштейн на пляже, 1975. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xMe-tKkmtE> (Дата обращения: 20.05.2023)

<sup>156</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 195

выполненная в Музее Гуггенхайма, является первой частью триады выступлений в различных музейных институциях Нью-Йорка.

В своем творчестве Монк была обеспокоена характером визуального восприятия зрителя — она отказалась от концепции танца как чистого движения, находя его слишком абстрактным; работая в Нью-Йорке на рубеже 1960-1970-х годов хореограф стремилась к созданию нового типа танца, сохраняя при этом элементы из классической балетной подготовки, совмещая их с новыми хореографическими находками.

Работа «Сок» [илл. 37] была трехчастной и выполнена при участии хора. Зрители наблюдали постановку с первого этажа, постепенно поднимаясь выше. Группы танцовщиков ходили вдоль ограждения спирального пандуса, поднимаясь все выше<sup>157</sup>. Движение перформанса предполагало сопровождение зрителей — идя за исполнителями через залы музея действие останавливается на последнем этаже. Наконец, когда все зрители собрались наверху, танцовщики побежали вниз, пробегая мимо зрителей, выполняя простые хореографические элементы.

Интеграция танцевального перформанса и хореографов Танцевального театра Джадсон в музейные и театральные пространства — обратный процесс, возвращения к институциям, от которых стремились отказаться хореографы 1960-х, основав движение, расположившись в Мемориальной церкви Джадсон. С другой стороны, внедрение танца в музей было попыткой встраивания танца во всеобщую систему искусства, вне зависимости от его эфемерных качеств.

---

<sup>157</sup> Trotman, Nat. The Idea of Compression: Meredith Monk's Juice (1969). — URL: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/the-idea-of-compression-meredith-monks-juice-1969> (Дата обращения: 13.05.2023)

Искусство второй половины XX века, в особенности искусство перформанса, затрагивало множество социальных, политических и экономических проблем. Один из основателей и идейный вдохновитель интернационального движения Флюксус Дик Хиггинс в своем одноименном эссе вывел термин «Интермедиа»<sup>158</sup> [илл. 38], опубликованном во Флюксус-газете «Something Else Press», где художник объяснял, что многие события и перформансы второй половины XX века уже не попадают ни под одну конкретную дефиницию искусства и не нуждаются в ее четкой категоризации — новые произведения искусства, вбирая в себя черты современной хореографии, танца, поэзии и музыки, приобретают форму нового, междисциплинарного искусства.

Процесс взаимного влияния различных медиа в искусстве пришелся на 1960-е годы, когда художники, хореографы и танцовщики, поэты, композиторы и музыканты принимали активное участие в формировании новой художественной среды Нью-Йорка не только принимая непосредственное участие в перформансах и произведениях своих коллег, но и объединяясь в различные художественные объединения.

Общими для художников являлись такие черты, как: стремление к освобождению от единого медиа, увлечение дзен-буддизмом и восточными практиками, попытки вовлечения аудитории и другие формы преобразования отношений «художник–зритель», введения мотива случайности, алогичности, отказ от индивидуального авторства в силу коллективного действия, а также нивелирование границы между искусством и жизнью и последующее «растворение» одного поля деятельности в другом.

Танцевальный театр Дзадсон на своих концертах, выступлениях и постановках стремился к использованию всех вышеперечисленных элементов,

---

<sup>158</sup> Higgins, D. Intermedia // Something Else Press, Vol. 1, No. 1, 1966. — P. 1

импровизационным формам танца и движения. Другой важной чертой танцевального перформанса движения Джадсон становится синтез повседневных практик с акцентным выделением движения как такового, которое достигалось нарочитым отсутствием нарратива и декораций.

Постановки варьировались от исследования танцевальных форм, имеющих хореографическую составляющую, до более перформативных работ, близкой к искусству художников перформанса. Кеннет Кинг, участник «второго поколения» Танцевального театра Джадсон, вспоминал, что «...рано или поздно хореография, какой мы ее сейчас понимаем, станет излишней. <...> С хореографией покончено. Что не означает, что мы должны прекратить ею заниматься. Наоборот. Мы пытаемся найти новые возможности»<sup>159</sup>.

Экспериментальные работы Ивонн Райнер в поле перформативных практик выражались в практически полном устранении движения, обращение к повседневным аспектам жизни и их репрезентации. «Территория» [илл. 39] Райнер — попытка отразить черты перформативности, наряду со следованием идеи разрушения границы между искусством и жизнью. Два исполнителя перформанса неподвижно стоят на сцене, опираясь на ограду, вес перенося на одну ногу, создавая тем самым подчеркнуто не хореографическую позу для человека, добиваясь репрезентации «естественного тела»<sup>160</sup>; действие перформанса заключается в переводе исполнителей взгляда сначала в одну, затем в другую сторону.

Намеренно антихудожественный характер работы всецело отражает «Нет-манифест» Райнер, отражающий отказ от художественности и виртуозности. Некоторые перформансы, такие как «Территория», не

---

<sup>159</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 184

<sup>160</sup> Archias, E. *The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*. — New Haven and London: Yale University Press, 2016. — P. 17

наблюдения за исполнителем. Другой пример перформативных практик в рамках движения Джайсон, где зритель выступает непосредственным участником перформанса — «Пастухи» Симон Форти. Композиция заключается в прямом взаимодействии с публикой, где танцовщики «вежливо, но настойчиво сгоняли зрителей в стадо и перегоняли их из одного конца лофта в другой»<sup>161</sup>. Действие не завершалось до тех пор, пока зрители не начинали возмущаться.

Перформансы участников Танцевального театра Джайсон были не только самостоятельной практикой художников, но и сотрудничеством с другими группами и движениями. Так, некоторые из работ были представлены на фестивале «Ям» в Нью-Йорке (май 1962 – май 1963 гг.), организованный Джорджем Брехтом и художниками Флюксус, количество которых продолжало расти и уже не ограничивалось кругом студентов Джона Кейджа из Новой школы социальных исследований. Представителями Американской части движения были такие художники, как: Дик Хиггинс, Эл Хансен, композитор Ла Монте Янг, Йоко Оно, Аллан Капроу, Элисон Ноулз и многие другие. Работая в художественных пространствах и лофтах Нью-Йорка, в частности в галерее «AG» и в лофте Йоко Оно на Чембер-стрит<sup>162</sup>, они же и стали основными участниками фестиваля. В рамках «Ям-фестиваля» Ивонн Райнер представила свой «Обычный танец», созданный в период увлечения танцовщицей исследования мотива повседневности. В ходе танцевального перформанса Райнер циклично выполняла простые движения и читала автобиографию в стихах, на протяжении всего перформанса выдерживая единый ритм. Сами художники Флюксус неплохо знали работы движения

---

<sup>161</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 71

<sup>162</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 166

рамках своих концертов в Европе, описывая его как «неинструментальную музыку действия»<sup>163</sup>.

Важным фактором во влиянии хореографических практик на перформативное искусство художников было, в первую очередь, их сотрудничество и совместные работы. Среди художников, которые сотрудничали с группой Джадсон в период их становления, были, например, Роберт Раушенберг, ранее работавший с Мерсом Каннингемом, скульптор-минималист Роберт Моррис и художница Кароли Шнееман.

Хореографы Симон Форти и Ивонн Райнер, работавшие в начале 1960-х с Анной Халприн, продолжили развивать ее идеи в Нью-Йорке, привнося разнообразие в танцевальный перформанс Танцевального театра Джадсон. Эти хореографы, в свою очередь, повлияли на многих других художников, которые стали заниматься перформативными практиками, таких как Роберт Раушенберг и Роберт Моррис.

Перформансы Роберта Морриса «Местность» и «Смена лодочника» были выполнены в период активного сотрудничества скульптора с хореографами и поставленный на концерте в Мемориальной церкви Джадсон; вдохновляясь знаковым «Нет-манифестом» Райнер, Моррис пишет: «нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям, историзирующему нарративу, ценному артефакту, интеллектуальной структуре, интересному визуальному опыту»<sup>164</sup>, подвергая критической оценке достижения абстрактного экспрессионизма.

Работа «Местность» [илл. 40], поставленная совместно с Кароли Шнееман в 1964 году, акцентировала проблемы взаимодействия живописи и

<sup>163</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 75

<sup>164</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 536

танца и демонстрировала, как теория становилась движущей силой танца<sup>165</sup>. Одетый в белое, в рабочих перчатках и обтягивающей маске телесного цвета, Моррис стоит перед белой коробкой с магнитофоном, на который заранее был записан постоянный грохочущий звук пневматической дрели, доносящийся из окон студии художника. Справа от Морриса располагалась стопка из трех больших фанерных досок, выкрашенных в белый цвет. В самом начале перформанса Моррис снимает один лист и ставит его неподалеку от себя. Затем он приступает к перемещению второго и третьего листа. Один из них Моррис оттаскивает за сцену, а второй перемещает из одного конца сцены в другой, открывая лежащую Шнееман в образе одалиски, также являясь репрезентацией образа Олимпии Мане.

Музыка и повседневный образ Роберта Морриса резко контрастируют с образом Олимпии, дополненные неторопливыми движениями и полным отсутствием выражения эмоций. На протяжении всего перформанса Шнееман остается застывшей, пока художник размеренно выполняет движения с фанерной доской; минималистичность его действий, неподвижность «Олимпии» и взаимодействие с объектами соответствуют эстетике танца Джудсон и искусству минимализма, отдавая при этом дань уважения живописи прошлого.

Когда Кароли Шнееманн впервые начала «отходить» от живописи и сосредоточилась преимущественно на перформансе, ее целью стала репрезентация повседневности, используя мотив случайности, а также показать динамику между повседневностью и материальностью; в ее творчестве «материалом» выступало тело участника, а не краска. Шнееман не

---

<sup>165</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 206

Ее перформанс «Мясное веселье» [илл. 41], представленный в Мемориальной церкви Джадсон в 1964 году, был репрезентацией произвольного коллажа образов, представленного телами людей. Полуобнаженным телам отводилась роль художественного материала наподобие краски, хаотичное действие которого происходило среди множества широких листов бумаги. Вдохновляясь танцевальными перформансами группы Джадсон, сама художница вспоминала, что структурными составляющими произведения потенциально могли стать любые участники, использоваться любое пространство, любой найденный мусор — все это может стать частью перформанса<sup>166</sup>.

Другая работа Шнееман — «Стеклянный энвайронмент для звуков и движений» [илл. 42] 1961 года стал результатом сотрудничества художницы с хореографами Джадсон и композитором Флюксус Филиппом Корнером — Шнееман использовала в качестве звукового оформления его работу «Мягкие ткани»<sup>167</sup>. Для перформанса художница использовала множество разных форм стекла, просверленные и подвешенные в разных плоскостях по всей сцене. Осколки и скопления стекла были установлены на сцене таким образом, чтобы отражать изображение исполнителей, а также, касаясь и ударяя по ним во время движения, сами участники дополняли музыкальную композицию Корнера.

Ранее работавший над оформлением постановок Мерса Каннингема, Раушенберг присоединился к Танцевальному театру Джадсон в качестве хореографа, создавая собственные перформансы, используя элементы хореографии. Первый перформанс Роберта Раушенберга «Пеликан» [илл. 43]

---

<sup>166</sup> Archias, E. *The Concrete Body*: “Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci. — New Haven and London: Yale University Press, 2016. — P. 221

<sup>167</sup> Archias, E. *The Concrete Body*: “Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci. — New Haven and London: Yale University Press, 2016. — P. 64

убраны все стулья — танец для двух мужчин на роликовых коньках и женщины на пуантах. Сам Раушенберг занимался в студии Анны Халприн и был вдохновлен работой с объектами в танце; метод Раушенберга в постановке «Пеликана» был таким же, как и в живописи или другом искусстве: он исследовал подручные материалы, подвергая их определенным трансформациям<sup>168</sup>; в «Пеликане» Раушенберг использован парашюты в рюкзаках, роликовые коньки, а также тележку из деревянных досок, на которую опирались исполнители. Кульминацией перформанса является раскрытие парашютов, отчего движения танцовщиков непроизвольно замедлялись и меняли траекторию, а движения солистки на пуантах ускорялись.

Продолжая работать с найденными объектами в поле перформативных практик в 1965 году Раушенберг создает «Комнату с картами II» [илл. 44], показанную в кинотеатре «Синематека кинематографиста», где исполнителями стали Триша Браун, Стив Пакстон, Люсинда Чайлдс и Алекс Хей. Суть перформанса заключалась во взаимодействии с такими объектами, как шины и старый диван; костюмы, Раушенберг, при создании костюмов, добивался максимального сходства с предметом взаимодействия для полного ему соответствия<sup>169</sup>. Художник, таким образом, создает движимый коллаж, уничтожая разницу между неодушевленным объектом и живым исполнителем. Как и в работе со скульптурой, так и в поле перформанса Роберт Моррис более не предлагает зрителю попасть «внутри» объекта, чтобы найти там причины репрезентации произведения; устранение отношений из

---

<sup>168</sup> Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993. — P. 128

<sup>169</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 171

самой работы предопределяет новые виды отношений между категориями пространства, света и поля зрения зрителя<sup>170</sup>.

С 1963 по 1967 годы Роберт Раушенберг активно работал в поле перформанса, в качестве участников приглашая хореографов группы Джадсон, продолжая создавать «живые коллажи», как в перформансе «Весенняя тренировка» [илл. 45] (1965 г.) и «Линолеум» (1966 г.), где действия определялись случайным выбором объекта для взаимодействия.

Серия «Круговых танцев» Деборы Хэй, основанная на простых движениях, выполняется, как правило, группой людей, создавая новый тип социального опыта взаимодействия. Хэй при создании круговых танцев утверждала, что любое движение — это танец, и каждый может танцевать<sup>171</sup>. Круговые танцы также предполагали инструкцию, которую зачитывал один из исполнителей: вдохновляясь медитативными и дзен практиками Хэй создает цикл из круговых танцев, описывая их в своей книге «Босиком по Вселенной: десять круговых танцев для всех»<sup>172</sup>. В инструкциях участникам задавалась простая структура, где развитие движений происходит с определенным чередованием ритма и скорости.

Мотив круга в 1970-е годы будет развивать в своих перформансах Люсинда Чайлдс, в 1966 покинувшая театр Джадсон и сменившая медиа танца на перформативные практики. Ее «Круговой танец» 1972 года также следует построению работы в соответствии с инструкцией, однако движения участников скорее хаотичные, нежели хореографические.

---

<sup>170</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 537

<sup>171</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 160

<sup>172</sup> Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — С. 166

Многие элементы, присущие первоначально хореографии 1960-х гг., развивались и находили свое отражение в перформансах художников Нью-Йорка, не сотрудничавших с Танцевальным театром Джадсон. Художница, работавшая в поле перформанса во второй половине XX века, Джоан Джонас, была знакома и активно сотрудничала с такими художниками, как Клас Ольденбург, Ричард Серра, Роберт Уитмен и Роберт Раушенберг; она также была знакома с хореографами Танцевального театра Джадсон и музыкантами, среди которых Кейдж, Терри Райли, Филип Гласс, Ла Монте Янг и другие.

Во многом благодаря подобным сотрудничествам художница создавала перформансы на стыке таких медиа, как танец, перформанс и лэнд-арт. В своей работе «Задержка задержка» [илл. 46] 1972 года художница не просто переносит перформанс из помещения, но и анализирует пределы использования пространства (перформанс был выполнен несколько раз, в том числе и за городом), снимая все на видеокамеру с высоты. Зрители, также размещенные выше (в городском пространстве наблюдая действие с крыши здания неподалеку), наблюдали за развитием перформанса, где его границы задавались лишь зрительским пределом зрения.

Рассредоточенные по пространству перформанса участники, как отмечала Джонас, были «...похожи на сон в том смысле, что их движения бесшумны. Создается ощущение нереальности, потому что кинетическая связь теряется на расстоянии, и они самодостаточны; они не имеют отношения к публике»<sup>173</sup>. Некоторые из участников взаимодействовали с объектами: большим белым треугольником, бамбуковой тростью; другие несколько участников рисовали большие круги белой краской, «мешая» остальным. Наиболее сложным действием было движение участника в колесе Сира — для

---

<sup>173</sup> Reiring, J. Joan Jonas' "Delay Delay" // The Drama Review: TDR, Vol. 16, No. 3, The "Puppet" Issue (Sep., 1972). — P. 145

помощника, задающие траекторию движения и скорость. Перформанс, сложно коллаж составленный из множества простых действий и манипуляций, обретает сложную структуру, где действие разворачивается по кругу.

Говоря о дальнейшем влиянии Танцевального театра Джадсон на перформативные практики художников Европы, можно, например, отметить французского хореографа Жерома Беля, которого также интересовали процесс и механика движения. Вдохновляясь опытом движения Джадсон, он создает танцевальные перформансы, которые также были основаны на отрицании хореографии и включению простых движений, сводя «зрелищность» к минимуму. Вначале, хореографы делали реперформансы работ Ивонн Райнер («Непрерывный проект с ежедневными изменениями») и Стива Пакстона («Удовлетворительный любовник»)<sup>174</sup>.

Перформанс Райнер «Непрерывный проект с ежедневными изменениями» длился три дня и был показан в Музее Уитни; в нем также приняли участие Бекки Арнольд, Дуглас Данн, Дэвид Гордон, Барбара Ллойд, Стив Пэкстон, задачей которых было попеременно читать различные тексты<sup>175</sup>. Перформансы проходили с использованием предметов, реквизита и «дополнений тела», проекций фильмов и записанных звуков и музыки.

При создании своих перформансов Бель опирается на черты минимализма и перформативности, исключая хореографический язык из своих работ. Так, например, работа для четырех участников «Жером Бель» — перформанс, где в первой части каждый записывает на доске свои данные: имя, возраст, рост и вес, номера социального обеспечения. После того, как участники закончили заполнять формальную информацию о себе они

---

<sup>174</sup> Burt, R. *Judson Dance Theater: Performative Traces* (1st ed.). — Routledge, Abington, 2006. — P. 186

<sup>175</sup> Michelson, A. *Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance* // *Artforum*, 1974, Vol. 12, No. 5, URL: <https://www.artforum.com/print/197401/annette-michelson-on-yvonne-rainer-34238> (Дата обращения: 05.10.2022)

демонстрируют свои индивидуальные черты — веснушки, шрамы, выступающие мышцы и другие черты.

Влияние Танцевального театра Джадсон на практики перформанса раскрывается с различных сторон, от непосредственного сотрудничества с хореографами и совместного исполнения постановок до преемственности различных паракореографических элементов, отразившихся в развитии перформанса второй половины XX века.

### 3.3. Влияние хореографии постмодерн: видеоарт, структурное кино, инсталляции

Расцвет и развитие видеоарта в 1960-е годы обладало особой спецификой нематериальности, воспроизводимости, а также междисциплинарностью, обладая возможностью радикально трансформировать создание и восприятие произведения искусства. Ранние эксперименты Нам Джун Пайка с техникой, деколлажи Вольфа Фостелла и других художников. По Фостеллу, «деколлаж»<sup>176</sup> (dé-coll/age) являлся произведением, созданным на границе между перформансами и другими авангардными практиками и были объединены идеей процесса деконструкции как неотъемлемой части создания произведения.

Художники обращали медиум видео против себя, анализируя его специфику и возможности, художники, тем самым, открывали наиболее радикальные формы использования видео- и аудио технологий в своем творчестве, привлекая к использованию видеоформата все больше и больше художников из других медиа.

---

<sup>176</sup> Деколлаж (вар. В. Фостелла: фр. dé-coll / age) — название хэппенингов Вольфа Фостелла, где «dé» — disassembly, deconstruction (англ. «демонтаж», «деконструкция»); «coll» — collage, construction (англ. «коллаж», «строение»).

предполагали технологическую конструируемость — они были сосредоточены на материальных функциях монитора и его технических возможностях воспроизводимости, создавая визуальный и оптический ряд мерцающего изображения.

Ранние эксперименты и синтез видео- и танцевального медиа отразились с совместных работ Джона Кейджа и Мерса Каннингема. В июне 1965 года состоялась премьера работы «Вариации V»<sup>177</sup> — документация аудиовизуального танцевального перформанса. В работе принимали участие Мерс Каннингем, Джон Кейдж, Барбара Ллойд, пианист Дэвид Тюдор и Гордон Мумма<sup>178</sup>. К «Вариациям» был написан сценарий, основанный на методе алеаторики, движения включали в себя набор повторяемых действий, составленных в случайном порядке. Источниками звука для выступления послужили коротковолновые радиоприемники и кассеты с записями таких звуков, как кухонная канализация<sup>179</sup>. Фотоэлементы, реагируя на движения танцоров, срабатывали переключателями, которые могли включать и выключать звук.

Другая совместная работа Мерса Каннингема и Джона Кейджа, основанная на синтезе музыки, видеоарта и хореографии — «Прогулка во времени»<sup>180</sup>, снятая Чарльзом Атласом. Работа представляет личный отклик Каннингема на творчество, посвящение Марселю Дюшану и его работе «Большое стекло» или «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах». Прозрачные декорации, расставленные на разных уровнях и разным

---

<sup>177</sup> Каннингем, Мерс. Вариации V, 1965. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yOAagU6cfBw> (Дата обращения: 17.05.2023)

<sup>178</sup> Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — С. 172

<sup>179</sup> Ханскинс, Р. Джон Кейдж. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 107

<sup>180</sup> Каннингем, Мерс. Прогулка во времени, 1973. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dVpF7qZPavU> (Дата обращения: 17.05.2023)

занимался световым оформлением. Между ними, параллельно с танцем Каннингема и Кэролин Браун, был показан фильм, музыкальное сопровождение — композиция Кейджа.

Так, например, хореографические эксперименты художника Брюса Наумана, записанные на пленку и представленные как фильмы, присутствуют в его работах, словно отзвук, имея больше хонтологический характер, и бросают вызов логике репрезентации.

Брюс Науман, выпускник факультета живописи и скульптуры Калифорнийского университета, практически сразу после учебы стал работать с фотографией, выбирая главным инструментом в творчестве собственное тело.

Новая репрезентация ощущения телесности отражается в ранних скульптурных работах и инсталляциях Наумана, таких как «От ладони до рта» [илл. 47] (1967 г.) и «Неоновые шаблоны левой половины моего тела, сделанные с интервалом в десять дюймов» [илл. 48] (1966 г.). Художник приступает к переоценке тела как объектной идентичности, исследуя части своего тела, превращая их в объект искусства<sup>181</sup>.

Инсталляция «Коридор для перформанса» [илл. 49] (1969 г.) способствует более эфемерному и перформативному восприятию собственного тела как «шаблона» для измерения окружающего пространства. Человек, идущий по коридору инсталляции, оказывается впереди монитора, который фиксирует пространство внутри. Монитор, установленный в конце, показывает то, что снимает камера, установленная в самом начале — изображение идущего человека со спины. Видео, таким образом, становится способом расширения скульптуры и перформанса, где происходил двойной

---

<sup>181</sup> Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — С. 41

изображение человека на мониторе отдаляется, нарушая тем самым отношение исполнителя к объекту в пространстве.

Видео становится для художника медиумом расширения поля скульптуры и перформанса, вбирая материальную составляющую, формат, фиксирующий телесные манипуляции и движения, становясь местом перформанса как таковым. Впоследствии Брюс Науман создает ряд работ, записанных на кассету и киноленту в собственной студии, являя собой паракореографические эксперименты-исследования собственной телесности. Такие работы, как «Хождение в утрированной манере по периметру квадрата»<sup>182</sup>, «Танец или упражнение по периметру квадрата»<sup>183</sup> (оба произведения — 1967-1968 гг.), «Перформанс на полусогнутых» (1968 г.) и «Вращение вверх ногами» (1969 г.) — анализ проникновения хореографии в феноменологическое исследование тела как инструмента взаимодействия с пространством.

Свои фильмы Науман записывал в мастерской художника в Нью-Йорке, снимая танцевальные перформансы в пустом полузаброшенном пространстве студии. Изолированное от других объектов, цвета, звука и нарратива, тело художника превращается в единственный возможный объект для восприятия, центр работы, создавая утрированный характер одиночного присутствия, усиливая выразительность своих работ. Науман отмечал, что «осмысляет все это как проблему танца, но не через призму танцовщика»<sup>184</sup>.

Будучи знакомым с хореографами Танцевального театра Джайсон (в начале 1960-х художник познакомился с Ивонн Райнер, позже — с Мередит

---

<sup>182</sup> Науман, Брюс. Хождение в утрированной манере по периметру квадрата — URL: <https://www.artforum.com/video/bruce-nauman-s-walking-in-an-exaggerated-manner-20235>

<sup>183</sup> Науман, Брюс. Танец или упражнение по периметру квадрата, 1968. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BE9Dxj5yIp0> (Дата обращения: 17.05.2023)

<sup>184</sup> Kraynak, J. Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words: Writings and Interviews / Bruce Nauman; edited by Janet Kraynak. — MIT Press, 2005. — P. 114

спецификой хореографии Мерса Каннингема, и часто использовал «пеший» характер танцевального перформанса, как один из основных и наиболее часто встречающихся мотивов театра Джадсон.

Характер видеоработ художника можно вместе охарактеризовать как набор заранее predetermined, спланированных и отточенных движений, записанных на шестнадцатимиллиметровую пленку. В своей статье «Видео. Эстетики нарциссизма»<sup>185</sup> Розалинд Краусс, посвященной репрезентации фигуры художника и рецессии видеоарта зрителем, Краусс указывает на двойную перформативность видео Наумана, приводя в пример его работу «Вращение вверх-вниз» (1968 г.), где художник в течение шестидесяти минут документирует медленную ходьбу вдоль студии, то отходя дальше в глубину мастерской, то снова возвращаясь ближе к камере, затем — снова назад; видео, снятое на статично закрепленную камеру продолжается до тех пор, пока не закончится кассета. Розалинд Краусс пишет о видеоарте как о нарциссическом медиуме, где тело становится центральным элементом, будь то художник, снимающий себя и свои движения, будь то зритель видеоинсталляции — тело смотрящего<sup>186</sup>. Подобный характер видеоработ порождает реальность перформера-автобиографа, который остается наедине со своим исследованием телесности. Как и в работах Танцевального театра Джадсон, тело и его движения выступают на первых план, где кинетическая составляющая и репрезентация движения как такового становятся предметом искусства.

Видео Наумана «Хождение в утрированной манере по периметру квадрата» — набор монотонных, циклических действий. Художник стоит на стороне квадрата, начерченного на полу: одну ногу он помещает на центр отрезка, другую отставляет, касаясь угла, повторяя таким образом положение

---

<sup>185</sup> Krauss, R. Video: The Aesthetics of Narcissism // October, Vol. 1 (Spring 1976), pp. 50-64 — P. 55

<sup>186</sup> Krauss, R. Video: The Aesthetics of Narcissism // October, Vol. 1 (Spring 1976), pp. 50-64 — P. 56

зеркально симметрично. Через некоторое время художник перемещается на другую сторону квадрата и, когда он проходит все грани, «танец» повторяется снова. Выбирая квадрат как ограниченное пространство, его форма задает четкую траекторию движений, строгие рамки и обладает хореографическим значением, которое различает простое хождение по студии от структурированного анализа движений в работе Наумана.

Мотив квадрата в пустой мастерской прослеживается также в работе «Подбрасывание двух мячей между полом и потолком с изменяющимися ритмами» [илл. 50] (1967-1968 гг.). Художник, по-прежнему находясь в парахореографическом квадрате. Перформанс устроен как попытка добиться того, чтобы мячи непрерывно прыгали от пола до потолка, как заявлено в названии работы<sup>187</sup>. Используя уже знакомое пространство Науман, подкидывая мячи и лишь предположительно задавая траекторию их полета, добавляет элемент случайности и непредсказуемости, нарушая задуманную хореографическую точность.

Как и другие художники перформанса 1960-х годов, Брюс Науман отказывается от декоративности, не стремится сделать образ «зрелищным», а повествование полностью отсутствует. Такой тип видео можно описать как демонстрацию инструкций для повторения — запечатление не только тела как такового, но и хореографической партитуры, особого языка движений художника<sup>188</sup>. Инструкции в перформативных практиках основаны, как правило, на взаимодействии со зрителем в текстовой форме. Видео, как медиа, не предусматривающее присутствия зрителя, становится в работах Наумана визуальным воплощением хореографической партитуры, более не являясь

---

<sup>187</sup> Kraynak, J. Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words: Writings and Interviews / Bruce Nauman; edited by Janet Kraynak. — MIT Press, 2005. — P. 124

<sup>188</sup> Kraynak, J. Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words: Writings and Interviews / Bruce Nauman; edited by Janet Kraynak. — MIT Press, 2005. — P. 16

изолированным объектом искусства — каждый фильм художника становится точной репрезентацией того, что заявлено в названии работы.

Говоря о влиянии Танцевального театра Джадсон на скульптуру и инсталляции можно отметить, в первую очередь, взаимовлияние эстетики минимализма, которое лучше всего отражается в творчестве Роберта Морриса.

Художник и скульптор Роберт Моррис, неоднократно принимавший участие в концертах Танцевального театра Джадсон, в своих танцевальных перформансах и скульптурах исследовал редуکتивную, безэмоциональную эстетику перформанса в связи с новой скульптурой 1960-х годов. В своих скульптурах Моррис экспериментируя с тем, что он называл «антиформой»<sup>189</sup>: художник отошел от модульной конструкции своей ранней скульптуры и начал создавать работы из таких материалов, как войлок, нитки и ткань. Он по-разному складывал, драпировал и подвешивал куски промышленного войлока: в зависимости от произвольного поведения материалов одна и та же работа потенциально могла принимать новую форму каждый раз, когда она экспонировалась в музее или галерее.

Например, работа «Без названия (Коробка для стояния)» [илл. 51] 1961 года построена по фигуре художника и связана с его работой над танцевальными перформансами в рамках концертов Джадсон. В своем эссе «Заметки о скульптуре» Моррис пишет о восприятии и его соотносимости тела человека с объектами в пространстве. Тело как объект в «Без названия (Коробка для стояния)» не является предметом репрезентации, однако представляя фактическое измерение, используемое для понимания окружающей среды, работа представляет своего рода отпечаток присутствия художника, выявляя процессуальные и перформативные коннотации.

---

<sup>189</sup> Bryan-Wilson, J. Robert Morris (October Files) / edited by Julia Bryan-Wilson. — The MIT Press, 2013. — P. 101

За фанерными конструкциями Морриса, отмеченными определенной жесткостью и структурностью, следуют объекты и инсталляции из войлока, чье материальное измерение особенно присутствует, поскольку художник позволяет материалу упорядочиваться в соответствии с его собственной физической природой.

Начиная с конца 1960-х годов творчество Роберта Морриса претерпело постепенную эволюцию, что можно объяснить его отношением и экспериментам в области хореографии, которое привело его к исследованию того, как тело воспринимается и функционирует в различных пространственных положениях.

## Заключение

Танцевальный театр Джадсон, основанный в самом начале 1960-х годов, за непродолжительное время своего существования стал первым наиболее радикальным авангардным движением в области танца в Америке послевоенных лет, объединяя хореографов, художников, композиторов и музыкантов.

Создаваемые произведения участников носили экспериментальный характер на стыке танца и перформанса, разрушая границы медиа в искусстве 1960-х годов. Ставя под сомнение достижения раннемодернистского танца первой половины XX века, хореографы стремились к преобразованию хореографии путем изучения и применения восточных практик и идей дзен-буддизма, теорий Джона Кейджа и метода алеаторики Мерса Каннингема, добавление элемента игры, инструкций и партитур, формируя особый тип перформанса-задания<sup>190</sup>.

Участники движения Джадсон в своих работах выдвигали на передний план сам материал танца, акцентно выделяя движение как таковое, применяли метод импровизации для достижения мотива случайности и алогичности танцевальных перформансов, изучали концепции феноменологии и кинетики, радикально переосмысляя основы танцевальных и перформативных практик.

Избавляясь от танцевальных традиций прошлого, участники группы Джадсон заложили основу для постоянного обновления форм, а отсутствие ограничений драматических структур и нарратива открыли еще более широкий диапазон возможностей, являясь элементом, существенно повлиявшим на перформативные практики и хэппенинги в 1960-е годы.

---

<sup>190</sup> Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 609

Сведение композиции к репрезентации движения как такового продолжало особую линию развития эстетики минимализма, где медитативность, нейтральность эмоционального состояния, цикличность и повторяемость простых повседневных действий стали основополагающими художественными принципами.

Объединяющей чертой для хореографов и художников второй половины XX века стало увлечение мотивом случайности, введение повседневных движений и бытовых объектов в художественный контекст. Замена традиционных танцевальных движений на рутинные действия в работах группы Джадсон породила особую трансформацию образа телесности, которая проходит путь от гармоничного тела танцующего до повседневного, феноменологического тела.

Опыт нового восприятия и репрезентации телесности отражается в практиках художников различных медиа в искусстве второй половины XX века: от использования «тела-плоти» как материала в перформансах Кароли Шнееман, переопределения отношения тела к окружающему пространству в работах Роберта Морриса, до фиксации рационально организованных паракхореографических действий Брюса Наумана.

## Список использованной литературы

1. Айседора Дункан: Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. — К.: Мистецтво, 1989. — 349 с.
2. Андреева Е. Ю. Всё или ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. — 512 с.
3. Бадью, А. Малое руководство по инэстетике / Ален Бадью; [пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 156 с.
4. Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / Салли Бейнс. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018. — 312 с.
5. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — 320 с.
6. Грэм, Марта. Память крови. Автобиография / Грэм Марта. — М.: ООО Арт Гид, 2017 — 240 с.
7. Каннингем, Мерс. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 239 с.
8. Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи / [пер. М. Сапонов]. — Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2012. — 381 с.
9. Констелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 400 с.
10. Краусс, Р., Фостелл, Х., Буа, Ив-Ален, Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. Искусство с 1900-го года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. / пер. А. Шестакова, А. Фоменко и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 816 с.
11. Кро, К. Марсель Дюшан. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 208 с.

12. Лепеки, А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения / Андре Лепеки. — М.: ООО Арт Гид, 2021. — 208 с.
13. Мельдаль, К. Поэтика и практика хореографии / К. Мельдаль; [пер. с англ. И. Богданов, О. Мичковский]. — Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. — 106 с.
14. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред И.С. Вдовиной, С. Л. Фокина — СПб.: Ювента, Наука, 1999 — 608 с.
15. Рихтер, Х. Дада – искусство и антиискусство / Ханс Рихтер; пер. с нем. Т. Набатниковой; — М.: «Гилея», 2014. — 357 с.
16. Сироткина, Е. Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце / Ирина Сироткина. — М.; СПб.: Бослен; Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. — 256 с.
17. Сонди, П. Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020. — 148 с.
18. Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 749 с.
19. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. — М.: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015. — 376 с.
20. Ханскинс, Р. Джон Кейдж. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 192 с.
21. Чухров, К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Магун]. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с.
22. Шехнер, Р. Теория перформанса. — М.: V-A-C Press, 2020. — 488 с.
23. Archias, E. The Concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci. — New Haven and London: Yale University Press, 2016

24. Au, S. *Ballet and Modern Dance (World of Art)*. — NY: Thames & Hudson, 2012
25. Banes, S. *Democracy's Body*. Judson Dance Theatre, 1962–1964. — Duke University Press Books, 1993
26. Banes, S. *The Birth of the Judson Dance Theatre: “A Concert of Dance” at Judson Church, July 6, 1962* // *Dance Chronicle*. — Vol. 5, No. 2 (1982), pp. 167–212
27. Banes, S. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. — Wesleyan University Press; 1st ed., 1994
28. Belec, D. M. *Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion* // *Dance Research Journal*. — Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1998), pp. 18–38
29. Bryan-Wilson, J. *Robert Morris (October Files)* / edited by Julia Bryan-Wilson. — The MIT Press, 2013
30. Bryan-Wilson, J. *Simone Forti Goes to the Zoo* // *October*, 2015, Vol. 152 — pp. 26–52
31. Burt, R. *Judson Dance Theater: Performative Traces (1st ed.)*. — Routledge, Abington, 2006
32. Daly, A. *Isadora Duncan's Dance Theory* // *Dance Research Journal*. — Vol. 26, No. 2 (Autumn, 1994), pp. 24–31
33. Drucker, J. *Collaboration without Object(s) in the Early Happenings* // *Art Journal*. — Vol. 52, No. 4, *Interactions between Artists and Writers* (Winter, 1993). — P. 51–58
34. Ellet, J. C. *The Bauhaus and Black Mountain College*. *The Journal of General Education*. — Vol. 24, No. 3 (October 1972). — pp. 144–152
35. Friedman, K., Smith, O., Sawchyn, L. *The Fluxus Performance Workbook*. — Performance Research, 2002

36. Harris, E. *The Arts at Black Mountain College* / Emma Harris. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987
37. Henkin Melzer, A. *The Dada Actor and Performance Theory* // *Artforum*, 1973, December, Vol. 12, No.4, pp. 51–57
38. Higgins, D. *Intermedia* // *Something Else Press*, Vol. 1, No. 1, 1966
39. Higgins, H. *Fluxus experience* / Hannah Higgins. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2002
40. Kaprow, A. *Essays on the Blurring of Art and Life* / Allan Kaprow; edited by Jeff Kelley. — University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993
41. Kirby, M. *Happenings* // *Happenings and Other Arts* / ed. by Mariellen R. Sandford, London: Routledge, 1995. — pp. 1–25
42. Kirby, M. *Post-Modern Dance Issue: An Introduction* // *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975). — pp. 3–4
43. Krauss, R. *Video: The Aesthetics of Narcissism* // *October*, Vol. 1 (Spring 1976), pp. 50-64
44. Kraynak, J. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words: Writings and Interviews* / Bruce Nauman; edited by Janet Kraynak. — MIT Press, 2005
45. Polcari, S. *Martha Graham and Abstract Expressionism* // *Smithsonian Studies in American Art*, 1990, Vol. 4, No. 1. — pp. 3–27
46. Potter, M. “A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company // *Dance Chronicle*, Vol. 16, No. 1 (1993), pp. 1-43
47. Reiring, J. Joan Jonas' “Delay Delay” // *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 3, The “Puppet” Issue (Sep., 1972). — pp. 142-150
48. Saper, C. *Fluxus as Laboratory* // *The Fluxus reader* / Edited by K.Friedman. Chichester: Academy editions, 1998. — pp. 136–151

49. Sell, M. *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings / Fluxus, and the Black Arts Movement / Mike Sell.* — University of Michigan Press, 2005
50. Stiles, K. *Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts.* — Minneapolis: Walker Art Center, 1993
51. Teicher, H. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001.* — MIT Press, 2002

Интернет-источники:

1. Бёме, Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. — URL: <https://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/>
2. Гласс, Филип. Эйнштейн на пляже, 1975. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xMe-tKkmtE>
3. Грэм, Марта. Плач, 1930. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gM2dciiUUcA>
4. Капроу, Аллан. Как сделать хэппенинг, 1966. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>
5. Кеерсмакер, Анна Тереза де. Четыре движения (композиции Райха, С. «Piano Phase», «Come Out», «Violin Phase», «Clapping Music»). — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RTke1tQztpQ>
6. Райнер, Ивонн. Трио А, 1966. — URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_vHqIMFDbQI](https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI)
7. Michelson, A. Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance // *Artforum*, 1974, Vol. 12, No. 5, URL: <https://www.artforum.com/print/197401/annette-michelson-on-yvonne-rainer-34238>

8. Rosenberg, H. The American Action Painters. — URL: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf>
9. Trotman, N. The Idea of Compression: Meredith Monk's Juice (1969). — URL: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/the-idea-of-compression-meredith-monks-juice-1969>

## Приложения

А) Хроника постановок и основные события Танцевального театра Джадсон:

**1960 г.**

**Симон Форти:** «Качели» (See-Saw); «Тележки» (Rollers);

**Дэвид Гордон:** «Куда папа — туда и мама» (Мама Goes Where Papa Goes).

**1961 г.**

**Симон Форти:** «Пять танцевальных конструкций и кое-что еще: «Наклонная плоскость», «Куча-мала», «Висящие», «Платформы», «Аккомпанемент к «2-м звукам» Ла Монте Янга и «2 звука» Ла Монте Янга», «Пастухи» (Five Dance Constructions and Some Other Things: Slant Board, Huddle, Hangers, Platforms, Accompaniment for La Monte Young, Herding), «Сольная импровизация» (Solo Improvisation), «Структурированные импровизации с Тришей Браун и Диком Левайном» (Structured Improvisations with Trisha Brown and Dick Levine);

**Ивонн Райнер:** «Три ложки Сати» (Three Satie Spoons), «Колокола» (The Bells)

**Стив Пэкстон:** «Уполномоченный» (Proху);

**Триша Браун:** «Структурированные импровизации с Симон Форти и Диком Левайном» (Structured Improvisations with Simone Forti and Dick Levine).

**1962 г.**

**Ивонн Райнер:** «Сати для двоих» (Satie for Two), «Трава» (Grass), «Танец для трех людей и шести рук» (Dance for 3 People and 6 Arms), «Обычный танец» (Ordinary Dance);

**Стив Пэкстон:** «Транзит» (Transit);

**Триша Браун:** «Триллиум» (Trillium);

**Дэвид Гордон:** «Танец манекенов» (Mannequin Dance), «Танец Хелен» (Helen's Dance);

**Дебора Хэй:** «Дождевой мех» (Rain Fur), «Пять вещей» (Five Things).

### 1963 г.

**Ивонн Райнер:** «Мы побежим» (We Shall Run), «Территория» (Terrain), «Словесные слова» (Words Words) совместно со Стивом Пэкстоном, «Танец человека» (Person Dance), «Обслуживание в номере» (Room Service) совместно с Чарльзом Россом;

**Стив Пэкстон:** «Английский» (English), «Словесные слова» (Words Words) совместно с Ивонной Райнер, «Музыка для словесных слов» (Music for Word Words), «После полудня» (Afternoon);

**Триша Браун:** «Две импровизации Джексона Маклоу на ядра для Симон» (2 Improvisations on the Nuclei for Simone by Jackson MacLow), «Падающее соло с пением» (Falling Solo with Singing), «Легкое падение» (Lightfall);

**Дэвид Гордон:** «Незапланированный завтрак» (Random Breakfast);

**Дебора Хэй:** «Годоской танец» (City Dance), «Круглосуточный танец» (All Day Dance), «Сделают или не сделают?» (Would They or Wouldn't They?);

**Люсинда Чайлдс:** «Времяпрепровождение» (Pastime), «Из трех частей» (Three Piece);

### 1964 г.

**Ивонн Райнер:** «В доме моего тела» (At My Body's House), «Диалоги» (Dialogues), «Некоторые размышления об импровизации» (Some Thoughts on Improvisation), «Часть секстета» (Part of a Sextet), «Происшествия» (Incidents) совместно с Ларри Лунином;

**Стив Пэкстон:** «Плоскость» (Flat), «Первый» (First), «Я хотел позвонить» (Jag volle gorna telefonera)

**Триша Браун:** «Мишень» (Target), «Игра по правилам 5» (Rulegame 5);

**Дебора Хэй:** «Круглосуточный танец для двоих» (All Day Dance for Two), «Три здесь» (Three Here), «Они будут» (They Will);

**Люсинда Чайлдс:** «Образец отмены» (Cancellation Sample), «Гвоздика» (Carnation), «Уличный танец» (Street Dance);

**Мередиит Монк:** «Разрыв» (Break).

### 1965 г.

**Ивонн Райнер:** «Новое частично импровизированное соло без названия с розовой футболкой, синими спортивными брюками, красным мячом и токкатой и фугой ре минор Баха» (позднее название «Соло без названия») (New Untitled Partially Improvised Solo with Pink T-Shirt, Blue Bloomers, Red Wall, and Bach's Toccata and Fugue in D Minor (later called Untitled Solo));

**Стив Пакстон:** «Фрагмент новой неоконченной работы» (Section of a New Unfinished Work);

**Триша Браун:** «Мотор» (Motor), «Самодельный» (Homemade);

**Дебора Хэй:** «Холм» (Hill)

**Люсинда Чайлдс:** «Герань» (Geranium), «Музейный танец» (Museum Dance), «Экран» (Screen);

**Мередиит Монк:** «Мультфильм» (Cartoon), «Пляж» (The Beach), «Представления нет» (Relâche), «Классная доска» (Blackboard).

### 1966 г.

**Ивонн Райнер:** «Разум — это мышца, часть 1» (позднее названный «Трио А») (The Mind is a Muscle, Part 1 (later called Trio A), «Разум - это мышца» — первая

версия (The Mind is a Muscle (first version), «Дискретность экипажа» (Carriage Discreteness));

**Стив Пэкстон:** «Секция новой неоконченной работы» — расширенная версия (Section of a New Unfinished Work, augmented), «Импровизация с Тришей Браун» (Improvisation with Trisha Brown), «А.А.», «Внутренность земли» (Earth Interior), «Физические вещи» (Physical Things);

**Триша Браун:** «Шепочка» (включающая «Мотор», «Самодельный» и «Внутри») (A String including Motor, Homemade and Inside); «Импровизация со Стивом Пэкстоном» (Improvisation with Steve Paxton);

**Дэвид Гордон:** «Прогулки и отклонения» (Walks and Digressions);

**Дебора Хэй:** «№3» (No. 3), «Серьезный дуэт» (Serious Duet), «Подъем» (Rise), «Соло» (Solo);

**Люсинда Чайлдс:** «Транспортное средство» (Vehicle);

**Мередит Монк:** «Переносной» (Portable), «Дуэт с кошачьим криком и локомотивом» (Duet with Cat's Scream and Locomotive), «16-миллиметровые сережки» (16 Millimeter Earrings).

**1967 г.**

**Симон Форти:** «Мелодии лиц» (Face Tunes), «Ткани» (Cloths), «Песня» (Song);

**Ивонн Райнер:** «Танец выздоровления» (Convalescent Dance);

**Стив Пэкстон:** «Удовлетворительный любовник» (Satisfyin Lover), «Любовные песни» (Love Songs), «Размеры» (The Sizes), «Атлантика» (The Atlantic), «Кто-то еще» (Somebody Else), «Несколько заметок о выступлении» (Some Notes on Performance), «Идя туда» (позднее название «Выступление публики №1») (Walkin' There, Audience Performance #1);

**Триша Браун:** «Медицинский танец» (Medicine Dance);

**Дебора Хэй:** «Летящая» (Flyer), «Группа I» (Group I);

**Мерedit Монк:** «Чертеж/Перегрузка» (Blueprint/Overload).

**1968 г.**

**Симон Форти:** «Книга» (Book), «Дно» (Bottom), «Падающие» (Fallers), «Лунатики» (Sleepwalkers), «Горловой танец» (Throat Dance);

**Ивонн Райнер:** «Работа без названия для сорока человек» (Untitled Work for 40 People), «Разум — это мышца» — окончательная версия (The Mind is a Muscle), «Демонстрация выступления №1» (Performance Demonstration No.1), «Северо-восточный переход» (North East Passing), «Тело и сопля» (Body and Snot), «Два трио» (Two Trios);

**Стив Пэкстон:** «Государство» (State), «Лекция без названия» (Untitled Lecture), «Прекрасная лекция» (Beautiful Lecture), «Выступление публики №1» (Audience Performance No.1); «Выступление публики №2» (Audience Performance No.2); «Смерти в Солт-Лейк-Сити» (Salt Lake City Deaths);

**Триша Браун:** «Самолеты» (Planes), «Моментальные снимки» (Snapshots), «Падающий дуэт» (Falling Duet), «Балет» (Ballet), «Танец с утиной головой» (Dance with the Duck's Head);

**Дебора Хэй:** «Группа II» (Group II), «Десять» (Ten);

**Люсинда Чайлдс:** «Трио без названия» (Untitled Trio);

**Мерedit Монк:** «Ко-оп» (Co-op);

**1969 г.**

**Ивонн Райнер:** «Фракции розы» (Rose Fractions), «Фракции выступлений для Западного побережья» (Performance Fractions for the West Coast), «Коннектикутская смесь» (Connecticut Composite);

**Стив Пэкстон:** «Улыбка» (Smiling), «Лечь» (Lie Down), «Предыстория» (Pre-history);

**Триша Браун:** «Трусиха» (Yellowbelly); «Карта неба» (Skymap), «Человек, идущий вниз по стене здания» (Man Walking Down the Side of the Building), «Труба из одежды, лесная подстилка и другие чудеса, танец для грязной комнаты, кровать всеобщей бабушки, костюм, Адам говорит клетчатое море» (Clothes Pipe, the Floor of the Forest, and Other Miracles, Dance for a Dirty Room, Everybody's Grandmother's Bed, the Costume, Adam Says Checkered Sea), «Наклонные дуэты» (Leaning Duets);

**Дебора Хэй:** «Половина времени» (Half-Time), «26 вариаций на 8 действий для 13 человек и начало и конец» (26 Variations on 8 Activities for 13 People and Beginning and Ending), «Танец, который нужно увидеть несколько раз в одном концерте» (A Dance to Be Seen Several Times on One Concert);

**Мерedit Монк:** «Название: название» (Title: Title), «Неприливной: период движения» (Untidal: Movement Period), «Тур: посвящение динозаврам» (Tour: Dedicated to Dinosaurs), «Феноменология движения» (The Phenomenology of Movement)

### 1970 г.

**Ивонн Райнер:** «Продолжающийся проект — изменяемый ежедневно» (Continuous Project — Altered Daily), «Война» (War), «Народная выставка флагов (Трио А)» (People's Flag Show (Trio A)), «Уличный протест (М-Прогулка)» (Street Protest (M-Walk));

**Стив Пэкстон:** «С Рэйчел, Сьюзи, Джеффом, Стивом и Линкольном» (With Rachel, Suzi, Jeff, Steve & Lincoln), «Фраза из римской газеты» (Roman Newspaper Phrase), «Ниагарский водопад в» (Niagara Falls At), «Внутривенная лекция» (Intravenous Lecture);

**Триша Браун:** «Поток» (The Stream);

**Дебора Хэй:** «Двадцатиминутная композиция» (20-Minute Piece);

**Мерedit Монк:** «Тур 5: Стекло» (Tour 5: Glass);

## Список иллюстраций

1. Грэм, Марта. Письмо к миру, 1940. Желатино-серебряная печать, 37,4 x 46,7 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Морган, Б.
2. Ротко, Марк. Погребение, 1946. Бумага, тушь, акварель. 52,4 × 66 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк
3. Базиотис, Уильям. Гном, 1947. Холст, масло. 106,7 x 91,8 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк
4. Готтлиб, Адольф. Взрыв I, 1964. Бумага, акрил. 66,4 x 50,8 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк
5. Марта Грэм в конструкции-платье Исаму Ногучи для танца «Пещера сердца», 1946 год. Фото: Александр, К.
6. Каннингем, Мерс. Летнее пространство, 1958. Изображение: Чарльз Атлас, 2008. Merce Cunningham Dance Company
7. Каннингем, Мерс. Пространственная и временная структура постановки «Случайная сюита», 1953. Источник: Каннингем, М. Гладкий, потому что неровный. — под ред. Жаклин Лешев / Мерс Каннингем. — М.: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 112
8. Кейдж, Джон. 4'33", 1952-1953. Чернила на бумаге. 27,9 x 21,6 см. Нью-Йоркский музей Современного искусства, Нью-Йорк
9. Капроу, Аллан. 18 хэппенингов в шести частях, галерея Ребен, Нью-Йорк, 1959. Желатино-серебряная печать. 18,9 x 24,2 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Фред У. МакДарра.
10. Капроу, Аллан. 18 хэппенингов в шести частях, галерея Ребен, Нью-Йорк, 1959. Желатино-серебряная печать. 25,4 x 20,2 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Фред У. МакДарра.

11. Капроу, Аллан. Двор. Сад скульптур Галереи Марты Джексон, 1961. Исследовательский Институт Музея Гетти, Лос Анджелес, Калифорния. Фото: Хейман, К.
12. Мачюнас, Джордж. Дуэт для полной бутылки и винного бокала и Соло для состоятельного человека, ок. 1962. Печать с добавлением чернил, бумага. 21 x 26,8 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк
13. Фридман, Кен. Обязательный хэппенинг, 1966. Пластиковая коробка, фотокопия. 11,6 x 13 x 2 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк
14. Чайлдс, Люсинда. Времяпрепровождение, 1963. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Мур, П.
15. Форти, Симон. Куча-мала, 1969. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Мур, П.
16. Хэй, Дебора. Будут они или не будут?, 1963. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Мур, П.
17. Форти, Симон. Наклонная плоскость, 1961. Реперформанс 1982 г. в Городском музее Амстердама, Стеделийк Музеум, Амстердам
18. Халприн, Анна. Птицы Америки, 1961. Музей перформанса + дизайна, Сан-Франциско. Фото: Кесслер, Ч.
19. Халприн, Анна. Птицы Америки, 1961. Музей перформанса + дизайна, Сан-Франциско. Фото: Кесслер, Ч.
20. Браун, Триша. Легкое падение, 1963. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Гиз, Э.
21. Браун, Триша. Игра по правилам 5, 1964. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Гиз, Э.
22. Браун, Триша. Хождение по стене, 1971. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Фото: Гуудден, К.

23. Браун, Триша. Хождение по стене (фрагмент), 1971. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Фото: Гуудден, К.
24. Браун, Триша. Человек, идущий по стене здания, 1970. Чикагский институт искусств, Чикаго. Фото: Мур, П.
25. Чайлдс, Люсинда. Инструкция к перформансу «Уличный танец», 1964. Бумага, чернила. Библиотека Фолс, Нью-Йорк
26. Браун, Триша. Композиция для крыш, 1971. Галерея Паулы Купер. Фото: Мур, П.
27. Брехт, Джордж. Капающая музыка, исполнение Дика Хиггинса. Копенгаген, 23 Ноября, 1962. Желатино-серебряная печать. 24,1 x 17,8 см. Архив Гилберта и Лилии Сильверман. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк
28. Браун, Триша. Аккумуляции, 1971. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Фото: Тайлстон, Н.
29. Браун, Триша. Рисунок к танцу «Локус», 1975. Фломастер, цветные чернила, карандаш, тетрадная бумага. 30.5 x 22.9 см. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк
30. Браун, Триша. Рисунок/Прямая трансляция, 2003. Художественный музей Филадельфии. Фото: Kelly & Massa Photography, Филадельфия.
31. Браун, Триша. Рисунок/Прямая трансляция (Рисунок) 2003. Ватман, уголь, цветной карандаш. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия
32. Оно, Йоко. Живопись, на которую нужно наступить, ок. 1960. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Мачюнас, Дж.
33. Барни, Мэтью. Ограничение рисования, 1989. Галерея Гладстоун, Нью-Йорк. Фото: Уингет, К.
34. Ненгуди, Сенга. Безымянный перформанс, 1978. Галерея Леви Горви, Нью-Йорк. Фото: Аутлоу, Х.

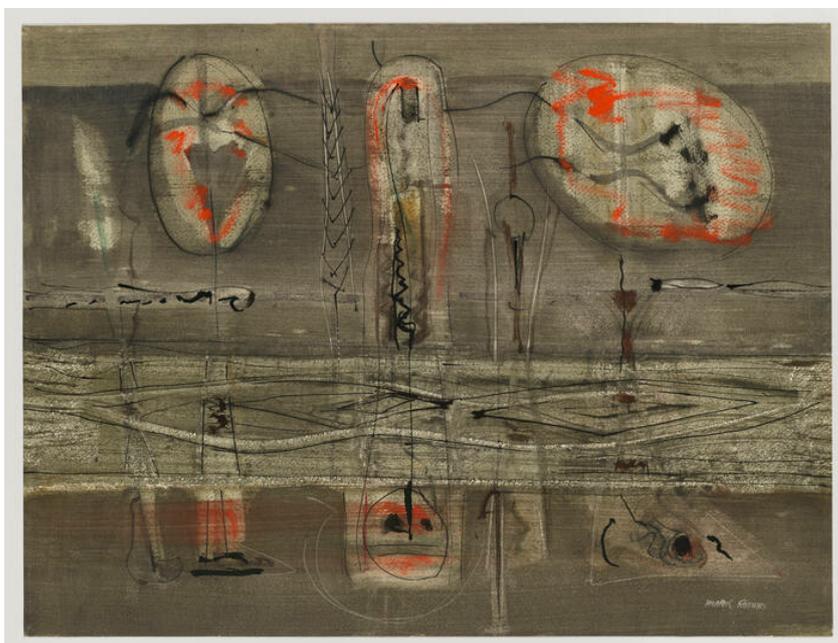
35. Чайлд, Люсинда. Текстовая инструкция к перформансу «Музейный танец», 1965.
36. Чайлдс, Люсинда. Танец, 1979. Центр искусств Уолкера. Фото: Кон, С.
37. Монк, Мередит. Сок, 1969. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк. Фото: Сладон, В.
38. Хиггинс, Дик. Диаграмма Интермедиа. 1965. Офсетная литография, бумага. 52,4 x 40,6 см. Библиотека Чарльза Д. МакКормика, Университет Нортвэстерн, Эванстон, штат Иллинойс
39. Райнер, Ивонн. Территория, 1963. Мемориальная церковь Джадсон. Фото: Гиз, Э.
40. Моррис, Роберт. Местность, 1964. Surplus Dance Theater, Нью-Йорк. Фото: Намут, Х.
41. Шнииман, Кароли. Мясное веселье, 1964. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото: Мур, П.
42. Шнииман, Кароли. Стекланный энвайронмент для звуков и движений, 1961. Galerie Lelong & Co. Фото: Гиз, Э.
43. Раушенберг, Роберт. Пеликан, 1963. Нью-Йоркский музей современного искусства, Нью-Йорк. Фото:
44. Раушенберг, Роберт. Комната с картами II, 1965. Фото: Мур, П. Коллекция фотографий. Архив Фонда Роберта Раушенберга, Нью-Йорк
45. Раушенберг, Роберт. Весенняя тренировка, 1965. Фото: Мур, П. Коллекция фотографий. Архив Фонда Роберта Раушенберга, Нью-Йорк
46. Джонас, Джоан. Задержка задержка, 1972. Фото: Джиорни, Дж.
47. Науман, Брюс. От ладони до рта, 1967. Воск, ткань. 76 x 25 x 10 см. Музей Хиршхорна и сад скульптур, Вашингтон
48. Науман, Брюс. Неоновые шаблоны левой половины моего тела, сделанные с интервалом в десять дюймов, 1966. Неоновые трубки, электрические

- провода, трансформатор, настенные соединители. 177,8 x 22,9 x 15,2 см.  
Фото: Кауфман, Д.
49. Науман, Брюс. Коридор для перформанса, 1969. Дерево, фанера. 243,8 x 609,6 x 50,8 см. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк.
50. Науман, Брюс. Кадр из фильма «Подбрасывание двух мячей между полом и потолком с изменяющимися ритмами», 1967-1968. Electronic Arts InterMix (EAI), Нью-Йорк
51. Моррис, Роберт. Без названия (Коробка для стояния), 1961. Коробка: Дерево. 187,9 × 63,5 × 26,6 см.

## Альбом иллюстраций



1.Грэм, Марта. Письмо к миру, 1940.



2.Ротко, Марк. Погребение, 1946.



3.Базиотис, Уильям. Гном, 1947.



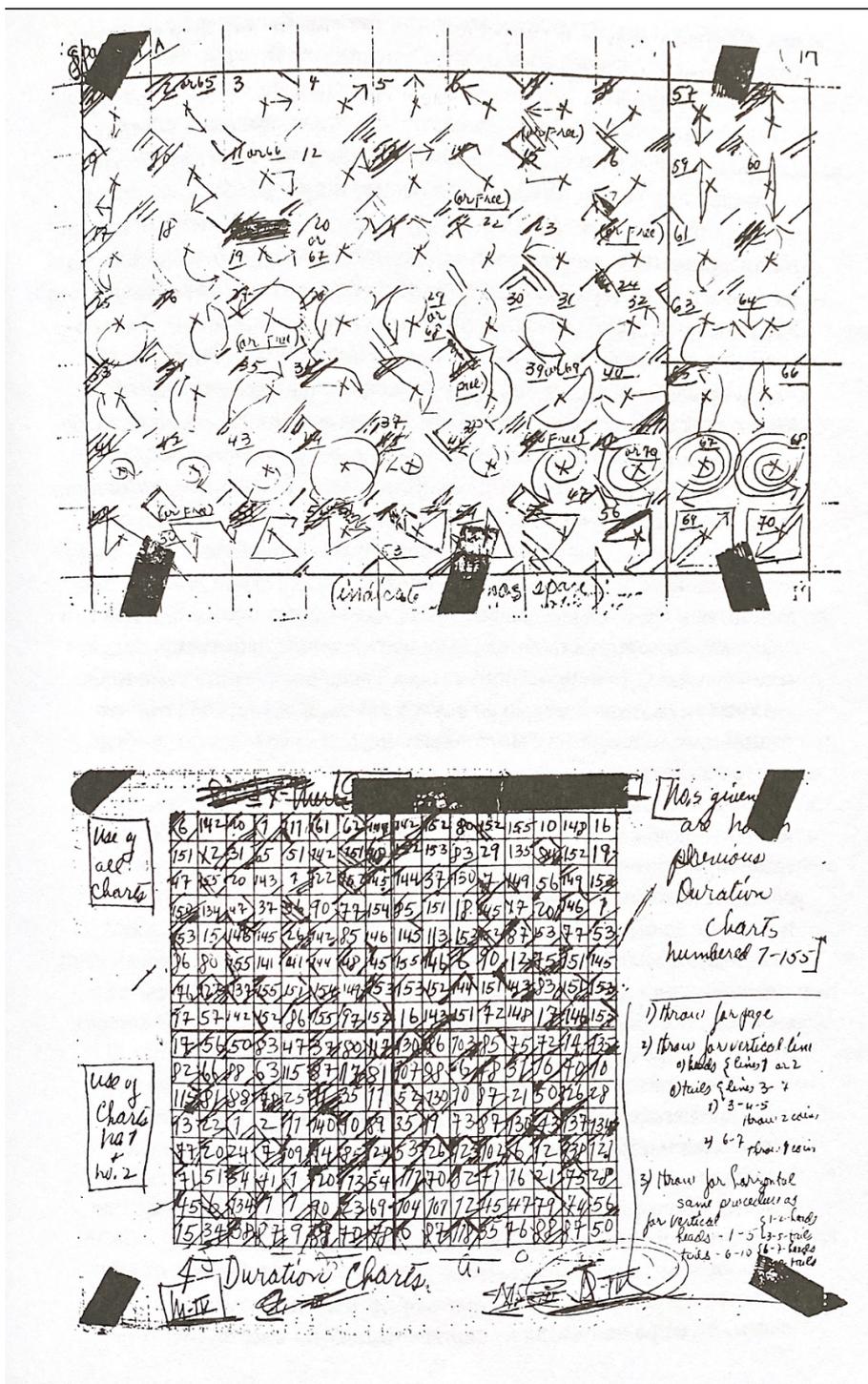
4. Готтлиб, Адольф. Взрыв I, 1964.



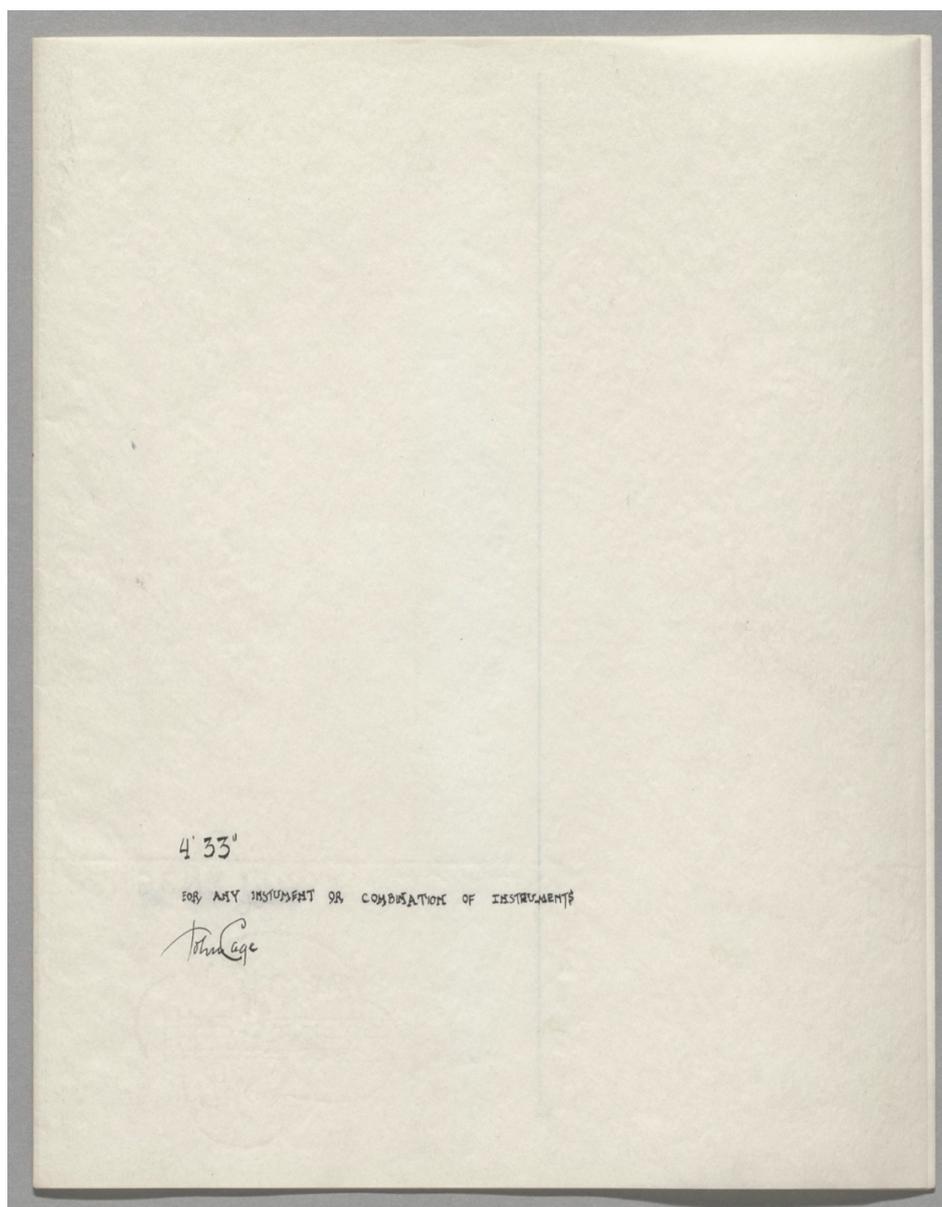
5.Марта Грэм в конструкции-платье Исаму Ногучи для танца «Пещера сердца», 1946 год.



6.Каннингем, Мерс. Летнее пространство, 1958.



7. Каннингем, Мерс. Пространственная и временная структура постановки «Случайная сюита», 1953.



8. Кейдж, Джон. 4'33", 1952-1953.



9.Капроу, Аллан. 18 хэппенингов в шести частях, галерея Ребен, Нью-Йорк, октябрь 1959



10.Капроу, Аллан. 18 хэппенингов в шести частях, галерея Ребен, Нью-Йорк, октябрь 1959



11.Капроу, Аллан. Двор. Сад скульптур Галереи Марты Джексон. 1961

DUET FOR FULL BOTTLE AND WINE GLASS																
seconds	20	5	25	5	20	20	10	5	5	10	5	10	5	10	10	30
shaking																
slow dripping																
fast dripping																
small stream																
pouring																
splashing																
opening corked bottle																
roll bottle																
dropp bottle																
strike bottle with glass																
brake glass																
gargle																
drink																
sipping																
rinsing mouth																
spiting																

SOLO FOR RICH MAN												
seconds	60	30	20	5	10	10	5	30	<del>10</del>	5		
shaking coins (in pocket)												
dropping coins (1 by 1)												
striking coins												
wrinkling paper money												
fast ripping of "												
slow ripping of "												
striking paper money												
throwing coins												

12. Мачюнас, Джордж. Дуэт для полной бутылки и винного бокала и Соло для состоятельного человека, ок. 1962.



13. Фридман, Кен. Обязательный хэппенинг, 1966.



14. Чайлдс, Люсинда. Времяпрепровождение, 1963.



15. Форти, Симон. Куча-мала, 1969.



16.Хэй, Дебора. Будут они или не будут?, 1963.



17.Форти, Симон. Наклонная плоскость, 1961.



18.Халприн, Анна. Птицы Америки, 1961.



19.Халприн, Анна. Птицы Америки, 1961.



20. Браун, Триша. Легкое падение, 1963.



21. Браун, Триша. Игра по правилам 5, 1964.



22. Браун, Триша. Хожение по стене, 1971.



23. Браун, Триша. Хожение по стене (фрагмент), 1971.



24. Браун, Триша. Человек, идущий по стене здания, 1970.

Scene for Street Dance  
Lorraine (Hib) - '64 -

:50	Old Europe Antiques		
1:05	Windows	arrive	↑↑
1:25	3.103	still	
1:45	End of tags		
1:50	door - discuss	move to right →	
2:10	Burglary, larceny		↑↑
2:22	grating	move →	
2:30	padlock		↑↑
2:35	Flea Market	move →	
2:54	8		
55	1		↑↑
56	6		
3:10	Cannons		
3:20	Dolls	→ ←	
3:22	face each other		
3:30		back up -	↑↑
3:35		look down.	
3:42	Gorbals	move →	
50	fire escape		
55		move →	
4:05	Cottage		
4:10	Y of cottage		
20			
4:30	repeated below.		
4:35	C of Cottage		
	} boxes -		
5:05	tiger-skins - etc.		
9			
10			
5:25	Aluminium column.	move	←
5:50	Slow Street.	↑↑	
6:00	Arch.	face ↓↓	

25. Чайлдс, Люсинда. Инструкция к перформансу «Уличный танец», 1964.



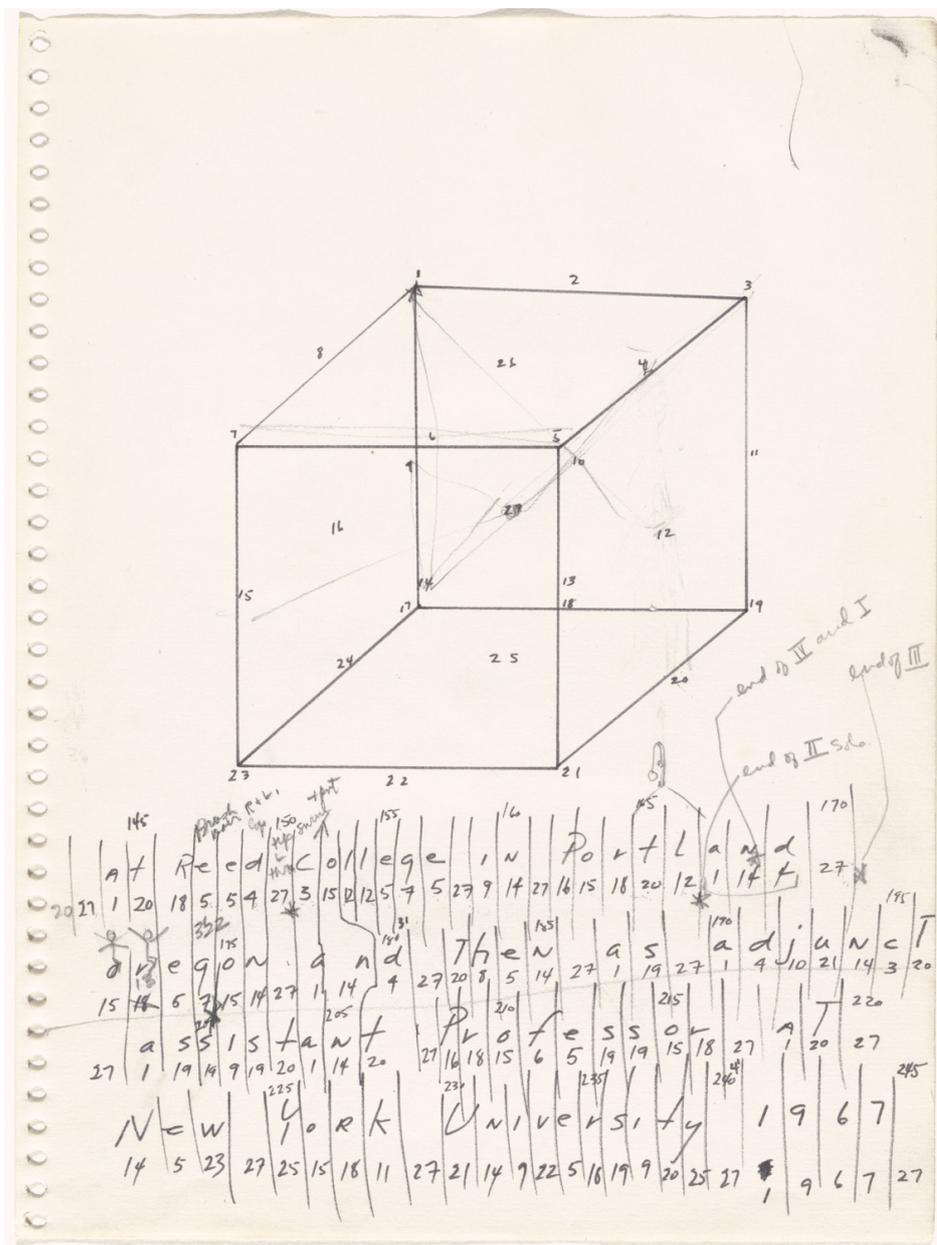
26.Браун, Триша. Композиция для крыш, 1971.



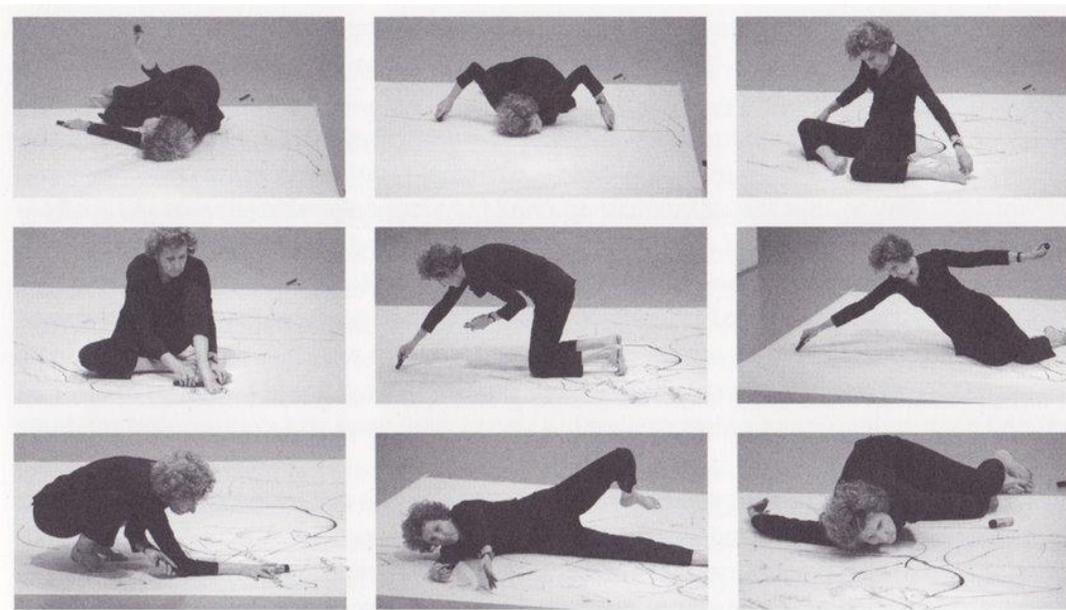
27.Брехт, Джордж. Капающая музыка, исполнение Дика Хиггинса. Копенгаген, 23 Ноября, 1962.



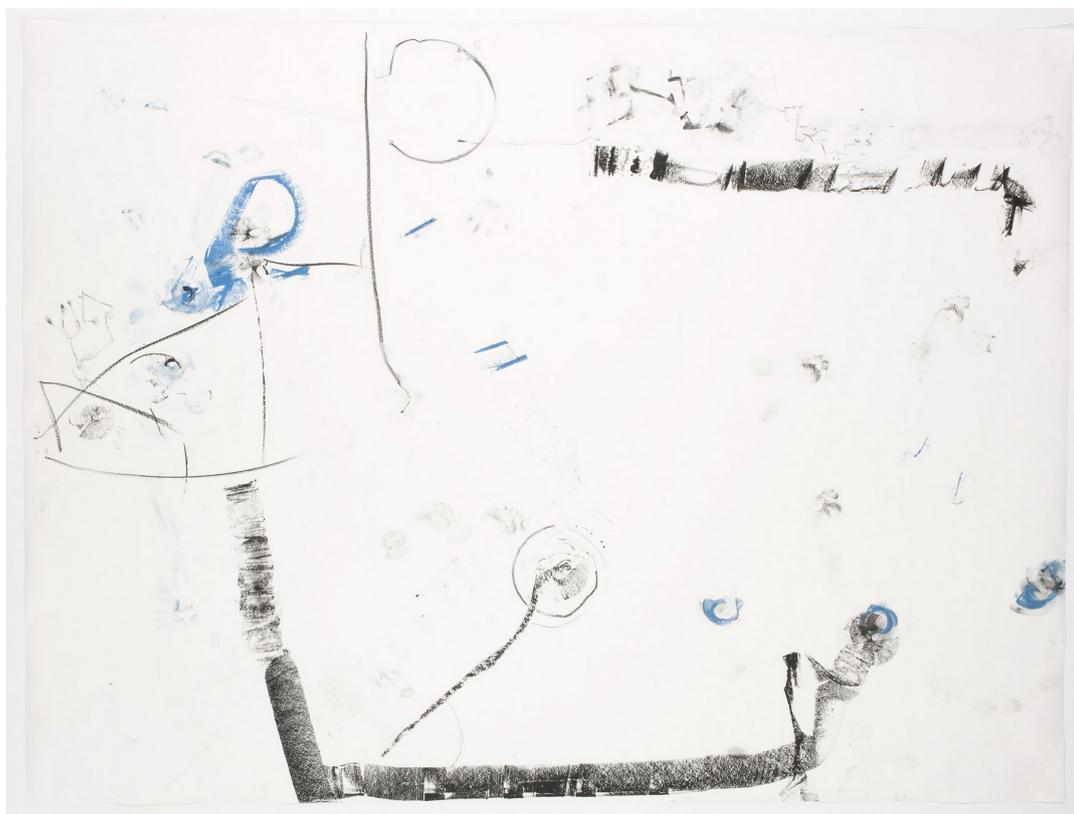
28. Браун, Триша. Аккумуляции, 1971.



29. Браун, Триша. Рисунок к танцу «Локус», 1975.



30. Браун, Триша. Рисунок/Прямая трансляция, 2003



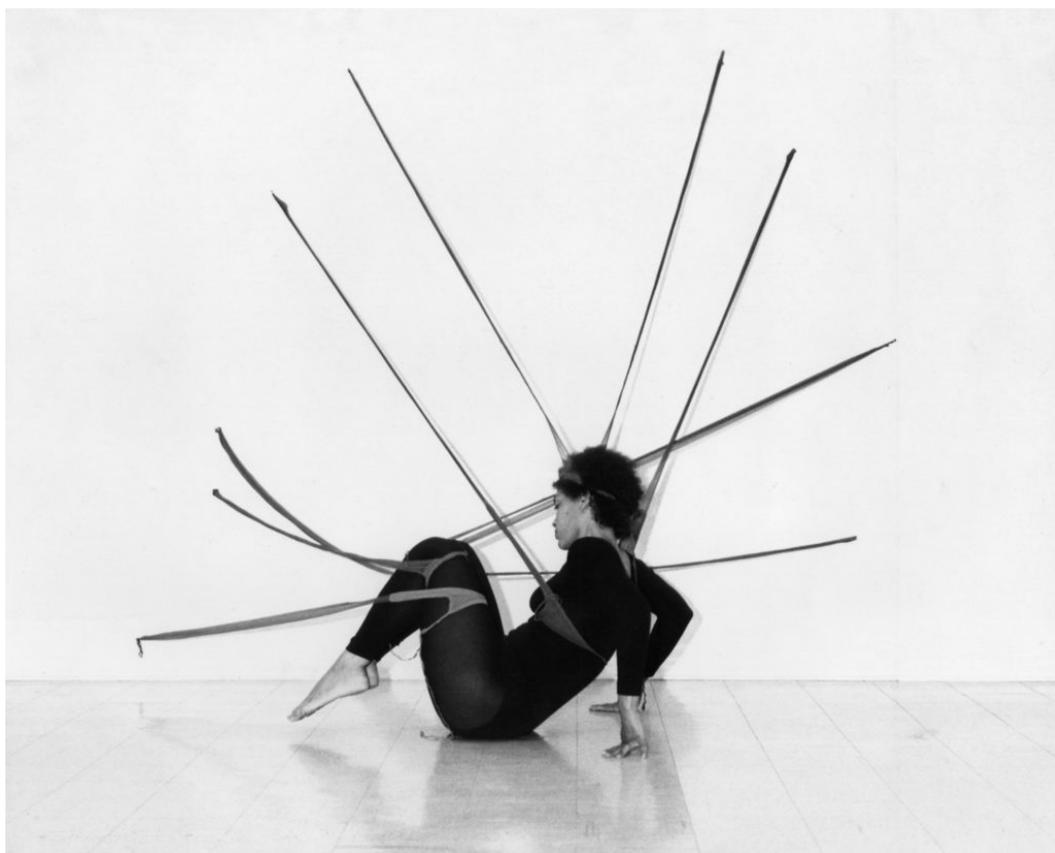
31. Браун, Триша. Рисунок/Прямая трансляция, 2003



32. Оно, Йоко. Живопись, на которую нужно наступить, ок. 1960



33. Барни, Мэтью. Ограничение рисования, 1989



34. Ненгуди, Сенга. Безымянный перформанс, 1978

Museum Piece - Feb. 1965 - Lucinda Childs  
 Screen -  
 While laying down dots -

The technique demonstrated here is derived from an off shoot of a branch of French Impressionism in which the luminosity is produced by laying on the color in points or small dots of unixed color which are blended by the eye in the silhouetted form of the landscape or other subject matter to capture intentionally a particular aspect of a part of a time of the day - or a part of the time of the day - or simply the time of the day.

before entering from behind.

I think that I am now in a position where I can truthfully say that everything - I have put down is behind me with the exception of this mirror which I am holding in my left hand. The human biology is essentially equipped to enter things in front of itself and is relatively incapable of entering things from behind without the use of near vision which is the reason for which I am using the mirror as I enter this body of material - and the reason why I am entering in this backward manner is I suppose that I wanted to get a new angle on this material - in as much as a reporter would return to the scene of a crime to re-investigate the facts - a perhaps speak to someone he hadn't spoken to before to get a new angle on the situation - However the only angle that I have found here is not new - it is created by the line extending from that point at which my eye hits the mirror to a point on the floor - which I see in the mirror this is a diagonal line - I'm sorry that I don't have a string to demonstrate it more clearly. and all I can safely say about this angle - is that it is probably more than 45° and inevitably less than 90°. Also - in the painting from which these colors - or body of material are derived most of the figures - are spectators - and considerably fewer figures are performing various acrobatic stunts involving precarious balance.

write stool  
 one of the players is in this position ..... here it is again -

French Section from Madame Bovary - Flaubert -

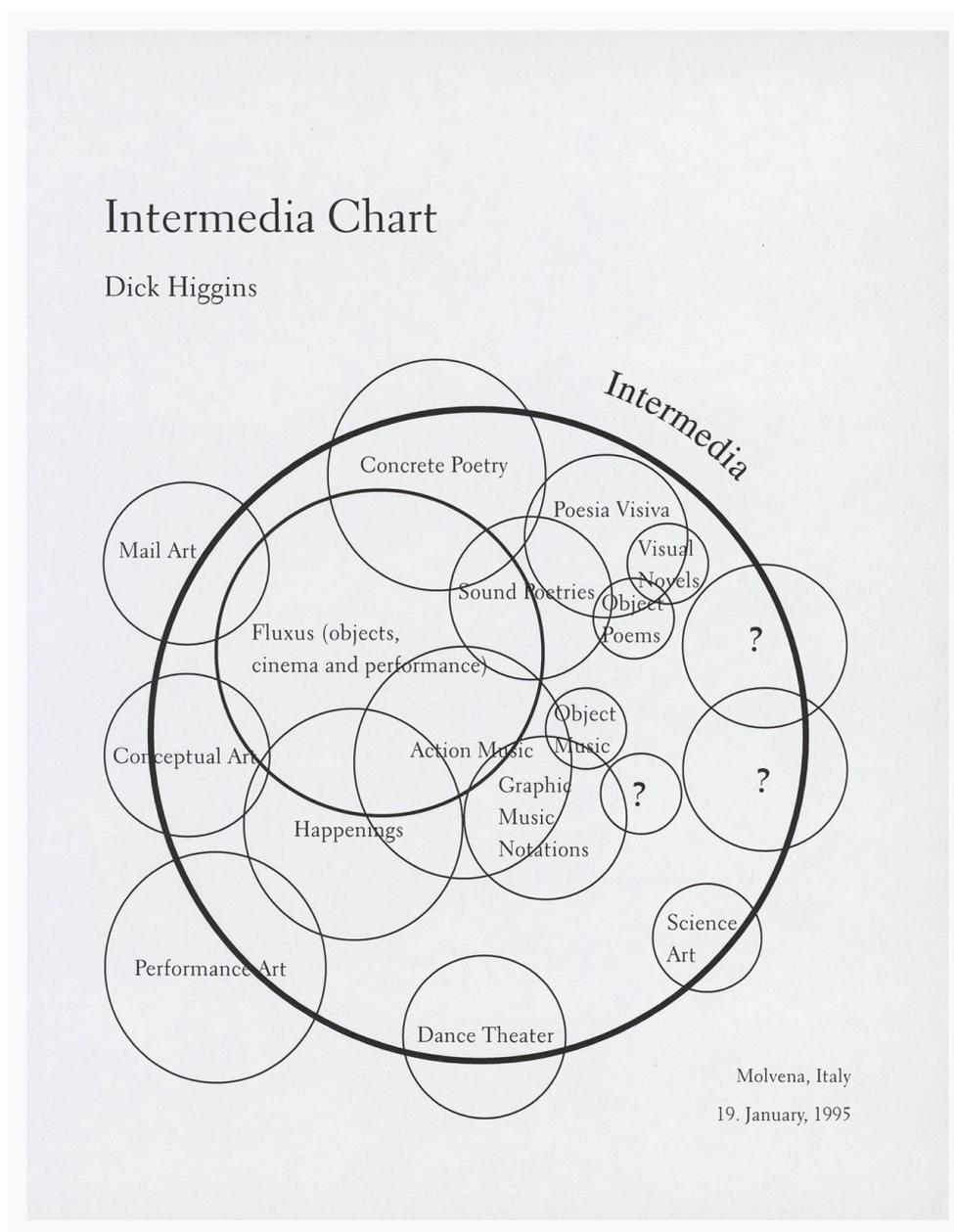
35. Чайлд, Люсинда. Текстовая инструкция к перформансу «Музейный танец», 1965



36. Чайлдс, Люсинда. Танец, 1979



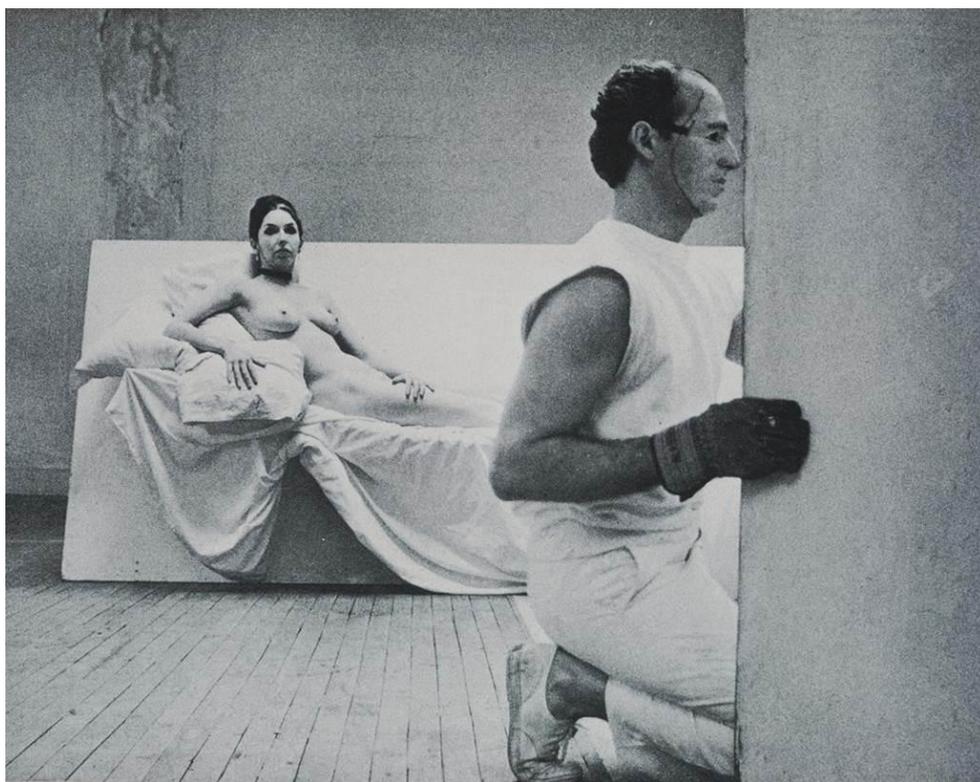
## 37. Мередит, Монк. Сок, 1969



## 38. Хиггинс, Дик. Диаграмма Интермедиа. 1965



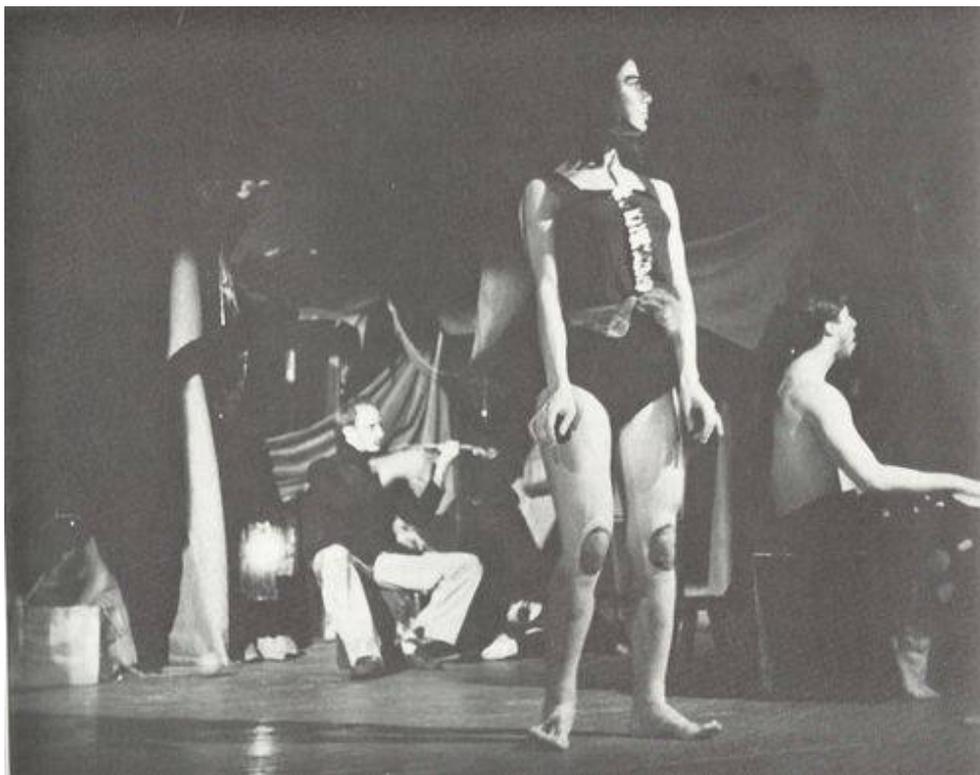
39. Райнер, Ивонн. Территория, 1963



40. Моррис, Роберт. Местность, 1964



41. Шниман, Кароли. Мясное веселье, 1964



42.Шнииман, Кароли. Стекланный энвайронмент для звуков и движений, 1961



43.Раушенберг, Роберт. Пеликан, 1963



44.Раушенберг, Роберт. Комната с картами II, 1965



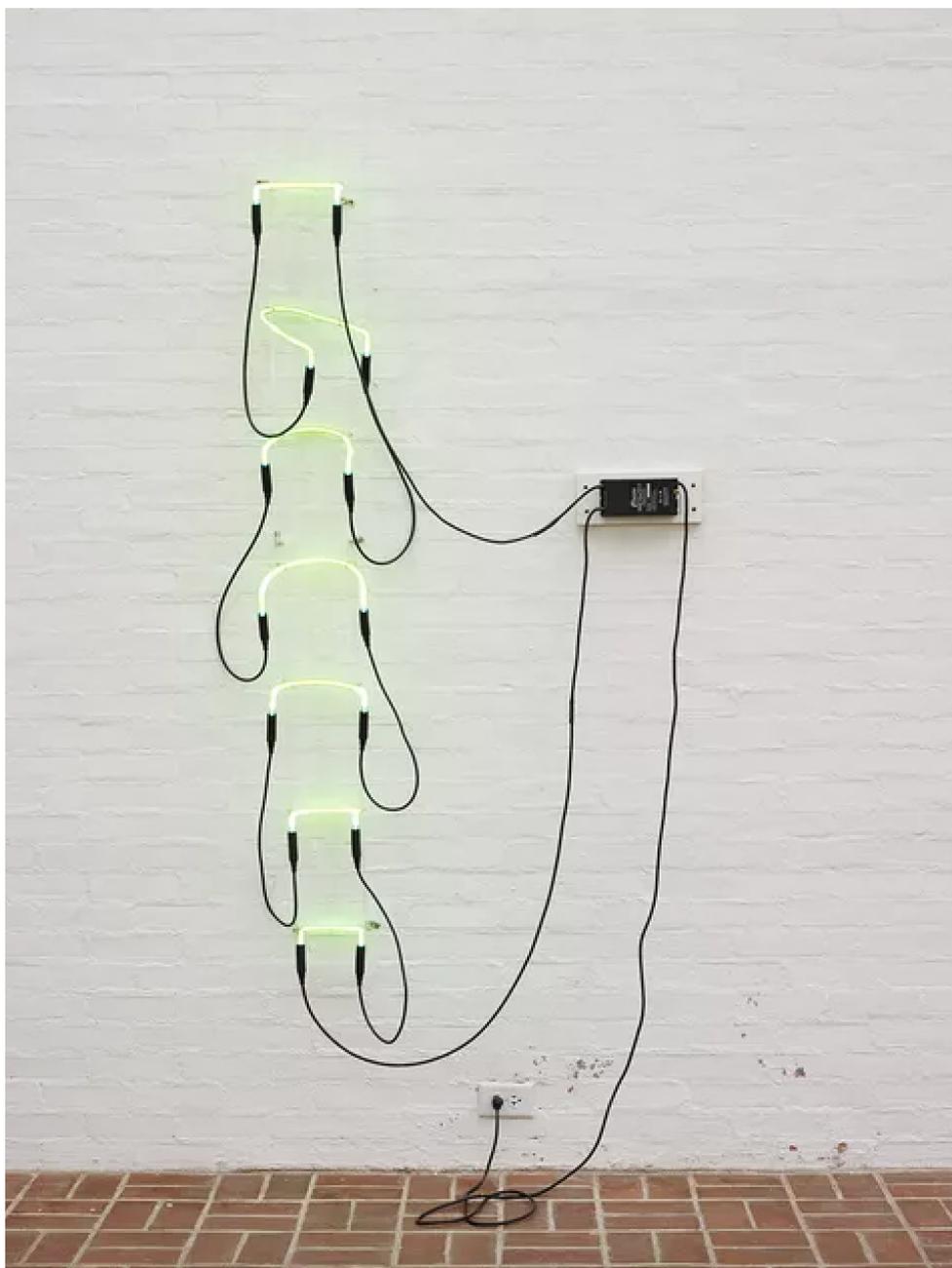
45.Раушенберг, Роберт. Весенняя тренировка, 1965



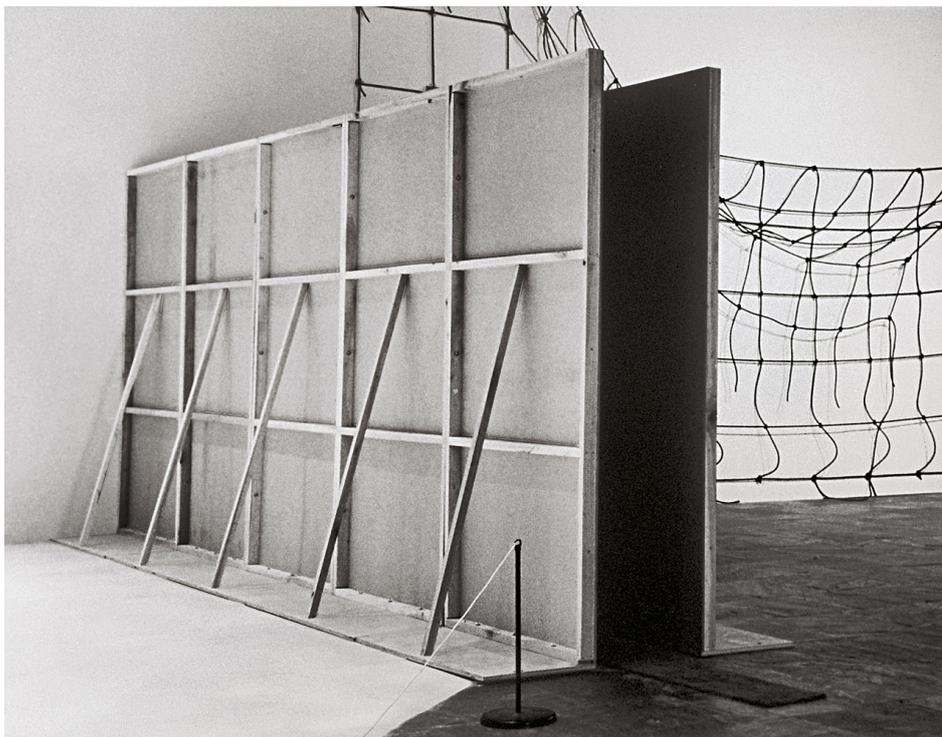
46.Джонас, Джоан. Задержка задержка, 1972



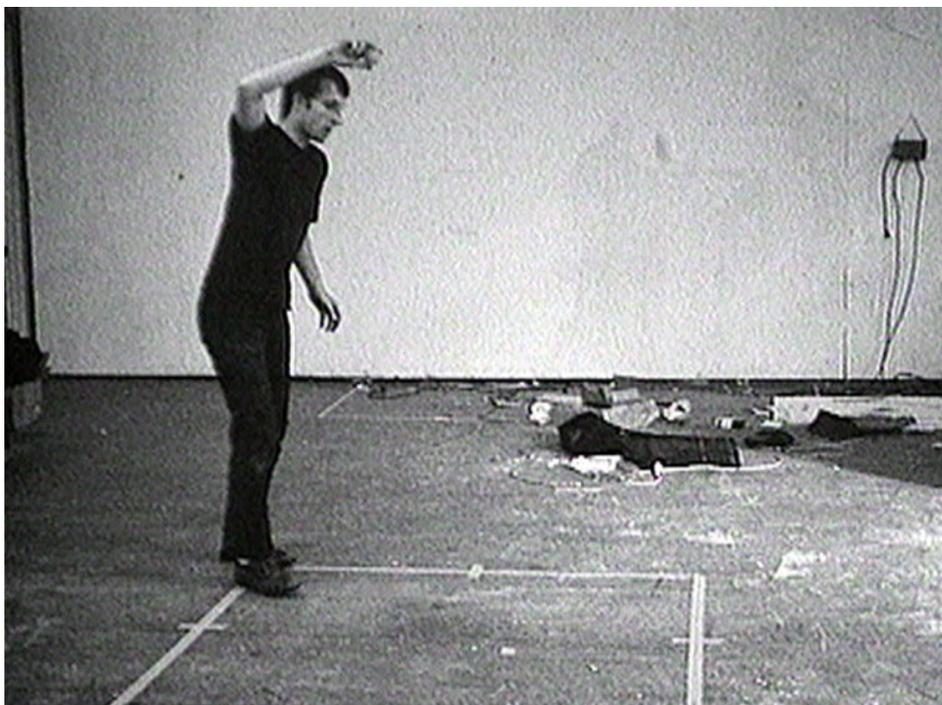
47. Науман, Брюс. От ладони до рта, 1967



48. Науман, Брюс. Неоновые шаблоны левой половины моего тела, сделанные с интервалом в десять дюймов, 1966



49. Науман, Брюс. Коридор для перформанса, 1969



50. Науман, Брюс. Кадр из фильма «Подбрасывание двух мячей между полом и потолком с изменяющимися ритмами», 1967-1968



51. Моррис, Роберт. Без названия (Коробка для стояния), 1961