

Санкт-Петербургский государственный университет

ГРАФ Ирина Григорьевна

Выпускная квалификационная работа

*Кураторские практики и стратегии в искусстве сайт-специфик
танцевального перформанса*

Уровень образования: *магистратура*
Направление *50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»*
Основная образовательная программа *ВМ.5670.2021*
«Кураторские исследования»

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области
искусств СПбГУ,

Туркина Олеся Владимировна

Рецензент:

кандидат культурологии, ведущий
научный сотрудник отдела новейших
течений Русского музея,

Карлова Анастасия Ивановна

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 ИСТОРИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА ОТ ИСТОКОВ ДО ПОСТМОДЕРНА	6
1.1 Теоретические основы и становление перформанса, как новой формы нематериального искусства	6
1.2 Развитие раннего постмодернистского танца	16
1.3 Танцевальный перформанс как синтетический вид искусства в разрезе истории и до наших дней	25
ГЛАВА 2 ИНСТИТУЦИАЛИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА В РОССИИ И МИРЕ	36
2.1 Зарубежный опыт институциализации танца постмодерн	36
2.2 Российский опыт институциализации современного танца и кураторские подходы к формообразованиям танцевального искусства	46
2.3 Фестивали как особый институт российского танцевального перформанса	56
ГЛАВА 3 КУРАТОРСКИЕ ПРАКТИКИ И СТРАТЕГИИ В ИСКУССТВЕ САЙТ-СПЕЦИФИК ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА	62
3.1 Особенности экспонирования сайт-специфичного перформанса	62
3.2 Актуальные кураторские стратегии в искусстве танцевального перформанса	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	80
ПРИЛОЖЕНИЕ	87

ВВЕДЕНИЕ

Танцевальный перформанс сегодня является распространенной практикой актуального искусства, применяемой в культурном контексте от региональных выставок до международных биеннале. Современные художники и кураторы ищут новые возможности создания и экспонирования произведений, и танцевальный перформанс, как молодое, синтезированное искусство, является для них ценным и перспективным формообразующим ресурсом. Практическая деятельность в этой области осложняется тем, что танцевальный перформанс недостаточно изучен, не популяризирован и не регламентирован теоретическими базисами. Сайт-специфичность такого искусства создает дополнительные трудности для зрительно-исполнительской коммуникации. Эти факторы вместе определяют актуальность данной работы.

Объектом исследования выступает область современного искусства, в которой танец постмодерн пересекается с искусством перформанса.

Предмет работы — кураторские практики, направленные на экспонирование сайт-специфичного танцевального перформанса.

Цель диссертационного исследования — определить возможные стратегии кураторской деятельности в области сайт-специфичного танцевального перформанса. Для достижения цели необходимо последовательно решить следующие задачи:

- выявить теоретические основы возникновения и развития танцевального перформанса;
- проанализировать зарубежный и российский опыт институционализации танцевального перформанса;
- разработать стратегии экспонирования танцевального перформанса на примере актуального сайт-специфичного искусства.

Решение этих задач позволило вынести на защиту следующие положения:

1. Практика куратора при экспонировании сайт-специфичного искусства должна помогать встраивать выставочный организм в определенный пространственный контекст и делать эту форму искусства более понятной для зрителя.
2. Кураторские стратегии в искусстве сайт-специфик танцевального перформанса преимущественно основываются на трех аспектах: пространство, контекст и аудитория.

Степень изученности такого явления как танцевальный перформанс на сегодняшний день не является достаточной. Это искусство ограничено рассмотрено в трудах зарубежных теоретиков. Преимущественно, их работы посвящены отдельно каждой форме искусства – перформансу (Клэр Бишоп, Роузли Голдберг) и танцу (Салли Бейнс, Андре Лепеки). В российском поле важным исследователем танцевального перформанса является Анна Козонина.

Методологическая база работы представлена как теоретическими, так и практическими методами:

- культурно-исторический метод с целью определения основных предпосылок формирования института танцевального перформанса;
- метод сравнительного анализа с целью выявления общих точек соприкосновения зарубежных и российских художников танцевального перформанса;
- типологический метод исследования деятельности кураторов-кураторов, кураторов-хореографов, кураторов-исполнителей.
- аналитический метод с целью определения основных стратегий кураторской деятельности в искусстве сайт-специфик танцевального перформанса.

Работа построена в соответствии с обозначенной целью и задачами исследования и состоит из трех глав, восьми подпунктов, введения, заключения, списка источников и литературы и приложения. Общий объем работы — 86 страниц. Список источников содержит 66 наименований. Первая глава является теоретической, в ней рассматриваются основы и исторические предпосылки возникновения танцевального перформанса, а также выявляется общая характеристика синтезированного искусства на границе перформативных практик и танца постмодерн. Глава разделена на три подпункта, в которых последовательно исследуется информация об искусстве перформанса, танца постмодерн и танцевального перформанса, возникающего на стыке этих двух форм. Формулируется ключевое понятие танцевального перформанса, на основе которого строится дальнейшая работа. Вторая глава иллюстрирует на конкретных примерах процесс институционализации танцевального перформанса и его легитимации среди участников художественного процесса. В первых двух подпунктах рассматривается зарубежный и отечественный опыт соответственно, а в третьем на обсуждение выносятся фестиваль, как характерный институт танцевального перформанса в России. Третья глава посвящена непосредственно практической деятельности куратора в искусстве танцевального перформанса. В первом подпункте подробно исследуется сайт-специфичная особенность этой формы искусства, а во втором изучаются стратегии, применяемые кураторами для экспонирования танцевального перформанса, а также предлагается собственная концепция и ключевые пункты работы с этим искусством. На протяжении всей работы предлагаются примеры из мирового и российского опыта демонстрации танцевального перформанса с акцентом на его сайт-специфичность.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА ОТ ИСТОКОВ ДО ПОСТМОДЕРНА

В данной главе мы рассмотрим теоретические основы и исторические предпосылки появления танцевального перформанса, как синтезированного искусства, возникшего на границе перформативных практик и танца постмодерн. Сложность исследования составляет отсутствие методологической базы и глубокой аналитики танцевального перформанса, как отдельной формы искусства, поэтому мы попытаемся выявить общую характеристику из двух жанровых направлений.

1.1 Теоретические основы и становление перформанса, как новой формы нематериального искусства

Достаточно сложно назвать определенную дату появления перформанса, так как его начало прослеживается в древних культурах и ритуалах, а отдельные формы имеют место в публичных выступлениях античных философов. Для определения более конкретной точки отсчета, с которой перформанс как минимум обрел свое название, начал развиваться и стал популярным, мы обратимся к исследованию Роузли Голдберг, которое является одним из наиболее полных источников информации об этом виде искусства. Такой отправной точкой Голдберг называет 1970-е годы, когда «перформанс получил признание как самостоятельное средство художественного выражения»¹. В это время в сфере искусства происходили большие изменения, и акцент смещался в сторону концептуализма и производства идей, а не материальных форм. Для целей художников этого периода подходил перформанс, с его лакунами, позволяющими автору

¹ Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 7

формулировать свое собственное определение искусства, а не оставаться в заданных традицией рамках.

С лингвистической точки зрения, первый шаг в сторону изучения перформативности сделал британский лингвист Джон Лэнгшоу Остин. В 1955 году он прочел в Гарварде курс лекций, позже изданный в виде книги, в котором он «разграничил языковые выражения на констативы и перформативы. Последние не описывают действия, не кажутся ими, а сами создают объект в процессе произнесения и сами являются непосредственно действиями»².

Впоследствии эта теория была проанализирована другими исследователями, например Эрвингом Гоффманом, Аной Вуянович, Жаком Деррида. В частности, Деррида в своих работах уточняет, что «перформативность высказывания определяется контекстом, причем в многократном воспроизведении»³. Такие лингвистические и философские искания важны, чтобы расширить наши представлений о возможностях перформанса и о понимании его, как новой эстетической акции.

Мы предлагаем начать проследивать практическую историю перформанса с футуризма, художники которого занимались больше манифестацией и пропагандой, чем изобразительным искусством. В первую очередь, мы говорим об итальянском хрестоматийном футуризме, чьи манифесты послужили теоретическим пособием для широкого распространения перформанса⁴. Такие художники, как Филиппо Томмазо Маринетти и Джакомо Балла, пользовались перформансом как новым медиумом, чтобы совместить в своих практиках ранее не сочетаемые жанры искусства. Им был свойственен эпатаж и определенные нападки на устоявшиеся ценности изобразительных Академий изящных искусств. Ими двигала страсть к переворотам и бунтам,

² Светличный, А. How To Do Things With Music [Электронный ресурс]: Театр. – URL: <https://oteatre.info/how-to-do-things-with-music-br-chast-vtoraya/> (дата обращения 29.04.2023).

³ Деррида, Жак. О грамматологии. М.: Ад Маргинем, 2000. С. 172

⁴ Форд, Мартин. 100 арт-манифестов. От футуристов до стакистов. М.: ООО «Альпина нон-фикшн», 2022. С. 45

которую уже было невозможно транслировать через привычные медиумы. Художники были в поиске ничем не ограниченного жанра с бесконечными возможностями, чтобы доносить свои концепции напрямую до зрителя.

В контексте зарождения перформанса следует также вспомнить русский футуризм, который не стал в России настолько характерным культурным направлением, как в Италии, но исторически остался важнейшим эпизодом в творчестве многих русских художников. Идеи скорости и движения нашли выход сначала в литературных произведениях, а затем и в живописных работах русских футуристов и конструктивистов, начиная еще со времен Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Однако, для нас наибольший интерес представляет русский перформанс «будетлян»⁵, как самобытный аналог европейского футуристического движения, раскрывший художественный интерес ко всему новому. Большое значение придавалось форме действия, поступка и образа жизни. Жест становился главной формой выражения художественной мысли, и благодаря этому понятию, русские футуристы приобрели широкую известность.

Одним из знаменательных перформансов будетлян является футуристическая опера «Победа над солнцем» (ил. 1), на музыку Михаила Матюшина, либретто к которой написал Алексей Крученых, а художником-постановщиком выступил Казимир Малевич. «Опера была призвана подчеркнуть параллели между литературным текстом, музыкальной партитурой и искусством живописи. Провидческий характер и новаторские принципы художественного решения позволили занять спектаклю 1913 года особое место в истории авангардного движения XX века и стать ключевым произведением русского авангарда»⁶. Это знаковый пример синтетического

⁵ Термин «будетлянство», образованный от словоформы «будет», был сформулирован и введен в оборот Велимером Хлебниковым. Будетлянами называли общность людей единомышленников, деятельность которых направлена на достижение и приближение будущего, за которым стоит идея социального идеала.

⁶ Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 39

искусства, принципы которого разрабатывали бюджетяне. По их мнению, такое искусство должно было создаваться коллективно и еще на этапе обсуждения обеспечивать себе цельность за счет широкого охвата формотворчества разных художников. Как и все новое, опера была принята публикой холодно, а критики высказывались довольно остро. В частности, известные цитаты Бенедикта Лившица: «Светящийся фокус „Победы над Солнцем“ вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от её музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто... Мы корчились от смеха, когда, мимоходом воздав должное гениальности Хлебникова, Чуковский делал неожиданный выверт и объявлял фигурой русского футуризма ... Алексея Кручёных»⁷. Эти слова Лившица подтверждают мысль о том, что представления общества о футуризме были сформированы как о явлении вне привычного поля искусства. Сложная зрительско-исполнительская коммуникация является характерной чертой перформанса.

В этот экспериментальный период художники начали использовать свои тела и активные действия для выражения смысловых концепций. Тогда же в тесной связи с перформансом возникли хэппенинги - заранее спланированные и подчиненные авторскому замыслу представления. При этом чаще сценарий остается лишь художественной канвой, а действие разворачивается ситуативно и непредсказуемо. Импровизация и отход от задуманного не становятся поводом для остановки действия, ведь в хэппенинге основное - не результат, а процесс. Главная цель этого искусства – «стереть границы между обычным миром и миром художника и внедрить в сознание зрителя ту мысль, что любой фрагмент его будничной жизни может быть поднят до уровня искусства и эстетизирован им самим без особых усилий»⁸.

⁷ Лившиц, Бенедикт. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 446-447

⁸ Культурология. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: интернет-журнал «Культурология». – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/220422/53128/> (дата обращения 29.04.2023).

В контексте нашей темы важно отметить сайт-специфичность хэппинингов. Как правило, они проводятся в самых разных местах, и выбранное пространство не ограничивается его физическими свойствами. Худодник «часто осознанно создает внутри выбранного для действия помещения ячейки, изменяя представление о реальном пространстве. Постановщики хэппенинга полагают, что таким образом зритель приобретает новый опыт пространственной ориентации»⁹. Таким образом, хэппининг неотделим от места, в котором он происходит, и любые территориальные изменения влекут за собой неизбежное изменение контекстов.

Отметим, что основатель хэппинингов – американский художник Аллан Капроу, ввел в обиход этот термин и термин «искусство действия». В качестве примера приведем его первый хэппининг, представленный в октябре 1959 года в Нью-Йорке. Название работы «18 хэппенингов в 6 частях» привело к возникновению самого термина «хэппенинг». «Действие происходило в помещении галереи, которую художник превратил в большой чердак, разделенный зеркальными перегородками на три пространства. Стулья для зрителей располагались так, что можно было видеть практически все, что происходило в галерее. На входе каждый посетитель получал карточку, где объяснялось, что перформанс состоит из шести частей, каждая из которых в свою очередь состоит из трёх хэппенингов. Задумывалось, что все хэппенинги будут происходить одновременно. После звонка во всех трех «комнатах» начинались разные представления. В определенное время посетители переходили из одной комнаты в другую, но при этом все равно видели, что происходит в двух остальных. Также они могли присоединиться к «актерам»: например, выпить с ними вина»¹⁰. Капроу предлагал зрителям самостоятельно интерпретировать происходящее в соответствии с субъективными идеями, так

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

как сам художник не вкладывал в перформанс определенный символический смысл.

Ближайшей перформативной формой к хэппенингу является энвайронмент¹¹ — по своей сути тот же хэппенинг, но менее активный по отношению к зрителю. Последний может войти в энвайронмент совершенно незаметно для себя. Для нас эта форма представляет также большой интерес, потому что ее сайт-специфичность лежит на поверхности. Пример энвайронмента - белые скульптурные фигуры Джорджа Сигала, размещенные в городском пространстве Нью-Йорка. Здесь произведением является единая совокупность живых и неподвижных объектов, которая образует реальность и искусство. Гибкость границ между ними — главная тема искусства действия.

Другой формой перформативных практик является акционизм, и для иллюстрации этого искусства обратимся к творчеству московских концептуалистов. Акции группы «Коллективные действия», основанной Андреем Монастырским и объединенные программным названием «Поездки за город», можно назвать «самым узнаваемым проектом актуального искусства действия в России, а формы архива, сопровождающие эти практики, предопределили многие сегодняшние формы архивирования и рефлексии перформативных искусств. К ним можно отнести изобретения (инструкции, планы, замыслы), спектакли (коллективные перформансы), документацию (текстовая, фото и видеофиксация), рефлексии (отчеты и обсуждения). Кроме того, участники группы прочертили условные границы допустимого в новом искусстве, исследовали экзистенциальную сторону искусства и его воздействие на человека»¹².

¹¹ Энвайронмент (от англ. environmental art) — искусство, которое легко встраивается в окружающую среду. Подобные произведения создаются под вдохновением от естественного окружения дикой природы и существуют в гармонии с ней.

¹² Лидерман, Ю. Группа «Коллективные действия»: метонимия театра в первом томе «Поездок за город» [Электронный ресурс]: Театр, 2018. - URL: <https://oteatre.info/gruppa-kollektivnye-dejstviya-metonimiya-teatra-v-1-m-tome-poezdok-za-gorod/> (дата обращения 29.04.2023).

Первая и самая яркая акция группы – «Появление» (ил. 2). «Зрителям были разосланы приглашения на акцию. После того, как группа приглашенных собралась и разместилась на краю поля, с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки, удостоверяющие присутствие на «Появлении». Для этого мероприятия в условном концептуалистском словаре существует словосочетание «пустое действие», как раз характеризующее акции, где ничего не происходит, но само время ожидания события наполняется смыслом. Акции достаточно абсурдистские, но этот абсурд с дзен-буддистским оттенком — похожее на хлопок одной ладони»¹³. В мировом контексте на акционизм действительно оказали влияние восточные и первобытные культы, шаманские обряды, поэтому произведения акционистов часто оказываются обращены непосредственно к вне-сознательным уровням психики зрителя.

Теперь обратимся к теоретическому анализу и критике перформативного искусства. Первым попытку описать то новое состояние, которое фокусируется на социальном аспекте жизни, предпринял Николя Буррио, французский куратор и критик. Он предложил термин «реляционная эстетика» в качестве «реально действующей альтернативы в художественной практике, а также новой тактики преодоления социального отчуждения. Художественное произведение — акт, который длится как реальное отношение, а не существует как нечто, покоящееся в своей завершенности, в отличии от материального искусства»¹⁴.

В качестве примеров Буррио приводит работы художников, с которыми он преимущественно сотрудничал как куратор, показывая, как они концентрируются на проблеме взаимодействия и ситуационной вариативности. Это тайский художник Риркрит Тиравания, который

¹³ Ельшевская, Г. Концептуализм и соц-арт [Электронный ресурс]: Arzamas.academy. - URL: <https://arzamas.academy/materials/1206> (дата обращения 29.04.2023).

¹⁴ Буррио. Николя. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 6

устраивает кухню, готовит тайскую еду и угощает желающих во всех галереях, в которые его приглашают. Отдельный перформанс произошел в нью-йоркской галерее, где художник обустроил себе квартиру, а зрители могли прийти в гости и даже переночевать. Или хрестоматийный художник-концептуалист Феликс Гонзалес-Торрес, построивший свое творчество на основе трагичной личной истории. Его минималистичные инсталляции невероятно партиципаторны – будь то знаменитые бумажные стопки или гора конфет, зрители могли забрать с собой частицу этих произведений, а значит войти с ними, с историей художника, с его эмоциональной составляющей в максимально тесный контакт. Такое искусство, по выражению Буррио, «есть место, создающее специфическое пространство общения»¹⁵.

В несколько другом разрезе рассматривает искусство действия британский искусствовед Клэр Бишоп. «В таком тесном сближении автора и зрителя она видит магистральную проблему искусства соучастия, которая заключается в этической стороне вопроса вовлечения кого бы то ни было в процесс создания произведения. Зритель как будто оказывается в положении художественного материала, используемого художником, и расстояние от соучастия до более гибких форм эксплуатации становится не таким уж большим»¹⁶.

Третьим, выбранным нами, теоретиком и критиком перформативного искусства можно назвать философа Жака Рансьера и обратиться к его тексту «Эмансипированный зритель»¹⁷. В нем Рансьер вступает в полемику с подходом к современному искусству соучастия, «провозглашающим путь к разотчуждению через отмену зрительства и экспериментирование с формами участия и человеческого взаимодействия»¹⁸. Рансьер сравнивает

¹⁵ Там же. С. 12

¹⁶ Бишоп, Клэр. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. – С. 49

¹⁷ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. - С. 33

¹⁸ Там же.

художника с педагогом, который стремится предотвратить интеллектуальный разрыв между собой и своими учениками и добиться равного объема знаний. Парадокс осуществления этой стратегии заключается в необходимости постоянно двигаться быстрее ученика, воссоздавая неравенство. «Похожее, - говорит Рансьер, происходит, когда в искусстве само стремление уничтожить дистанцию между спектаклем и пассивным зрителем на самом деле постоянно ее и воссоздает»¹⁹.

Наши собственные критические вопросы, опираясь на приведенные выше теории, могут звучать следующим образом: какую роль занимает зритель в партиципаторном искусстве, искусстве действия? Становится ли он равноправным соавтором и наряду с художником приобретает те же самые возможности? Или он остается в неких рамках и выполняет лишь ту роль, которую возлагает на него художник?

В качестве наглядного примера, приведем произведение-инструкцию Сола Левитта в рамках выставки «do it»²⁰ 2014 года в Москве. Инструкция представляла собой формулировку: «Черная непрямая горизонтальная линия приблизительно по центру стены от края до края. Над и под черной линией стена зарисована красными, желтыми и синими линиями до пола и потолка»²¹. Рядом, на специально отведенной белой стене зрителю предлагалось «нарисовать цветным маркером свою линию, повторяющую исходную черную, но не совпадающую с ней. В результате, по задумке художника, должен был появиться рисунок, напоминающий знаменитые Wall drawings Сола Левитта (ил. 3).²² Несмотря на написанную инструкцию и разъяснения

¹⁹ Там же. С. 33-34

²⁰ Музей современного искусства «Гараж». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Выставка do it. – URL: <https://garagemca.org/exhibition/do-it-moscow-2014> (дата обращения 29.04.023).

²¹ Там же.

²² В начале 1960-х Сол Левитт создает некоторое количество настенных рельефов, называемых им wall structures («настенные структуры»). Эти рельефы, выходящие из плоскости стены в пространство пребывания зрителя, построены на взаимодействии различных геометрических форм: кубов, квадратов, параллелепипедов и включении одной фигуры в другую.

смотрителей выставки, посетители часто рисовали на этой стене что-то свое, увлекаясь процессом не меньше, чем те, кто строго следовал инструкции. При этом иногда зрители подходили и пытались объяснить, что стена предназначена для рисования на ней именно линий в стиле Сола Левитта, а не чего-то другого»²³.

Как в данном случае можно рассматривать действия посетителей и реакцию зрителей? Поскольку «целью искусства взаимодействия является создание диалога и интересующих связей»²⁴ (в интерпретации Николя Буррио), то данное произведение искусства можно считать состоявшимся: зрители вступили в коммуникацию с работой и сменили роль пассивного созерцателя на роль активного участника. С формальной точки зрения, реакция зрителя, попытавшегося скорректировать поведение зрителя, верна и оправдана. Однако здесь возникает вопрос в демократичности такого подхода. Если искусство взаимодействия, является неконформизмом по отношению к старой музейной модели экспозиции произведения, то, возможно, зрителю стоит позволить выполнять инструкцию, как он этого желает. Открытый вопрос - что в таком случае зритель создает? Свое собственное произведение искусства или он все еще соавтор художника? Согласно идеям Ханны Арендт, «быть свободным — значит в первую очередь действовать среди свободных: преодолев личные интересы и интересы корпорации, приобрести способность к публичным действиям в общих интересах»²⁵. Проблемой для анализа является определение объема свободы, которым обладают художник и зритель в представленном примере.

²³ Музей современного искусства «Гараж». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Выставка do it. – URL: <https://garagemca.org/exhibition/do-it-moscow-2014> (дата обращения 29.04.2023).

²⁴ Буррио. Николя. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 28

²⁵ Цит. по: Митенко, П. Перформанс как утопия: почему в будущем, которое придумывают современные художники, останутся приключения, но исчезнут отчуждение и труд [Электронный ресурс]: Нож, 2019. - URL: <https://knife.media/utopian-performance/> (дата обращения 29.04.2023).

Именно к этим вопросам обращаются кураторы в организации и художественной интерпретации той или иной формы перформанса.

В этом параграфе мы рассмотрели момент зарождения искусства перформанса – свободного, ничем не ограниченного жанра с множественным числом переменных, где исполнители – художники, которые стремятся высвободиться из рамок традиционных видов искусства и намереваются донести свое искусство до зрителя напрямую.

1.2 Развитие раннего постмодернистского танца

В первую очередь необходимо разграничить понятия современного танца и танца модерн. Путаница возникает, так как в русском переводе «оба понятия — modern и contemporary — означают «современный»»²⁶.

Танец модерн (modern) — «определенная техника, сформированная так называемой «великой четверкой» (Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Ханя Хольм) и распространившаяся среди следующих поколений хореографов»²⁷. Каждая из этих техник основана на различных аспектах восприятия тела в пространстве, но при этом все они являются своего рода азбукой танца модерн. Если у классического танца такая азбука всего одна, то у танца модерн их несколько: «Марта Грэм работала с центром тела, которое концентрировало энергию, и пользовалась терминологией «сжатиерасслабление»; Дорис Хамфри интересовали вопросы земного притяжения, поэтому ее техника основана на «падении-восстановлении» и так далее»²⁸. Свою технику имели и другие хореографы. Говорить о танце модерн можно только тогда, когда постановка либо выполнена в технике одного из названных выше хореографов, либо поставлена им.

²⁶ Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодер. М.: ООО «Арт Гид», 2018. – С. 10

²⁷ Там же.

²⁸ Грэм, Марта. Память крови. Автобиография. М.: ООО «Арт Гид», 2020. – С. 48

Современный же танец (contemporary) — любой вид неклассического танца, который существует в определенном отрезке времени, как правило — за последние 20–30 лет.

В книге 1980 года «Терпсихора в кроссовках» главный исследователь танца постмодерн Салли Бейнс утверждает, что «этот термин придумала Ивонн Райнер, чтобы как-то отделить новую концепцию танца от монополизировавшего весь Нью-Йорк танца модерн. Концептуально новый вид хореографии можно было бы назвать танец анти-модерн, и это точнее отражало бы его суть»²⁹.

Известна точная дата рождения танца постмодерн: «Он появился в Нью-Йорке, в здании Джадсоновской церкви 6 июля 1962 года. Именно тогда там прошел знаменитый «Концерт №1». Так родилось второе поколение танца постмодерн, которое некоторые исследователи назовут танцем постмодернизма, а другие — танцем пост-постмодерна»³⁰.

Хотя техника была разной, постановщиков танца постмодерн объединял радикальный подход к хореографии. Своей задачей они ставили «очистить и улучшить исторический танец модерн, который подавал определенные надежды в отношении использования тела и социальных и художественных функций танца, но не оправдал этих надежд. Вместо того, чтобы дать телу свободу и сделать танец доступным даже самым маленьким детям, вместо того, чтобы стать источником социальных духовных перемен, танец модерн превратился в эзотерическое искусство интеллектуалов, еще более далекое от масс, чем даже балет. Телесные конфигурации, на которых основывался танец модерн, заостенели в различных стилизованных системах, а танец раздулся от своих драматических, литературных и эмоциональных смыслов. Балет не

²⁹ Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. – С. 12-18

³⁰ Там же.

мог быть альтернативой танцу модерн. Необходимо было создать нечто новое»³¹.

На границе танца модерн и постмодерн стоит особенно отметить американского танцовщика и хореографа Мерса Каннингема, чей танец радикально отошел от классического модерна, но все еще оставался внутри определенных технических и контекстуальных рамок. «Вместе с композитором Джоном Кейджем Каннингем считал, что современный танец слишком полагается на отдельных личностей и слишком много заимствует у литературы. Как и Кейдж, Каннингем стал использовать в хореографии так называемый «случайный метод», принципы алеаторики (решая, какую структуру танца выбрать, с помощью жребия — например, игральных костей)»³². По его мнению, это «при сочинении композиций позволяло избавиться от сюжета и стереотипных решений, диктуемых бессознательным «вдохновением», и заменить их «объективным» и, в то же время, допускавшим случай методом. Не создав новой системы танца, Каннингем стремился изменить общепринятое представление о том, что такое танец. Он считал, что эмоциональное начало должно привноситься в хореографию зрителем, а не хореографом или танцовщиком. Его эстетика близка театру абсурда и алеаторике в музыке. В каком-то смысле Каннингем отошел от танца модерн, заново соединив его с некоторыми аспектами балета. Те, кто пришел за ним, полностью отвергли этот синтез»³³.

Хореографы постмодерна нарушали правила танца модерн в частности и авангардного искусства в целом, находили новые способы выдвинуть на передний план сам материал танца, а не его содержание. Их программа хорошо

³¹ Погорелова Е. Роботы, флаги и хореографический камуфляж [Электронный ресурс]: Нож, 2023. - URL: <https://knife.media/dance-tech/> (дата обращения 29.04.2023).

³² Горобчук, О. А. Инновационная хореография Мерса Каннингема / О. А. Горобчук // Культурное пространство русского мира / Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2018. С. 218-225

³³ Белошицкая, О. Истоки танца. Мерс Каннингем. [Электронный ресурс]: Свобода танцевать, 2017. – URL: <https://svoboda-tancevat.ru/2017/05/09/cunningham/> (дата обращения 29.04.2023).

вписывается в культурную тенденцию, которую Сьюзен Сонтаг сформулировала в сборнике эссе «Против интерпретации». В титульном эссе Сонтаг призывает «создать прозрачное искусство – и критику, - которые не «значат», а освещают и открывают путь для опыта. Сегодня главное для нас - прийти в чувство»³⁴.

Работы хореографов раннего танца постмодерн – это не отстраненный анализ форм, а радикальное переосмысление материала. Предметами их исследований стали природа, история, функция и структура танца в контексте социальной вседозволенности и протеста, предвосхитивших политические и культурные бунты конца 1960-х. В первое десятилетие танца постмодерн произошло начальное разрушение форм и определений и были сформулированы несколько главных тем танца постмодерн: отсылки к истории, новые способы использовать пространство, время и тело, проблемы определения танца.

Среди важнейших хореографов, стоявших у истоков постмодернистского танца можно выделить Ивонн Райнер, которая отказалась от драматических декораций, от иллюстративности и избыточной образности, избавилась от нарратива. «Райнер становится адвокатом идеи доступного танца: ни тело, ни движение не являются больше объектами семиотического анализа. Ее интересует спонтанность, движения, которые не обусловлены никакими мотивами кроме задачи двигаться и которые каждый из нас совершает каждый день, вставая с кровати, прогуливаясь по городу, спускаясь в метро. После нагруженного символами и интерпретациями модернистского танца Райнер начинает исследовать феномен бытового, повседневного движения. Дает ему право не значить ровным счетом ничего, быть банальным и невыразительным. Событие для нее — это когда ничего не происходит. Она предпочитает деловую подачу, действия, похожие на задачу, монотонную динамику, иногда мучительные повторения. Райнер вернула телу танцора

³⁴ Сонтаг, Сьюзен. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 100-101

право решения исключительно кинетических задач: как распределить энергию в движении от одной фразы к другой»³⁵.

В 1964 году она опубликовала знаменитый «Нет-манифест» (ил. 4), который вбирает в себя ключевые идеи того времени, а в 1966 поставила знаменитую и вошедшую в хрестоматию постмодернистского танца работу «Тгю А». Примечательно, что впоследствии, хореограф отказалась от своего «авторства» на «Тгю А», объявив, что любой, кто исполнял это, может научить этому кого-либо другого.

Еще одним значимым лицом танца постмодерн выступает Стив Пакстон, который наиболее известен как изобретатель контактной импровизации, основанной на осязании, чувстве веса, диалоговой и часто спортивной технике танца. При этом контактная импровизация — это синтез не только танцев, но и восточных практик и боевых искусств. Пакстон сознательно отказался ограничивать направление какими-то движениями и техниками. То есть импровизация – ключевой элемент, а каждый может внести в танец свои собственные дополнительные компоненты.

В своих первых постмодернистских работах Пакстон использовал доступную всем ходьбу как основное движение. По утверждению Салли Бейнс, «увлеченность Пакстона ходьбой была важнейшей etapом ухода от модернистской эстетики. Ходьба снимала завесу элитарности с танца, связанную с необходимостью специальных тренировок. Теперь танцором мог быть любой человек. Стива Пакстона привлекала эта открытость в отношении того, что есть танцевальное движение, и кто может называться танцором»³⁶.

В дальнейшем эта форма «переросла границы влияния самого Пакстона и стала обособленным многомерным танцевальным жанром. Одним из важных последних направлений в ее развитии стало включение в ее практику танцоров с различными физическими возможностями. Это в полной мере

³⁵ Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. – С. 83-100

³⁶ Там же. С. 101-117

соответствует вере Стива Пакстона в то, что танец — это опыт, который должен быть доступен каждому»³⁷.

Вместе с Райнер и Пакстоном в начале 70-х пыталась найти другой, новый танец и Триша Браун. Одним из претендентов на эту роль в ее понимании также было чистое движение. Другим — импровизация. Объединение этих двух составляющих стало ее основным подходом к танцу. С именем Браун связывают рождение танцевального минимализма. «Она первая из поколения шестидесятников начала изучать взаимоотношения "среды" и танца и доказала, что можно танцевать при каких угодно обстоятельствах. Плавая на матрасах по озеру, спускаясь на особых приспособлениях с крыш небоскребов, просто на лужайке. Ее танец был предельно демократичен и при желании доступен каждому, как и танец ее коллег, а главное условие существования танца - наличие танцующих и желающих на них смотреть»³⁸.

Среди ранних импровизаций Триши Браун - «Трусиха» 1969 года, танец, во время которого она хотела, чтобы зрители выкрикивали в ее адрес оскорбления, главным образом, слово «трусиха». Поскольку зрителей это смущало, она многократно требовала, чтобы они кричали все громче и громче. Номер продолжался все время, пока исполнительница и зрители сами по себе не прекращали двигаться и кричать.

Очевидно, что все хореографы танца постмодерн (так же, как и Мерс Каннингем) считают достаточной причиной для создания хореографии сами формальные качества танца, а целью танцевальной постановки — просто моделирование ситуации, в которой зритель смотрит на движение как таковое. Но, по мнению, представителей постмодерна, у танца есть и другие цели. Например, он может формировать или иллюстрировать теорию, как у Райнер

³⁷ Ганюшина Е. Стив Пакстон. Награда Венецианского Биеннале-2014 за жизненные достижения [Электронный ресурс]: Пространство современного танца, 2014. - URL: <http://roomfor.ru/steve-raxton-vennice-biennale/> (дата обращения 29.04.2023).

³⁸ Лепеки, Андре. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: ООО «Арт-Гид», 2021. – С.107-112

в «Некоторых размышлениях об импровизации» 1972 года, где голос в записи задает вопросы о хореографическом процессе и о природе «спонтанной обусловленности» движения, хотя сама она на самом деле импровизирует. Или цель Триши Браун в постановке «Предметы реквизита» 1968 года - воплотить в танце разные взгляды на пространство, время или земное притяжение. Целью создания танцев стало также нивелирование границ между искусством и жизнью, что, несомненно, сближает рождение постмодернистского танца и перформанса в глобальном мировом контексте.

Для достижения этих целей задействовалось множество организационных стратегий. Одним из ключевых шагов стало использование реального времени, а не искусственного ритма. То есть действия больше не подчинялись временной структуре, продиктованной музыкальным аккомпанементом, а просто разворачивались на сцене за то же время, какое это заняло бы вне сцены. Другим шагом стало использование повтора, чтобы подчеркнуть течение времени. Неизменяемая фразировка, которую Райнер положила в основу своего «Тгю А», делала структуру времени плоской – так, что динамика больше не участвовала в развитии рисунка танца во времени. В танце постмодерн (в отличие от классического балета и танца модерн) не только тело может быть расслабленным – но расслабленно, в смысле отсутствия напряжённого ожидания, и время.

В танце постмодерн всегда остаётся возможность «обнажения формы, лежащей в основе постановки, будь то математическая система использования пространства, времени или тела, или произвольный коллаж, или фрагментирование, противопоставление, намеренное избегание структуры при помощи импровизации, или постоянное изменение структуры методом случайного выбора. Эстетическое удовольствие от созерцания танца происходит из понимания структуры благодаря изучению ошибок, усталости, и неуклюжести танцоров, опасностей и сложностей, с которыми они сталкиваются, из того, как танцовщики разучивают и овладевают движениями.

Зритель получает удовольствие от созерцания того, как выстраивается и разрушается система»³⁹.

Отличительной тенденцией танца постмодерн является его однозначная принадлежность американской художественной культуре. Помимо этого, практические исследования природы танца рассматриваются как разновидность американского экспериментализма. В России же историю современного танца возводят к концертам Айседоры Дункан в 1904-1905 годах. Западные идеи свободного движения произвели настоящий фурор среди русской публики. «Ее танцы, воспевающие идеалы античности, гармонию плотского и духовного, свободу телесного выражения и определенный гедонизм, не только пользовались огромной популярностью у зрителей, но и вдохновили местные движенические эксперименты. Дункан танцевала босиком, без корсета, в легкой тунике, не прибегала к балетной технике и искала источник движения в собственном теле. Ее последователи создавали школы и танцевальные коллективы, развивались студии пластики и новая танцевальная самодеятельность. Танцевальные кружки множились даже во время войны и после революции»⁴⁰.

Советская власть быстро осознала дисциплинарно-идеологический потенциал работы с телесностью. Современный танец, например, поддержал Анатолий Луначарский: эти движения были доступны и демократичны, не требовали больших вложений, а значит, могли стать инструментом воспитания нового гражданина. Политика партии быстро менялась, и пластический танец перешел в категорию буржуазной угрозы. Общий механизм развития неклассического танца в России «формировался в среде энтузиастов и любителей и выходил на профессиональный уровень ровно в той степени, в которой это было угодно государству, определяющему границы

³⁹ Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. – С. 25-26

⁴⁰ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 25-26

и стандарты профессиональной сферы»⁴¹. Однако, танцоры того периода занимались не совсем самодеятельностью и досугом, а ставили себе серьезные художественные цели. «Несмотря на мимолетность их жизни и более чем скромный бюджет, амбиции студий были огромны. Студия, как правило, затевалась как новое слово в искусстве и бунт против истеблишмента. Каждая претендовала на то, чтобы создать собственную «систему» или «художественный метод». У каждой имелись свои теоретики, писались манифесты»⁴².

В логике советской культурной политики новый танец «не должен был усложняться, становиться чрезмерно авангардным, интеллектуальным, элитарным. Советскую ориентацию на массовую доступность, зрелищность и политическую пропаганду было легче реализовать в спорте, балете и поднадзорном народном танце. С этим связано то напряжение, которое до сих пор возникает между современным и классическим танцем в России, не свойственное западным странам, где у балета не было такого мощнейшего статуса. Хотя и балету в России также не давали модернизироваться. Официальным хореографическим искусством стал драмбалет, в котором танец должен был быть исключительно сюжетно оправдан. Так танцу в России были закрыты пути дальнейшего развития и отказано в ориентации на исследование индивидуальности тела, усложнение искусства, критическое мышление. В той или иной мере эта логика по инерции работает в российском танце до сих пор – на виду тренированные тела и зрелищная хореография, в маргиналиях – так называемые телесники и перформеры»⁴³.

Современный танец переживает возрождение в России в перестройку в самых разных городах страны. «Его предтечи многообразны – это и народный танец, и хореографическая деятельность в домах культуры, но мощное

⁴¹ Там же. С. 26

⁴² Там же. С. 27

⁴³ Там же. С. 29

развитие современного танца чаще связывают с падением железного занавеса и доступом к западному опыту. Иногда в новое искусство шли сложившиеся в классической школе балетмейстеры, иногда - люди из совсем других областей. Образовательной системы, инфраструктуры, финансовой поддержки у хореографов не было – в большинстве случаев все держало на плечах энтузиастов. Из важных деятелей танцевального искусства того времени можно назвать Геннадия Абрамова, Нину Гастеву, Александра Андрияшкина и других»⁴⁴.

Таким образом, мы видим, как неравномерно развивался современный танец по миру и можем отметить его преимущества в западной культуре. Для всех хореографов раннего постмодерна проблема нового определения была связана с исследованием времени, пространства и тела, а также с влиянием на танец других видов искусства. В качестве танца они представляли игры, спортивные упражнения, соревнования, бытовые действия вроде ходьбы и бега, жесты музыкантов или лекторов и даже движение киноплёнки и мыслительный процесс, связанный с языком. Хореографы утверждали, что танец становится танцем не из-за своего содержания, а благодаря контексту – то есть просто потому, что он предъявлен как танец. Такое раскрытие границ танца означало качественно иной отрыв от танца модерн, чем просто другое отношение к вопросам времени, пространства и тела. При этом стоит отметить, что эстетика танца постмодерн не монолитна, в ней можно найти множество противоречивых подходов и методик.

1.3 Танцевальный перформанс как синтетический вид искусства в разрезе истории и до наших дней

В двух первых параграфах мы рассмотрели зарождение двух обособленных форм искусства – перформанса как такого и современного

⁴⁴ Там же. С. 31

танца постмодерн. Теперь нам важно проследить путь их взаимопроникновения и рассмотреть создание качественно нового вида искусства – танцевального перформанса.

В основе этого явления — «с одной стороны, новое отношение к телу, характеризующееся появлением практик, в которых не разделяется «тело» и «мышление», и интересом к ним танца постмодерн; с другой — появление эстетических обрамлений, в которых опыт зрителя важнее смысловой роли тела и движения художника»⁴⁵. Перформативный поворот в эстетике этого времени рассматривает теоретик театра Эрика Фишер-Лихте. В своих работах она говорит о «рамках расширения границ обыденного до экстраординарного — перформанс делает обычное заметным — вещи приобретают противоположное значение, разрушается дихотомия действительного и художественного, что влияет на трансформацию зрительского восприятия. Исполнитель внутри такой эстетической формы, где процесс восприятия важнее предмета, должен быть самореферентен (самому себе), т.е. не должен исполнять чью-то роль. В случае с танцевальным перформансом это значит, что танцовщик не должен иллюстрировать наличие мира внешних образов, а его движения не должны изображать действия»⁴⁶.

Эклектичность художников, соединяющих в своих работах перформативные практики и философию постмодернистского танца, предполагает и коррективы позиций зрителя. Последний перестает потреблять танец как исключительно зрелищное искусство, а настраивается на «кинестетическое сопереживание, свидетельство телесного присутствия и проявления танцовщика в пространстве перформанса. Зритель воспринимает танец не только зрением, но и всем телом»⁴⁷. Уместно привести в пример

⁴⁵ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 38

⁴⁶ Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. - С. 33-34

⁴⁷ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 40

рассуждения американского критика Джона Мартина о кинестетической эмпатии – «способности человека на телесном уровне переживать движение, на которое он смотрит, и метакинезисе – процессе передачи эмоций и концептов напрямую через движение»⁴⁸. При этом важно отметить, что в танцевальном перформансе художник нарочито не делает ничего специально для того, чтобы соответствовать установленным критериям той или иной формы искусства. Он не приписывает своему произведению объективных значений, а отдает эту возможность позитивности переживаний на долю зрительского восприятия.

Возвращаясь к истории, можно выделить несколько ключевых фигур, оказавших влияние на синтезирование танцевального перформанса.

Тяготение к такому синтезированному искусству прослеживается еще со времен футуристов и дадаистов, когда только что зародившийся перформанс сразу начал отклоняться от формы чистого искусства. Так, яркая представительница искусства дада Эльза фон Фрейтаг-Лорингховен, выступая перед коллегами-художниками, представляла на их суд перформансы, в которых она, одетая в блестящий головной убор авиатора, двигалась интуитивно, замирая в странных положениях (ил. 5). Эти действия сочетали в себе зрелищность танцевального искусства, но по форме представляли собой чистый перформанс.

Неочевидной, но важной фигурой в развитии танцевального перформанса выступил Василий Кандинский, в ходе своих дискуссий о соответствиях между движением, ритмом, цветом в музыке, живописи и танце. «В своих поздних экспериментах по фиксации движений художник говорил о новой форме искусства, направленной на выражение душевных переживаний человека. Он считал движение частью «синтетического искусства»,

⁴⁸ Martin, John The modern dance Princeton, N.J.: Princeton Book Co. 1989. – P. 266

способного воплотить экспрессивную кульминацию абстракционизма»⁴⁹. Именно Кандинский наметил теоретические характеристики нового танцевально-перформативного искусства и подал идею создания так называемой Лаборатории, в которой теоретики-художники, музыканты, специалисты по танцу, могли бы работать над проблемой определения синтетического искусства. Тестировать предлагалось, в том числе, движение человека в условиях притяжения, а ведь именно это является неотъемлемым базисом танца постмодерн.

Кроме того, исследуя зарождение танцевального перформанса, нам следует обратиться к упомянутой выше Айседоре Дункан, которую интересовало «не просто придумывание новых па, а создание нового человека, нового мироощущения — легкого, радостного, дионисийского, плясового. Сама Дункан называла свой танец «пластическим», но так много рассуждала об «освобождении от условностей», о «свободном духе в раскрепощенном теле», что ее искусство в конце концов окрестили «свободным», и этот термин прижился и вошел в историю. Из-за отсутствия стилевого и технического единства главным критерием для оценки современного танца того времени стала провозглашенная Дункан и ее зрителями «аутентичность». Если раньше от танца ожидали только мастерства, то теперь требовалось, чтобы он был еще и «настоящим». Важная ипостась аутентичности — проявление в танце индивидуальности, «души», личных чувств танцовщика»⁵⁰.

Переживания зрителей Айседоры сегодня можно описать категорией присутствия. Об этом феномене пишет Эрика Фишер-Лихте: «привлекает внимание к весьма обычным вещам, превращая их в событие — а именно к тому обстоятельству, что человек по своей сути является воплощенным

⁴⁹ Горбунова, К. О методе работ по синтетическому искусству. В. В. Кандинский и новая наука об искусстве / К. Горбунова // Искусствознание / Государственный институт искусствознания. — Москва, 2011. С. 186-193 (дата обращения 29.04.2023).

⁵⁰ Мисслер, Николетта. Вначале было тело. М.: ООО «Искусство – XXI век», 2010. - С. 65-70

духом. Зрители не раз называли танец Дункан «одухотворенным». Отказавшись от образа балерины и конвенциональных балетных па, Дункан на глазах у публики пересоздавала свою телесность, переизобретала себя как воплощенный дух»⁵¹. При этом она как бы намекала зрителю, что он тоже способен создать себя в этом качестве — и зритель чувствовал себя счастливым. В этом прослеживается пограничность искусства Дункан, равномерное тяготение к обоим формам искусства, о которых мы ведем речь. Именно с ее именем мы связываем зарождение танцевального перформанса, когда грань одного медленно, но заметно начинает перетекать в грани другого.

Сегодня танец постмодерн продолжает жить по заветам Айседоры — постоянно размывая свои границы, «развенчивая канон и тут же создавая другой, пытаюсь выйти за пределы жанра и придумать собственный»⁵². Одними из самых ярких последователей этой концепции является группа «Айседорино горе», возникшая в 2012 году в Академии русского балета имени Вагановой. В своем манифесте основательницы группы Александра Портянникова и Дарья Плохова провозглашают: «Мы, танцевальный кооператив Айседорино горе, плоть от плоти гиперреальности российского танцевального поля, берём всё, что видим на его поверхности и за её пределами. Несвязно, случайно, наобум мы полагаемся на институциональную маргинальность и возделываем маргинальную институциональность. Подрабатываем на развитие телесного футурологического вообравыражения, освобождая внутренние органы от концепций и миофасции от политики гегемонов»⁵³.

Стоит отметить, что свободный танец группы зачастую проходит в поле сайт-специфичности. Так, можно отметить их сайт-специфик перформанс в

⁵¹ Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. - С. 83-184

⁵² Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 45

⁵³ Танцевальный кооператив «Айседорино горе». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Айседорино горе. - URL: <https://www.isadorino-gore.com/> (дата обращения 29.04.2023).

рамках в рамках Фестиваля искусств "Вдохновение" на ВДНХ в 2015 году. Танцовщицы обыграли пространство, в котором оказались – фонтан "Каменный цветок". «В целлофановых платьях, двигаясь свободно и интуитивно, девушки покрыли длинными шлейфами водную гладь»⁵⁴. Действие происходило под звуки "Праздничной увертюры" Дмитрия Шостаковича, написанной композитором специально к открытию фонтана, а сам перформанс был основан на истории "Каменного цветка" и творчестве художника Христо, чьи работы пронизаны именно темой свободы.

Другим показательным примером может служить работа того же года «Оцепенение. Рыцари дизабилити» (ил. 6), которая представляла собой интервенцию в городское пространство рядом с Большим театром в Москве. «Художницы двигались в ортезах – специальных медицинских изделиях, которые используются для реабилитации при болезнях и травмах и служат для поддержки, фиксации и разгрузки опорно-двигательного аппарата. Ортезы маркируют телесную инаковость, воспринимаются как символы инвалидности, но в «Оцепенении» выглядят одновременно как модные футуристические аксессуары и как телесные расширения. Художницы находились в тесном соматическом процессе исследования внешних ограничений своего тела и новых возможностей, которые тела приобретали в связи с подобными ограничениями. Но эти процессы моментально обретали политическое измерение, испытывая на прочность общественные установки относительно существования и действия неконвенциональных тел в публичном пространстве. Особое значение имело проведение перформанса у Большого театра – храма российского балета, которое не терпит инаковости и, несмотря на свою травмоопасность, не может интегрировать травму и всегда ее вытесняет»⁵⁵.

⁵⁴ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 48

⁵⁵ Там же. С. 42

В Санкт-Петербурге одним из важных центров танц-перформанса с 2017 года является студия перформативных искусств «Сдвиг» во главе с командой художников-кураторов. Участники студии видят свою четкую преемственность с американским танцем 1960-1970-х – времени, когда танец обратился к обыденному телу и искал свои базовые универсалии, когда формулировались принципы импровизации как практики, в которой может проявиться телесный интеллект исполнителя, а также происходило сближение хореографии, соматики и визуального искусства.

Знаковым танц-перформансом коллектива является постановка «Иррациональное тело» (ил. 7) - «часовое действие в формате частично структурированной импровизации, в котором движение, живой звук и пространство становятся равноправными акторами. Перформанс медленный и атмосферный, выступающий примером коллективного взаимодействия в танце, которое само по себе может быть искусством. Хотя метод этой постановки для зрителя совершенно непрозрачен, он позволяет сделать видимым осмысленный телесный опыт танцовщиков «за пределами языка», то есть показать, как можно думать телом, проявлять телесное воображение, коммуницировать друг с другом, но не через непосредственный контакт или разговор, а используя собственное тело как камертон для настройки группового процесса. Перформерам удается оставить у зрителя ощущение глубокой осмысленности действия тела за счет отсутствия хореографической структуры и необходимости интерпретации образов и знаков»⁵⁶. Данная работа хорошо иллюстрирует главные художественные черты танцевального перформанса – отсутствие показной зрелищности, взгляд зрителя «внутри» себя, непосредственное (но зачастую невербальное) взаимодействие с публикой, использование телесности как инструмент созидания.

На границе жанров работала и знаменитый хореограф и основоположник понятия «танцтеатр» Пина Бауш. К обсуждаемому нами

⁵⁶ Там же. С. 117

тандему «перформанс – танец-постмодерн» Бауш добавила третий элемент – театр, создавая еще более многогранно синтезированное искусство. В своей работе она художественно реализовывала модель соучастия. «Этими действиями Пина Бауш вписала себя в группу тех хореографов, которым удалось работами в долгосрочной перспективе расширить сферу деятельности театров от классического балета до современного танца. С ее подачи родились не только новая эстетика сценического танца, которая выкристаллизовывалась многие годы и десятилетия, но и новый рынок художественного сценического танца. Это, в свою очередь, сформировало молодую аудиторию: она отвергала буржуазный театр представления, искала адекватную форму, способную отразить социальные потрясения вокруг, и находила в современных формах танца возможность самоидентификации и выражения своего отношения к жизни. В Германии это привело к новому жанру — танцтеатру, — а Пина Бауш своими постановками обеспечила его необходимой эстетической взрывчаткой»⁵⁷.

Если участники групп «Айседорино горе» и «Сдвиг» объективно тяготеют к перформативному искусству, то искусство Бауш в своей интенции все-таки стремилась к танцу. Однако, перформативные настройки были присущи ей в полной мере. «Она находилась в непрерывном поиске паттернов движения, способных вызвать и выразить чувство произведения. Движения, которые она развивала, уходят корнями в экспрессионистский танец и его постулат о важности эмоционального жеста, но Пина рассматривала этот танец как «первопринцип, а не как устоявшуюся технику. Ей был ближе другой источник вдохновения – повседневные действия, поскольку они воплощают ощущение личности и поддерживают индивидуалистическую позицию в исполнении, а не становятся основой для паттернов движения,

⁵⁷ Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. С. 66-67

которые позже отделяются от субъекта, чтобы стать формальными приемами»⁵⁸.

Одна из центральных тем творчества Пины Бауш – «препарирование гендерных отношений как властных. Эта тема поддерживалась в феминистском искусстве перформанса с начала 1960-х годов, когда частное, личное и телесное оказалось в центре нового художественного жанра. Такие радикальные жанры как перформанс, хеппенинг и боди-арт закономерно создали почву для дебатов о гендере. Как мы уже определили, эти новые интермедиальные формы вытекали преимущественно из изобразительного искусства, и пересматривали концепцию произведения в пользу процесса творчества, затрагивали отношения между искусством и жизнью, художником и его работой. Они поставили художников и их тела в центр творчества и противопоставили «готовому произведению» ситуативный показ. Под сомнение ставится связь между перформативностью и репрезентацией, предпоказом и показом, представлением и изготовлением»⁵⁹. И такая форма искусства в танцевальном поле формируется посредством творчества Пины Бауш.

В качестве иллюстрации этого феминизма можно привести, пожалуй, самый знаменитый спектакль ранней Бауш — «Весна священная» (ил. 8) на музыку Игоря Стравинского, полный свободой и смятением в полной мере. «На первый план выдвинут мечущийся женский кордебалет, и проявлено полное торжество свободного танца и драматическое ощущение его утраченной цели. Танцовщицы-женщины бросаются туда и сюда не только в поисках танцовщиков-мужчин — это лишь поверхностный слой постановки. Танцовщицы-женщины мечутся в ожидании какого-то важного призыва по засыпанной землей сцене. Через весь балет проходит пластический мотив,

⁵⁸ Клименхага, Ройд. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. М.: ООО «Арт Гид», 2021. С. 24

⁵⁹ Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. С. 49

на редкость выразительный, на редкость дерзкий»⁶⁰. Сама Бауш впоследствии вспоминала: «Первое, что я сделала, — это поговорила с ними (танцовщиками) о том, что "Весна" значит для меня. В ней так много разных эмоций, она постоянно меняется. В ней также очень много страха. Я думала, каково это будет танцевать, зная, что ты должен умереть? Что вы будете чувствовать, что я буду чувствовать?»⁶¹.

Творчество Пины Бауш оказало огромное влияние на «статус современного танца, театра танца в иерархии исполнительских искусств. В ее художественной практике обнаружилось характеристики, задавшие новый вектор развития современного танца, что привело к изменению формата его самоидентификации как вида танцевального исполнительского искусства»⁶². Несомненно, усилиями Бауш танец постмодерн перестал восприниматься публикой профессиональной и широкой как исключительно «чистый» вид искусства, а уверенно перешел в разряд мультидисциплинарных форм, которые мы исследуем в данной работе. Теоретик перформанса Бояна Кунст в своих исследованиях озвучивает важную идею творчества Пины Бауш и других современных художников-хореографов: «На передний план... в современном танце последних двух десятилетий выходит мультилог и плюралистическая ориентация самого процесса художественной работы, его аффективное, лингвистическое и когнитивное измерения, которые в важной степени способствуют и формируют контекст репрезентации и институционализации танца»⁶³.

К продолжателям традиций Пины Бауш в России можно отнести екатеринбургского хореографа Татьяну Баганову, основательницу танц-театра «Провинциальные танцы». «В своем творчестве театр синтезирует каноны

⁶⁰ Там же. С. 52

⁶¹ Кузнецова, Т. Пластика подсознания [Электронный ресурс]: Коммерсант, 2013. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2156057> (дата обращения 2.05.2023).

⁶² Там же.

⁶³ Kunst, Bojana. Artist at Work, Zero Books, 2015. P. 267

различных европейских и американских танцевальных школ, сочетая хореографическое, пластическое и драматическое искусство, что создает особый стиль, близкий по духу Пине Бауш. «Провинциальные танцы» — один из первых авангардных коллективов постперестроечной России, «легализовавший» такое понятие, как танец-постмодерн, а в своей эстетике фокусируется на аскетизме, минимализме и жестком подчинении внешнего движения движениям внутренним»⁶⁴. Этот танец продолжает традицию интеллектуального танца-постмодерн, когда действие происходит для зрителя, не знающего правил игры, но открытого, он может стать близким и понятным.

Важной и знаковой постановкой Багановой является «Свадебка» на музыку того же Стравинского. Так же как у Бауш, мы видим очень женский спектакль, в котором фигурирует языческое кипение страстей и ужас перед неумолимостью обряда и женской судьбы. Эмоции так же оголены и выражаются через движения и жесты, где предметы живут своею жизнью. минимализм и аскетичность переплетаются с глубиной естественных чувств. Она считает, что танец не может существовать просто ради танца, ради абстрактной эстетики. По словам хореографа, самое интересное в ее спектакле — трансформация самого артиста, его осознание момента и способность перейти свои собственные границы, выйти на новый уровень.

Для уточнения рамок жанра танцевального перформанса нами была рассмотрена деятельность основоположников жанра и продолжателей их традиций. Искусство танц-перформанса дает художникам больше возможностей, чем чистые формы искусства. В нем заложено больше, чем красивая форма танца, и он имеет не меньше смысловой нагрузки, чем перформанс. Этот жанр задает такие вопросы, которые классическое

⁶⁴ Котович, Т. В. Движение, время, ритм и проекции хореографического поиска / Т. В. Котович // Искусство и культура / Витебский государственный университет им. П.М. Машерова. – Витебск, 2016. С. 6-30.

танцевальное искусство не поднимало и вряд ли поднимет из-за нежелания перегружать формы смыслом.

«Художественная коммуникация в танцевальном перформансе наделена богатыми перформативными характеристиками: дихотомия экстраординарного и будничного; усиление осознанности настоящего у зрителя; единый гравитационный регистр зрителя и исполнителя»⁶⁵. Художники танцевального перформанса стремятся к тому, чтобы танцевальные и телесные практики выходили из хореографических и зрелищных шаблонов и не воспринимались как события развлекательного характера. Они проходят все те же этапы создания произведения художником, только вместо кисти и холста они выбирают собственное тело – в их работах проблематика метафоризируется пластикой тела.

⁶⁵ Юдина, А. Диана Вишнева. Мультивселенная. М.: Эксмо, 2018. – С. 178

ГЛАВА 2

ИНСТИТУЦИАЛИЗАЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА В РОССИИ И МИРЕ

В данной главе мы рассматриваем процесс институциализации танцевального перформанса на примерах из мировой истории. Культура глобализации приводит к значительным изменениям в сфере художественной культуры, и такой специфический жанр, как танц.перформанс требует от современного искусства новых организационных форм.

Мы выделим ключевые площадки легитимации этого сложного искусства, соединив в исследовательском подходе два понятия: «институт» - как закон организации, закрепляющий нормы в рамках официальных или неофициальных форм, и «институции» – как определенные традиции и обычаи, сочетающие в себе разные искусствоведческие и социальные дискурсы.

2.1 Зарубежный опыт институциализации танца постмодерн

В этом параграфе мы возвращаемся к истокам танца постмодерн, но рассматриваем его историю с точки зрения организации и форм институциализации.

Первой организованной, но все еще стихийной площадкой для показа нового танца, стала Мемориальная церковь Джадсона в Гринвич Виллидж в начале 60-х. Пространство делили современные художники двух направлений – танцовщики и поэты. Первые обычно выступали в главном алтаре церкви, а вторые – на хорах. Кроме того, церковь работала как галерейное пространство, выставляя работы таких художников, как Роберт Раушенберг, Том Вессельман, Йоко Оно и других. Церковь Джадсона стала одним из первых multifunctional центров современного искусства в сегодняшнем понимании. Благодаря своему независимому положению, в рамках церкви

демонстрировалось экспериментальное, политическое и оппозиционное, авангардное искусство, что позволяло сфере не оставаться в тени, а новым художникам всех жанров доносить свои идеи до публики.

Настоящим прорывом в области танца-постмодерн стал первый продемонстрированный в церкви Джадсона танцевальный перформанс «Концерт танца», от которого в 1962 году и начался отчет истории этого направления. Название было предложено Робертом Данном, танцевальным авангардистом, наставником постмодернистских хореографов и одним из основателей Театра Танца Джадсона. Словосочетание «Концерт танца» было выбрано, чтобы «задействовать историческую традицию неповествовательного танца и предложить интимную камерную презентацию»⁶⁶. Здесь же можно проследить взаимосвязь с поп-артистскими фильмами Энди Уорхола - в его ранних фильмах применялся то же «неповествовательный» подход без нарративной подоплеки.

Возвращаясь к «Концерту танца», стоит обратить внимание на его нетрадиционные и радикальные для того времени особенности. Вечер начался с показа фильма «Увертюра», который сам по себе представлял авангардное произведение искусства. Фильм состоял из смонтированных случайным образом клипов – при монтаже художники сложили вместе все пронумерованные пленки и расставляли их в порядке, продиктованном наугад выбранной последовательностью цифр из телефонной книги. Идея, близкая играм сюрреалистов и дадаистов, когда многое отдаётся на волю случая и бессознательного, а также превращает процесс создания искусства в важный художественный жест, о котором мы говорили в первой главе. А также, случайность – центральный принцип творчества композитора Джона Кейджа,

⁶⁶ Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Duke University Press Books, 1993. P. 38

который вместе с Мерсом Каннингемом стоял у истоков трансформации танцевального искусства.

Затем в программе начинались танцевальные перформансы с выступления Рут Эмерсон «Плечо». Среди выступающих также были Ивонн Райнер, Дэвид Гордон, Стив Пакстон, Алекс и Дэбора Хей, Элен Саммерс и другие. Названия танцев в высшей мере экстравагантны и даже провокативны: «Раз или два в неделю я надеваю кроссовки и иду на окраины», «Дождевой мех», «Танец манекенов», «Танец для трех людей и шести рук». Порядок выступлений определял вышеупомянутый Роберт Данн, но специально задуманного смысла в этом порядке не было, что также свойственно жанру постмодернистского танца. Каждый хореограф и танцовщик ставил то, что хотел и так, как хотел. Здесь еще не было кураторской работы, и концерт строился интуитивно и без нарратива. Об организации мероприятия пишет Салли Бейнс: «Порядок танцев в программе определял Роберт Данн... Стив Пакстон и Фред Херко сформировали рекламный комитет. Пакстон разработал листовку, которая проста, ясна, но в то же время остроумна в своем намеке на повторения и перестановки. Герко написал пресс-релиз, датированный выпуском 22 июня, в котором поясняется, что молодые профессиональные танцоры, участвовавшие в «Концерте танца», будут использовать различные прогрессивные хореографические стратегии, такие как неопределенность, правила, конкретизирующие ситуации, импровизации, спонтанная решимость и различные другие средства»⁶⁷. Во всей документации хореографы и исполнители были перечислены вместе как участники, вне какой-либо иерархии статусов.

Концерт был бесплатным, длился более трех часов, а зрителями стали более трехсот человек. Многие аспекты этого показа впоследствии стали отличительными чертами всей последующей деятельности Театра танца

⁶⁷ Там же. Р. 65

Джадсона: «демократический дух; радостное пренебрежение правилами, как хореографическими, так и социальными; отказ подчиняться требованиям «коммуникации» и «порождения смысла», которых в то время придерживался даже авангардный театр; радикальное вопрошание – иногда через серьезный анализ, а иногда через сатиру – о том, что представляют собой материал и традиции танца»⁶⁸.

Театр Джадсона, как организованная группа, просуществовал несколько лет, но своей деятельностью его участники радикально расширили рамки танцевального искусства в отличие от традиционных рамок театрального показа. Концерты-перформансы стали новой формой демонстрации танца постмодерн, что явилось первой попыткой оформления отношений хореографов и исполнителей в определенную форму института, несмотря на отсутствие у них жестких правил и норм.

Участниками был заложен фундамент для дальнейшего развития использования потенциала самоанализа в хореографии. Репрезентация окружающего мира в этот момент уходит со сцены, а главную роль начинают играть соматика и концептуальность. Исследовательница перформативных практик Бояна Цвейч пишет об этом периоде: «Хореограф понимал, что если танец попытается рассказать нам что-то о мире, то он обречен на неудачу, что он может представлять только репрезентацию, то есть только свои собственные средства и идеологические механизмы для производства смысла и статуса в современной культуре. ... Теоретический комментарий не только должен сопровождать танцевальное произведение, но и быть «вшитым» прямо в перформанс, стать его несущей конструкцией, не отменяя важности соприсутствия исполнителя и аудитории»⁶⁹.

⁶⁸ Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. – С. 54-55

⁶⁹ Svejic, Bojana. Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance UK: Palgrave Macmillan, 2015. - P. 36

Визуальный формат нового танца больше не предполагал театрального оформления, и условная граница между танцовщиками на сцене и зрителями в зале полностью стиралась. В церкви Джадсона уже не было разделяющей оркестровой ямы, все участники действия максимально сближались друг с другом, привлекая внимание к физике и материальности тел. Публика вовлекалась и становилась непосредственным участником перформанса, а танцовщики получали возможность слиться с зрителями за счет отсутствия специальных костюмов и пышных декораций.

Другим важнейшим художественным институтом танца постмодерн является Танцтеатр Пины Бауш, который представляет собой уникальную и новаторскую форму организации, действующую и в наши дни. Изначально это часть муниципального театра Вупперталя, в оперном отделении которого Бауш была балетмейстером, а впоследствии автономная труппа со своими авторскими методами построения танца и его организации.

С точки зрения кураторской позиции нам важно проанализировать так называемые «исследовательские поездки» Танцтеатра – художественные исследования на местности, которые практиковала Пина Бауш со своей труппой. «Сегодня под ними понимаются художественные способы работы – не только как процессы, направленные на восприятие, но и как дискурсивные практики, ориентированные на познание»⁷⁰ - говорит нам исследовательница творчества Бауш Габриэле Кляйн. Она продолжает: «Пина Бауш продемонстрировала, как повседневный опыт можно перевести в знания и – эстетически – в хореографию не только благодаря методу вопросов. Ее взгляд как этнолога повседневности прояснялся за счет совместных постановок, в которых она помещала свои вопросы в контекст различных культур»⁷¹.

В рамках таких поездок труппа путешествовала по миру и накапливала впечатления – документальные (фото и видео материалы), культурные

⁷⁰ Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. С. 188

⁷¹ Там же.

(сувениры, знаки и символы), но главное – ментальные. В соответствии с этим решались важные для постановок вопросы: «Будет ли труппа представлять ответы на тему «Томление» в Корее, Индии или Бразилии иначе, чем в Лиссабоне или Лос-Анджелесе? Повлияют ли на танцовщиков наблюдения в странах, где любовь на языке жестов выражается иначе? Как танцовщики переводят публичные гендерные жесты на репетициях, если из-за собственного опыта иначе ощущают местную атмосферу? Будет ли благодаря художественному исследованию больше разнообразных «ответов», например, на тему страха? Возникнет ли на основании различного культурного восприятия и опыта что-то вроде архива чувств? Архива, который выйдет за рамки ситуативного восприятия и опыта и позволит увидеть «надисторическое родство»?»⁷².

Таким образом, деятельность Танцтеатра являлась подвижным процессом, учитывающим культурный контекст публики. Как куратор своей труппы, Пина деликатно подходила к показам с этической точки зрения, при этом оставаясь радикальной в технической составляющей. Эстетика и практика зрителя остается ключевым фактором ее танца. Зритель – полноправный участник действия. Пина не навязывает свои собственные смыслы спектаклей, которые ставит, а оставляет простор зрительской фантазии, прочтению, восприятию. В том числе, до и после спектаклей Танцтеатра никогда не происходит обсуждений или вступительных пояснений, а в буклетах нет либретто или рефлексирующих текстов – чаще всего это просто картинки и фотографии. Пина говорит: «Зрители всегда являются частью спектакля, так же, как и я, даже когда меня нет на сцене. В наших программках никогда нет указаний на то, как следует понимать пьесы. Как и в жизни, мы должны получить собственный опыт. Никто не может отнять его у нас»⁷³. Но не будем забывать о явном радикализме и экспрессии

⁷² Там же. С. 189

⁷³ Там же. С. 319

постановок Пины, чтобы не сложилось ложное впечатление о некотором подчинении зрителю. В постановке «Он берет ее руку и ведет в замок, остальные следуют» 1978 года по пьесе «Макбет» Уильяма Шекспира, исполнительница кричит прямо на зрителей: «Убирайтесь по домам, если вам так не нравится»⁷⁴. И шокированные зрители действительно покидали зал.

Такой же важной частью, как зрительское восприятие, для Танцтеатра Пины Бауш является организация пространства. Пина продолжила линию Театра Джадсона по уничтожению барьеров между артистом и зрителем, но пошла еще дальше. Согласно ее концепции сценического со-присутствия, на сцене одновременно физически может находиться и артист, и зритель, а их взаимодействие в определенном спектакле зависит от архитектуры и атмосферы площадки, на которой происходит перформанс.

В постановках Бауш артисты не играют роли, они играют сами себя, а в спектаклях нет вымышленных имен – только реальные имена танцовщиков. А в основе движений лежат ответы на вопросы, которые Пина задает на репетициях. «Метод вопросов как композиционная основа постановки определяется растущей уверенностью Пины Бауш в способности ее самой и ее труппы вводить материал опосредованно. Вопросы помогают выявить то, что испытал в жизни каждый из исполнителей, то, как каждый из них переживает отдельные моменты душевной связи»⁷⁵. Это придает убедительность и естественность исполнителям, а то, что они демонстрируют в танце, становится очень личным и индивидуальным.

Институциональный прорыв Пины Бауш мы связываем не столько с формальным подходом и созданием Танцтеатра, как нового вида организации танца-постмодерн, но главным образом с формированием и внедрением нового способа передачи танца. Отличие Бауш в этой части в том, что она не

⁷⁴ Клименхага, Ройд. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. М.: ООО «Арт Гид», 2021. С. 70

⁷⁵ Там же. С. 78-79

стремилась к быстрому, постоянно обновляющемуся репертуару, хотя такая быстротечность характерна именно для авангардного искусства. Она культивировала идею, ядром которой является контекстуальное отличие одной и той же постановки в зависимости от личных, исторических, политических, ситуативных факторов и, конечно, от разной аудитории. «Идентичность и различия – подлинная составляющая восстановления и передачи постановок»⁷⁶.

Танцтеатр Пины Бауш активно пользовался и новейшими техническими разработками – VHS и цифровым записям, благодаря чему, сохранились архивные записи спектаклей и репетиций, которые сегодня используются для изучения и реконструкций. Записи не систематизированы и недостаточно хорошего качества, так как изначально не предполагалось использовать их для передачи, но заслуга Пины, как минимум, в попытках и лояльности другим новым жанрам искусства, таким как, например, медиа-арт.

После смерти Пины Бауш в 2009 году труппа ее Танцтеатра продолжает существование и выступает с новыми и реконструированными постановками по всему миру. В 2021 году в рамках фестиваля «Александринский» труппа представила в Санкт-Петербурге спектакль «Полнолуние» (ил. 9) Пины Бауш. Сценография подразумевала масштабный объем воды на сцене, в котором плескались танцовщики (уместно сделать отсылку на поле земли в сценографии «Весны священной»), а текстовые фразы перформанса по заветам Пины Бауш были переведены на русский язык и произносились самими танцовщиками. Эта постановка может быть классическим примером деятельности Танцтеатра. Танцевальные соло и жанровые сценки, пантомимные зарисовки и текстовые монологи, трагедия и фарс — определенное вавилонское смешение жанров и типов высказывания — характерные черты постановок Пины Бауш. Ее Танцтеатр мы относим к особой форме искусства и культурной практики танца постмодерн, которая

⁷⁶ Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. – М.: Индивидуум, 2021. С. 211

заложила и развернула основы не только синтезированному направлению танц.перформанс, но и создала новый уникальный институт этой формы.

Теперь обратим взгляд на Восток и поговорить о постмодернистском танцевальном перформансе в разрезе азиатской культуры. Мы рассматриваем танцевальный театр Буту, появившийся в Японии, как отклик на социальное виденье жизни после Второй мировой войны. Художники и хореографы, в частности, основатели буюто - Тацуми Хиджиката и Казуо Оно построили концепцию своего нового искусства, оглядываясь на печальные обстоятельства того времени.

С точки зрения стиля буюто — это авангард, в котором акцент смещается с формы на способы движения, с попыткой танцора отстраниться от социальной стороны своей личности, что делает эстетику буюто ближе к танцу модерн и даже свободному танцу Айседоры Дункан. Тем не менее по своим институциональным характеристикам искусство буюто стремится к постмодерну и однозначно являет собой сложное, мультидисциплинарное искусство танцевального перформанса. Буюто по своей сути – синтезированное искусство не только с точки зрения формы, но и содержания – классическая японская эстетика и европейский модерн. Кроме того, организационная форма шоу, распространившихся по всему миру, делает театр Буюто интересным для нас примером кураторской работы.

Первые хореографы театра Буюто искали то, что выходит за все те рамки, что уже существовали в театре и танце. Визуальная эстетика противопоставляется европейскому искусству, европейским же канонам красоты, а в идейной основе лежит поиск национальной идентичности. Спектакль строится вокруг специфичных острых тем смерти, эротики, религии и демонстрируются, как правило, с минималистичными, но экспрессивными декорациями или совсем без них. Танцоры почти полностью обнажены, их тела покрыты белой краской, они молчаливы, неторопливы и полностью контролируют себя и ситуацию. Их движения подчинены традиционным японским техникам управления энергией, в них нет прыжков,

вращений, иногда нет самого движения, только поза. «В будто принципиально изменилась зависимость движения от музыкального ритма. Сопровождение могло быть разным — от европейской музыки до традиционных национальных мелодий и далее, к шумам и звукам. Некоторые из танцев исполнялись в тишине, другие — под заранее записанную звуковую дорожку, содержащую стенания, тяжёлое дыхание и музыку губной гармошки. Музыкальный ритм как внешний организатор утратил свою роль, т.к. определяющим стало подчинение ритму внутренних состояний»⁷⁷.

Задуманная, как противопоставление мировому искусству, философская хореографическая школа с восточными принципами гармонии и взаимодействия с пространством стала популярной во всем мире. И здесь мы можем проследить два типа экспонирования современных произведений будто. Первый – театральный, строится на достаточно классическом контакте артиста и зрителя. Чаще всего такие постановки масштабны, с эффектным сценическим решением, точечными декорациями и деталями костюмов. Во втором варианте экспонирования спектакль как будто превращается в инсталляцию, и исполнитель сам становится предметом искусства. Если в первом варианте чаще всего задействована классическая сцена, например, театра, то здесь же специально подобранного пространства может не быть, а танцор исполняет движения в любой естественной среде.

Мы связываем феномен распространения эстетики театра Будто с несколькими факторами. Во-первых, восточная философия вызывает неподдельный интерес своим аналитическим и рефлексивным характером, монументальностью и богатством истории. Перформансы будто в первую очередь наделены философским смыслом и погружают зрителя в подобие транса, позволяя не просто созерцать, но и размышлять. Во-вторых, с

⁷⁷ Святуха, О. П. Танец будто как синтез западных и восточных культурных традиций / О. П. Святуха // Театральное искусство как среда формирования ценностей общества. – Москва, 2018. С. 181 – 192. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy/viewer> (дата обращения 29.04.2023).

художественной точки зрения этим спектаклям присуща экстравагантность, вызывающая жестокость и необычность. Сохраняется тенденция использования как инструментом, наполненного смыслом тела человека. В современном искусстве на фоне множественных симуляций такая демонстрация физики и телесности обращает внимание зрителя на себя, напоминая о слабости и уязвимости, о реальном и живом.

Театр Буто привнес в мировой танцевальный перформанс новые контексты и пошел еще дальше, чем европейские и американские хореографы. Он создал прецедент танца-философии, не зависящего от внешних факторов – зрителя, пространства и даже хореографа. У него нет собственной знаковой площадки, как у Театра Танца Джадсона и нет постановщика, на личности которого завязана идеология всего искусства, как у Танцтеатра Пины Бауш. Это особенная свободная форма организации, уходящая корнями в культурное наследие и историю.

2.2 Российский опыт институциализации современного танца и кураторские подходы к формообразованиям танцевального искусства

Для исследования институциализации танц-перформанса в России мы не будем использовать исторический метод, так как временной промежуток существования танц-перформанса в нашей стране, а тем более его принятия публикой, крайне невелик. Мы сосредоточимся на развитии современной нам танцевальной российской сцене, но, тем не менее, считаем необходимым обратиться к первым историческим формам организации авангардного танца. Они имели уникальную культурную ценность и сформировали национальные особенности будущего танца-постмодерн.

Первым и, пожалуй, главным куратором современного балета в России является Сергей Павлович Дягилев и его «Русские сезоны» 1908 – 1929 годов,

как феноменальная антреприза⁷⁸ новаторского танца. Русский классический балет, который был и есть нашим национальным достоянием, был представлен Дягилевым, как непредсказуемое, острое, демонстративно трансформирующееся и провокативное искусство. Вполне себе черты современного танца, и действительно, то, что предлагал Дягилев в своё время представлялось авангардным и выходящим за рамки. С его подачи в восприятии Русского балета за границей сместились акценты: «Русский балет — это такое художественное пространство, где на одном полюсе — ориентальная, языческая или же связанная с европейской стариной экзотика, а на другом — самый острый, самый радикальный ультрасовременный эксперимент»⁷⁹. Именно здесь родились ультрасовременные балеты «Свадебка» и «Весна священная» на музыку Игоря Стравинского, которые впоследствии будут брать за основу постмодернистские хореографы, в частности, Пина Бауш и Татьяна Баганова, о которых мы говорили выше.

С точки зрения внутренней организации коллектив, собранный Сергеем Павловичем, имел свои характерные особенности. Постановщики, сценографы, артисты на протяжении 20 лет постоянно сменяли друг друга по решению руководителя, тонко реагирующего на запросы и вызовы времени. При этом каждый участник антрепризы был, по сути, отдельным проектом Дягилева, который он развивал и масштабировал. Здесь можно столкнуться с критикой подхода, когда потенциал художника предельно используется, а затем на его место назначается новый. Однако, имена Михаила Фокина, Льва Бакста, Жоржа Баланчина и других остались в истории, как абсолютно самодостаточные и великие. А следовательно кураторский подход, при котором методичное развитие каждого участника проекта несет пользу для большой проектной цели и наоборот.

78 Антрепри́за (от фр. *entreprise* — предприятие) — форма организации театрального дела, в котором организатор (антрепренер) приглашает для участия в спектакле актеров из различных театров (в отличие от формы репертуарного театра с постоянной труппой)

79 Складская, И. Расцвет русского балета: Дягилев и Русские сезоны [Электронный ресурс]: [URL: https://arzamas.academy/materials/1313](https://arzamas.academy/materials/1313) (дата обращения 29.04.2023).

Другой важной составляющей успеха «Русских сезонов» с формотворческой точки зрения являлся деловой подход Дягилева к организации искусства. В своей программе он «демонстрировал великую и чисто художественную силу прагматичного: соединения высокого, каким считалось искусство, и низкого, каким многие из художников считали коммерческий расчет»⁸⁰. Его Русские сезоны – отличный пример взаимоотношений художников и организующего их куратора, где присутствует четкое разделение профессионального труда и сфер действия.

Не будем далеко уходить от театрального института и рассмотрим деятельность Театра балета Бориса Эйфмана, существующего в России на протяжении 45 лет. Однозначно, на этом примере мы отчетливо прослеживаем хореографическую составляющую, однако, своим аналитическим и философским подходом к постановкам, новаторской хореографией, которая имеет мало общего с классическим балетом, спектакли театра можно отнести к рассматриваемому нами жанру танцевального перформанса. Театр Эйфмана представляет для нас интерес, как не имеющий аналогов русский психологический балетный театр.

Художественная основа театра - создание собственного самобытного репертуара, хореографическая форма которого оригинальна и не является интерпретированной версией кого бы то ни было. А вот собственные постановки Борис Яковлевич регулярно обновляет, гораздо чаще других хореографов, стремясь сделать их актуальными и понятными в конкретном текущем моменте. Он любит цитировать только самого себя и говорит: «Создавая новый спектакль, я обязан добиться того, чтобы он был изобретательнее и талантливее предыдущего. Каждая последующая работа должна отличаться от сделанного тобой ранее. Никто, скажем, не ожидал, что после всех выпущенных нами хореографических психодрам мы обратимся к легкой, искрящейся музыке Штрауса и стилистике балльных танцев и поставим

⁸⁰ Там же.

балет «Эффект Пигмалиона». А наш театр вновь удивил всех, создав этот трагикомедийный спектакль»⁸¹.

Тематически Эйфман чаще всего обращается к русской литературной классике. Его спектакли «Чайка» (ил. 10), «Мастер и Маргарита», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы» и другие, стремятся «откровенно говорить со зрителем о самых сложных и волнующих сторонах человеческого бытия, о поисках смысла жизни, о столкновении духовного и плотского. Ключевая эйфмановская тема – взаимоотношение художника-творца с окружающим его миром, где основным становится служение данному свыше таланту, обретение себя ценой многих потерь, лишений, разочарований и внутренних страданий».⁸² Своей миссией хореограф видит передачу богатого духовного наследия страны следующим поколениям, а ценность России по его мнению – в накопительном багаже опыта наших гениальных предшественников.

Сегодня Театр балета Эйфмана представляет собой государственную институцию, где художественный руководитель имеет самые широкие полномочия, его деятельность не цензурируется, а сам театр получает поддержку государственных фондов. Синтез современной хореографии, постмодернистской пластики, сочетания перформативных элементов, транслируется здесь в привычной для зрителя форме спектакля, и за счет этого некоторая радикальность постановок нивелируется зрелищной составляющей. Нам интересен этот пример институциализации, как сочетание классической формальной академичности внешнего и постмодернистского, свободного внутреннего. Это баланс на границе «харизматичного» театра, где зритель пассивно наблюдает и «эмпатического», «где мы видим артиста на пределе

⁸¹ Каменская, А. Борис Эйфман — о танце, Петербурге и заслуженном озарении [Электронный ресурс]: Стиль РБК, 2020. - URL: <https://style.rbc.ru/people/62b5cf8d9a7947b1a8de30c0> (дата обращения 5.05.2023).

⁸² Горюнова, И. Борис Эйфман. «Чайка-2». Перечитывая заново... [Электронный ресурс]: Литературная газета, 2022. - URL: <https://lgz.ru/article/-32-6846-10-08-2022/boris-eyfman-chayka-2-perechityvaya-zanovo-/> (дата обращения 29.04.2023).

возможностей; он буквально заигрывает с возможностью неудачи, и это вселяет надежду, потому что тоже самое мы испытываем в реальной жизни»⁸³.

В похожей парадигме работает современный хореограф Начо Дуато, с 2019 года являющийся художественным руководителем балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге. Его деятельность строится в двух аспектах. Во-первых, он ставит собственные одноактные балеты, в которых сильна перформативная часть. Как, например, балет «Белая мгла», основанный на личной драме хореографа. Здесь острое чувство сопереживания у зрителя вызывает не только новаторская хореография, но и определенные художественные жесты и вплетенные в канву спектакля перформансы. Во-вторых, в отличие от Эйфмана, Начо Дуато активно переосмысливает готовые постановки, интерпретируя русскую балетную школу с точки зрения современной хореографии постмодерн. В союзе двух культур, столкновении классики и авангарда рождается новое искусство, которое сложно однозначно отнести к определенной чистой форме.

Возвращаясь в контекст рабочих кураторских форм, в случае с Сергеем Дягилевым мы видим равноправную работу куратора и художника. Каждая из сторон выступает в своей определенной роли – организатор/менеджер и творец, и за счет их взаимовыгодного и взаимодополняющего симбиоза получается эффектный, успешный проект. Ситуация Театра балета Эйфмана демонстрирует нам несколько другой подход. Борис Эйфман совмещает в себе обе ипостаси – куратора и художника, и в этом случае его искусство по форме ближе к делегированному перформансу, где артисты воплощают художественную задумку постановщика. Одновременно с этим, Эйфман выполняет и организационную работу, курирует деятельность труппы, разрабатывает стратегии развития, планирует внешнюю деятельность театра.

Теперь нам интересно проанализировать другой кураторский подход, когда художник сам является куратором, постановщиком и исполнителем. Для иллюстрации такой ситуации мы выбрали петербургскую студию

⁸³ Юдина, А. Диана Вишнева. Мультивселенная. М.: Эксмо, 2018. С. 182

перформативных искусств «Сдвиг» - самоорганизацию, существующую автономно от внешнего (государственных и частных) финансирования. Команда художников-кураторов, Антон Вдовиченко, Камиль Мустафаев, Мария Шешукова и Анна Кравченко, «полностью занимаются развитием и обслуживанием «Сдвига»: организуют лаборатории и мастер-классы, ведут занятия по танцу и перформансу, ищут арендаторов, занимаются пиаром и документацией, собирают аудиторию, обустривают пространство, убираются и моют полы»⁸⁴.

Формат студии можно определить как комьюнити, вбирающее в себя художников разных медиа, исследователей, театралов и балетоведов. Пространство живет собственной жизнью, его могут арендовать другие артисты для репетиций или выступлений. Знаковым мероприятием «Сдвига» стала «Ночь перформанса» (мы вернемся к ней позже) - событие смешанного формата, являющееся одновременно и концертом-демонстрацией работ, и вечеринкой. Можно провести некоторую параллель с церковью Джадсона, о которой мы говорили выше, но в данном случае у пространства есть постоянная команда, задающая тон и вектор эстетического и формотворческого развития. Подход «Сдвига» к пониманию танцевального перформанса связан с акцентом на соматические дисциплины: «Танцуя танец, я имею дело со своей способностью воспринимать в движении — вниманием, бдительностью, чувствительностью, чуткостью. Восприятие в движении требует специфической координации чувственных импульсов. Способность видеть и слышать расширяется тактильным, проприоцептивным, кинестетическим опытом. Этот опыт, условно назовем его телесный, не принадлежит исключительно области танца, но в танце становится наличным. Способность «наблюдать, как я воспринимаю в движении» проявляет то, что я не вижу и не слышу в обыденном восприятии, открывает соматическую

⁸⁴ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 123

перспективу — опыт тела от первого лица»⁸⁵. Эта соматическая составляющая тесно сближает и делает студию преемником американского танца-постмодерн 1960-1970-х годов.

Как сообщество, «Сдвиг» существует на границе общественного и домашнего пространства, а его характерной чертой является гостеприимство, которое по словам философа Ирины Аристарховой, «имеет место в двух сферах: у себя дома, на уровне человека, и в своей культуре/стране, на уровне нации или другой общности. Домой мы приглашаем других людей индивидуально, по имени, а в страну мы приглашаем другие группы людей – беженцев, бывших соотечественников, трудовых мигрантов и туристов»⁸⁶.

«Сдвиг» приглашает и принимает разные типы мышления, разные направления творчества, разные сообщества. Каждый гость получает свободу слова и действия и может быть уверен, что будет принят пространством и комьюнити. Самым ярким примером гостеприимства является упомянутая выше «Ночь перформанса». Стоит заметить, что организаторы называют себя не «кураторами», а «хозяевами Ночи», а своих посетителей – «гостями». Важная мысль – хозяевами является не только команда «Сдвига», но и все художники и хореографы, демонстрирующие свои работы. Благодаря этой идее, «сгущается разрозненная коллективность российского танц-перформанса в самых неожиданных вариациях – но каждый раз только на одну ночь»⁸⁷.

Формат мероприятия не нов, ему предшествовали и рейвы 90-х, и перформансы-вечеринки нулевых, но в сфере танцевального искусства он играет важную институциональную роль, а именно берет на себя функции института танцевального перформанса. Во-первых, далекая от академизма

⁸⁵ Кравченко А. Танец, который не претендует быть [Электронный ресурс]: Around Art, 2021. - URL: <http://aroundart.org/2020/03/22/kravchenko-tanets-kotoriy/> (дата обращения 2.05.2023).

⁸⁶ Аристархова, И. Гостеприимство матрицы. Философия, биомедицина, культура. СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2017. С. 167-168

⁸⁷ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 129

дискотека создает более расслабленную атмосферу, чем генеральная репетиция и, тем более сценический показ. Участники «Ночи» получают возможность донести до вовлеченной публики эскизы, испытать новые стратегии искусства, оставляя место ошибкам и незавершенности. Во-вторых, такая вечеринка сама по себе является кураторским проектом, в котором находит выход «мягкая» кураторская стратегия создания органичной сетки перформансов и доступного донесения их до смешанной публики. Куратор не ведет жесткий отбор постановок, иерархическая диагональ «куратор-художник-зритель» размывается, а на первый план выходят коллективный труд и общая ответственность. Кураторы «Сдвига» говорят, что ««Ночь» собирает себя сама».

Пример такой уязвимой, открытой творческой организации, имеющей успех у коллег и публики, кажется нам уникальным примером неконвенциональной институционализации танцевального перформанса, практика которого еще не закреплена развитой инфраструктурой и набором характерных черт — техникой и стилем.

Площадка, которая пошла в своей свободе и принятии плюрализма современности еще дальше – онлайн-театр и интернет. Эта институция танца самая молодая из рассматриваемых нами. Она укоренилась в нашей культуре во времена пандемии коронавируса, когда небольшие частные инициативы получили огромный отклик по всему миру. Танцтеатр и танцперформанс давно использовали новые медиа и современные технологии для расширения своих возможностей, но в этот период сложилась полноценная институция, пока находящаяся в своей начальной фазе, но имеющая большой потенциал. Отметим, что в нашу задачу не входит критика такого формата. Нас интересуют его потенциальные художественные характеристики.

На первый взгляд, идея кажется нелогичной и даже не пригодной к существованию, так как «ключевым художественным медиумом

и материалом партиципаторного искусства являются люди»⁸⁸. В пространстве интернета политика зрительства имеет отличительные особенности – фигура зрителя пассивна, а зачастую заведомо агрессивна; зритель обладает неограниченной свободой восприятия и интерпретации; для зрителя становится невозможным пространственное погружение; в контакте со зрителем отсутствует эпистемологическое телесное и хронологическое.

Онлайн и офлайн площадки представляют собой разные форматы событий и предполагают такие же разные социокультурные нормы. Онлайн-театр следует рассматривать как отдельный институт, параллельно, а не в сравнении с офлайн. Исследователь Анна Козонина говорит: «Заходя на территорию новой «выставочной площадки», театр получает и другой институциональный контекст. Раньше искусство критиковало музей и систему искусства, а современный танец – театральную ситуацию. Сегодня им не обойтись без исследования не столько институций, сколько новых инфраструктур, в которых они оказались, - без изучения их возможностей, угроз и ограничений»⁸⁹.

Формально в онлайн-пространстве возможны несколько демонстрационных подходов. Перформанс может транслироваться онлайн или выходить в записи. В случае, когда танц-перформанс проходит в режиме реального времени, у зрителя, несмотря на разделенное виртуальное и физическое пространство, остается модифицированная возможность соучастия в формате чатов или интерактивов. В случае же записанных перформансов ситуация другая.

Эрика Фишер-Лихте в книге «Эстетика перформативности» сопоставляет ««живой формат» спектаклей / перформансов и их медиализованный формат — то есть спектакли, записанные с помощью

⁸⁸ Бишоп, Клэр. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. – С. 26

⁸⁹ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 214

киноленты или видео и транслирующиеся по тем или иным медиа»⁹⁰, и приходит к выводу, что «документация не стоит особого внимания в силу того, что обмен ролями между актерами и зрителями, превращение актеров и зрителей в сообщество, физический контакт между ними — все эти действия возможны лишь в условиях «живого формата», то есть в ситуации физического соприсутствия актеров и зрителей»⁹¹.

Исследовательница жанра Пегги Фелан анализируя те же проблемы, заключает: «Перформанс невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, он не способен в какой-либо иной форме участвовать в процессе тиражирования изображений. В той степени, в которой перформанс пытается включиться в экономику воспроизводства, он предает и уменьшает обещание собственной онтологии»⁹².

Добавим, что отказ от документации – действенный метод перформанса отстоять свою институциональную самостоятельность. Вместе с тем, это и возможность вовлечь более широкую аудиторию, которая в силу возрастных, географических и других причин не может быть офлайн-участником события. Кроме того, необходимость документации продиктована самими условиями реальности (например, пандемия), когда формат записи становится единственно возможным способом существования искусства. Благодаря возможностям интернета, сам жанр танцевального перформанса популяризируется и становится более доступным и понятным. В офлайновое танцевальное пространство зритель может прийти подготовленным и открытым к эмоциональному и психологическому соучастию.

Онлайн-площадки становятся нашей реальностью. Онлайн-фестивали, квартирники, джемы - новейшие варианты институтов танцевального и перформативного искусства. Выбор таких форматов продиктован вызовами

⁹⁰ Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. - С. 101-102

⁹¹ Там же.

⁹² Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 2003. — P. 146.

современного общества и представляет собой большой исследовательский интерес.

2.3 Фестивали как особый институт российского танцевального перформанса

Молодое, синтезированное искусство нуждается в специальных площадках и институтах. Специфика танцевального перформанса требует особенного подхода в экспонировании и представлении публике. Для такой молодой и узконаправленной формы танц-перформанса, каким он является в России, гораздо эффективнее коллективный подход к развитию, популяризации и экспонированию. Одной из актуальных коллективных тенденций становится фестивальная практика. Мы рассматриваем фестиваль, как интегративный синтетический институт, представляющий собой пространство, которое объединяет любителей, профессионалов, деятелей искусства.

В рамках фестиваля происходит обмен опытом, неформальное общение, независимые оценки как со стороны профессионалов, так и любительской публики. Фестиваль становится культурной практикой, которая позволяет быстро и эффективно сформировать взгляды на новое искусство, что вызывает особенный интерес в российском контексте. Сформированному недавно российскому танцевальному перформансу важно одновременно интегрироваться в мировое культурное пространство и расширить горизонт сознания отечественной публики.

В фестивальном практике мы сталкиваемся с той же дефинициальной проблематикой – нет общепринятого самостоятельного формата фестиваля танцевального перформанса, зато как отдельное направление он широко распространен на перформативных и танцевальных фестивалях.

Мы сосредоточимся на мультиформатных фестивалях современного танца, которые проходят в Петербурге и содействуют развитию отечественного танца постмодерн и танц-перформанса.

Первый из них – Международный фестиваль современного танца Open Look, который проводится ежегодно с 1999 года. «С первых лет Open Look формировал взгляд в будущее – генерировал идеи, показывал ориентиры и перспективы, открывал широкой публике молодых талантливых хореографов и поддерживал их. Сегодня российский современный танец оказался в сложной ситуации, ему как никогда необходимы самоорганизация, внимание и поддержка. В рамках фестиваля эксперты (директора фестивалей, менеджеры, кураторы, продюсеры, критики) и деятели современной танцевальной сцены делятся опытом и действенными стратегиями продвижения современного танца, обсуждают самые насболевшие проблемы сегодняшнего дня и возможные пути их решения»⁹³.

В последние годы кураторы фестиваля представляют показательный срез, демонстрирующий, к каким неочевидным и несмежным жанрам стремится сегодня танец. В программе фестиваля неизменно предлагаются мастер-классы, но каждый год их тематика адаптируется под актуальные течения в современном танцевальном искусстве. В рамках концертной части происходят презентации премьер и показы знаменитых постановок.

Сайт-специфичность спектаклей является важной составляющей фестиваля. В его рамках задействуются различные городские пространства - наряду с привычной театральной сценой, хореографию постмодерн вписывают в пространства планетария, церквей, заводов, библиотек.

Под эгидой Open Look существует фестиваль «Пятилетка», посвященный петербургскому танцевальному искусству. «Цель фестиваля – продемонстрировать широкой публике срез развития петербургского

⁹³ Александринский театр. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Александринский театр. – URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/open-look-xkhiv-mezhdunarodnyy-festival-sovremennogo-tantsa/> (дата обращения 5.05.2023).

современного танца и поддержать его деятелей»⁹⁴. Можно говорить о некоторой уменьшенной копии международного фестиваля, где акцент смещается на локальную сцену. Формат фестиваля оказался настолько успешен, что изначально задуманный, как событие с периодичностью один раз в пять лет, с 2022 года он проводится ежегодно.

Другим крупным событием в практике танца постмодерн является фестиваль «Context. Diana Vishneva», основанный в 2013 году балериной Дианой Вишневой для поддержки и развития современной российской хореографии. Фестиваль объединяет хореографов, профессиональных танцовщиков и перформеров «в стремлении к познанию танца, многообразия стилей и культур и предлагает пространство для развития и реализации — программу Context Symphony, участие в проектной танцевальной группе, образовательные проекты. Важным направлением работы фестиваля Context является производство собственных танцевальных проектов, ко-продукции с российскими театрами и танцевальными компаниями, а также выпуск документальных фильмов»⁹⁵.

Центральное событие фестиваля – Конкурс молодых российских хореографов, который дает возможность современным художникам в области танца заявить о себе и получить поддержку. Победитель конкурса проходит стажировку в одной из ведущих компаний или центров современной хореографии, а также выступает в качестве специального гостя на следующем фестивале, представив созданную в результате его стажировки работу.

Также мы хотим отметить запланированный студией «Сдвиг», о которой шла речь выше, фестиваль «Танец без ума от себя и от любви» — это новый фестивальный формат современного танца в Санкт-Петербурге, который «пройдет 28 июля — 13 августа 2023 на разных площадках города

⁹⁴ Фестиваль Open Look. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Open Look. - URL: <https://open-look.ru/> (дата обращения 5.05.2023).

⁹⁵ Фестиваль Context. Diana Vishneva. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Context. Diana Vishneva. - URL: <https://contextfest.com/about> (дата обращения 5.05.2023).

и представит спектакли, перформансы, лаборатории и другие события, учреждая себя как спонтанный и самоорганизованный НИИ танца»⁹⁶. Отличительной особенностью фестиваля станет его интеграция в городское пространство, работа с природным ландшафтом, активная сайт-специфичность. В программе фестиваля заявлены арт-лаборатории для танцовщиков и перформеров, параллельная образовательная программа, а также концертная часть для широкой публики с показами собранных в лабораториях выступлений. Концепция фестиваля не предполагает государственного финансирования или крупного частного спонсорства, что позволяет ему оставаться самоорганизованной инициативой вне субъективных и политических повесток.

Характерная черта рассмотренных фестивалей – их ситуативность. Они существуют, как форма институции, в которой используются механизмы и инструменты организационных форм функционирования данного вида искусства в России. Актуальность этого механизма проявляется в практически единственной возможности позиционирования танцевального перформанса, как вида современного искусства, ведь со стороны официальных структур принятие этой формы началось сравнительно недавно. Мы можем заключить, что именно благодаря фестивальной практике танец постмодерн «оформился в институциональную сферу художественной культуры, т. е. систему, объединяющую художественное производство, потребление, образование и критику»⁹⁷.

По сравнению с более официальными структурами, у фестивалей есть неоспоримые преимущества. Они более демократичны в мобильности и бюджетах, а финансирование остается ключевым вопросом в развитии танца постмодерн. Фестивали становятся «механизмом, позволяющим оформиться,

⁹⁶ Студия перформативных практик Сдвиг. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Сдвиг. - URL: <https://sdvig.space/tanechezumaotsebya/> (дата обращения 5.05.2023).

⁹⁷ Курюмова Н. В., Коротаева Е. В. Фестиваль современного танца как способ существования и развития современного танца в России / Н. В. Курюмова, Е. В. Коротаева // Вестник Гуманитарного университета / Гуманитарный институт. – Москва, 2019. №1

войти в коммуникативное поле, найти свое место в культуре тем художественным явлениям, которые возникают в ответ на всё новые потребности и запросы общества в образно-метафорическом осмыслении тех глобальных изменений, вызовов, которые предъявляет ему современность»⁹⁸.

При этом фестивальная практика заняла то промежуточное положение, которое исторически было необходимо стихийно возникшему и развивающемуся танц-перформансу, стремившемуся занять свое место в официальной истории искусства. Преимущественно самоорганизованные труппы, школы, студии вынуждены работать «за идею», и фестивали становятся для них «доступной точкой входа в систему официальных культурных институтов. Процесс этого входа усложняется относительной молодостью танца постмодерн, его концептуальностью, которая не позволяет использовать его как инструмент идеологического воздействия на широкую публику, а также инновационность и субъективность, вступающие в противоречие с традиционной российской культурной ментальностью»⁹⁹. Таким образом, фестивали помогают танц-перформансу «оформиться, войти в коммуникативное поле, найти свое место в культуре тем художественным явлениям, которые возникают в ответ на всё новые потребности и запросы общества в образно-метафорическом осмыслении тех глобальных изменений, вызовов, которые предъявляет ему современность»¹⁰⁰.

Особый интерес организаторов и кураторов при планировании и проведении фестивалей вызвано разнообразием форм современного танца и его узких жанров, таких как, например, танцевальный перформанс. С каждым годом появляется все больше команд, трупп и студий, которые представляют широкий срез актуальной танцевально-перформативной культуры в России. Большое внимание уделяется месторасположению фестивалей, расширению

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

охвата аудитории и использованию качественной инфраструктуры. Важной составляющей фестивальной практики становится сайт-специфичность и работа с городскими пространствами.

Фестивали помогают привлечь внимание к новым тенденциям в искусстве, создают возможности для взаимодействия и обмена опытом между хореографами, танцовщиками и перформерами, а также укрепляют культурные связи между российскими регионами. Такие площадки служат местом создания нового творческого портфолио и установки новых контактов в отрасли для молодых, начинающих художников. Вклад фестиваля в развитие хореографической культуры в России не ограничивается только сценой, но также влияет на теоретические исследования в области хореографии и перформативных практик, обеспечивая существенные ресурсы для создания современных танцевальных теорий.

ГЛАВА 3

КУРАТОРСКИЕ ПРАКТИКИ И СТРАТЕГИИ В ИСКУССТВЕ САЙТ-СПЕЦИФИК ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА

В данной главе мы обращаемся непосредственно к сайт-специфик танцевальному перформансу и практическим особенностям его экспонирования. На примерах мы рассматриваем поле для работы куратора в этой форме искусства, выявляем основополагающие факторы, влияющие на кураторскую деятельность, определяем, какие новые цели и задачи возникают при экспонировании сайт-специфичного танца.

3.1 Особенности экспонирования сайт-специфичного искусства

Синтетическое искусство и танцевальный перформанс, в частности, находится в непосредственной взаимосвязи с самыми разными художественными формами – в нашем случае - музыкой, театром, танцем. В этот ряд закономерно вписать и такую категорию, как пространство. Оно может фигурировать в различных контекстах – пространство театра, галереи, музея, города, личности, природы, может являться религиозным или политическим. Пространство искусства обладает способностью расширять свои границы и выходить далеко за их пределы, выстраивая диалог с вышеуказанными областями, проникать в них и общаться сквозь границы. В русском языке понятийный аппарат в этой области еще не сформировался окончательно, поэтому мы используем английский термин «сайт-специфик»¹⁰¹. Сайт-специфичное искусство в контексте постмодернизма приобрело особенную популярность и особый художественный статус. В этом

¹⁰¹ Сайт-специфик (англ. site-specific) — это искусство, созданное для существования в определенном пространстве. Как правило, художник учитывает местоположение уже при планировании и создании произведения искусства.

новом искусстве пространство становится таким же равнозначным участником, как сам художник и его зритель.

В постановках сайт-специфичного танцевального перформанса на первое место выносятся именно пространство - оно диктует точку отчета и каждый последующий шаг исполнителя. Танец, его концепция, формируется под воздействием окружающей среды, сливаясь с ней в единую конструкцию.

Для условной классификации сайт-специфичного перформанса мы предлагаем заимствовать понятия, принятые в сайт-специфичном театральном искусстве, которые созвучны и находятся в едином контексте. Так, мы можем говорить об энвайромент-танц-перформансе и променад-танц-перформансе.

Первый из них статичен и отцентрирован, он предполагает замкнутость пространства, выстроенные границы, более конвенциональную, хотя и относительную концепцию «артист-сцена-зритель». Под сценой мы подразумеваем любое пространство, в которое выносятся художественное действие, но зритель при участии в этой форме танц-перформанса всегда физически ощущает рамки этого пространства и понимает характер происходящего, как в театре, глядя на игру актеров на сцене.

Если в «энвайроменте» присутствует некоторая изоляция пространства перформанса от масштабной окружающей среды, то в случае с променадом перформанс максимально в нее встроен. Зритель проходит определенный маршрут или двигается стихийно, зачастую даже не догадываясь, что является участником события. Такая форма еще более непредсказуема за счет вероятности вмешательства в действие посторонних людей и факторов.

Хрестоматийный пример сайт-специфичного танцевального перформанса-променада – постановка Триши Браун «Композиция для крыш» (Roof Piece) 1971 года (ил. 11). Перформанс был вдохновлен последовательным копированием движений на уроках танцев и репетициях, способом передачи, основополагающим для обучения танцоров. Браун и несколько ее коллег рассредоточились по крышам Сохо и сыграли танцевальную версию игры «Сломанный телефон». Одна танцовщица

исполняла серию движений, которые танцовщица на соседней крыше пыталась в точности скопировать, и так далее по цепочке. Зрители, размещенные на крышах зданий, могли следить за передачей и возникающими ошибками, за неизбежным ослаблением сигнала, который Браун намеревалась показать в ходе перформанса. Люди, которые не знали, что происходит, тоже обращали внимание, и это тоже было частью плана, тем более все танцоры были намеренно одеты в красное.

Намерение художницы состояло в том, чтобы создать танцевальный «семафорный» язык, который позволил бы общаться на больших расстояниях, тем самым ставя под сомнение визуальные понятия и понятия памяти в традиционном танце. С помощью этой хореографии Браун также бросает вызов определению хореографии как фиксированного набора движений, которые запоминаются и повторяются, используя идеи «передачи» и «воспроизведения» в качестве репрезентативных стратегий. Пространство крыш создает необходимые условия для правильной интерпретации перформанса, оставляя место ошибкам и импровизациям, в силу масштаба и архитектурных особенностей.

Еще одной танцевальной художницей, активно задействовавшей практику сайт-специфик искусства, являлась Мередит Монк. Как хореограф-постановщик она разрабатывала свои спектакли под конкретные природные или архитектурные площадки, и радикальная реорганизация пространств стала лейтмотивом всего ее творчества. Одна из первых сайт-специфичных работ Монк – «Сок» 1969 года, проходившая на трех площадках и являющаяся смешанной формой променада и энвайроментала. Первая из них - Музей Гуггенхайма на Манхеттене, где зрители перемещались по пространству музея, создающего фон для танца. Танцовщики выступали в роли живых скульптур, зрители перемещались между ними, слышали их дыхание, движение одних и других было непрерывным, хаотичным и взаимозависимым. Второй площадкой выступил зал Minor Latham Playhouse Барнард-колледжа, где танцоры взаимодействовали с обыденными

предметами, а зрители, так же, как и в музее, свободно перемещались по пространству. Последняя часть проходила дома у Монк, где уже не было артистов, но была представлена выставка реквизита, используемого в прошлых частях, и видеозаписи, на которых артисты рассказывали о своих впечатлениях и эмоциях. Перформанс сужался до единого ограниченного пространства.

Особенно ярко сайт-специфичность проявилась в энвайромент-постановке Монк «Песни восхождения» 2008 года, для которой «была сконструирована башня Ann Hamilton's Tower – открытое цилиндрическое сооружение, с расположенными внутри двумя спирально закручивающимися лестницами. Такая конструкция имела уникальную акустику: нижняя часть башни частично погружена в воду, верхняя же целиком открыта, создавая эффект резонансной камеры. Во время пения или игры звуки отражались от стен и вибрировали. Для создания природных звуков Монк использовала шест для колебания воды в резервуаре на дне башни – этот саунд сливался с пением и игрой на музыкальных инструментах»¹⁰².

Сама Монк говорит: «Пространство — это соратник, друг. Оно первый помощник перформера, а вовсе не его враг, как думают некоторые»¹⁰³. В ее творчестве сформировались «оригинальные способы воплощения сайт-специфик перформанса в музыкальном театре. В сочинениях, исполнение которых не только привязано к определённом месту, но и связано с ним концептуально, сформировались приёмы воздействия на зрителя, направленные на выстраивание ассоциативных связей между событиями, разворачивающимися в разных пространствах и на акцентирование процесса отображения разновременных событий в памяти»¹⁰⁴.

¹⁰² Жалнин, В. Happy women. К 80-летию Мередит Монк [Электронный ресурс]: Музыкальная жизнь, 2022. - URL: <https://muzlifemagazine.ru/happy-woman/> (дата обращения: 2.05.2023)

¹⁰³ Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк [Электронный ресурс]: Театр, 2019. - URL: <https://oteatre.info/pravila-zhizni-meredit-monk/> (дата обращения: 2.05.2023)

¹⁰⁴ Кисеев В. Ю. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк / В. Ю. Кисеев // Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2021. 50 с. URL:

Говоря о сайт-специфичном танцевальном перформансе, нельзя не упомянуть Сашу Вальц, хореографа и режиссера, знаковой деятельностью которой являются масштабные хореографические перформансы на открытии новых музейных площадок. В 90-е годы художница создала новый импровизационный формат хореографии «Диалоги», концепция которого включала в себя танцевальную реакцию на архитектуру.

Цикл «Диалогов» Вальц представляет собой коммуникацию между танцевальным перформансом и архитектурой, диалог пространства различных музеев и танцевальной эстетики. Циклу можно дать определение как «концептуальное исследование эмоционально заряженного и информационно насыщенного поля, ставшего на время сценической площадкой»¹⁰⁵ и согласно нашей классификации отнести к традиционному променаду.

Самым известным является «Диалог 09» (ил. 12), проведенный на открытии реконструированного Нового музея в Берлине в 2009 году. 35 танцовщиков в 20 разных залах под музыку, исполняемую живым оркестром, демонстрировали разную хореографию, вплетенную в контекст окружающего их искусства. Оммажи египетским фрескам и бюстам, игры во времени и со временем среди колонн, подражание статуям и другим экспонатам. При этом, исполнители – не просто «ожившие статуи», они «дышащие гости, не претендующие на замену или подмену. Два мира – статики и динамики – встретились, чтобы создать нечто в процессе. Танец и музей не стали одним целым, но вступили в диалог и также из него вышли. Движение становится вездесущим – пол, стены, проемы окон, выступы. Несмотря на пространственную раздробленность, появляется ощущение целостности, законченности высказывания, его самодостаточности. В конце происходит

<https://cyberleninka.ru/article/n/sayt-spetsifik-performans-v-tvorchestve-meredit-monk> (дата обращения: 2.05.2023)

¹⁰⁵ Смирнова-Гриневич, Н. Концептуальный театр Саши Вальц [Электронный ресурс]: Вопросы театра. - URL: https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_1-2_197-206_smirnova-grinevich.pdf (дата обращения 29.04.2023).

соединение всех перформеров на одном месте, в точке, на которой сошлись все линии»¹⁰⁶.

Перформанс посетило большое количество посетителей, которые свободно перемещались по залам среди перформеров, при желании сами «танцевали, рассматривали композиции в любых ракурсах, действовали в заданном пространстве по своему усмотрению. Перформанс обладал абсолютной иммерсивностью, где каждый зритель мог по-своему аккумулировать в воображении представленные фрагменты и в соответствии с этим строить свою модель поведения»¹⁰⁷.

В продолжении исследования музейного пространства можно привести в пример фильм «Слепок», снятый в Пушкинском музее во время локдауна 2021 года при участии фестиваля «Context. Diana Vishneva» и Aksenov Family Foundation. В пространстве музея происходит танцевальный перформанс в пяти частях, где каждая часть поставлена разными хореографами под музыку разных композиторов, и концептуально относящаяся к разным залам и экспонатам в них. Достаточно прямолинейная идея «танцовщик – ожившая скульптура» трансформируется в более изящную форму «одушевленный слепок с произведения искусства», а сайт-специфичность и переплетение строгой музейной атмосферы и современной хореографии делает проект интересным для восприятия и анализа. Актуальность добавляет общее мировое пространство, закрытое на момент съемки. Сайт-специфичность этого проекта проявляется на двух уровнях. Непосредственно перформанс, вписанный в характерное пространство, и фильм, доступный только в цифровом поле, когда офлайн-посещение музея было невозможно по причине карантинных мер. Диана Вишнёва, исполнившая главную роль в фильме, рассказывает: «Проект „Слепок“ — это объединение трёх крупных

¹⁰⁶ Беляя, Э. Саша Вальц. Танец как форма диалога танца с архитектурой [Электронный ресурс]: Арт-объединение "Это спектакль", 2021. - URL: <https://dzen.ru/id/6023cca768c74e18ee5a6b6f> (дата обращения 2.05.2023).

¹⁰⁷ Там же.

институций. Это сочетание мыслей и идей разных поколений, разного опыта. Объединив их, мы с нового ракурса посмотрели на танец, историю и объекты изобразительного искусства. И даже по-новому услышали звуки музыки. В сочетании и сравнении, в переходе от прошлого к будущему — основная философия нашего проекта»¹⁰⁸. Этот фильм – пример сайт-специфичного искусства, встроенного в цифровое пространство и в нашей классификации занимающего место сложного гибридного формата.

Говоря о сайт-специфичном искусстве в России в целом, можно заметить, что этот жанр еще более молодой и менее исследованный, чем сам танцевальный перформанс. Основные практики и способы экспонирования заимствуются у западных коллег, имеющих более углубленную историю. Непосредственная передача опыта происходит в процессе творческих коллабораций, как например в 2021 году в ходе визита эстонской компании современного танца Fine5 Dance Theatre в Санкт-Петербург. Принимающей стороной выступил Дом танца «Каннон Дэнс», а в качестве площадки для совместного танцевального перформанса был выбран Белый зал Мраморного дворца Русского музея. В постановке «Я был здесь» танцовщики исследуют современные реалии общения, а кураторы постановки задаются вопросами: «Можем ли мы почувствовать настоящее прикосновение, или единственное известное нам общение — это сенсорные экраны? Всё ли ещё ценно для нас реальное общение? Что может рассказать о нас простое прикосновение?»¹⁰⁹ Особенность этого сайт-специфичного танц-перформанса в том, что он является цельным произведением, которое может быть вписано в различные пространства. У него нет строгой привязки к конкретному месту, но он входит

¹⁰⁸ Алдашева, Е. «Context. Diana Vishneva» и ГМИИ создали кросс-медийный фильм [Электронный ресурс]: Театр, 2021. - URL: <https://oteatre.info/film-slepok/> (дата обращения 2.05.2023).

¹⁰⁹ Русский музей. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Русский музей. - URL: <https://rusmuseum.ru/marble-palace/news/15-dekabrya-site-specific-performans-ya-byl-zdes/> (дата обращения 29.04.2023).

в тесный контакт с любым окружением, в которое попадает, и не может существовать вне пространственного диалога.

Проанализировав различные примеры танцевальных перформансов, мы выделяем три ключевых особенности, на которых основывается их сайт-специфичность при экспонировании.

Прежде всего, мы рассматриваем форму пространства, в котором происходит действие. Постановщикам и кураторам важно органично вплести танец в уже существующий ландшафт, не нарушив его жизнедеятельность. Обыгрываются материальные объекты, а зачастую исполнители сами занимают их места, становятся частью пространства, принимают роли неодушевленных предметов. Форма, размер и содержание места создают собственную эстетику, на которой базируется перформативная постановка, аллегорически трансформируясь в целый мир, реагирующий на происходящие в нем сиюминутные события.

Другой особенностью экспонирования рассматриваемых постановок является работа с историей места. Это более концептуальный подход, позволяющий добавить в танц-перформативную практику собственную интерпретацию уже существующего повествования. Для кураторов и постановщиков важно отнестись к истории бережно и продемонстрировать ее зрителю с правильного ракурса. Кураторская работа в этом случае может быть сходной с археологическим исследованием, а задачей постановщика перформанса выступает расклад истории на отдельные отрезки, как в музыкальной партитуре.

Третья особенность экспонирования базируется на повседневной жизни пространства, на характерном поведении людей, свойственном той или иной территории. Причем этот фактор может закладываться в основу перформанса в процессе его создания или спонтанно проявляться в моменте исполнения, привнося новые смыслы и эффекты. Обязанность куратора предусмотреть этот фактор, а кроме того, не нарушить чужих границ и личного пространства при демонстрации сайт-специфик работы.

За счет этих особенностей сайт-специфичный перформанс становится доступней для зрительского восприятия. Публика оказывается в более комфортных и понятных ей условиях, в пространстве, имеющим свою собственную смыслообразующую нагрузку. Зрителю легче войти в контекст действия, не отвлекаясь на внешние факторы, например на декорации и строгие правила поведения театра. Чем ближе и понятнее площадка, тем свободнее чувствует себя зритель, и тем проще ему сублимировать свою энергию на чувственное и физическое восприятие искусства.

Практика куратора при экспонировании сайт-специфик искусства должна помогать встраивать выставочный организм в определенный пространственный контекст, уже имеющий свои собственные смыслы, и делать эту форму искусства более понятной для зрителя.

3.2 Актуальные кураторские стратегии в искусстве танцевального перформанса

С момента зарождения практики танцевального перформанса было очевидно, что для его экспонирования требуются новые возможности и стратегии. При этом очевидно, что в этой форме искусства до сих пор нет определенности с кураторскими позициями. Чаще всего художник, он же хореограф, исполнитель и куратор собственного произведения. Но если в частной самоорганизованной практике объединение этих функций допускается и не мешает процессу создания и демонстрации произведений искусства, то, например, в фестивальной практике роль куратора усиливается и становится практически неотъемлемой. Все чаще возникают вопросы, как именно экспонировать нематериальное танцевальное искусство, чтобы соблюсти баланс между элитарностью и доступностью зрителю. Мы рассмотрели различные форматы и примеры танцевальных перформансов и теперь готовы обобщить кураторские стратегии, применяемые в этом жанре.

С пространственной точки зрения до сих пор традиционная форма демонстрации современного искусства White cube не теряет своей актуальности. Белая стена «остаётся своего рода мембраной, средой осмотического обмена эстетических и коммерческих ценностей. Когда эта вибрация молекул в белизне стен становится ощутимой, инверсия контекста углубляется»¹¹⁰ и может рассматриваться, как достойный оппонент практики сайт-специфик. Мы предлагаем рассмотреть оба варианта и выявить их преимущества и недостатки.

Формат White Cube получил распространение в культуре модерна, когда художникам было особенно важно максимально выявить сущность своего произведения в пространстве, где ничто от этой сущности не отвлекает. Чистое белоснежное пространство как будто создано для спокойного созерцания и внимания в самую глубь. Эти качества пространства были особенно важны для хореографов танца модерн, но и постмодернисты обращались к White cube, чтобы выразить свои идеи. Мерс Каннингем говорит: «Многие художники обладают чутьем, которое позволяет им создавать [особое] пространство, - в этом пространстве возможно все; подобным чутьем могут обладать и танцовщики»¹¹¹. Действительно, стерильное пространство, ненагруженное собственными смыслами, позволяет хореографу оставлять в нем авторские отпечатки, осуществлять акт «территориализации, понимаемой здесь как действие, которое захватывает среду и превращает ее в собственность посредством знака»¹¹².

Расслабленное нейтральное пространство кураторы танцевального перформанса выбирают, чтобы сосредоточить внимание зрителя во время выступления в первую очередь на движениях, их последовательности и

¹¹⁰ О'Догерти, Брайан. Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем, 2015. – С. 100

¹¹¹ Лепеки Андре Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: ООО «Арт Гид», 2021. – С. 107

¹¹² Краусс, Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. – С. 112

смысловом контексте. Поэтому в перформативной практике сегодня так востребованы пространства бывших промышленных предприятий, по сути, те же White cube. При этом сайт-специфичность имеет место и в данном контексте. Масштаб, площадь, возможности той или иной рассадки зрителей диктуют свои условия для постановки и требуют кураторского осмысления.

Но, несмотря на бесспорную востребованность White cube, сегодня мы наблюдаем активное сопротивление этому формату. Об этом подробно говорит куратор Виктор Мизиано: «Полемика с White cube носит не узкокураторский или эстетический, а мировоззренческий, политический характер. Укорененные в этом типе пространства ценности начинают казаться идеологически сомнительными, реакционными. А потому принято вспоминать, что среди первых выставочных White cube был построенный нацистами мюнхенский «Haus der Kuns». В результате воплощенному во White cube универсализирующему и надперсональному началу противопоставляется валоризация различий и человеческих измерений пространства. Пространство, в котором не стерты черты его уникальности и обжитости, понимается – как «место», в то время как холодная анонимность White cube отождествляется с глобализированными «не-местами» аэропортов и корпоративных офисов»¹¹³.

Мы же склонны считать то, что Мизиано называет «холодностью» - уникальными чертами. По своей сути пространство студии перформативных практик «Сдвиг», о которой шла речь выше, представляет собой White cube, но с каждым новым показом оно трансформируется под задачи и цели каждого нового перформера. Для этого используется минимальное, но акцентное количество декораций или атрибутов, работа со светом и музыкальное сопровождение, создающее разное настроение пространства. Примером может выступить работа «Иррациональное тело», в которой чистое пространство принимает вес и форму тел исполнителей. Это «перформанс в формате частично структурированной импровизации, в котором движение,

¹¹³ Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 51

живой звук и пространство становятся равноправными акторами. Перформанс медленный и атмосферный: движения в нем в основном плавные и концентрированные, извлекаются с большой аккуратностью и вниманием. Танцовщики одновременно погружены в себя и заполняют танцем пространство, они двигаются автономно и непредзаданно»¹¹⁴. В этом перформансе важной составляющей является тонкая грань активного действия без подавления другого. С точки зрения куратора важно также соблюсти эту грань между зависимостью танца от пространства. Ни одно ни другое не должны подавить друг друга и сместить акцент внимания зрителя. В этом как раз помогает стерильность пространства типа White Cube, и выбор перформеров-кураторов абсолютно оправдан.

С другой стороны находятся органические пространства, «обладающие не просто геометрическим объемом, а уникальным контекстом. Работа с такими «местами» делает кураторство видом исполнительского искусства»¹¹⁵. Курировать такие проекты сложнее, ведь каждое из этих «мест» обнаруживает собственную уникальную многогранность, живость и неповторимость. В этом случае особенно важно работать в контексте, не допуская соперничества пространства и перформанса. Куратор выступает в роли архитектора и не ограничивает свою работу разработкой концепции и хронологической последовательности постановок. Он предлагает пространственное решение выставки, органично вплетая в архитектуру смысловую сетку работ. При экспонировании перформанса на масштабных площадках часто необходима некоторая корректировка пространства, изменение строительных конструктивов, возведение зрительного зала или обособление сцены. В этом случае куратор создает новое выставочное сообщество, по аналогии с самим танцевальным перформансом, в котором аналогичные действия совершает

¹¹⁴ Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 148

¹¹⁵ Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 33

художник-постановщик. Если последний ищет способы построения диалога со зрителем через хореографические и эмоциональные рычаги, то куратор добивается тех же целей через работу с пространством.

Взаимодействуя с искусством танцевального перформанса, куратор чаще всего работает не над конкретным выступлением, а над целой художественной программой. Кроме того, эта работа происходит в команде – как того требуют современные институции, рассмотренные выше.

Мы предлагаем выделить несколько ключевых точек, на которые важно обратить внимание куратору при экспонировании танцевального перформанса.

1. Временной промежуток действия. Танцевальный перформанс, как сложное и многогранное представление, требует четкого хронометража для того, чтобы внимание зрителя не рассеялось и осталось в фокусе. Кроме того, перформансы-променады воспринимаются публикой легче, чем перформансы-энвайроменты, а следовательно, на них можно закладывать большее количество времени. Для длительных постановок необходимо предусмотреть логичные перерывы.

2. Партиципаторность. Приглашая зрителя к участию, необходимо создать не только архитектурное, но и коммуникационное пространство, в котором состоится встреча между перформансом и человеком. Зрительская активность должна быть вписана в общую концепцию перформанса и иметь понятную точку входа.

3. Наличие сценария. Как такового сценария может не быть у художника, но общая канва запланированного действия должна быть у куратора. В перформативном кураторском проекте должно быть продуманное, даже если оно неочевидно, начало и финальная точка. Куратору важно понимать последовательность происходящих действий, каждое из которых может требовать разного подхода к экспонированию.

4. Цель проекта. Цель кураторского проекта и цели художника могут коррелироваться или идти параллельно, но куратор при построении

перформативной экспозиции должен учитывать их все. Прочтение ситуации исполнителем

5. Серийность. Танцевальный перформанс часто состоит из серии последовательных действий, в ходе которых происходит самоопределение исполнителя и зрителя. Каждая часть может разворачиваться на новой площадке, в новом контексте, и в этом случае, куратору необходимы отдельные стратегии экспонирования.

6. Зрелищность. Предлагая публике танцевальный перформанс, куратор должен помнить об эстетической составляющей, определяющей любые танцевальные практики.

7. Документация. Перформативная практика подразумевает наличие фото- и видео-документации, которые зачастую могут рассматриваться, как самостоятельное произведение искусства. Архивирование искусства действия должно содержать не только описание процесса или момента перформанса, но и его смысловую и эстетическую интерпретацию.

В контексте танцевального перформанса идет речь о «выставках актуальных художников, которые создаются куратором в живом диалоге с авторами, производящими для выставки новые работы. Пространство здесь является частью живой коммуникации и сотворчества. Создаваемые художниками произведения и задаваемые ими пространственные параметры выставки – часть некой органической акторно-сетевой структуры, которая и есть кураторская выставка. В ходе такой работы пространство обнаруживает собственную многосоставность. Это не только объем реального выставочного зала, в котором осуществляется выставка, не только сами работы, которые, создавая экспозицию, нарезают, разграничивают пространство, – вдобавок это еще и ментальное место, рождаемое в ходе совместной работы художников и куратора, которое является прихотливой совокупностью их индивидуальных, субъективных, воображаемых и биографических топологий. Пространство здесь не существует априорно: оно создается на месте и «по месту»¹¹⁶.

¹¹⁶ Там же. С. 77

Сайт-специфичность танцевальных перформансов диктует свои правила экспонирования произведения в определенном месте, вне театрального, галерейного или иного традиционного пространства. Куратор сайт-специфичной постановки полностью осознает пространственность места действия и вдохновляется влиянием окружающей среды.

Кураторская стратегия в этом случае состоит из трех аспектов: пространства, контекста и аудитории. Суть первого из них заключается в том, что спектакль использует физическую пространственную специфику места. Контекстуальное рассмотрение относится к пониманию места с точки зрения его истории, социального, культурного и политического контекста. Работа с аудиторией связана не только со зрителями, которые приглашены на представление и приходят целенаправленно, но и с непреднамеренной аудиторией – людьми, которые присутствуют в пространстве по разным причинам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Танцевальный перформанс представляет собой относительно новый жанр современного искусства и, несмотря на отсутствие методологической базы и широкого теоретического анализа, его популярность в последнее время возрастает. К нему обращаются художники и хореографы, которые ищут новые формы для демонстрации своих концепций, где опыт зрителя важнее смысловой роли тела и движения. Недостаточно изученный мировой опыт экспонирования танцевального перформанса ставит перед современными кураторами вопросы и вызывает полемику в контексте внедрения жанра в выставочную практику. Все чаще важной характеристикой танцевального перформанса становится его сайт-специфичность, что бросает куратору дополнительные вызовы в работе с пространством.

Актуальность работы вызвана фрагментарностью знаний о сайт-специфичном искусстве и недостаточной трактовкой танцевального перформанса в русскоязычных источниках. В совокупности с нарастающей востребованностью жанра, требуется более подробное исследование темы.

В процессе данного исследования мы определили возможные стратегии кураторской деятельности в области сайт-специфичного танцевального перформанса и пришли к следующим выводам:

- теоретические и практические основы возникновения и развития танцевального перформанса были заложены в середине прошлого века и сформированы деятельностью западных художников, работавших на границе жанров искусства;
- анализ зарубежного и российского опыта институционализации танцевального перформанса показал его неравномерное временное и пространственное развитие. Вместе с актуальной тенденцией заимствования западных концепций в практиках отечественных художников, четко прослеживается собственный фестивальный опыт расширения границ жанра и его популяризации;

- в поле кураторской деятельности остается актуальной необходимостью разработки стратегий экспонирования танцевального перформанса. В данном исследовании мы предлагаем сосредоточиться на трех аспектах: пространстве, контексте и аудитории. Последовательная работа в этих направлениях, базирующаяся на ключевых точках – временной промежуток действия, партиципаторность, наличие сценария, цель проекта, серийность, зрелищность, документация, позволяет сформировать кураторский проект, отвечающий требованиям формы танцевального перформанса.

Сформулированное понятие сайт-специфик танцевального перформанса открывает перспективы для последующего критического анализа художественных работ и формирования кураторских концепций этой формы искусства.

Установленные нами факторы, влияющие на кураторскую деятельность в искусстве сайт-специфик танцевальном перформансе, а также определение целей и задач, возникших в новой форматворческой парадигме, могут послужить основой для дальнейших исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Александринский театр. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Александринский театр. – URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-biletu/open-look-xkhiv-mezhdunarodnyy-festival-sovremennogo-tantsa/> (дата обращения 2.05.2023).
2. Дом радио. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Дом радио. – URL: <https://musicaeterna.org/ru/> (дата обращения 2.05.2023).
3. Коммерсант. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Поездки за пустотой. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5941114#id2365236>
4. Культурология. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: интернет-журнал «Культурология». – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/220422/53128/> (дата обращения 29.04.2023).
5. Музей современного искусства «Гараж». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Выставка do it. – URL: <https://garagemca.org/exhibition/do-it-moscow-2014> (дата обращения 29.04.2023).
6. Русский музей. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Русский музей. - URL: <https://rusmuseum.ru/marble-palace/news/15-dekabrya-site-specific-performans-ya-byl-zdes/> (дата обращения 29.04.2023).
7. Студия перформативных практик «Сдвиг». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Сдвиг. - URL: <https://sdvig.space/tanecbezumaotsebya/> (дата обращения 2.05.2023).
8. Танцевальный кооператив «Айседорино горе». Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Айседорино горе. - URL: <https://www.isadorinogore.com/> (дата обращения 29.04.2023).
9. Театр балета Бориса Эйфмана. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Театр балета Бориса Эйфмана. – URL: <https://www.eifmanballet.ru/ru/> (дата обращения 29.04.2023).

10. Театр Стаса Намина. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Победа над Солнцем. - URL: <https://stasnamintheatre.ru/performance/pobeda-nad-solncem/> (дата обращения 2.05.2023).
11. Фестиваль Context. Diana Vishneva. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Context. Diana Vishneva. - URL: <https://contextfest.com/about> (дата обращения 2.05.2023).
12. Фестиваль Open Look. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Open Look. - URL: <https://open-look.ru/> (дата обращения 2.05.2023).

Литература:

13. Алдашева, Е. «Context. Diana Vishneva» и ГМИИ создали кросс-медийный фильм [Электронный ресурс]: Театр, 2021. - URL: <https://oteatre.info/film-slepok/> (дата обращения 2.05.2023).
14. Аристархова, И. Гостеприимство матрицы. Философия, биомедицина, культура. - СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2017. 368 с.
15. Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. 312 с.
16. Белая, Э. Саша Вальц. Танец как форма диалога танца с архитектурой [Электронный ресурс]: Арт-объединение "Это спектакль", 2021. - URL: <https://dzen.ru/id/6023cса768с74е18ее5а6b6f> (дата обращения 2.05.2023).
17. Белошицкая, О. Истоки танца. Мерс Каннингем. [Электронный ресурс]: Свобода танцевать, 2017. – URL: <https://svoboda-tancevat.ru/2017/05/09/cunningham/> (дата обращения 29.04.2023).
18. Бишоп, Клэр. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. 528 с.
19. Бишоп, Клэр. Искусство инсталляции. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 192 с.
20. Буррио, Николя. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.

21. Ганюшина Е. Стив Пакстон. Награда Венецианского Биеннале-2014 за жизненные достижения [Электронный ресурс]: Пространство современного танца, 2014. - URL: <http://roomfor.ru/steve-paxton-vennice-biennale/> (дата обращения 29.04.2023).
22. Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 320 с.
23. Горбунова, К. О методе работ по синтетическому искусству. В. В. Кандинский и новая наука об искусстве / К. Горбунова // Искусствознание / Государственный институт искусствознания. – Москва, 2011. С. 186-193
24. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева / Т. В. Гордеева // PHILHARMONICA. INTERNATIONAL MUSIC JOURNAL / Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. – СПб, 2019. С. 55-62
25. Горобчук, О. А. Инновационная хореография Мерса Каннинггема / О. А. Горобчук // Культурное пространство русского мира / Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2018. С. 218-225
26. Горюнова, И. Борис Эйфман. «Чайка-2». Перечитывая заново... [Электронный ресурс]: Литературная газета, 2022. - URL: <https://lgz.ru/article/-32-6846-10-08-2022/boris-eyfman-chayka-2-perechityvaya-zanovo-/> (дата обращения 29.04.2023).
27. Грэм, Марта. Память крови. Автобиография. М.: ООО «Арт Гид», 2020. 240 с.
28. Деррида, Жак. О грамματοлогии. М.: Ад Маргинем, 2000. 512 с.
29. Ельшевская, Г. Концептуализм и соц-арт [Электронный ресурс]: Arzamas.academy. - URL: <https://arzamas.academy/materials/1206> (дата обращения 29.04.2023).

30. Жалнин, В. Happy women. К 80-летию Мередит Монк [Электронный ресурс]: Музыкальная жизнь, 2022. - URL: <https://muzlifemagazine.ru/happy-woman/> (дата обращения: 2.05.2023)
31. Каменская, А. Борис Эйфман — о танце, Петербурге и заслуженном озарении [Электронный ресурс]: Стиль РБК, 2020. - URL: <https://style.rbc.ru/people/62b5cf8d9a7947b1a8de30c0> (дата обращения 5.05.2023).
32. Кисеев В. Ю. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк / В. Ю. Кисеев // Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2021. 50 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sayt-spetsifik-performans-v-tvorchestve-meredit-monk> (дата обращения: 2.05.2023)
33. Клименхага, Ройд. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. М.: ООО «Арт Гид», 2021. 172 с.
34. Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. 448 с.
35. Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 350 с.
36. Котович, Т. В. Движение, время, ритм и проекции хореографического поиска / Т. В. Котович // Искусство и культура / Витебский государственный университет им. П.М. Машерова. – Витебск, 2016. С. 6-30.
37. Кравченко А. Танец, который не претендует быть [Электронный ресурс]: Around Art, 2021. - URL: <http://aroundart.org/2020/03/22/kravchenko-tanets-kotoriy/> (дата обращения 2.05.2023).
38. Краусс, Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 331 с.

39. Кузнецова, Т. Пластика подсознания [Электронный ресурс]: Коммерсант, 2013. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2156057> (дата обращения 2.05.2023).
40. Курюмова Н. В., Коротаева Е. В. Фестиваль современного танца как способ существования и развития современного танца в России / Н. В. Курюмова, Е. В. Коротаева // Вестник Гуманитарного университета / Гуманитарный институт. – Москва, 2019. №1
41. Лепеки Андре. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: ООО «Арт Гид», 2021. 208 с.
42. Лившиц, Бенедикт. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. 720 с.
43. Лидерман, Ю. Группа «Коллективные действия»: метонимия театра в первом томе «Поездок за город» [Электронный ресурс]: Театр, 2018. - URL: <https://oteatre.info/gruppa-kollektivnye-dejstviya-metonimiya-teatra-v-1-m-tome-poezdok-za-gorod/> (дата обращения 29.04.2023).
44. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 324 с.
45. Мисслер, Николетта. Вначале было тело. М.: ООО «Искусство – XXI век», 2010. 448 с.
46. Митенко, П. Перформанс как утопия: почему в будущем, которое придумывают современные художники, останутся приключения, но исчезнут отчуждение и труд [Электронный ресурс]: Нож, 2019. - URL: <https://knife.media/utopian-performance/> (дата обращения 29.04.2023).
47. О'Догерти, Брайан. Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем, 2015. 144 с.
48. Пархомовская Н. Правила жизни Мередит Монк [Электронный ресурс]: Театр, 2019. - URL: <https://oteatre.info/pravila-zhizni-meredit-monk/> (дата обращения: 2.05.2023)

49. Погорелова Е. Роботы, флаги и хореографический камуфляж [Электронный ресурс]: Нож, 2023. - URL: <https://knife.media/dance-tech/> (дата обращения 29.04.2023).
50. Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 276 с.
51. Раш, Майкл. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Маргинем, 2018. 216 с.
52. Светличный, А. How To Do Things With Music [Электронный ресурс]: Театр. – URL: <https://oteatre.info/how-to-do-things-with-music-br-chastvotoraуa/> (дата обращения 29.04.2023).
53. Святуха, О. П. Танец будто как синтез западных и восточных культурных традиций / О. П. Святуха // Театральное искусство как среда формирования ценностей общества. – Москва, 2018. С. 181 – 192. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy/viewer> (дата обращения 29.04.2023).
54. Складская, И. Расцвет русского балета: Дягилев и Русские сезоны [Электронный ресурс]: Arzamas.academy. - URL: <https://arzamas.academy/materials/1313> (дата обращения 29.04.2023).
55. Смирнова-Гриневич, Н. Концептуальный театр Саши Вальц [Электронный ресурс]: Вопросы театра. - URL: https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2014_1-2_197-206_smirnova-grinevich.pdf (дата обращения 29.04.2023).
56. Смит, Терри. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем, 2015. 272 с.
57. Сонтаг, Сьюзен. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем, 2014. 216 с.
58. Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 276 с.
59. Форд, Мартин. 100 арт-манифестов. От футуристов до стакистов. М.: ООО «Альпина нон-фикшн», 2022. 188 с.
60. Юдина, А. Диана Вишнева. Мультивселенная. М.: Эксмо, 2018. 272 с.

61. Austin J.L. *How to do things with words*. UK: Oxford University Press, 1962. 557 p.
62. Banes, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Duke University Press Books, 1993. 288 p.
63. Cvejic, Bojana. *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. UK: Palgrave Macmillan, 2015. 335p.
64. Kunst, Bojana. *Artist at Work*. Zero Books, 2015. 480 p.
65. Martin, John. *The modern dance* Princeton. N.J.: Princeton Book Co. 1989. 554 p.
66. Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2003. 336 p.

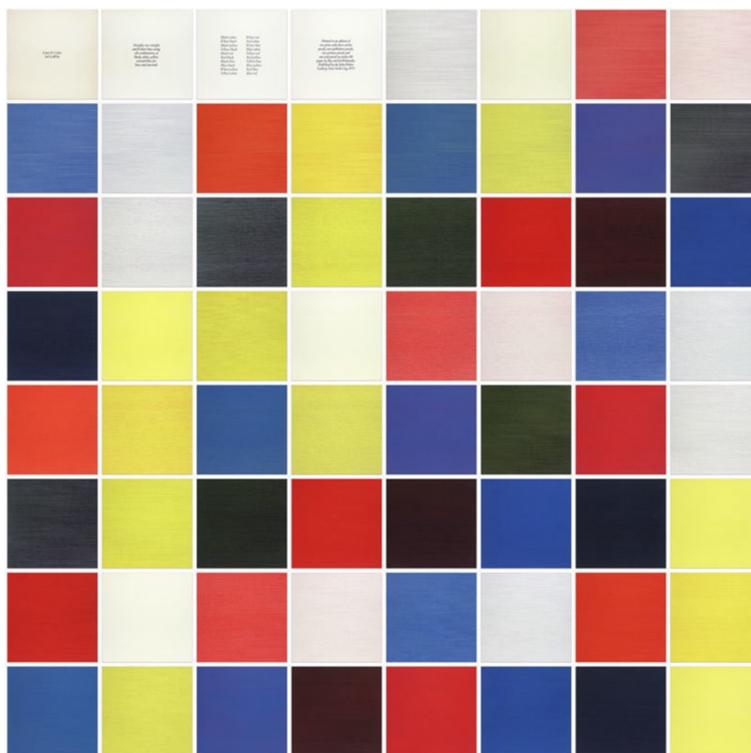
ПРИЛОЖЕНИЕ



Ил. 1 Реконструкция оперы «Победа над Солнцем» театром Стаса Намина в содружестве с Государственным Русским музеем
Источник: Театр Стаса Намина. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Победа над Солнцем. - URL: <https://stasnamintheatre.ru/performance/pobeda-nad-solncem/>



Ил. 2 Перформанс «Появление» группы «Коллективные действия»
Источник: Коммерсант. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Поездки за пустотой. - URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5941114#id2365236>



Ил. 3 Sol LeWitt.

Lines and Color. 1975

Composition of silk rags, 50.8 x 50.8 cm

Источник: Музей современного искусства «Гараж». Официальный сайт.
[Электронный ресурс]: Гараж. – URL: <https://garagemca.org/en/event/sol-lewitt-absalon>

«Нет зрелищу.
Нет виртуозности.
Нет превращениям магии и фантазии.
Нет гламуру и превосходству звездного имиджа.
Нет героике.
Нет антигероике.
Нет дурацким образам.
Нет участию исполнителя и зрителя.
Нет стилю.
Нет кэмпу ❶.
Нет соблазнению зрителя уловками исполнителя.
Нет эксцентричности.
Нет трогаящему и восторгающемуся».

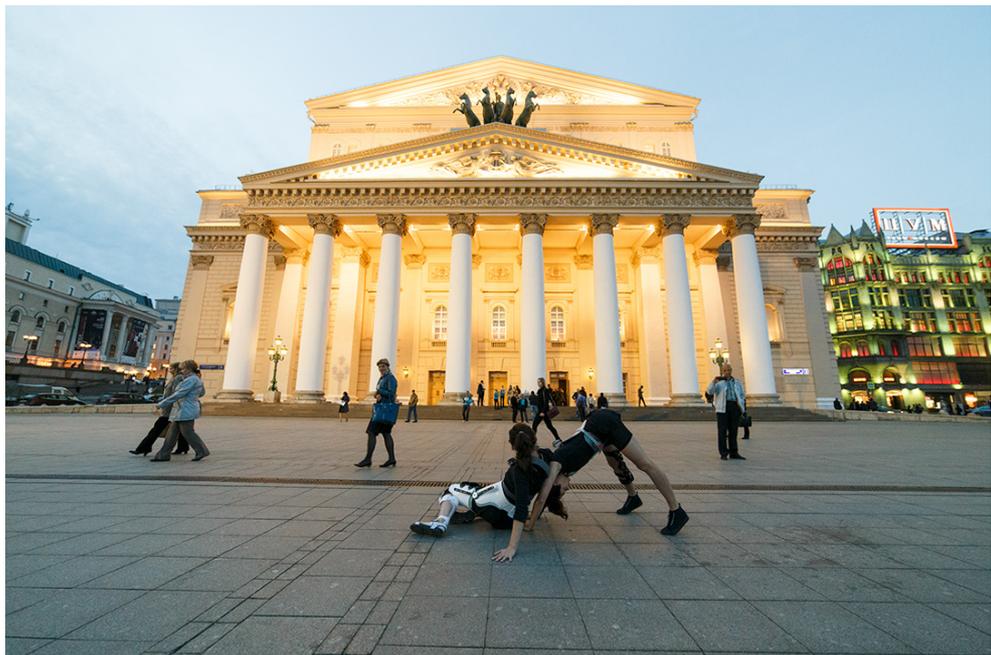
Ил. 4 «Нет-манифест» Ивонны Райнер

Источник: Бейнс, Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. - С. 84



Ил. 5 Эльза фон Фрейтаг-Лорингховен

Источник: Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 66



Ил. 6 Рыцари дизабилити. Кооператив «Айседорино горе»

Источник: Козонина, Анна. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. - С. 69



Ил. 7 Перформанс «Иррациональное тело»

Источник: Студия перформативных практик «Сдвиг». Официальный сайт.
[Электронный ресурс]: Сдвиг. - URL: <https://sdvig.space/tanecbezumaotsebya/>



Ил. 8 «Весна священная» Танцтеатра Пины Бауш

Источник: Кляйн, Габриэле. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. М.: Индивидуум, 2021. – С. 188



Ил. 9 Спектакль «Полнолуние» Танцтеатра Пины Бауш
Источник: Александринский театр. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Александринский театр. – URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/polnolunie-tantsteatr-vuppertal-pina-baush-vuppertal-germaniya/>



Ил. 10 Спектакль «Чайка» театра Бориса Эйфмана
Источник: Театр балета Бориса Эйфмана. Официальный сайт. [Электронный ресурс]: Театр балета Бориса Эйфмана. – URL: <https://www.eifmanballet.ru/ru/>



Ил. 11 Перформанс Триши Браун «Композиция для крыш»

Источник: Кузнецова, Т. Пластика подсознания [Электронный ресурс]:
Коммерсант, 2013. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2156057>



Ил. 12 Перформанс «Диалог 09» Саши Вальц

Источник: Белая, Э. Саша Вальц. Танец как форма диалога танца с архитектурой [Электронный ресурс]: Арт-объединение "Это спектакль", 2021.
- URL: <https://dzen.ru/id/6023cca768c74e18ee5a6b6f>