

УДК 7.01

«Я — ДРУГОЙ»: СЛОВО И ПЛАСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФА КРИСТАЛ ПАЙТ

Лаврова С. В., Ирхен И. И., Тарасова О. И.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье анализируется творчество канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт в ракурсе художественной оппозиции «Я — Другой». Анализируются спектакли: «Темные материи» («Dark Matters», 2009), «Буря — реплика» («The Tempest Replica», 2011), «Травма» («Betroffenheit», 2015), «Заявление» («The Statement», 2016). Саморефлексия, попытка познания себя через оппозицию «Я — Другой» — одна из важнейших черт постмодерн-танца в целом. Метафизика относительности, в которой один человек определяет себя через другого, отражая его движения, при этом стремится выразить себя, транслируя свой жизненный опыт в танце, была свойственна и творчеству Пины Бауш, и многим другим хореографам. Она также нашла свое выражение и в творчестве Кристал Пайт.

Ключевые слова: современный танец, Кристал Пайт, постмодерн-танец, текст, пластика, движение.

«I AND THE OTHER»: THE WORD AND PLASTIC IN THE WORK OF THE CHOREOGRAPHER CRYSTAL PITE

Lavrova S. V., Irkhen I. I., Tarasova O. I.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article analyzes the work of the Canadian choreographer Crystal Pite from the perspective of the artistic opposition «I and the Other». Analyzed are the performances «Dark Matters», «The Tempest Replica» (2011), and «Trauma» (2015) and «The Inspector General». Self-reflection, an attempt to cognize oneself through the opposition of «I» and «Other» is one of the most important features of postmodern dance in general. The metaphysics of relativity, in which you define yourself through another person, cognizing life through the reflection of the movements of an individual who expresses himself through dance, broadcasting his life experience, was characteristic of the work of Pina Bausch, and many other choreographers, found its expression in the

work of Crystal Pite.

Keywords: modern dance, Crystal Pite, postmodern dance, text, plastic, movement.

Саморефлексия и попытка познания себя через оппозицию «Я — Другой» — одна из важнейших черт постмодерн-танца в целом. Это метафизика относительности, в которой ты определяешь себя через другого человека. Каждый человек, по мысли философа Эммануэля Левинаса, отделен и замкнут в себе. И одним из самых важных событий оказывается встреча с Другим. «Фигура Другого становится фундаментальной и конститутивной семантической структурой в современных попытках постмодернистской философии реконструировать понятие субъекта» [1, с. 253].

В постмодерн-танце эта «встреча» — взгляд со стороны, где Другой выражает себя через пластику движений, транслируя свой жизненный опыт телесно. Так, согласно Майклу Кирби, которого цитирует в предисловии к своей «Терпсихоре в кроссовках» Салли Бейнс, в теории танца постмодерн взгляд хореографа направлен внутрь себя, так как его концепция отвергает саму возможность работы в рамках каких бы то ни было визуальных стандартов [2, с. 13]. При этом, очевидно, что взгляд вовнутрь есть проекция в тело Другого (т. е. танцовщика, с которым работает хореограф). Такой творческий ракурс, присущий творчеству Пины Бауш и многим другим хореографам, был принят на вооружение современным хореографом Кристал Пайт.

Кристал Пайт (род. 1970) — одна самых инновационных и неординарных канадских хореографов. Не имея традиционного образования в области классического танца, она, тем не менее, осуществляет постановки на главных балетных сценах мира, таких как парижская Гранд Опера. Работая с классическими танцовщиками, она воплощает в своих постановках необычные пластические идеи, транслируя их через самобытную пластическую лексику. В своем хореографическом языке она стремится к отражению вербального языка, где жест не комментирует, а в буквальном смысле отображает текстовые реплики. Особенностью ее хореографического языка можно считать следование принципу многоуровневости, с его стремительной сменой одного уровня движений на другой. Манипулятивные движения, используемые Пайт, создают впечатление, что телом танцовщика управляет Другой, и он всего лишь марионетка в руках некой потусторонней силы. Хореограф прибегает к спиралевидным движениям, вращениям, скользящим эффектам.

В своих постановках Пайт активно задействует особые футуристические костюмы, применяет сложные декорации для создания волшебного и фантастического мира, а также мультимедийные проекции и запись звуков окру-

жающей действительности. Как утверждает М. Кирби, постмодерн-танец отвергает «музыкальность, смысл, характерность, настроение и атмосферу, а костюмы, освещение и предметы использует в чисто функциональных целях» [3, с. 13]. Поэтому нередко текст или слово, или шумовые эффекты становятся для Пайт «музыкой».

Слово, звучащее как музыка, в хореографических постановках Пайт предстает вербальным выражением Другого, проекцией в движения человеческого тела в художественно-философской концепции хореографа. В соприкосновении со словом пластическая выразительность принимает на себя знаковые функции, а происходящее на сцене подобно «магическому действию». «В этом напряженном высвобождении знаков, — пишет Антонен Арто, — вначале бережно сохраняемых, а затем внезапно выброшенных наружу, на свет Божий, есть нечто причастное духу магического действия» [4, с. 65]. Последнее предусматривает непосредственное включение зрителя, его соучастие, которое позволяет физически ощутить знаки, говорящие значительно больше слов.

Хореографическое творчество Пайт, равно как и постановки постмодерн-танца в целом, резонируют с теорией постдраматического театра Ханса Лемана [5]. Глубинные корни этого театра тесно связаны с потерей семантического и одновременно ценностного измерения слова. Погружение современного человека в абсолютно неконтролируемый информационный поток существенно затрудняет процесс трансляции или нахождения в нем смысла. При этом следует отметить, что постдраматический театр — это некое состояние, аналогичное «состоянию постмодерна» Франсуа Лиотара. Руководствуясь идеями Лиотара [6, с. 20], Леман, транспонирует теорию постдраматического театра в модус актуального искусства [5, с. 36], подчеркивая, что это следует представлять именно так, как в случае с «состоянием постмодерна» (т. е. как специфическое «состояние» актуального искусства).

Прорыв постдраматического театра в его новом актуальном состоянии в область доминирования концептуального смысла, минуя какую бы то ни было нарративность и необходимость рассказывать историю, побуждает режиссеров и хореографов привлекать дополнительные художественные средства. Режиссеры все чаще обращаются к хореографии для создания мизансцен нетанцевальных спектаклей. В этой связи можно упомянуть постановки Роберта Уилсона, Кристофа Марталера, Яна Фабра. Одной из значимых тенденций становится развитие танца вовнутрь, как «вещи в себе», танца о себе самом.

В колебании между телесностью и презентацией, которые реализуются в особых соотношениях означаемого и означающего, и не всегда совпадают, существует современный хореографический спектакль.

В то же время, когда физический театр, передающий суть через физические движения и отрицающий текст как таковой, высвобождал некое пространство

самовыражения артиста посредством телесного отрицания гегемонии языка, развился гибридный жанр танца-театра. Сегодня зрители уже привыкли к тому, что танцовщики могут выполнять различные действия с объектами и разговаривать на сцене. Последнее, вне всякого сомнения, может объяснить эмоциональное, а отнюдь не нарративно-смысловое значение произнесения текста. Речевые импровизации, интегрируясь с движениями и драматургией в репетиционном процессе, оказались средством документирования для многих современных танцовщиков. Среди наиболее известных хореографов, использовавших «силу слова», можно назвать Пину Бауш. Голоса на сцене, различные речевые реплики звучат и в постановках Мориса Бежара¹, который предпочитал набирать в свою труппу не просто танцовщиков, но артистов, способных выразительно декламировать текст. Применял «голосовой инструментарий» и Уильям Форсайт, в хореографических постановках которого речь, так же как и у Пины Бауш, провокационна, ибо используется в традиционно невербальном виде искусства. Когда все эти артисты начали применять сценическую речь на поле танца, это было настоящим вызовом.

Форсайт, сторонницей идей которого является Пайт, в поисках новых методов работы с танцовщиками нередко прибегал к импровизации и новым выразительным средствам. Артисты, объединенные общей целью и идеей, «изобретают» специфические способы самовыражения. Так, задавая какую-либо фразу, или даже слово, хореограф провоцирует телесные ассоциации. Аналогичным образом работала с танцовщиками и Пина Бауш, действуя через слово.

Форсайт, будучи наставником и преподавателем Кристал Пайт, на протяжении многих лет экспериментировал с проявлениями театральности, генерируя с их помощью разнообразные движения. Форсайт воссоздал заново классический хореографический словарь, снабдив его новыми техническими элементами: повышенной скоростью исполнения, особыми свойствами баланса и координации, доведенными до крайности без каких-либо ограничений [7]. Влияние Форсайта на ее творчество очевидно. Наличие элементов классического танца можно проследить в постановках Пайт. Именно на этом фундаменте ею выстроен собственный способ денарративного хореографического повествования. Экспериментируя с исполнителями, Пайт, интуитивно пришла к осознанию, что «язык движений» стал более театрально откровенным, нежели у Форсайта, но при этом более эклектичным. С труппой «Kidd Pivot» она создала ряд спектаклей, среди которых: «Утраченное действие» («Lost Action», 2006), «Темные материи» («Dark Matters», 2009), «Вы — шоу»

¹ Так, например, в постановке на музыку Девятой симфонии Л. Бетховена звучит текст Ф. Ницше.

(«The You Show», 2010), «Буря – реплика» («The Tempest Replica», 2011) и «Травма» («Betroffenheit», 2015). Последний спектакль принес ей всемирную известность. Стремление Пайт создать оригинальную хореографию и желание экспериментировать с телом ознакомили начало принципиально нового этапа творческой биографии.

Будучи в прошлом артисткой франкфуртской труппы под руководством Форсайта, Пайт олицетворяет собой новое поколение хореографов. В условиях, когда технические инновации уже не являются эпицентром внимания, в постановках «Ванкуверской компании» под руководством Кристал Пайт («Kidd Pivot») применяются различные атмосферные проекции как часть сценографии. Пайт привлекает в спектакль новые мультимедийные технологии. По ее словам, «театральность хореографии», «структурирование» и становление — самые сложные аспекты хореографии [7, р. 38]. Кроме того, раздвигая границы возможностей человеческого тела, Пайт рассматривает его как совершенно новое средство для выработки кинетической энергии, способное передаваться реципиенту. Выразительные средства, соединяющие звучание человеческого голоса с музыкой, использующее широчайший диапазон эффектов речевого самовыражения (от звука дыхания до драматического шепота), помогают отражению внутреннего мира персонажей и служат метроритмическими ориентирами для танцовщика. Кинестетическое напряжение между словом и его материальным референтом в хореографии Пайт имеет отношение к принципу «Визуальной драматургии» (Х. Т. Леман), которая далеко не всегда подчинена тексту, а может идти с ним вразрез.

Спектакль 2009 года «Темные материи» («Dark Matters»), созданный на музыку Оуэна Белтона, с которым она сотрудничает долгие годы, объединяет хореографию с элементами кукольного театра. Танцовщики — это темные фигуры, которые словно дирижируют деревянной марионеткой, присутствующей на сцене, и вскоре они сами начинают двигаться, как деревянные марионетки. Единственная фигура, которая остается в тени, — это сама Пайт, создавшая этот спектакль. Так происходит вплоть до последнего дуэта, в котором, наконец, становится понятно, кто же дергает марионетку за ниточки. Для Пайт хореограф — это кукольник, и совсем не важно, что является его материалом: танцовщики, движущиеся предметы, собственно куклы, современные мультимедиа-технологии, включая «захват движения» (motioncapture), или видеопроекции. Возможности для «оркестровки движений», изображений, звуков и объектов бесконечны в границах художественной Вселенной.

«Я — Другой»: марионетка и кукловод в «Темных материях»

Главный герой «Темных материй» — кукловод, незаметно управляющий движениями марионетки. Зритель словно оказывается в воображаемом про-

странстве между неведомым о разуме и неизвестным о мире. «Темные материи» состоят из двух частей, где первая «работает» как квазитеатральное некое шоу об исследовании возможных границ хореографии. При этом именно появление сценического манекена становится кульминацией действия. Перемещающееся световое пятно открывает «условные декорации»: хлипкие бумажные стены, стол, заполненный картоном и различными предметами реквизита. Мужской голос, усиленный микрофонами, при этом сам по себе весьма богатый тембрально и звучный, читает отрывки из «Поэмы о лиссабонском землетрясении»², унесшем жизни свыше 90 тысяч человек. Спустя столетия философ XX века Теодор Адорно [8], сравнивая землетрясение в Лиссабоне с «Освенцимом», утверждал, что этого события было бы вполне достаточно для излечения Вольтера от «теодицеи» Лейбница. Таким образом, ассоциации, которые вызывает у зрителя звучащий текст, невольно вовлекают в смысловое поле и Вольтера, и Лейбница, и Адорно, создавая гулкий резонанс философской мысли, существующий вне времени. Леман утверждает, что постдраматическое театральное разложение голоса на составляющие, возникающее от эффекта присутствия говорящего субъекта, далее воссоздает себя заново в новых перцептивных модусах соноанализа [5, с. 149]. Второй акт отходит от театральности, чтобы предложить более чистую танцевальную форму. Здесь Пайт использует стратегию, которую можно в дальнейшем увидеть в постановке «Травма» («Betroffenheit»).

К одному из самых ярких театральных элементов в «Темных материях» можно отнести нетрадиционное использование произнесенного слова. Например, в первом акте бледно-бестелесный и одновременно пространственно-отдаленный голос декламирует текст «Поэмы о гибели Лиссабона» Вольтера: «Мы ощущаем гнетущую тишину: / книга судеб, оказывается для нас, закрыта, / а человек не знает, ни откуда он идет, ни куда направляется...» [9, с. 426]. Строки из стихотворения Вольтера предполагают тревожное предвкушение далекого звука, мелодического тона и чеканного ритма закадрового голоса.

Многokrратно повторяющийся голос чтеца выполняет функцию своеобразного басса-континуо, и становится своего рода жестовым шумом. Следует отметить, что, несмотря на невероятно сложную многокомпонентную режиссуру и «многоголосную полифонию» действия, с его идеей «театра в театре», где действия с марионеткой сочетаются с «теневой хореографией» артиста управляющего ей, Пайт создает устойчивую квази-музыкальную форму-конструкцию при помощи повторяющегося текста стихотворения Вольтера.

² 1 ноября 1755 года, в День Всех Святых, в столице Португалии — Лиссабоне произошло землетрясение, в результате которого было разрушено 85 % всех зданий, а затем к берегу пришли волны-цунами.

«Темные материи» отклоняются от классических средств создания движения, поскольку зритель ничего не видит на сцене. Постановка начинается с текста, звучащего в полной темноте: закадровый голос повторяется, «зацикливается» и становится «звуковой петлей», которая накладывается на световое пятно, движущееся по сцене. Так звуковой и визуальный эффекты вступают во взаимодействие, усиливая синергию искусств.

Первая половина спектакля посвящена истории кукловода и его кукол — человекообразных творений из картона, лент и булавок, оживающих на сцене. Человек создал деревянную марионетку, которая «слишком человечна» в своем одиночестве. Когда речь идет о кукле, темное и зловещее оформление и своеобразный звуковой ландшафт посредством звуковых и визуальных ассоциаций воссоздают атмосферу фантастического фильма. В результате, декоративная сторона спектакля подвергается разрушению. У Пайт оказывается, что эта марионетка очень далека от возможных интертекстуальных ссылок на Пинокио, Петрушку, Коппелию. Это хорошо знакомая история создания существа, восставшего против своего творца. В данном случае, на сцене символично, абсолютно в чеховском духе — висящего ружья, которое непременно должно выстрелить, стоят огромные ножницы. Кульминационным моментом у Пайт становится убийство марионеткой своего создателя. Кукловоды в черном и есть воплощение «темной материи», которая оказывается тeneвым действием, фокусирующим внимание зрителей на «невидимом». Их дискретные манипуляции с марионеткой получают свое развитие во второй половине спектакля, в бунтарских движениях из акробатических и боевых искусств.

Вторая половина — завораживающе красивая серия танцев, в которых посредством движений исследуются темные силы тотального контроля и манипуляций. Сочетая современный танец с элементами фристайла и стилями импровизационного и уличного / рэв-танца, танцовщики манипулируют друг другом, таким образом трансформируясь в марионеток. У Пайт хореография сочетается с многослойными экспериментами в области движений и театральных компонентов с умышленным смешением различных видов искусства. Текст, звук, свет и движения переплетаются с калейдоскопической скоростью, как в лихорадочном сне.

*Полифония текстов: многоголосный Шекспир
и деконструкция дискурса*

В период создания парафраза шекспировской «Бури» (2011) Пайт сотрудничала с известным канадским театром и режиссером Робертом Лепажем. Незадолго до совместной постановки с Пайт «Реплики Бури» Лепаж осуществил постановку оперы «Буря» Томаса Адеса — английского композито-

ра-минималиста. Таким образом, даже для Лепаж, совместная постановка с Пайт становится именно «Репликой Бури». Некоторые черты постановки оперы Адеса он перенес в спектакль Пайт, как например, сочетание технически сложных элементов с образным минимализмом.

Эстетика Лепаж проявляет себя в технически сложных моментах сценического оформления. Так, в создании образа шторма используются созданные на прогонах цифровые изображения мчащегося на репетиции Фердинанда, которые сначала проецируются на левую часть сценического пространства, а затем перекрываются проекциями капель проливного дождя. За занавесом оказывается ожившая копия Фердинанда. Этот пример демонстрирует технологии и эффекты, используемые для дополнения сюжетной линии. Магическая сила Ариэля, способная вызывать бурю, ассоциируется с предварительными записанными многослойными оцифрованными изображениями стихий природы, составляющими полифонизированный визуальный фон.

Само же действие выходит за границы сцены и начинается еще до того, как в зале погаснет свет. Когда зрители входят в театр и начинают занимать свои места, они видят артиста Эрика Бошена, стоящего на коленях внизу сцены. Он сосредоточенно складывает один белый лист бумаги за другим, преобразуя их в парусники-оригами, из которых выстраивает целые белоснежные ряды. Так зритель знакомится с Просперо. Управляя бумажным корабликом, аналогично предстоящему командованию живыми людьми на своем острове, Просперо произносит вслух слово «кораблекрушение», а затем призывает дух Ариэль. Ариэль, как и Просперо, одетый в современную будничную одежду, выражает свое недовольство по поводу волнения Просперо. Забирая бумажный кораблик у Просперо, Ариэль заталкивает его к себе в рот и начинает жевать. Это и есть сигнал к началу бури.

Для Пайт пластический и вербальный языки обладают свойствами взаимного отражения и смыслового резонанса. В первом действии она использует целый арсенал различных эффектов для «раскадровки» основного сюжета при помощи подобных зеркальных эффектов. Последовательно располагающиеся на поверхности повествования точки пластических отражений сюжета составляют стилевую специфику физической и жестовой демонстрации.

Само изображение метатеатрально и включает фрагменты репетиционных записей. Это не единственный пример необычного сочетания Пайт образного минимализма с продвинутыми медиатехнологиями.

Проекции создают визуальный ландшафт, в котором оптическая иллюзия внешнего движения усиливает невидимые кинетические силы, действующие на танцовщиков. Результатом такого воздействия становится невероятное чувство головокружения у пребывающих в зрительском пространстве. Артисты, опутанные белыми бинтами, подобно египетским му-

миям, представляют основные драматургические моменты «Бури» Шекспира, а исполнители в обычных сценических одеяниях разыгрывают события в эмоциональном контексте. Играя с различными проявлениями экспрессии (мстью и прощением, реальностью и воображением) Пайт исследует их двусторонне: макет шекспировского острова создает своего рода метафору изоляции, плена. Окутанные белоснежными оковами танцовщики помогают проследить основные сюжетные моменты истории, однако эмоции и напряжение повествования воплощаются в жизнь реальными персонажами. Жаждающий отмщения маг становится добродетельным и, отказываясь от амбиций, обретает человечность. Просперо-Ариэль и монстр Калибан — это бесконечные грани создателя, одержимого работой: это резонанс между инстинктивным и интеллектуальным, бессознательным и осознанным. Фабула шекспировской «Бури» — основа синтетического отражения образа человечества, воплощенного в различных типах. Здесь и первобытная дикость Калибана, и благородная мудрость Просперо. Идея безумия полифонии мира, противопоставленного Эго художника, находит свое выражение в постановке Пайт.

В «Реплике «Бури»» Пайт намеренно обобщает повествовательные детали шекспировского оригинала, делая их прочитываемыми буквально на сцене. В первой половине действия — линейное повествование пьесы Шекспира; а во втором действии — текст проецируется на экран, объясняя и комментируя историю, излагаемую пластическим языком, таким образом, у зрителя складывается многоуровневое представление о шекспировском первоисточнике.

Тандем хореографа Пайт и режиссера Лепаж выглядит лемановским воплощением «деконструкции дискурса» [10]. Вместо лингвистического представления фактов существуют особая интонация, музыка текста, звуки, не подконтрольные смыслу, служат, скорее, элементами сценической композиции. Слово для Пайт — лишь отправная точка, генерирующая движение и кинетическую энергию жизненного опыта, позиции Другого. Ее работы преимущественно состоят из поразительных масштабных визуальных эффектов, сочетающихся со сложными взаимодействиями танца и повествования.

Шекспировские образы в прочтении Пайт передаются чувственными и кинестетическими средствами: через звучание голосов и тела, движущиеся в пространстве и их тени, которые становятся источниками всевозможных видеопроекций.

Травма и полифония бессознательного

«Травма» — спектакль о человеке, который пережил трагедию, тяжело травмировавшую его. Это совместная с Джонатаном Янгом постановка Кри-

стал Пайт³. Главное, что волнует Кристал Пайт: как психика человека реагирует на ужасное, травмирующее ее событие? Что вы говорите себе, чтобы понять, что произошло? Какие образы мышления помогают человеку справляться с «немыслимым» и невозможным? Эти вопросы лежат в основе постановки. «Betroffenheit» означает состояние шока, травмы и замешательства. История постановки началась с семейной трагедии соавтора Дж. Янга⁴. Хотя основу произведения составляют сугубо личные обстоятельства, «Травма» стремится к исследованию внутренних состояний стресса и постстрессового «примирения» с неизбежностью случившегося.

Спектакль начинается с образного представления уже случившейся трагедии. Горе, приводящее к психическому срыву, заставляет героя отступить в пространство фантастического мира, полного сюрреалистических и психоделических образов. Вторая часть — абстрактная сфера, где предыдущие безжалостные ужасы более не преследуют героя, а, постепенно отдаляясь, побуждают принять произошедшее.

В этом спектакле, помимо автобиографического содержания, существует аллюзия на теорию бессознательного К. Юнга. Словно вступая в диалог с ученым, хореограф привносит в постановку психоаналитическое измерение смысла, сопряженное с представлениями о бессознательных фантазиях и бессознательной тревоге⁵. Эстетике «Betroffenheit» присуща идея прорабатывания травмы, т. е. психоэмоционального труда, механического процесса с жесткой структурой и повторением, систематической деконструкцией и реконструкцией. Следует отметить, что это не только практика терапии, но и способ выживания; действие, предназначение которого — убедить исполнителя в возможности выживания как такого.

Текст, использованный в спектакле, питает воображение, а танец де-

³ Дж. Янг — канадский актер театра и кино, трехкратный обладатель престижной театральной награды «Jessie Richardson Award» сценарист, дизайнер, художественный руководитель и один из основателей театра «Electric Company Theatre» в Ванкувере.

⁴ Его дочь, племянница и племянник погибли в каюте во время пожара на корабле в 2009 году.

⁵ Юнг полагал, что травма — это не просто «перегрузка в цепи», но нечто, имеющее отношение к бессознательному смыслу, т. е. травма — это не реальная травма, а, скорее, фантазия: «Очень много... людей пережили травму либо в детстве, либо во взрослом возрасте, однако у них нет невроза... (в то время как другие, очевидно, страдают от невротического расстройства). Из этого, на первый взгляд обескураживающего, наблюдения следует, что этиологическое значение сексуальной травмы падает до нуля, поскольку, как оказалось, совершенно не важно, была травма в действительности или нет. Опыт показывает нам, что фантазии могут быть такими же травматичными по своим последствиям, как и реальное травматическое событие» (цит. по: [11, с. 11]).

монстрирует богатство форм (модерна, чечетки, сальсы с элементами кабаре и даже кукольного театра). Пайт создала хореографические структуры из сложных движений, которые словно «говорят ее собственным голосом». Они не выглядят повторением каких-либо известных элементов современного танца. Постановка «Betroffenheit» выходит далеко за рамки традиционных хореографических форм, резонируя с концепцией постдраматического театра Лемана. Использование текста служит источником импульсов движения и пластики, провоцирующих проекции образов сновидений. Текст, предварительно записанный и интегрированный с музыкой, написан самим актером и соавтором Дж. Янгом. Ввиду отчужденности звучания кажется, что текст исходит от предметов, а не от актеров. Таким образом, текст не исчезает совсем, но целиком утрачивает прежнюю роль. Записанный голос с текстом — это голос актера Дж. Янга. Сознание героя «раздваивается», он пребывает в постоянном диалоге с самим собой и голосами невидимых существ. Этот диалог, благодаря «полифонии действия», становится доступным зрителю.

Иногда эти записанные и наложенные друг на друга голоса транслируются (как будто через дверные проемы и даже «говорящие лампочки») в звуковой континуум с помощью предметов, в которые встроены динамики. Так, можно слышать, что источником голоса становится электрическая лампочка; либо, напротив, голос переходит к живому танцовщику. Текст используется как музыка, периодически оживающая в голосах исполнителей.

В некоторых случаях танцовщики фактически синхронизируют и «вживляют» текстовые элементы в свое тело, двигаются под звучащий текст, как под музыку. В «Травме» помимо главного героя на сцене шесть персонажей — фантазмагорических образов. И хотя многие объекты становятся «говорящими» ретрансляторами текста, его звучание наводит на размышления о моноспектакле. Зритель слышит только один человеческий голос на протяжении всего спектакля, и этот голос принадлежит Дж. Янгу. Голос разворачивается в двух регистрах — живом и предварительно записанном; предложения фрагментированы, нарочито неполны и свободны от предыдущих традиционных методов, используемых в других постановках. Такие слова-команды, как: «просыпайся», «садись», «вставай», «беги» заставляют героя действовать и осознавать реальность. Кроме того, текст перекрывается повторами, разделяется или трансформируется как ритмически, так и «тонально», подчеркивая свою музыкальность. Спектакль начинается со змеино-го, ползущего движения проводов, которые образуют сюрреалистическое пространство, одновременно загромождая сцену объектами. Звуковая партитура Оуэна Белтона, открывающаяся звенящими колокольчиками со зловещими потрескиваниями, взрывается микстом из записей голосов, выражающих непреодолимый ужас. Зацикливающийся, часто повторяющийся

диалог сменяется движением танцовщиков, опять же, выступая в качестве звуковой опорной точки. Монолог героя развивается нетрадиционным способом: объекты на сцене отвечают, открывая завесу над историей, которая реально произошла.

Многослойность повествования требует от аудитории высокого уровня концентрации внимания, попыток выстроить хоть какую-то логику событий. Текст никоим образом, не проясняя взаимоотношений с танцовщиками и со сценографией, служит контрастной линией. Это звуковой контрапункт по отношению к происходящему на сцене. В процессе создания спектакля именно текст был одним из важнейших средств, который выступал в роли триггера.

Кристал Пайт, равно как и Пина Бауш, позволяет исполнителям импровизировать, экспериментировать и открывать новые движения, произносить какой-либо текст (если они сочтут это необходимым) и прибегать к другим формам самовыражения. Текст повествует о трагической аварии и психологической реакции Янга, но звуковая усложненность, использование полифонических текстовых линий осознанно затемняют логику изложения. Они становятся импульсами к движению и пластическими комментариями. Следует отметить, что Янг как актер, будучи главным героем, появляется на сцене первым. Минималистично выстроенное сценическое пространство с двумя дверями, громкоговорителем, проводами, телефоном создает условия для контролирования внешних воздействий. Это требует от героя эмоциональной сдержанности, не позволяя рассредоточиться среди объектов. В этом пространстве его голос — единственный, но воспроизводится разными источниками, включая собственное тело Дж. Янга. Герой отвечает сам себе на едва распознаваемые слухом междометия, на единственный предлагаемый голос — свой собственный, предварительно записанный и живой. Распад диалога и возникновение сложной формы повествования создают двусмысленности, а рассредоточенные источники звука образуют дополнительные трудности восприятия. Как и главный герой, реципиент испытывает мощное давление отовсюду: ему сложно выявить логику и какой бы то ни было смысл в многослойных текстовых фрагментах.

«Заявление»

Речевые элементы текста, вновь созданного Дж. Янгом, в спектакле Кристал Пайт «Заявление» озвучены известной французской актрисой Мариной Хэндс и интегрированы в звуковое сопровождение композитором Оуэном Белтоном, пишущим для балетной труппы «Kidd Pivot» с 1994 года. Звуковое сопровождение соткано из шумов, пронизывающих звуковое пространство. Сквозь них с большим трудом пробивается голос Марины Хэндс. Текст произносится то с замедлением, то с ускорением, разбивается на фрагменты,

множится. Движения танцовщиков, четко следуют метроритму текста. Группы артистов то соединяются, то распадаются. Периодически возникают живые скульптуры. Эта постановка реалистична и современна.

В фокусе — четыре действующих лица, борющихся за власть. Каждый из персонажей заявляет свою политическую позицию. Музыкальное сопровождение Оуэна Белтона наполнено текстовыми и вокальными фрагментами, рассредоточенными в четырех вокальных партиях (по количеству героев). Политически гротескный текст то появляется, то исчезает. Пантомимно-хореографические «реплики» четырех персонажей в полной мере отображают истерический тон и крайне изменчивый ритм нервной дискуссии. Кристал Пайт разворачивает сценическое действие вокруг условной доминантной точки — овального стола. Нервно-конвульсивный хореографический рисунок сочетается с резко-чеканной пластикой. В ее изменчивости обыгрывается каждое произнесенное в тексте слово. С исчезающим закадровым голосом на передний план прорывается музыка (композиция из прелюдий Ф. Шопена). В финале возникает пятиминутная «рамка» из почти кейджевской «тишины», вызывающая почти что сюрреалистический эффект с фантастическими существами под песню «Body and Soul» Тедди Гейгера.

«Заявление» — это одноактная драма для квартета артистов, ведущих борьбу за власть. Персонажи абстрактны. Персонаж “А” заявляет: “Они сражались веками. Мы всего лишь воспользовались их распрями. Мы использовали их нападения как возможность для инвестирования. Для развития. Мы использовали их”. И теперь, когда необходимо взять на себя ответственность за свои действия, чтобы оправдать начальников, внутри подразделения нарастает конфликт» [13]. Пластика отражает речевые реплики персонажей. Персонажи — это провокаторы: их гротескные трясущиеся от жадности и жажды власти руки на столе, одетые офисные костюмы вызывают ассоциации с современными политическими играми.

Четыре танцовщика Нидерландского театра танца — Хлое Албаре, Арам Хаслер, Йон Бонд и Рогер ван дер Поел — воплощают гротесковые образы абстрактных политиков, а никак не представляют иерархическую систему власти.

Структура спектакля, напоминающая о жанре классического струнного квартета, обладает очевидной репризностью формы. Поочередное вступление контрастных персонажей позволяет провести аналогию с классической сонатной формой с экспозицией и противостоянием главной и побочной партий, и последующей разработкой. При этом со всей очевидностью проступает драматургия классического *pas d'action*.

Постепенная модуляция в сюрреалистическую область, в сторону сновидений, создает ощущение проекции элементов реальности в область подсознания, несмотря на яркий, периодически заслоняющий собой все остальное,

жесткий текст, звучащий в записи. Как утверждает Леман, «...фундаментальным качеством сновидений является отсутствие иерархических образов, движений и слов» [4, с. 55]. Текст играет важную роль, однако, не доминирует над прочими знаками, в числе которых: хореографическая лексика, движения, взаимодействие танцовщика с реквизитом, костюмами, освещением и декорациями. Каждый из этих элементов выдвигается на первый план в разные моменты действия. Пайт признает, что работает с чуждой иерархии театральной эстетикой.

Таким образом, подчеркивая универсальность человеческих страданий, Кристал Пайт оперирует телом исполнителя как средством коммуникации. Как и Пина Бауш, канадский хореограф избегает сосредоточения на чистом движении в пользу осмысления связи тела и эмоций. Театр использует абстрактные визуальные эффекты и автономизацию разнообразных «означающих». Это — освобождение от условных отношений между элементами театра. Задействование всех театральных регистров сцены, их комбинаторика, намеренная перестановка смещает фокус с индивидуального образа на контрапунктическое взаимодействие «Я» и «Другого». Проблема социальных взаимоотношений в творчестве хореографа Кристал Пайт представлена в ракурсе внутреннего личностного и психологического конфликта [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: энциклопедия. М.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
2. Левинас Э. Время и другой // Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высш. религиоз.-филос. шк., 1998. 264 с.
3. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Artguide Editions, 2018. 311 с.
4. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Лиотар Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
7. Ozkaya O. Crystal Pite's Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 p.
8. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Акад. проект, 2011. 538 с.
9. Поэма о гибели Лиссабона // Вольтер. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1938. 426 с.
10. Macaulay A. Prospero Imagined Anew, With Mime [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/30/arts/dance/the-tempest-replica-from-kidd-pivot-at-the-joyce.html> (дата обращения: 20.07.2020).

11. Калшед Д. Внутренний мир травмы: Архетипические защиты личностного духа. М.: Когито-Центр, Routledge, 2015. 469 с.
12. Юсина А. Нидерландский театр танца представит балет Кристал Пайт // Театр 13 апреля 2020 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/niderlandskij-teatr-tantsa-predstavit-balet-kristal-pajt/> (дата обращения: 10.09.2020).
13. Winter A. "I love working with the rhythm and the complexity of language" [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite> (дата обращения: 20.07.2020).
14. Dickinson P. Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater // Research in Dance. 2014. № 46/1. P. 61–82.

REFERENCES

1. Postmodernizm: e`nciklopediya. M.: Interpresservis; Knizhny`j Dom, 2001. 1040 s.
2. Levinas E`. Vremya i drugoj // Vremya i drugoj. Gumanizm drugogo cheloveka. SPb.: Vy`ssh. religioz.-filos. shk., 1998. 264 s.
3. Bejns S. Terpsixora v krossovках. Tanecz postmodern. M.: Artguide Editions, 2018. 311 s.
4. Arto A. Teatr i ego dvojnik. M.: Martis, 1993. 191 s.
5. Leman X.-T. Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
6. Liotar F. Sostoyanie postmoderna. M.; SPb.: Aleteya, 1998. 159 s.
7. Ozkaya O. Crystal Pite's Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 r.
8. Adorno T. Negativnaya dialektika. M.: Akad. proekt, 2011. 538 s.
9. Poe`ma o gibeli Lissabona // Vol`ter. Izbranny`e proizvedeniya. M.: Goslitizdat, 1938. 426 s.
10. Macaulay A. Prospero Imagined Anew, With Mime [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/30/arts/dance/the-tempest-replica-from-kidd-pivot-at-the-joyce.html> (data obrashheniya: 20.07.2020).
11. Kalshed D. Vnutrennij mir travmy`: Arxetipicheskie zashhity` lichnostnogo duxa. M.: Kogito-Centr, Routledge, 2015. 469 с.
12. Yusina A. Niderlandskij teatr tancza predstavit balet Kristal Pajt // Teatr 13 aprelya 2020 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://oteatre.info/niderlandskij-teatr-tantsa-predstavit-balet-kristal-pajt/> (data obrashheniya: 10.09.2020).
13. Winter A. "I love working with the rhythm and the complexity of language" [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite> (data obrashheniya: 20.07.2020).
14. Dickinson R. Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater // Research in Dance. 2014. № 46/1. R. 61–82.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru

Researcher ID: U-3307-2017

OrchidID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0831-0153>

Тарасова О. И. — д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru

Researcher ID: U-3307-2017

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Irkhen I. I. — Dr. Habil; Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0831-0153>

Tarasova O. I. — Dr. Habil., Ass. Prof.; ol.tar@mail.ru