

УДК 793.3

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ГРАНИЦ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

*Чурилова Е. И.*¹

¹ Bye Bye Ballet Contemporary dance centre (ООО «В-МЕСТЕ»), 13-я линия В. О., д. 70. Санкт-Петербург, 199178, Россия.

В статье рассматривается феномен современного танца (contemporary dance) с целью выявления основных причин, не позволяющих ему зафиксировать свои границы. Автор приводит многочисленные примеры создания контекста хореографии, как правило, посредством расширения функций танцовщиков, различного рода ограничений сценического движения, включения в произведения текста и голоса, перформатирования танца и самого исполнителя.

Делая вывод о том, что аксиологическая составляющая современного танца базируется на постоянном развитии, поиске новых форм выражения содержания, автор указывает на прямую зависимость современного танца от предшествующих ему танцев модерн и постмодерн и формирует путем их анализа свое собственное представление о внешней движенческой типологии танца.

Значимость затронутых в настоящей статье тем обуславливается широким распространением в современном искусстве различных видов танцевальной выразительности, реализующих эклектический постмодернистский метод создания произведений и искусственно становящихся на позиции современного танца.

Ключевые слова: contemporary dance, современный танец, танцтеатр, Пина Бауш, перформанс, Джейн Комфорт, Анна Терезе де Кеерсмакер, Борис Шармац, Габриэла Карризо и Франк Шартье, метод обструкции, Палле Гранхой, Охад Нахарин, контемп.

THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY DANCE FORMATION

*Churilova E. I.*¹

¹ Bye Bye Ballet Contemporary dance center (LLC “V-MESTE”), 13th line V.O., 70. St. Petersburg, 199178, Russian Federation.

The article considers the phenomenon of contemporary dance to define the main consistent patterns which don't allow this type of dance fixed its own frames. This statement is proved by the concrete examples of choreographers

practice who create a new kind of movement through expansion of dancers' function, various restrictions of stage movements, input of voice and text into dance composition, turn of dancer into performer.

Based on the conclusion that an axiological part of contemporary dance implies a constant development and search of new form of ideas' expression, contemporary dance has a direct dependence on modern and postmodern dances. These types of dance matter for contemporary dance as external movement typology.

The relevance of the question of the article is determined by wide outspread in contemporary art of another types of dance expression using eclectic postmodern method of creativity and taking place of true contemporary dance without having its basic qualities.

Keywords: contemporary dance, tanztheatre, Pina Bausch, performance, Jane Comfort, Anna Teresa de Keersmaeker, Boris Sharmatz, Gabriela Carrizo, Franck Chartier, the obstruction method, Palle Granhoy, Ohad Naharin, contemp.

На протяжении всего XX века танец, первостепенной задачей которого изначально был отказ от закостенелых традиций классического балета, раскрепощение тела, претерпевал многократные трансформации, отвечающие тенденциям всего современного искусства в целом. Эпоху танца модерн сменил период так называемого танца постмодерн, мостиком к которому послужило творчество Мерса Каннингема, показавшего, что абстрактные движения способны нести многоуровневые пласты смыслов, а зритель сам может решать, о чем тот или иной спектакль. После распада Танцевального театра Джадсон (Judson Church theatre) и группы «Гранд Юнион» (Grand Union) этот новый танец продолжил изменяться, как того требовал утвердившийся в жизни и представленный в философском научном дискурсе постмодернистский взгляд на действительность. Не только в США, но и в Европе в конце 1970-х – начале 1980-х годов появляется большое количество современных хореографов, знающих более чем полувековую историю современного танца и стремящихся вернуть его в область сценического искусства. Представители американского постмодернистского танца предприняли немало для ликвидации границ между танцем и обыденным движением. Для них сценический танец не был самоцелью, а свою деятельность они воспринимали в аспекте процесса исследования. Новое поколение хореографов, не отказываясь от исследовательских преимуществ, изобретенных танцем постмодерн, в одних случаях обращалось к современной массовой культуре, в других – к театру, вновь заинтересовалось профессиональными, физически подготовленными

телями (об этом см.: [1]). Данные тенденции искали словарного определения. Так появился термин «современный танец (contemporary dance)», который, как пишет О. Гердт, не был новым: им пользовались еще в начале XX века для обозначения того, что точно не балет» [2, с. 13].

Хореографы, стоявшие у истоков современного танца, начали создавать свой уникальный язык движений, который отвечал их идеям, характеризовал их как творцов. Новое видение профессиональной хореографической деятельности привело к децентрализации танцевального жанра. Так, принципиально важное для становления современного танца направление «танц-театр», которое развивала Пина Бауш, принесло новые принципы в создании постановок, а значит, и другой тип сценического движения [2]. Хореограф не стремится больше придумывать хореографию — движения рождаются в процессе коммуникации с танцовщиками, которые становятся соавторами: «По сути, Бауш отказывается от позиции «я знаю» или «я лучше знаю»» [2, с. 31]. Эта своеобразная «смерть автора» приводит к высвобождению той энергии, носителями которой были личности танцовщиков. С этого момента начинается эмансипация перформерства Бауш: интуитивная хореография и драматический накал становятся основными составляющими ее работ, бытовая пластика начинает сочетаться со сложно построенной хореографией, без конца повторяющиеся и постепенно ритмически ускоряющиеся движения могут быть противопоставлены массовому «любительскому» танцу. К примеру, интуитивный подход Пины Бауш к постановке спектакля в Театре танца «Вупперталь» (Tanztheater Wuppertal) предполагал полную свободу действия под присмотром хореографа. Реализация подхода гарантировала постоянное обновление внешнего вида танцевального спектакля.

Однако присущие работам Бауш символизм и ритуалистическая глубина противопоставляли ее творчество тому искусству, которое было связано с медиа-сознанием, все более распространяющимся в конце 1970-х – начале 1980-х годов [1]. Ярким примером тяготения современного танца к медиа-пространству является работа американского хореографа Джейн Кóмфорт (Jane Comfort) «Телевизионная любовь» («TV Love», 1985): «...в этой пародии на ток-шоу отразился её интерес к языку, который выполнял роль ритмического аккомпанемента к танцу» [1, с. 253]. Кóмфорт, как и Бауш, использует характерный для современного танца последней четверти XX века прием повторов, который у каждого из хореографов несет свою смысловую нагрузку: от пика драматичности и даже трагичности у Бауш — до пародийности и иронии у Кóмфорт. Однако ни одна не возводила метод повторов в ранг самого главного для процесса разворачивания танцевального действия. Этот способ, позаимствованный из музыки в стиле минимализм американского композитора Стива Райха, сделала главной чертой своего хореографического

почерка бельгийка Анна Тереза де Кеерсмакер. Ее четырехчастную постановку «Фаза» («Fase», 1983) на музыку Райха довольно сложно идентифицировать. Что это — танцевальный номер, перформанс или движущая инсталляция? [2] Маятниковые движения двух танцовщиц из первой части подошли бы для выставочного пространства (посетители выставки в любой момент имеют возможность прервать просмотр). Вторая часть близка к импровизации, перформансу «здесь и сейчас», когда одна единственная танцовщица ходит кругами по сцене, периодически закручиваясь в движении. Траектория ее действия четко обозначена лежащими на планшете сцены листками, а значит, композиция конечна. Третья часть «Фазы» состоит из более сложного и изобретательного набора повторяющихся движений, которые обе исполнительницы совершают, не вставая со стульев. Хореография проявляет себя эмоционально, однако ни о каком линейном развитии событий речь не идет. Движение по кругу, по сути, никуда не ведет. Четвертая, заключительная фаза исполняется под хлопки двух девушек, отбивающих сложно синкопированный ритм Райха. Такое «размытие» всех известных границ танца, связанное разными намерениями (то представить его объектом в пространстве, то намекнуть на какое-то содержание, а то и вовсе уничтожить танец, посредством перенаправления внимания на само сценическое пространство), открыло двери для неиссякаемого творчества современных хореографов. Однако все предпринятые автором «Фазы» попытки стирания рамок в определении танца еще больше утвердили уникальный почерк хореографа: «По большому счету, у Кеерсмакер и в “смерти автора” необходимость отпадает. Танец как фазы существования тела в пространстве возникает как бы сам по себе. Как ветер или дождь, не требующие авторизации. Но ее уникальное авторское клеймо стоит на всем» [2, с. 33].

С помощью этих примеров, иллюстрирующих кардинальные различия в подходах к творчеству трех представительниц современного танца, мы хотели указать на главный признак — освобождение от каких бы то ни было рамок — данного сценического искусства. Подобная установка не могла не сопровождаться демократичностью, которую преподносит сейчас современный танец как главное свое завоевание. Исследователь танца Джо Баттерворт отмечает следующие «освобождающие» характеристики британского нового танца 1980-х годов: «Сюда входит и переход к индивидуальности в выборе движений, эклектизм танцевального языка, противопоставление структурных приемов, и дальнейшее движение к взаимодействию танца с современной культурой, экономикой и политикой» [3, с. 128].

Эпоха современного танца конца XX века не наполнена разнообразными жанровыми изобретениями, но, имея в своем определении слово «современный», не желает отказываться от права на поиск, эксперимент и открытия.

В одном из интервью философ и куратор Музея современного искусства в Берлине Вальтер Беньямин сделал интересное заключение: «Правда в том, что настоящие перемены больше не будут происходить через шок и скандал. Они будут происходить незаметно, будто проникать в вас, а вы этого даже не заметите. Шок относится к модернизму... Настоящие изменения будут неуловимыми, будут происходить почти незаметно, оставляя определенное чувство удовольствия. Но при этом это будут настоящие, радикальные, фундаментальные изменения» [4, с. 50–51].

В эпоху медиа-технологий, глобального рекламного хаоса, легкой доступности информации едва ли возможны сколько-нибудь масштабные новаторские явления в искусстве, в том числе и в танце. Амбициозные современные хореографы, являющиеся одновременно и исследователями движения, танцовщиками, педагогами, на основе какой-либо устоявшейся танцевальной техники или синтеза с кардинально противоположным телесным опытом стремятся осуществлять эти изменения, ведущие к новым формам и содержанию. Данная деятельность в рамках одного лишь современного танца происходит непрерывно и всенаправленно. Одним из таких путей является обращение художественной движенческой практики к истории и образцам искусства прошлого. Е. Сафронов в статье «Терпсихора в очках: о перформансе и мнемоническом жесте» пишет: «Стремление к поглощению прошлого меняет сущность произведения. Реконструкция или принцип воссоздания меняет его интенцию и темпоральную структуру» [5, с. 102]. В качестве примера автор приводит постановку французского хореографа Бориса Шармаца «Ретроспектива Мерса Каннингема» или «Альбом для листания». Используя документальные фотосвидетельства постановок Каннингема, Шармац выстраивал живое исполнение своих танцовщиков. Этот своеобразный альбом был инсталлирован прямо перед зрителями, которые могли сравнивать изображения прошлого с реконструкцией в реальном времени [5]. В подобные постановки вкладываются сразу несколько смысловых значений, одно из которых связано с телесной эстетикой времени и, соответственно, с восприятием зрителей. Танцовщики, формально выполняющие технику Каннингема, не были ее постоянными пользователями, а, значит, добавляли свой опыт к предлагаемым движенческим моделям. Помимо прочего, вступая в интерактивное взаимодействие со зрителем, с помощью открытой для ознакомления партитуры движений, Борис Шармац выявлял новую для современного общества проблему присутствия исполнителя и зрителя «здесь и сейчас», выводя свою работу за рамки танцевального спектакля в область перформанса. Автор утверждает: «Особенность Ретроспективы Мерса Каннингема» в том, что она не просто стремится этот запрос [на присутствие. — Е. Ч.] удовлетворить и заключить события прошлого в музейную вечность — а проблемати-

зирует их и помещает в контекст, в котором эфемерность настоящего переплетается с эфемерностью исторических свидетельств» [5, с. 106].

Еще одним распространенным методом создания нового телесного опыта, а значит, и иной танцевальной модели служит способ ограничения свободного движения. Так, бельгийские хореографы и режиссеры Габриэла Карризо и Франк Шартье для своей танцевально-театральной компании «Пиппин Том» (“Peeping Tom”) постоянно создают новое сценическое пространство со множеством ограничивающих движения танцовщиков факторов. К последним можно отнести звуковые и шумовые эффекты, которые способны заставить исполнителя передвигаться с большим трудом или постоянно закручиваться в неестественные позы. Кроме того, это может быть и строго локализованная зона действия, диктующая определенный характер и амплитуду исполнения. Наиболее интересен в этом отношении и «метод обструкции» датского хореографа Палле Гранхой, который изобрел собственную технику противодействия для создания максимально необычной эстетики своих работ. В этой связи Э. Г. Гончарская отмечает: «...в определенной фазе движения один танцовщик сдерживает другого — хватает за руку или за ногу, создавая ему “препятствия”. Тот же обязан при этом выдать некое оригинальное па — в меру своих возможностей. Таким образом, создается новая танцевальная фраза, которая опять-таки наталкивается на препятствие» [6, с. 139]. Подобные способы ограничения движения исполнителя, или создания менее комфортной для свободного и гармоничного танца среды, вынуждают танцовщика действовать нетипично, изворачиваться, искать выход из сложившейся ситуации. Поиск позволяет накапливать новый, несвойственный для исполнителя физический и ментальный опыт.

В поисках наиболее разнообразного и выразительного хореографического материала хореографы прибегают к многочисленным практикам и экспериментам, заимствованным из других направлений искусства. Представители танца постмодерн еще в 1960-е годы часто вводили в свои танцевальные перформансы голос и текст, имевшие в основном формальный характер и напрямую не связанные с движением. Современный танец, продолжая данную традицию, также прибегает к указанной практике, стремясь создать общее поле смыслов, которое образуется благодаря соединению жестов, движений, целых хореографических фраз с голосом и текстом. Данный синтез непосредственным образом влияет на хореографию, стремящуюся наиболее доступно для стороннего наблюдателя найти эквивалент слову, при этом не иллюстрируя его. Исследователь истории танца Сьюзан О в этой связи отмечает, что «нарративная» тенденция современного танца с 1960-х годов редко содержит в себе линейный, хронологический порядок, а скорее тяготеет к фрагментарности или связанным между собой ассоциациям по типу «потока со-

знания» [7]. Это обусловлено отмеченным ранее стремлением хореографов современного танца избегать прямого нарратива в движениях, который череват переходом к пантомиме. Сам же разговорный текст, как говорит Сюзан О, может совершаться самолично танцовщиками, приглашенными актерами, быть записан на пленку [7] или, в отношении современного танца, начиная с конца XX века, воспроизведен посредством высоких технологий. Так, выдающийся израильский хореограф Охад Нахарин для своего спектакля «Телофаза» 2006 года использует сразу четыре огромных экрана, транслирующие обращение к зрителям, побуждающее последних если уж и не танцевать вместе с артистами, то по крайней мере совершать телодвижения [6]. Однако это использование голоса через видеопроекцию — не единственный способ Нахарина размыть все возможные границы сценического танцевального спектакля. Будучи хореографом, стремящимся сплести танец с жизнью, выработать такое чувствительное тело танцовщика, которое реагировало бы на любое дуновение ветра, и считающим, что между пластикой повседневной жизни и танцем проходит тонкая, почти невидимая грань, Нахарин возводит философию «танец-жизнь» в своих работах в абсолют: «По его утверждению, это модель устройства мира, для выражения которой хороши все средства: танец, театр, перформанс, этномузыка. И, разумеется, провокативные акции, в которые вовлекаются зрители. С ловкостью фокусника и искусностью алхимика он смешивает танцевальные системы координат: contemporary, брейк, буто, шаманские пляски» [6, с. 143]. Таким образом, открывая двери в зону действия театра и других танцевальных и движенческих техник, используя интерактивное воздействие на зрителя, превращая хореографический спектакль в перформанс и обратно, Охад Нахарин, как и многие другие современные хореографы, отводит современному танцу главное, но не единственное место в своих работах.

Современный танец, использующий в своей практике голос и текст, пробуждающий в танцовщике перформера и даже соавтора-хореографа и ставящий во главу угла вопрос присутствия, все больше сближается с перформансом. Об этой тенденции пишет в своей статье российский художник и хореограф Вик Лащенов: «Танец, о котором мы говорим, уходит от зрелищности, от шоу (от репрезентативной понятности и линейной нарративности). И тем самым выпадает из категории развлечений для большинства» [8, с. 32–33]. Вступая на территорию перформанса, танец, как отмечает автор, не теряет своей идентичности, связанной с большей, чем у перформеров, технической проработанностью и возможностью артикуляции движений, но становится менее репрезентативным. Беря за основу какой-либо концепт, спектакли современного танца все больше включают в себя импровизацию, а процесс создания работы наполняется исследованием и лабораторией, а не просто постановкой

хореографии. Подобное мы уже наблюдали в практике Танцевального театра Джадсон. Тем не менее современный танец, прибегая к перформативным методам танца постмодерн, не отказывается подчас от сугубо хореографических и художественных мотивов.

Рассматривая современный танец как неотъемлемую часть современного искусства, постоянно меняющегося и стремящегося выходить за все известные рамки стилей, техник, восприятия, необходимо заострить внимание на его зависимости от собственной истории, начиная как минимум с первой четверти XX века. Именно данное обстоятельство является определяющим фактором в установлении каких бы то ни было ориентиров при обращении к исследуемому феномену. Эта фундаментальная основа, заключающая в себе принципы и техники танца модерн, изобретения и эксперименты Танцевального театра Джадсон и группы «Гранд Юнион», новый европейский танец 80–90-х годов XX века, несет колоссальный культурный метанарратив, который на сознательном или интуитивном уровне присутствует в современном танце по сей день. Более того, именно настоящее утверждение подвергает сомнению принадлежность к нему, например, танцевальных номеров из телевизионных шоу. Термин «контемп» (производное от «контемпорари») изначально предполагал прямую зависимость этого нового явления от того «современного танца», который развивался на протяжении всего XX века. Однако данный танец («контемп»), скорее, представляет эклектичную несвязную структуру отдельных элементов современного танца, джазового танца, гимнастики, акробатики и даже балетной пантомимы, что не предполагает восприятие произведения как цельного, наполненного определенным языковым кодом события. Тела современных танцовщиков, подобно телам балетных артистов, являются носителями определенного танцевально-культурного кода, заложенного пионерами танца модерн и постмодерн. Именно на этом фундаменте современный танец продолжает свое развитие и постоянное расширение границ своих интересов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
2. *Гердт О.* Contemporary dance: история трех смертей // Театр, 2015. № 20. С. 12–37.
3. *Баттерворт Дж.* Танец. Теория и практика. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. 242 с.
4. *Беньямин В.* Новые сочинения. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2017. 230 с.
5. *Сафронов Е.* Терпсихора в очках: о перформансе и мнемоническом жесте // Художественный журнал. М. 2017. № 103. С. 101–109.

6. Гончарская Э. Г. Красота в обстоятельствах contemporary dance. Не-танец Некрасивых людей // Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну. СПб: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. С. 134–146.
7. Сюзан О. Балет и танец Модерн. Мир искусства. Лондон: Тэмз & Хадсон, 2002. 224 с.
8. Лащенко В. Танец – это не айфон // Художественный журнал. 2017. № ? С. 31–39.

REFERENCES

1. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, 2015. 320 s.
2. Gerdt O. Contemporary dance: istoriya trex smertej // Teatr, 2015. № 20. S. 12–37.
3. Battervort Dzh. Tanecz. Teoriya i praktika. Xar`kov: Izd-vo «Gumanitarny`j centr», 2016. 242 s.
4. Ben`yamin V. Novy`e sochineniya. M.: CzE`M, V-A-C press, 2017. 230 s.
5. Safronov E. Terpsixora v ochkax: o performanse i mnemonicheskom zheste // Xudozhestvenny`j zhurnal. M. 2017. № 103. S. 101–109.
6. Goncharskaya E`. G. Krasota v obstoyatel`stvax contemporary dance. Ne-tanecz Nekrasivy`x lyudej // Arxitektonika sovremennogo iskusstva. Ot moderna k postmodernu. SPb: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. S. 134–146.
7. S`yuzan O. Balet i tanecz Modern. Mir iskusstva. London: Te`mz & Xadson, 2002. 224 s.
8. Lashhenov V. Tanecz – e`to ne ajfon // Xudozhestvenny`j zhurnal. 2017. № ? S. 31–39.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чурилова Е. И. — независимый исследователь, хореограф-педагог;
Helena_post@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Churilova E. I. — independent researcher, choreographer and pedagogue;
Helena_post@mail.ru