

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## ТЕЧЕНИЕ NON-DANCE И КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

*Падян Ю. Ю.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Крымский университет культуры, искусств и туризма, Киевская ул., д 39, Симферополь, 295017, Крым, Россия.

Статья представляет собой опыт постановки проблемы понятия постхореографического театра. Первая в числе поставленных исследователем задач — артикуляция характерных свойств нового этапа современного театра, связанного с концептуальной хореографией. Вторая задача исследования — проследить основные вехи формирования нового вида театрального искусства, представив панораму открытий современных хореографов (от представлений семантического потенциала движений Дорис Хамфри, через специфику понимания зрителя в перформансах Триши Браун, работавшей с новыми формами пространства, трансформирующими восприятие тела, к перестройке отношений со зрителем в работах Каннингема и концептуальной хореографии Жерома Бёля). Выявляется теоретический характер восприятия телесных движений танца модерн и постмодерн, наполненность этой теории концептуальными идеями. Проводится типологическое исследование хореографии Дорис Хамфри, Триши Браун, Мерса Каннингема, Ивон Райнер, Пины Бауш, Жерома Бёля. Проведенный анализ новаций хореографов, а также привлечение теории постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана приводят к необходимости формирования нового понятия постхореографического театра.

**Ключевые слова:** Дорис Хамфри, Триша Браун, Мерс Каннингем, Ивон Райнер, Пина Бауш, Жером Бель, перформанс, постмодерн, танец модерн, постдраматический театр, пост-данс, Tanztheater, Non-dance, кинестическая эмпатия.

## NON- DANCE AND CONCEPTUAL CHOREOGRAPHY

*Padyan Yu. Yu.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Kyiv St., 39, Simferopol, 295017, Crimea, Russian Federation.

The article is an attempt to formulate the problem of the concept of post-choreographic theatre. The first task set by the researcher is to articulate the characteristic properties of the new stage of contemporary theatre associated with conceptual choreography. The second task of the study is to trace the main stages of the formation of a new type of theatrical art, presenting a panorama of discoveries of contemporary choreographers (from the ideas of the semantic potential of movements by Doris Humphrey, through the specifics of understanding the spectator in the performances of Trisha Brown, who worked with new forms of space that transform the perception of the body, to the restructuring of relations with the spectator in the works of Cunningham and the conceptual choreography of Jérôme Bel). The theoretical nature of the perception of bodily movements of modern and postmodern dance, the filling of this theory with conceptual ideas are revealed. A typological study of the choreography of Doris Humphrey, Trisha Brown, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch, Jérôme Bel is conducted. The conducted analysis of the innovations of choreographers, as well as the involvement of the theory of postdramatic theatre by Hans-Thies Lehmann, lead to the need to form a new concept of post-choreographic theatre.

**Keywords:** Doris Humphrey, Trisha Brown, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch, Jérôme Bel, performance, postmodern, modern dance, postdramatic theatre, post-dance, Tanztheater, Non-dance, kinesthetic empathy.

Динамика процессов, происходящих в современном искусстве в целом и хореографии в частности, ставит перед исследователем множество сложных задач. Чем более новым и провокативным является объект исследования, тем сложнее найти для него адекватный методологический инструментарий. В конце XX века, плавно перетекающего в динамично развивающийся XXI век, в пространстве современного хореографического искусства появилось такое направление как non-dance.

Non-dance — это особый тип сценического искусства, представляющий собой симбиоз танца, пластики, акционизма и музыки. Исходя из самого названия становится очевидным, что основой этого направления является

представление де-танцевальной формы хореографии. Главным становится мышление пластическими формами.

Течение non-dance определяют также как концептуальный танец. Этот термин, наряду с аналогичным «post-dance», ранее использовался и в качестве обозначения определенного типа западноевропейского современного танца. Британский хореограф Джонатан Берроуз писал, что появление термина «постхореографическое поле»<sup>1</sup> свидетельствует о некорректности формулировки «концептуальной хореографии», которая с позиции хореографов non-dance выглядит несостоятельной: они видят смысл не только в концептуализации танца, но и в его новой телесной репрезентации.

Non-dance не стремится к традиционной драматургической повествовательности, фокусируясь на философско-метафорическом, концептуально-аффективном воздействии на зрителя через абстрактные образы и идеи. Эта де-нарративная, антиповествовательная форма хореографического перформанса не стала чем-то принципиально новым, так как к этому времени уже существовал и постмодерн-танец, и иные формы хореографических художественных практик. Однако, в отличие от других видов танцевальных практик, non-dance акцентирует внимание на самом акте исполнения, на процессе передачи смысла, подчеркивая момент настоящего, созданного здесь и сейчас. Этот подход позволяет зрителю переосмыслить свои представления о театре и искусстве в целом.

Антиповествовательность и выражение мысли посредством тела или движения даже в его де-танцевальном качестве проецируется на концепцию постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана. В известном трактате переосмысляются «театральные знаки», включающие в себя все уровни означения; они становятся манифестацией или жестикуляцией. Аналогичные метаморфозы претерпевает и хореография в условиях non-dance. Конвенционные формы выразительности заменяются чем-то принципиально иным, главным образом, проецируемым из иной художественной или же интеллектуальной области, составляющей концепцию (т. е. смысловое содержание). Происходит осознанный отказ от двигательной лексики традиционного танца с целью последующей интеграции или замены на знаки и коды иных исполнительских искусств.

---

<sup>1</sup> Термин «постхореографическое поле» впервые был введен в 2001 году танцевальным критиком и теоретиком Андреасом Мюллером. Он использовал этот термин для обозначения новых форм танцевальной практики, выходящих за рамки традиционных представлений о хореографии. Согласно Мюллеру, постхореографическое поле характеризуется размыванием границ между различными танцевальными жанрами, экспериментами с телесностью и пространством, а также переосмыслением роли хореографа и зрителя. Это понятие отражает тенденции в современном танцевальном искусстве, связанные с поиском новых выразительных средств и форм [1].

Аналогично этому концепция постдраматического театра отвергает опору на литературный первоисточник, на драму как таковую, а вслед за этим и ролевые структуры, уделяя внимание преимущественно эмоциональным состояниям и взаимодействию актеров с аудиторией. Результатом этого становится уникальное пространство взаимодействий, в котором зритель сам является активным участником художественной коммуникации, проникая в мир субъективного переживания. Подобный эффект происходит и в хореографических перформансах non-dance, что позволяет выявить в постдраматическом театре и хореографии общие черты.

Non-dance в качестве направления современного танца оформился в 1990-х годах, и его танц-художники в основном принадлежат к французской культуре. Представляя его в качестве некоего трансдисциплинарного движения, приверженцы концептуальной хореографии отказались изначально от лексики традиционного танца в пользу иных видов искусства — видео, музыки или же новых форм пластики. Большинство деятелей non-dance относились к среде нового французского танца *nouvelle danse française*, участвуя в качестве исполнителей до начала своей индивидуальной хореографической практики non-dance в различных перформансах 1980-х. В качестве предшественника non-dance обычно называют Орацио Массаро, танцевавшего в труппе Доменика Багуэ, а отправной точкой указывают перформанс «Volare», показанный на фестивале в Монпелье в 1990 году. Именно там шесть танцовщиков представляли де-танцевальные формы выразительности, стремясь к критическому переосмыслению хореографии через автобиографические истории.

Орацио Массаро — танцовщик, актер, режиссер и писатель. Он представляет трансдисциплинарный ракурс перформативности, используя танец, театральные, кинематографические формы современного искусства в качестве инструментов своих художественных практик и творческой философии. В его концепции «эстетики свободы бытия» первостепенное значение имеет создание момент-формы, сосредоточенной на «здесь и сейчас», а индивиды, как он полагает, являются актерами, режиссерами и авторами того, что является «искусством жизни» [7].

Орацио Массаро совершил в своем творчестве «де-танцевальный поворот» в эволюции французского современного танца, открыв пространство для появления нового поколения молодых хореографов, в числе которых Жером Бель, продолживший идею «Воларе» в своем спектакле «Вероника Дуано», представленном в Парижской опере в 2004 году.

Отправной точкой концепции non-dance становится своего рода «Нет-манифест», резонирующий с известным манифестом Ивонн Райнер. Будучи одним из самых признанных хореографов этого театрального поколения, она сформулировала манифест, который представил стратегию демистификации

танца. Как отмечает Салли Бэйнс, ее манифест также является стратегией отрицания: «Нет – зрелищу!», «Нет – виртуозности!», «Нет – трансформациям, магии и выдумкам!», «Нет – гламуру и трансцендентности звездного образа!», «Нет – героическому!», «Нет – антигероическому!», «Нет – привлечению исполнителя или зрителя!», «Нет – стилю!», «Нет – лагерю!», «Нет – соблазнению зрителя уловками исполнителя!» [1]. В этом манифесте говорится об избегании нескольких общих компонентов сценических и танцевальных шоу тех лет. Бэйнесу Райнер предпочитает нейтралитет и отклоняет повествование, чтобы представить его публике, так как на сценический танец во многом повлияли художники изобразительного искусства. Борис Шармац, руководитель французского Хореографического центра Ренна, провозглашает: «Нет – движению! Нет – декоративности!» [3].

Тело больше не является тем инструментом, которым хореографу необходимо овладеть, оно более – не элемент природы, противопоставленный разуму в культурном контексте. В концепции non-dance тело – это инструмент, которым нужно овладеть в превосходстве человеческого интеллекта: «Мы больше не представляем себя крепостью, определяющим фактором которой может быть разрыв с окружающей средой. Равно как мы и не воспринимаем художника как одинокого демиурга, противостоящего миру...» [6]. Новая трактовка связи интеллектуального начала и телесного составляет основу философии non-dance.

Теоретик и dance-художник Бояна Цвейич сыграла ведущую роль в дискуссии о концептуальном танце. В своей книге 2015 года «Проблемы хореографии: Выразительные концепции в европейском современном танце и перформансе» Цвейич представляет термин «концептуальный» уничижительным по отношению к работам хореографа Ксавье Ле Руа в свете отправной точки – сопротивления «основополагающим характеристикам танца. Цвейич перечисляет таких европейских художников, как Ксавье Леруа, Джонатан Берроуз, Яна Ритсем, Борис Шармац, Эстер Саламон, Метте Ингварцен и Жером Бель, делая вывод, что термин «концептуальный танец», в сущности, не «обозначает никакого движения, поэтики, стиля или жанра» и поэтому не характеризует сущности non-dance.

Борис Шармац, чье творчество ведет свое начало с 1990-х годов, постулирует «пять основополагающих установок» non-dance:

1. Танец как способ активизации и приобретения новых знаний становится средством трансформации социальных установок. Понимание истории хореографии, специфики тела и его визуализации мотивирует к приобретению новых знаний и понимания происходящего.

2. Провокационный способ подачи танца и его истории через призму современного видения подвергают сомнению сопутствовавшие истории танца условности, которые существуют у каждого.

3. Трансгрессивный способ репрезентации у Шармаца не ограничивается «аутентичными» объектами, поощряя художников и зрителей создавать новое и цитировать уже созданное, нивелируя представление о плагиате.

4. Принцип трансдисциплинарности способствует выстраиванию отношений с множеством художников из различных областей.

5. Принцип «сиюминутности» означает, что жест воплощается «здесь и сейчас» [9].

На конференции в Стокгольме в 2015 году появляется также термин «post-dance». Речь шла о том, что ставший привычным термин «танец» более не способен вместить в себя всю полноту современных практик и охватывает в буквальном смысле все то, что имеет отношение к движению, и поэтому участниками конференции было предложено использовать словосочетание «пост-танец». «Post-dance» предлагает особый гетерономный ракурс видения хореографии, организации движения в пространстве, связанного с широким смысловым контекстом, где собственно танцевальные движения не являются приоритетными. «Post-dance», сформулированный при участии множества известных ныне современных танцевальных художников, открыл широкую дискуссию, спровоцировав дальнейшее художественное и теоретическое осмысление хореографического искусства, развивающегося в широчайшем контексте пост-танцевальных форм.

Привнесем некоторую терминологическую ясность в упомянутые выше определения.

«Non-dance» и «post-dance» используются для описания направлений и подходов в современном танцевальном искусстве. Они отражают процессы трансформации в хореографии, которые выходят за рамки традиционного понимания танца. Оба этих термина связаны с современными тенденциями в танцевальном искусстве, где важна не только техника, но и концептуальные идеи, лежащие в основе произведений.

«Non-dance» (дословно — «не-танец») — это направление в танцевальном искусстве, которое намеренно избегает традиционных танцевальных движений и структур. В таких постановках акцент делается не на жесты, театральные элементы, текст, перформанс и взаимодействие с пространством. Цель non-dance — размыть границы между танцем и другими формами искусства, исследовать новые способы выражения и взаимодействия со зрителем.

«Post-dance» (дословно — «пост-танец») — это понятие, которое связано с развитием танца после 1990-х годов. Оно отражает стремление танцевальных практик выйти за пределы традиционного понимания танца, смешивая его с другими формами искусства, такими как перформанс, визуальные искусства, инсталляция и экспериментальный театр. Post-dance характеризуется отсутствием фиксированных форм, свободой в использовании тела и пространства,

а также открытостью к разнообразным интерпретациям и новым подходам. Это направление ставит под сомнение традиционные представления о танце и исследует новые способы его восприятия и исполнения.

Современные танцевальные направления non-dance и post-dance объединяет стремление к радикальному переосмыслению и трансформации традиционных форм танцевального искусства. Оба они нацелены на эксперименты и поиск новых выразительных средств, выходящих за рамки классической хореографии и техник.

Ключевыми точками схождения этих направлений можно назвать отказ от канонических танцевальных движений (вместо них используются повседневные жесты, мимика, а порой и полное отсутствие физической активности), синтез с другими видами искусства (non-dance и post-dance часто сочетают танец с элементами театра, перформанса, визуальных практик, создавая многомерные художественные высказывания), концептуальную доминанту (в центре внимания оказываются идеи и концепции, стоящие за перформансом, а не только техническое исполнение движений). Танец становится средством для исследования философских, социальных и культурных тем, размываются границы (стираются различия между танцем и другими формами искусства, а также между исполнителями и зрителями, возникают интерактивные, гибридные форматы), свобода присутствует в структуре и композиции (традиционные сюжетность и четкая организация уступают место гибкости времени, пространства и формы). Таким образом, non-dance и post-dance радикально переосмысливают и расширяют рамки танцевального искусства, интегрируя новаторские способы выражения и взаимодействия.

Несмотря на общие черты, между non-dance и post-dance существуют и важные различия. Non-dance зародился в 1960-1970-е годы как реакция на формализм и технические требования классического танца. Он был тесно связан с экспериментальными течениями в современном искусстве того времени. Post-dance, в свою очередь, сформировался позже, в конце XX – начале XXI века, в ответ на кризис постмодернистского танца и поиск новых способов осмысления тела и движения. Также non-dance полностью отвергает и разрушает традиционные танцевальные формы, отказываясь от любых устоявшихся техник и канонов. Post-dance, напротив, не столь радикален: он, скорее, переосмысливает и переопределяет традицию, используя ее элементы в новом контексте. Non-dance тяготеет к аскетичности и экономии средств, минимализму и «антихореографичности», используя случайные, повседневные движения и даже полное отсутствие движения. Post-dance более разнообразен в эстетике, сочетая элементы танца, перформанса, визуального искусства, иногда даже виртуозную хореографию, но всегда с концептуальным подтекстом.

Таким образом, non-dance можно считать более радикальным и разрушительным по отношению к танцевальной традиции, в то время как post-dance предлагает более сложный и многогранный подход к переосмыслению танца. Сопоставляя «non-dance» и post-dance» можно прийти к выводу, что последний термин — более широкий, а «non-dance», как определенная де-танцевальная эстетика, входит в его поле, представленное французскими хореографами.

«Non-dance» получил статус международной практики. Сформулированный на Стокгольмской конференции, он распространился и на другие страны, где имели место различные ракурсы развития, согласно схожим принципам и общей философией танца. Пост-танец противопоставляется идее движения — фундаментальному компоненту танца.

Во вводной части Сборника знаменитой Стокгольмской конференции, посвященной артикуляции проблематики пост-танца, Даниэль Андерссон подчеркивает, что «разлом» танца и хореографии формирует расширенную трактовку последней и дает новые возможности современным танц-художникам для нового понимания хореографии, которая совершенно необязательно должна быть связана непосредственно с танцем [1, с. 7]. Мартен Спонберг же говорит о том, что «...она (хореография) становится скорее аналитическим инструментарием для отражений явлений окружающей действительности» [16]. Как утверждает Даниэль Андерссон в Предисловии, в 1950-х годах наметился кризис танца модерн, в результате чего танцевальность также ставили под сомнение [1, с. 8]. После этого началась эпоха пост-танца, включающего в себя рефлексию о танце и истории хореографического мышления [1].

В non-dance движения тела как перемещения в пространстве утратили главенствующую роль. Жесты приняли на себя функции хореографии, при этом само физическое пространство перемещения тела могло быть весьма сжатым. Монтажность вытесняется плавностью, от постмодерн-танца наследуется идея, согласно которой хореографы часто обращаются с телом как с «двигательной машиной». Французский критик и историк танца Лоуренс Лупп предполагает, что движения, созданные современными хореографами и танцовщиками, отвергают акцент на танцевальных движениях ради «безударного», сдержанного представления хореографии, фокусирующейся на повседневных жестах» [1]. Это отсутствие акцентов, которые можно представить с минимальными движениями, в некоторых случаях приводит к общей неподвижности. «Движение выключено, функциональные возможности упразднены, лишены жизненных сил, представлены в символическом контексте» [3]. Существуют также и повседневные жесты, для которых характерно отсутствие акцентирования и усиления. Отношения между движением и его отсутствием проявляются не как полная неподвижность или отказ от движения, а как отсутствие экспрессивности.

В том же Сборнике материалов Стокгольмской конференции Анна Вуянович в интервью предлагает понимание процесса движения к явлению пост-танца через сравнительный анализ различных танцевальных перформансов. Она упоминает «Продукт обстоятельств» («Product of Circumstances») Ксавье Леруа, «Движения для Лахенманна» («Movements for Lachenmann») и «Четыре хореографических портрета» («Four Choreographic Portraits») Кристины де Смедт, «Наттен» («Natten») Мартена Спонберга и др. Она видит их общее свойство: помимо рационального мышления, люди, способные к творчеству, полагающиеся на эмоциональную сферу и интуицию, телесным ощущениям и духовному прозрению представляют способы восприятия мира в контексте, аналогичном идеям Умберто Матурана и Франсиско Варела («жизнь как воплощенное познание»). «Для них каждая мелочь и ничем не примечательный живой организм, способный расти и самопроизводящийся, воплощает познание и воспринимает окружающую среду, приспосабливается к ее изменениям, трансформируясь в суперинтеллектуальный способ, не требующий аналитического подхода для возможности наблюдать и управлять процессом жизни» [1]. В таком контексте существует и пост-танец, представителями которого являются Кристина де Смедт и Мартен Спонберг, равно как и нон-данс, к которому принадлежит Ксавье Леруа.

Новой целью хореографии, согласно утверждению Андре Лепеки, становится переосмысление субъекта с точки зрения тела, что, как он справедливо подчеркивает, далеко не всегда может служить «императиву кинетического, но находится в диалоге с критической теорией и философией» [3]. Задача, поставленная перед современным танцем Лепеки, способствовала концептуализации хореографических форм, постепенно заменяя танцевальные формы и движения концептуально осмысленными действиями. Так в итоге сформировался пост-танец и в таком же контексте существует non-dance.

Исследование семантического потенциала движений в хореографии является важной темой для анализа развития танцевального искусства в XX и XXI веках. Мы можем проследить эволюцию использования случайных, инстинктивных и повседневных движений от пионеров постмодернистского танца (Дорис Хамфри и Триша Браун) до современных хореографов (Саша Вальц и Мерс Каннингем), использовавших алеаторику и цифровые технологии. Этот переход от классической хореографии к «постхореографическому полю» демонстрирует важность изучения семантического потенциала движений в развитии танцевального искусства. Далее мы рассмотрим эту эволюцию в хронологическом порядке.

Радикальный подход Триши Браун к человеческому телу в движении кардинально отличался от традиционных представлений о танце. Она постоянно бросала вызов физическим и эмоциональным ограничениям в танце, исследуя

новые способы выражения и существования. В частности, Триша Браун, отказываясь от экспрессивного, активно использовала повседневные, негероические, антивиртуозные способы создания танца, экстремальные пространства и специфику движения в них, работала в семантическом поле танца постмодерн. Как профессиональный практик с обширным опытом, она изучала движущиеся тела в пространстве через феноменологический подход. Таким образом, Триша Браун сделала значительный вклад в понимание танца и его связи с феноменологическим мышлением и самосознанием.

Подчеркнем, что post-dance так или иначе сформировался в контексте истории развития современных хореографических форм, унаследовав характерные черты постмодерн-танца. Семантический потенциал движений для танца одной из первых открыла Дорис Хамфри, автор работы «Искусство создания танца», в которой она пришла к выводу, что каждое движение, совершаемое человеком, артикулирует смысл в пространстве через взаимоотношения с другими людьми, объектами как во времени, так и в пространстве, функционируя как «поток энергии, который мы называем динамикой и ритмом» [9].

Движения совершаются по разным причинам: они возникают как осмысленно, так и непроизвольно, в соответствии с определенными психическими процессами, согласно эмоциональным или инстинктивным импульсам, которые можно объединить и назвать мотивацией. Без мотивации вообще не было бы движения. При простом анализе движения в целом мы получаем основу танца, которая выводит движение на уровень изобразительного искусства. Таким образом, четыремя элементами танцевального движения являются: рисунок, форма движения, динамика, ритм и мотивация. Концепция «движения форм в пространстве» относится ко многим различным аспектам танца, включая расположение конечностей индивидуального тела, отношения между несколькими телами в группе и использование сценического пространства, моделей движений и т. д. Дорис Хамфри в первую очередь занималась фундаментальными линиями силы и энергии, присутствующими в определенных формах, будь то статические или динамические образования. В отличие от классического балета, где движения часто носили декоративный характер, Хамфри стремилась раскрыть глубинную природу кинетической энергии, лежащей в основе танца. Ее работы были пронизаны исследованием гравитации, контрапункта напряжения и расслабления, а также изучением базовых движущих импульсов, таких как падение, подъем, сжатие и расширение. Хамфри стремилась выявить универсальные законы физики, управляющие человеческим телом в движении, и использовать их как основу для создания выразительной и содержательной хореографии.

Вслед за экспериментами Триши Браун с повседневными движениями Саша Вальц разработала свой собственный уникальный подход к хореографии.

В отличие от Браун Вальц фокусировалась на так называемых «антифизических» движениях, которые бросали вызов традиционным представлениям о том, как должно двигаться человеческое тело. Ее метод основывался на исследовании пределов физических возможностей танцовщиков, создавал впечатляющие, почти сюрреалистические образы. Вальц стремилась раздвинуть границы того, что считалось возможным в танце, открывая новые пути для выразительности движения.

Связующим звеном между творчеством Триши Браун и Саши Вальц может служить их общий интерес к исследованию тела и его возможностей. Однако, если Трише Браун была присуща поэтическая, почти медитативная манера движения, то Саша Вальц обращается к более радикальным, порой шокирующим приемам. В ее трилогии «Когрег» («Тела»), «S» и «Nobody» («Не-тело») тело человека предстает не столько как источник красоты и грации, сколько как объект для экспериментов и деконструкции. Вальц буквально «препарирует» тело, подвергая его разнообразным манипуляциям и воздействиям, что перекликается с идеями Теодора Адорно о превращении тела в «вещь» и «сырье для прогресса» [2]. Этот радикальный подход Вальц контрастирует с более мягкой, органичной хореографией Триши Браун, но в то же время оба хореографа стремятся расширить границы восприятия человеческого тела.

Сравнение разнородных пластических материалов порождает самые неожиданные живописные парадоксы и самопародии автора. Каннингема, так же, как и Тришу Браун, интересовало «движение как таковое, т. е. самый процесс его создания». Он занимался деконструкцией знакомых танцевальных шагов и вместо этого создавал движения, которые не были расположены в танцевальной практике. Танцовщики Каннингема, исследуя различные центры собственного тела, находили широкий диапазон возможностей, расширяли его и в конечном итоге приходили к органике и изменению контура собственного тела. Каннингом стремился изменить общепринятые представления о танце, утверждая, что эмоциональное начало привносится не исполнителем, а зрителем в его восприятии. По мнению Каннингема, случайность и вероятность — два принципа движения, которые создают неожиданный танец. Характеристики хореографического стиля Каннингема — это мгновенное движение без какой-либо логики с изменением ритма и скорости движения.

В таких произведениях, как «Вариации V» (1965), Кейдж и Каннингом использовали датчики, чтобы превратить сцену в поле помех и позволить движениям танцоров генерировать информацию непреднамеренно. Этот подход соответствовал идее запрограммированной случайности и принципам индетерминизма, которые лежали в основе их работы. Таким образом, саморефлексивный подход к танцу, разработанный также хореографом pop-dance Ксавье Ле Руа, является результатом опыта работы с экспериментальным танцем в 1960-е, а также реакцией на идею расширенного тела, пропагандируемую

Кейджем и Каннингемом. Он стремится осознанно взаимодействовать с собственными движениями и ощущениями танцовщика, используя современные технологии в процессе создания танцевального произведения.

В «Технологии импровизации» («Improvisation Technologies») Форсайт использовал компьютерные технологии для создания случайных комбинаций движений, позволяя телу исследовать новые варианты и освободиться от контроля хореографа. Эта программа стала своего рода инструментом для творчества и исследования, где тело превращалось в инструмент, а не в объект, и границы между хореографом и танцором стирались. Этот подход к танцу позволил расширить представление о том, что может быть хореографическим актом, а также повысил гибкость и вариативность в исполнении. Машинному организму была делегирована роль создания и манипуляции с движениями, взаимодействия со зрительной, электромагнитной и акустической средой.

Таким образом, была отвергнута парадигма самовыражения и субъективности, где танцор являлся центром искусства, а вместо этого была введена идея использования технологий для создания искусства, где композиция и форма превращаются в динамичный процесс, неконтролируемый сознанием. В результате возникли особые способы построения образной системы: чрезмерная зашифрованность (либо отсутствие) сюжета; конфликтные соотношения формальных элементов; слияние разновременных пластов; мифологизация реальности.

Концепт — как мысленный посредник между философией и искусством — становится предметом искусствоведческой критики в области танца.

Все эти обстоятельства постепенно сформировали эстетику пост-танца, отказавшуюся от хореографии и использовавшую особый взгляд. Вот что пишет М. С. Шешукова: «Тело — как механическая конструкция, сценическое воплощение этой механики тела восходит к хореографии 1960-х годов, созданной Театром танца Джадсона. Новые хореографы 1990-х годов, используя опыт своих предшественников, стали исследовать границы институциональных структур, ставить под сомнение исторически сложившиеся роли хореографа, исполнителя и зрителя, и смело экспериментировать с движением, тем самым приобретая новый опыт» [4].

С 1960-х годов концептуальная хореография и ее предшественники расширили и видоизменили хореографические формы. Хореографы направления non-dance говорили о том, что в их перформансах может присутствовать разная степень танцевальности, вплоть до ее полного отсутствия. Это стало отражением более широкого стремления к переосмыслению и расширению границ танцевального искусства в целом.

Начиная с 1990-х годов, концептуальная хореография продолжила этот процесс, экспериментируя с новыми способами использования тела, движения и пространства. Хореографы non-dance, такие, к примеру, как Борис Шармац,

разрабатывали подходы, в которых заимствование и пародирование существующих танцевальных форм становились важными художественными приемами. Это позволяло им не только расширять границы танца, но и критически осмысливать его традиции и условности. Во Франции увлечение физикой тела и перевод ее в танцевальную плоскость было связано с историей ранних 1960-х годов, в частности с исследованием группы Judson и хореографией Ивонн Райнер: «Ее простые приемы извлечения сущности танца взывали к тому поколению хореографов, из которого вышли впоследствии и Жером Бёль, и Ксавье Леруа — деятели non-dance и группы Quattuor Albrecht Knust» [4]. Это поколение было воспитано на деконструктивистских теориях Ж. Деррида, М. Фуко и Ж. Делёза и проецировало их в сферу хореографии.

Преимственность non-dance от постмодерн-танца также выглядит вполне закономерной, как и в отношении non-dance В 1996 году Ксавье Леруа работал с группой Альбрехта Кнуста, участвовавшей в создании совместного перформанса с Ивонн Райнер («Continuous Project – Altered Daily», 1970) и Стивом Пакстоном («Satisfyin' Lover», 1968). Основу этих перформансов составляли открыто «антихореографические движения», которые выполнялись танцовщиками, считавшими тело, в первую очередь, совокупностью знаков [4].

«Post-dance» противопоставляется идее движения как фундаментального компонента танца. Он открывает новые грани хореографии, представляя ее как перформативную и физическую силу, которая организует перераспределение чувственного и социально-критического начал на уровне игры между движением и языковой репрезентацией в качестве центральных элементов.

Таким образом, каждый танцовщик использует и осмысливает свое тело по-своему: не только как некую анатомическую конфигурацию, но также и с кинетических позиций интенсивности ощущений при движениях тела. Использование тела в каждом перформансе будет отличаться в зависимости от той концепции, которую предлагает тот или иной хореограф: «Тело становится фактором индивидуализации, характеризуя индивидуальный стиль и подход каждого из хореографов. В данном случае вопрос об онтологии хореографии и темпоральности танца не стоит формулировать как выбор между забвением и воспоминанием. Всё должно работать в тандеме, чтобы дать ход другим возможностям переживания и осмысления темпоральности танца» [1].

В контексте рассмотренного течения non-dance и концептуальной хореографии важно подчеркнуть, что термин «концептуальная хореография» не носит уничижительного характера. Напротив, он отражает тот факт, что в данном подходе концепция становится ключевой осью, основной точкой опоры хореографического произведения. Концепт здесь понимается как идея, сгусток смысла, который определяет и формирует хореографическую структуру, движения и их организацию. Отказываясь от традиционных канонов

танцевальности, хореографы non-dance и концептуальной хореографии стремились расширить и видоизменить формы хореографического языка, придав ему новое концептуальное измерение. Вместо фокуса на технике, виртуозности и эстетической привлекательности движений они ставили во главу угла воплощение определенной идеи, концепции, которая становилась движущей силой всего хореографического высказывания. Таким образом, концептуальная хореография представляет собой не умаление или отрицание танцевальности, а переосмысление ее роли и места в рамках более широкого художественного контекста.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Müller A. Postchoreographic Perspectives // Dance Theatre Journal. 2001. No. 2. P. 20–23.
2. Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер: Диалектика просвещения. Философские фрагменты. (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente, 1969) / пер. на рус. Яз. М. Кузнецова. СПб. 1997 [Электронная публикация]. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5521/5522> (дата обращения: 21.03.2024).
3. Siegmund G., Bel J. Dance, Theatre, and the Subject. 2016 [Электронный ресурс]. URL: [https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir_esc=y) (дата обращения: 21.03.2024).
4. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus [Электронный ресурс]. URL: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus\\_1185423\\_3246.html#ens\\_id=1185104](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104) (дата обращения: 21.03.2024).
5. Danse ou non-danse: par où la danse? [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20110126112022/http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-06.html> (дата обращения: 21.03.2024).
6. Orazio Massaro [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/inter31/index.html> (дата обращения: 21.03.2024).
7. Performance // The Body Under Inspection: 'Körper' by Sasha Waltz. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.berlinartlink.com/2016/12/16/performance-the-body-under-inspection-korper-by-sasha-waltz/> (дата обращения: 21.03.2024).
8. Rainer Y. Work 1951–1973. Halifax, Nova Scotia, and New York. 1974 [Электронный ресурс]. URL: <https://primaryinformation.org/product/work-1961-73/> (дата обращения: 21.03.2024).
9. The Dancing Museum – a manifesto/checklist by Boris Charmatz [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/5985330/The\\_Dancing\\_Museum\\_a\\_manifesto\\_checklist\\_by\\_Boris\\_Charmatz](https://www.academia.edu/5985330/The_Dancing_Museum_a_manifesto_checklist_by_Boris_Charmatz) (дата обращения: 21.03.2024).

## REFERENCES

1. Müller A. Postchoreographic Perspectives // Dance Theatre Journal. 17, 2001. No. 2. P. 20–23.
2. Teodor Adorno, Maks Horkhajmer: Dialektika prosveshcheniya. Filosofskie fragmenty. (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente, 1969) / per. na rus. yaz. M. Kuznecova. SPb. 1997 [Elektronnaya publikaciya]. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5521/5522> (data obrashcheniya: 21.03.2011).
3. Siegmund G., Bel J. Dance, Theatre, and the Subject. 2016 [Elektronnyj resurs]. URL: [https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ru/books?id=ps04DwAAQBAJ&redir_esc=y) (data obrashcheniya: 21.03.2024).
4. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus\\_1185423\\_3246.html#ens\\_id=1185104](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104) (data obrashcheniya: 21.03.2024).
5. Danse ou non-danse: par où la danse? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://web.archive.org/web/20110126112022/http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-06.html> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
6. Orazio Massaro [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/inter31/index.html> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
7. Performance // The Body Under Inspection: ‘Körper’ by Sasha Waltz. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.berlinartlink.com/2016/12/16/performance-the-body-under-inspection-korper-by-sasha-waltz/> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
8. Rainer Y. Work 1951–1973. Halifax, Nova Scotia, and New York. 1974 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://primaryinformation.org/product/work-1961-73/> (data obrashcheniya: 21.03.2024).
9. The Dancing Museum – a manifesto/checklist by Boris Charmatz [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.academia.edu/5985330/The\\_Dancing\\_Museum\\_a\\_manifesto\\_checklist\\_by\\_Boris\\_Charmatz](https://www.academia.edu/5985330/The_Dancing_Museum_a_manifesto_checklist_by_Boris_Charmatz) (data obrashcheniya: 21.03.2024).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Падян Ю. Ю. — доц. каф. хореографии; [jula290571@mail.ru](mailto:jula290571@mail.ru)  
ORCID 0000-0003-1293-6108

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Padyan Yu. Yu. — Ass. Prof of the Choreography Chair; [jula290571@mail.ru](mailto:jula290571@mail.ru)  
ORCID 0000-0003-1293-6108