

Т. В. Гордеева

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПИНЫ БАУШ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРАКТИК В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В 80-х гг. XX в. в художественной структуре современного танца появляется новая фигура, роль которой сложно определяется среди привычных участников хореографического процесса — автора, исполнителя, композитора, сценографа, художника — и по-разному называется: танцдраматург, ментор, куратор, «внешний глаз». Актуальность присутствия фигуры танцевального драматурга в художественном процессе по сей день сохраняется. Более того, представляется, что именно проникновение теоретического дискурса интердисциплинарности в практический повлияло на утверждение статуса танца как независимого направления современного искусства на Западе.

Анализируя ситуацию в современном российском сценическом танце, необходимо признать, что подобная роль остается не вполне освоенной. В данной статье мы попытаемся раскрыть возможные способы коммуникации внутри художественного процесса между хореографом и танцдраматургом и аргументировать их важность. История подобного взаимодействия начинается с хорошо всем известного сотрудничества немецкого хореографа Пины Бауш, открывшей танцевальному миру направление танцтеатра, и драматурга Раймунда Хохе (Raimund Hoghe) в 1980–1989 гг. Мы обратились к работам теоретиков современного танца и танцдраматургов Бойяны Кунст (Bojana Kunst), Андре Липецки (Andre Lerecki), Иероена Петерса (Jeroen Peeters) и Синн К. Берндт (Synne K. Behrndt). Исследуя контекст современного российского танца, кажется важным представить проект «Моменты» хореографа Ольги Цветковой, в рамках которого подобное сотрудничество было, на наш взгляд, реализовано в полной мере.

Драматургия в танце никогда не являлась общепринятой формой. Сотрудничество Р. Хохе с Бауш — один из первых примеров использования драматургического подхода в области танца. Сущностные характеристики нового вида сотрудничества отражают социокультурный и экономический контекст постфордского периода развития капиталистического общества, где на переднем плане — интеллектуальный труд, эффективность которого зависит от уровня взаимодействия представителей различных дисциплин. Б. Кунст отмечает, что «приход драматурга в танец может рассматриваться как следствие изменений в политической экономии труда, где доминирует производство языка, контекстов, познавательных и аффективных способностей человека» [1, с. 80].

Дискуссия о драматургическом процессе проявилась в момент усложнения понятия «танец» в современном дискурсе. По словам А. Липецки, «движение тела», на котором основывается идентификация танца как автономной художественной

формы, теряет очевидность в композиционных практиках хореографов последних двадцати пяти лет [2, с. 29]. Ван Керкховен (Van Kerkhoven) замечает, что драматургия и драматург отражают внутреннюю потребность танца в формировании большей четкости и интегрированности теоретической и концептуальной проблематики [3, с. 189]. Взаимодействие с теоретическим дискурсом раскрыло широкий спектр новых подходов в танце, которые оказали воздействие на классические концепции хореографии, на приоритет содержания и критические споры вокруг работ. Хореографы и танцхудожники становятся заинтересованными в интегрированности критического прочтения и интерпретации тела, движения, хореографии, а также в тех способах, которые их оформляют внутри танцевальной практики. Взаимодействие с мультидисциплинарными нарративными структурами, тематическими, эмоциональными и концептуальными исследованиями, политизированность и интерес к содержанию объединяют хореографов и танцевальные компании широкого художественного диапазона: Алан Платель (Alain Platel), Сиди Ларби Черкауи (Sidi Larbi Cherkaoui) и «Ле Балет Си де ла Би» (Les Ballets C de la B), Вим Вандекейбус (Wim Vandekeybus) и Ультима Вез (Ultima Vez), Уилли Дорнер (Willie Dorner), Вера Мантеро (Vera Mantero), Мег Стюарт (Meg Stuart) и Дэмеджд Гудс (Damaged Goods), Ян Лоуэрс (Jan Lauwers) и «Ниидкомпани» (Needcompany), Ян Фабр (Jan Fabr) и некоторые произведения Розас (Rosas) и Анны Терезы де Кеерсмейкер (Anne Teresa de Keersmaeker).

Интерес к драматургии отмечает момент абсорбирования критического дискурса в художественный процесс, «дестабилизации распределения сил между творением и дискурсом (обычно танцевально-критическим)» [3, с. 188]. Решение П. Бауш вовлечь танцовщиков в создание драматургии спектакля, то есть не размещать в их телах свою хореографию, а спросить их мнение, отмечается теоретиками как важнейшее качество ее творчества. С одной стороны, это переопределяет хореографический материал, который больше не является началом для композиции, с другой — танцовщики становятся соавторами [3, с. 189]. Это значит, что нарративы, динамика, воображение танцовщиков и всего постановочного ансамбля формируют саму драматургию, поворачивая ее в сторону исследования человеческих взаимоотношений, гендера, механизмов идентификации и иерархии власти.

Модернистская теория критицизма с присущей ей тенденцией разделения труда приобретает в случае с танцем форму эпистемологической стабильности. Категоричное разделение между автономным танцем и каждодневным использованием тела охраняется критиком, который объясняет, что является танцем, а что нет и каково его значение. «Сила капитала, — как пишет А. Липецки, — выплавляет новые формы альянса между хореографом и теоретиком, программным директором и критиком, танцором и драматургом» [2, с. 29]. П. Бауш, вступая в диалог с исполнителем, начинает новую эру, в которой танцовщики, драматург, дизайнер разделяют с хореографом одну и ту же позицию «отправления от неизвестного». Эпистемологическая стабильность обороняется, чтобы избежать нарушения чистоты эстетических идеалов. Таким образом, встает вопрос о новой динамике в этическом и критическом дискурсе в танце и танцевальной продукции.

С. К. Берндт обращает внимание на то, что драматургическая интерпретация не обладает деконструктивной установкой. Драматургия не делает танец лучше, а скорее указывает на то, что явное внимание к драматургии способствует видоизменению отношения к художественным процессам [см.: 3, с. 189].

Танец часто не имеет утвержденной структуры, и драматургия вследствие этого формируется и развивается вместе с процессом работы. Из-за зависящей от обстоятельств и экспериментальной сущности драматургии в фокусе оказывается идея становления через практику — сегодня столько же различных пониманий этих процессов, сколько и драматургов. По мнению Бойяны Бауэр (Bojana Bauer), состоящий из различных описаний форм драматургии драматургический дискурс обращает внимание на обсуждение вопроса о жесткости модели драматургии и универсальности ее методов [3, с. 187]. Петерс так описывает традиционную идею о роли драматургии: производство значения осуществляется через оформление движенческого материала, добавление контекста и «раскрашивание» дискурсом. Подобный взгляд воспроизводит модернистскую специализацию, характеристики которой — разделение практики и теории, дистрибуция знания (и, значит, власти) как основы четких ролей хореографа и драматурга [см.: 4, с. 132].

Созвучно с этим замечание Ж. М. Адольфа: «Не редкостью является восприятие роли драматурга как защитника или хранителя Грааля, то есть как проявления внешней авторитарности, наделяющей значением и высказывающей коррективные суждения» [3, с. 190]. В этом случае драматург смотрит на работу через определенный набор ценностей. Но тот факт, что исторически драматург ассоциировался с особым видом власти и силы, объясняет утверждение о роли драматурга с характерными для нее объективностью, знанием, универсальностью зрительской перспективы и ответственностью за выполнение запланированной идеи.

Исследуя и открывая новые концепции присутствия драматурга, «драматургического тела» в художественном процессе, танец располагает возможностью для утверждения новой формы драматургической практики, несущей не одно лишь интеллектуальное значение. Его роль не учить или знать ответы — драматург побуждает артиста и его воображение к рефлексивным процессам [3, с. 195]. В связи с этим кажется необходимым осознание того, что драматург удерживает сложную картину всего как целого и создает пространство для сомнений, предусматривающее погружение в исследование в рамках художественного процесса.

В хореографическом дискурсе формируется вопрос о различии между драматургом, драматургией и драматургическим мышлением. Жан Марк Адольф обращается к драматургическому мышлению, на которое оказывают влияние различные виды сотрудничества. Такие, например, как влияние композиторов Джона Кейджа и Джаспера Джонса на Мерса Кэнингема, а визуального артиста Кристиана Болтански (Christian Boltanski) — на Доминика Багуэ в «Прыжке ангела» (Le Saut de l'ange) [3, с. 190]. Драматургия — естественная часть групповой динамики и творческого процесса. В некоторых процессах композитор или репетитор могут быть названы драматургами, что влияет на создание демократизированного

пространства, где творческий процесс разделен между всеми участниками. При этом отсутствие четких рамок сотрудничества и участия танцдраматурга поднимает вопрос об их квалификации.

Хейди Джилпин (Heidi Gilpin), работавшая с Уильямом Форсайтом, описывает свою драматургическую практику как помощь в переводе идей в лингвистический, математический, научный дискурс или как создание общей с хореографом почвы для плодотворного взаимодействия их общих увлечений [5].

А. Липецки, работавший с Мег Стюарт (Meg Stuart), Франциско Камачо (Francisco Camacho), Верой Мантеро (Vera Mantero), говорит, что иногда хореограф просит танцдраматурга сидеть в зале постоянно, спрашивает, что видел танцдраматург, что происходит в той или иной сцене. После чего он «выступает с метафорическим взрывом» [5] или пытается находить связи, отношения. В конце результаты работы драматурга и хореографа могут объединяться для придания цельности спектаклю.

Иеруен Петерс описывает творческий процесс Бориса Шармаца как сфокусированный «на исследовании материала как такового, что вызывает сопротивление драматургии как дидактическому инструменту, достигающему зрителя, и разрушает ее определенность как чего-то ясного и фиксированного» [4, с. 132]. Вопросы, которые Петерс ставит себе как драматург: как через материал можно исследовать внутреннюю логику работы; может ли материал иметь право сам по себе трансформироваться в драматургическую стратегию, и если да — то как это происходит; что представляет собой идея «материала».

В Бельгии и Германии драматург «принадлежит» определенному месту, театру. Устанавливается драматургическая политика на один сезон, что трансформирует драматурга в программного директора [см.: 6]. Во Франции вообще не существует разделение функции хореографа на две: хореограф ответственен за все [см.: 5].

В российском контексте подробного анализа коммуникации внутри художественного процесса и исследования дискурса танцдраматургии не производилось. Возможно, современный танец, появившийся в российском культурном пространстве в конце 80-х г. XX в., имеет схожий с французским путь — «делать театр, только без слов, выразительно и привнося что-то такое, чего не ищет театр» [5]. Но интересные примеры коммуникационной модели имели место и в недавней истории российского танца. Например, сотрудничество Театра танца Игуан, Михаила Иванова и Нины Гастевой и поэта Аркадия Драгомощенко в Санкт-Петербурге в конце 90-х; коллаборация режиссера и драматурга Бориса Павловича и хореографа Ирины Брежневой (проект «Миграция») в Кировском государственном ТЮЗе «Театр на Спасской» (спектакль «Минус версия», 2009); работа драматурга Екатерины Бондаренко и компании «Диалог Данс» (Кострома — Москва) в Московском Гоголь-центре (спектакль «Неврастения», 2013); художественная практика резидентов «Актового Зала», площадки Центра танца и перформанса «Цех» (Москва) в период 2006–2012 гг., которая включала обязательное присутствие «внешнего глаза» коллег из театрального сообщества в процессе подготовки к выпуску спектакля.

Уникальным с точки зрения построения коллаборативного процесса является танцевальный проект, осуществленный в рамках «Резиденции Blackbox #2» (2014–2015) театрального Центра им. Вс. Мейерхольда в Москве, премьерный показ которого состоялся там же в ноябре 2014 г. Вокруг хореографа Ольги Цветковой, закончившей отделение хореографии Школы нового танцевального развития (SNDO) Высшей академии искусств Нидерландов в 2014 г., собралась команда единомышленников. Правила, формирующие структуру постановки, обнаруживались в ходе самого репетиционного процесса. Очевидно, что хореограф выбрала не авторитарный путь работы с исполнителями над движенческим материалом. Она не создавала для них движений. Драматург Михаил Дурненков в результате отказался от использования жесткой текстуальной структуры и не написал пьесы, точно так же как и композитор Владимир Горлинский — фиксированного музыкального материала для спектакля. Исполнители, не танцовщики по профессии, Анна Хлесткина, Павел Меликидис, Алиса Мелиоранская, Виталий Боровик, погружались в телесные и движенческие практики существования и взаимодействия в импровизационной структуре. В этом им также помогали художник по звуку Олег Макаров и художник-дизайнер Константин Липатов. Структура спектакля абстрактна, предполагается, что наполнение исполнителями каждый раз будет отражаться на ощущении его новизны. Задача Ольги, ее интерес — «найти способ превратить каждого зрителя в фотографа без фотоаппарата, которому постоянно хочется нажать на кнопку остановки времени, чтобы успеть полностью прочувствовать постоянно ускользающий момент», и связанное с этим «исследование состояния повышенной чувствительности артистов как к своему внутреннему состоянию, так и к внешней среде». Одной из главных задач, по мнению автора, стала выработка «способности постоянно находиться в состоянии незнания будущего и максимально сильном проживании каждого мгновения настоящего»¹.

Михаил Дурненков описывает свою работу танцдраматурга так: «Больше всего это похоже на распознавание облаков. Хореограф и танцоры нагоняют много-много пара, а потом драматург приходит, смотрит и говорит: “Это похоже на пианино или на зонт. Да, это похоже и на пианино, и на зонт, но давайте решим, нам вообще нужен зонт?” То есть это про смысл и структуру».

Отвечая на вопрос о своей композиторской практике в данном проекте, Владимир Горлинский пояснил, что основывался в своих решениях на музыкальных законах. Структура драматургического построения разворачивалась поэтапно: сначала были идеи «о самоустранении из процесса создания формы, попытка оставить ее не полностью завершенной». (ограниченная алеаторика в музыке); потом было решено разделить все выступление на блоки, смена которых регулировалась в режиме реального времени, для этого этапа была создана звуковая среда, имитирующая шумы во время репетиций; наконец, композитор и художник по звуку принимали непосредственное участие, создавая звуковую

¹ Здесь и далее в статье использованы материалы из переписки автора с участниками проекта «Моменты».

импровизацию, которая протекала параллельно с действиями исполнителей (Владимир Горлинский — на гитаре, Олег Макаров — на электронике) и происходила от желания «создать два потока, “говорящих” об одном, но разными средствами и в некотором несовпадении времени».

Отличительной особенностью создания проекта являлось рефлексивное погружение в художественный процесс, осмысление, обсуждение, выработка общей и приемлемой для всех участников концепции, драматургических рамок репрезентации, визуального и звукового оформления. В основе работы над движением лежали импровизационные практики, сфокусированные на ощущениях тела, внимании, осознании пространства и строгом соблюдении ограничений. Выбранный формат репрезентации — телесное погружение зрителя — стал своеобразным разогревом к восприятию до спектакля и обсуждению после. Расположение зрительских мест по четыре стороны от сцены и длительное отсутствие затемнения над зрительской частью так, что можно было видеть сидящих напротив, — соответствовало форме, проявленной в подготовительном процессе. Таким образом, авторы создавали ситуацию, адекватную для формирования определенного режима зрительского восприятия, задача которой — сдвиг от контекста сюжета, логически осмысленной смены сцен и событий, к контексту со-присутствия с живой текстурой происходящего, изнутри формулирующей свои законы и правила восприятия.

Имя Пины Бауш — одно из самых узнаваемых и искренне почитаемых в широком кругу ценителей и любителей разных видов искусства. Кажется бесспорным, что ее творчество как ничто другое повлияло на статус современного танца, театра танца в иерархии исполнительских искусств. В то же время в художественной практике Бауш обнаружились характеристики, задавшие новый вектор развития современного танца, что привело к изменению формата его самоидентификации как вида танцевального исполнительского искусства. Б. Кунст пишет о том, что фокус на ориентированные на процесс методы работы связан с более широким экономическим и культурным подходом, с нематериальным трудом вообще: «На передний план... в современном танце последних двух десятилетий выходит мультилог и плюралистическая ориентация самого процесса художественной работы, его аффективное, лингвистическое и когнитивное измерения, которые в важной степени способствуют и формируют контекст репрезентации и институциализации танца» [1, с. 81].

Рабочий процесс современного танца близко связан с коллаборативным режимом временного сообщества. Возможно, что привлечение внимания российских танцевальных художников и хореографов к ценностям коллективной установки художественного процесса и интеграции в процесс интердисциплинарных сил, когда «художник... оказывается в ситуации между искусствами или в ситуации всех искусств одновременно» [7, с. 210], будет содействовать, с одной стороны, росту творческого самосознания, придавать уверенность в диалоге с различными общественными структурами, с другой — ускорению чрезвычайно замедленного темпа институциализации современного танца в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kunst B.* The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary // Dance Performance Research. 2009. Vol. 3. № 14. P. 80–87.
2. *Lipecski A.* Dance without distance // Ballett international / Tanz aktuell. 2001. Feb. № 2. P. 29–31.
3. *Behrndt S. K.* Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking // Contemporary Theatre Review. 2010. Vol. 2. № 20. P. 185–196.
4. *Peeters J.* Heterogeneous Dramaturgies // Maska. 2010. Sum. № 25 P. 131–132.
5. *De Lahunta S.* Dance Dramaturgy: speculations and reflections [Электронный ресурс]. URL: <http://sarma.be/docs/2869> (дата обращения: 05.03.2015).
6. *Charmatz B., Launay I.* Dramaturgy [Электронный ресурс]. URL: <http://sarma.be/docs/2904> (дата обращения: 05.03.2015).
7. *Меньшиков Л. А.* Интермедия как синтез искусств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.