

УДК 793.3

ВОЗНИКНОВЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО МИРА ОТЕЧЕСТВЕННОГО СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

*Т. В. Гордеева*¹

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

Цель статьи — рассмотреть российскую художественную среду бытования современного танца в 1990-е — начале 2000-х годов. Несмотря на существование критических обзоров художественной практики в сфере современного танца того времени, интернет-свидетельств о разнообразных событиях, в научном дискурсе жизнь коллективов современного танца, процессов, происходивших внутри танцевального сообщества, не зафиксирована. Автором статьи, участником событий этого периода, на основании личного архива и архивов коллег, с использованием биографического метода исследования, была изучена неоднородность художественной среды возникновения современного танца в России.

Ключевые слова: современный танец в России, Александр Пепеляев, «Кинетический театр», Фестиваль театров танца «ЦЕХ», «По.В.С.Танцы», Сайра Бланш

EMERGENCE OF THE CULTURAL WORLD OF DOMESTIC CONTEMPORARY DANCE

*Tatyana V. Gordeeva*¹

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

The article's aim is to consider different aspects of the contemporary dance's artistic environment at the 90th — beginning of the 2000s in Russia. The artistic life's traces can be found in the various critics' reviews or in the internet recourses of that period, but there is little about one dance company's life in their artistic community. Heterogeneity as an intrinsic sign of contemporary art proves the autobiographic method of research reliable, and an author's personal archive will support the scientific basis of the chosen method.

Keywords: contemporary dance in Russia, Aleksandr Pepelyaev, Kinetic Theatre, TSEKH, Po.V.S.Tanzy, Saira Blansh

Современный танец, как в мировом, так и в отечественном варианте — слож-

ный для изучения феномен. Он вариативен, чуток к изменениям в культурной жизни общества, не укладывается в исторический нарратив (см. об этом: [1; 2]). Практики тела оказываются востребованными смежными видами искусства, в пересечении с которыми создаются новые направления. В российском культурном пространстве современный танец заявил о себе в конце 80-х — начале 90-х годов XX века. Историческое описание этого и более поздних периодов его развития пока не осуществлено. Для исследователей может представлять интерес книга «Диалоги о российском современном танце» Е. Васениной [3] — серия интервью с хореографами, преподавателями и организаторами об их «ином» пути к современному танцу, а также учебное пособие В. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце» [4], в котором отдельная глава посвящена отечественным практикам. Много важной информации можно почерпнуть из обзоров премьер и фестивалей, осуществленных критиками музыкального театра того времени — Натальей Курюмовой, Лейлой Гучмазовой, Ольгой Гердт, Владимиром Котыховым, Татьяной Кузнецовой, Майей Крыловой и другими. Немало данных содержится на веб-сайтах различных коллективов, фестивалей и персоналий. Неохваченным аспектом остается анализ художественной среды того времени, формирование которой проходило в суровых условиях отсутствия институций, инфраструктуры, менеджмента, государственного финансирования и профессионального образования. В связи с этим цель данной статьи — восполнить пробел, ограничившись территориально Москвой, а по времени — 2001 годом, моментом появления Агентства театров танца «ЦЕХ», взявшего на себя функции организации и развития инфраструктуры как для столичного, так и для российского танцевального сообщества.¹

Для анализа художественной среды будут рассмотрены такие ее аспекты как: организация творческого процесса, его внутреннее устройство, творческие, правовые, финансовые отношения; взаимодействия внутри сообщества, затрагивающие разные коллективы, фестивали и площадки; схемы финансовой поддержки, маркетинговые стратегии, система образования.

Для формирования обзора будет использована не только информация из открытых интернет-источников и критических материалов. В связи с личным опытом автора статьи, организация художественного процесса будет рассмотрена в том числе на примере жизни одного московского коллектива — проекта Александра Пепеляева «Кинетический театр», в котором автор с конца 1995 года участво-

¹ Некоммерческое партнерство «Агентство театров танца ЦЕХ» было создано в начале 2001 года А. Пепеляевым вместе с коллегами из «По.В.С.Танцев» и Еленой Тупысевой, арт-менеджером из структуры Российской национальной премии «Золотая маска». Основная деятельность «ЦЕХа» осуществлялась при поддержке «Фонда Форда» в России, в том числе создание сетевой танцевальной организации, объединившей разные города России — Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург, Ярославль и др.

вала как исполнитель, оказавшись в центре танцевальных событий того времени. Это, несомненно, затрудняет создание объективного описания, но в то же время соответствует неоднородности изучаемых сфер современного искусства, его ризомности. Сохранившийся архив — фото- и видеозаписи, буклеты и программки, все версии веб-сайта² — позволит восстановить основные даты и события формирования художественной среды современного танца в России.

Художественная среда внутри «Кинетического театра»

Московская группа современного танца «Кинетический театр» появилась на танцевальной сцене в 1994 году. А. Пепеляев так сформулировал ее программу: «Ввести искусство танца в контекст принципиальных художественных перемен постсоветского времени в области литературы, музыки, театра» [5]. «Кинетический театр» не являлся независимой юридической единицей. Не имея своего помещения, театр в 1995–1997 годах размещался в местах работы А. Пепеляева (в Московском театре «Современник», Московском драматическом театре имени Н. В. Гоголя (далее — МДТ им. Н. В. Гоголя), в 1998 году для репетиций снимался спортивный зал общеобразовательной школы, а с 1999 года на несколько лет были освоены пустующие в утреннее время помещения школы танца «Вортекс» (директор А. Тимофеев). Наличие, вернее, отсутствие репетиционного пространства так и остается неразрешенной институциональной проблемой российского современного танца. Отсутствие постоянного помещения, которое без финансирования будущих постановок могло быть только бесплатным, представляло большие трудности и сказывалось на качестве продукции. Схожая проблема касалась проектной формы в организации коллективов, которая без постоянной финансовой поддержки не гарантирует регулярность занятий и репетиций.

Именно как проект существовал и «Кинетический театр». Его участники совмещали работу в разных местах с репетициями и выступлениями в спектаклях А. Пепеляева. Это относится и к периоду 1990 — начала 2000-х годов. А. Пепеляев работал с одной группой исполнителей в течение некоторого времени, после чего происходила замена состава или одного из танцовщиков. Некоторые участники имели квалификацию артиста балета. Например, один из составов был полностью сформирован из танцовщиков Театра балета Кремлевского дворца съездов («Кремлевского балета»), бывших одноклассников, выпускников Московского академического хореографического училища (далее — МАХУ) 1990 года³. Неко-

² С 1997 году автор статьи является веб-мастером всех версий сайта театра.

³ Помимо автора статьи в составе «Кремлевского балета» были: О. Антонова (класс Н. Н. Кузьминой), И. Аничкин, С. Штырков (класс О. А. Ильичева). Автор была включена в труппу вместо Е. Анапольской, ранее занимавшейся художественной гимнастикой и оперным пением.

торые участники имели хореографическое образование, полученное в институтах культуры (К. Суриков, Р. Кислухин), некоторые танцевали в самостоятельных и эстрадных коллективах (состав 1997–1998 годов: А. Степанов, А. Сабирова, В. Шульга, П. Ивлешкин).

История «Кинетического театра» началась в 1994 году с совместной работы над спектаклем «Время идет» А. Пепеляева и Е. Штекерборн (Хмары), в прошлом танцовщицы «Свободного балета» Н. В. Огрызкова и выпускницы МАХУ 1990 года (класс педагога Г. К. Кузнецовой). Сам А. Пепеляев во время обучения на химфаке Московского государственного университета руководил студией пантомимы, после окончания университета работал актером Московского театра на Таганке и «Москонцерта». В 1990 году после окончания мастерской Анатолия Васильева актерско-режиссерского факультета Государственного института театрального искусства (ГИТИСа) он провел несколько лет в Европе, посещал различные мастер-классы и принимал участие в программе передвижного театра «Корабль дураков». Взаимоотношения с исполнителями строились вне административно-правового поля. Репетиционное время и спектакли не оплачивались, поэтому организовать всех участников процесса было непросто. Костюмы собирались из подбора или шились исполнителями и их знакомыми. Двигателем творческого процесса был интерес к общему делу и современному танцу.

В период с 1995 по 1997 годы «Кинетический театр» регулярно, примерно раз в месяц, показывал свои спектакли на малой сцене МДТ имени Н. В. Гоголя, где А. Пепеляев работал хореографом (сцена предоставлялась бесплатно). Иметь возможность показывать свои работы вне арендной схемы — большая удача, которая до сих пор очень редко достигает практиков современного танца. Только за это время коллектив показал шесть премьер. Всего за десять лет театром было создано тринадцать спектаклей, три из которых — сольные проекты самого А. Пепеляева. После 1997 года работы «Кинетического театра» можно было увидеть только на фестивалях, в основном зарубежных. У театра был постоянный художник по свету, Вячеслав Коржавин. Информация о спектаклях распространялась самими участниками. Печатную продукцию, программки и флаерсы А. Пепеляев делал сам.

Организационные трудности не мешали насыщенному художественному процессу. Заинтересованность А. Пепеляева «в наложении и столкновении текстовых, танцевальных и иных потоков» [5] привела к знакомству и использованию им текстов таких современных писателей как: Лев Рубинштейн (в спектаклях «Время идет» (1994), «С четверга на пятницу» (1995), «Это я» (1996), «Зум-Зум-Зум» (1997 и 1998)), Дмитрий Пригов («Чай на двоих» (1994), «Вид русской могилы из Германии» (1997)), Виктор Ерофеев («Рот-тишина» (1997)), Саша Соколов («Школа для дураков» (1994–1996), «Список иллюзий» (1996)). Тексты представителей постмодернистского направления в российской литературе как нельзя бо-

лее подходили к идеям Пепеляева о «столкновении потоков». Как самодостаточная художественная единица, текст для него не носил объяснительный характер и не использовался как нарратив [6], а скорее рождал в формальном соединении с танцем и движением новые смысловые пространства. Таким образом, текст в арсенале пепеляевских художественных средств был важен, а «говорящие» на сцене танцовщики являлись своеобразной визитной карточкой коллектива⁴.

Идентичный подход использовался в поиске хореографического материала. Это было движение, которое не объясняет и не служит для описания сюжета [7]. Пепеляев вместе с исполнителями работал над новым танцевальным материалом, иногда допускал в общую ткань их личные наработки. Но в целом полагался на свое индивидуальное видение, т. е. не рассчитывал на коллегиальные решения. Выполнение движений, танцевальных связок и фраз требовало понимания основных принципов композиции современного танца, и представляло серьезные трудности в ситуации отсутствия профессионального образования у танцоров и недоступности западноевропейского контекста — основного источника вдохновения для российских танцовщиков. Большое внимание уделялось партерной технике и дуэтному танцу (партнеринг). Исполнителям, сформировавшимся в координационной системе классического балета или его наследия, без понимания технической специфики современного танца было нелегко. Из-за различий в уровне подготовки участников группы интерпретация движений хореографа исполнителями часто не совпадала. Однако данное обстоятельство, по мнению Пепеляева, лишь добавляло своеобразия хореографии и не оказывало негативного воздействия на постановки, так как кордебалетная стройность линий не была приоритетом пепеляевской эстетики.

В этот период времени Пепеляев самостоятельно осуществлял художественные замыслы в части оформления. Они были более чем скромными из-за финансовых ограничений и отсутствия помещений для репетиций. Тем не менее, для работы над спектаклем «Гофман, Гофман» была приглашена Ася Крючкова, для «Руки. Секунды» использовались кинетические объекты Вячеслава Колейчука. Музыкальное оформление состояло из подбора треков разных исполнителей, в отдельных случаях являлось результатом сотрудничества с музыкантами (фрид爵士ым исполнителем Сергеем Летовым в спектакле «Рот-тишина», композитором-минималистом Алексеем Айги в спектакле «Рука. Секунда»)⁵.

Для практики регулярных классов не находилось времени из-за сложно пересекающихся графиков танцовщиков (исключение составила педагог Улла Гайгес из Германии, которая в течение нескольких месяцев занималась с компанией

⁴ О влиянии постмодернистской литературы на хореографию Пепеляева см.: [8].

⁵ О сотрудничестве А. Айги и Кинетического театра см.: [9].

в связи с финансированием проекта Гамбургским фестивалем в 1999 году). За личный профессиональный рост несли ответственность сами исполнители, но возможностей для этого было не так много. Государственная система образования начала адаптироваться к новым потребностям направления только в 2000-е годы. Именно тогда в образовательных программах столичных и региональных институтов культуры появились дисциплины, связанные с современным танцем.⁶ В коммерческом секторе не существовало школ, преподавателей, знающих основы техники современного танца, специфику регулярных занятий для профессионалов и любителей. Особой популярностью на тот момент пользовался джазовый танец, принципы которого отличались от того, что было нужно. Ехать учиться за рубеж было очень дорого.

Среди самых заметных инициатив Москвы, направленных на подготовку танцовщиков современного направления, необходимо выделить частную школу танца Николая Огрызкова (1954–2010), которая была открыта в 1991 году. Студенты посещали общеобразовательные предметы в первой половине дня, во второй — занимались классическим, народно-характерным, современным танцами, а также репетировали номера и спектакли. Уровень школы был достаточно высоким для того, чтобы после ее окончания выпускники могли продолжить обучение в престижных (например, Лионская консерватория, Академия танца в Роттердаме, Университет музыки и исполнительского искусства во Франкфурте-на-Майне) школах современного танца за рубежом.

В 1990-е годы важную образовательную роль играли краткосрочные программы мастер-классов, такие как: выездные сессии ADF (American Dance Festival) в Москве и Екатеринбурге, регулярные летние школы в Новосибирске, гастрольные фестивали зарубежных компаний.

Культурные институции представительств разных стран также принимали участие в образовательных проектах.⁷ При содействии Французского института в Москве в 1995 году и в Екатеринбурге в 1996 году проводилась «Передвижная консерватория танца».⁸ Неоценима деятельность «Кабинета музыкальных театров» под руководством О. В. Кораблиной, при поддержке которого проходили «Фестивали американского танца» (American Dance Festival, далее — ADF), «Передвижная консерватория» и другие проекты. Выездные сессии ADF проходили

⁶ Для справки: кафедра танцев народа мира и современной хореографии в Московском государственном университете культуры и искусств открылась в 2000 году; факультет современного танца в Екатеринбургском гуманитарном университете — в 2001 году; кафедра искусства балетмейстера в Челябинском государственном институте культуры — в 2003 году.

⁷ Об участии иностранных культурных институций см.: [10].

⁸ Благодаря этому проекту французский хореограф Паскалин Верье получила возможность в 1996 и 1997 годах заниматься с танцовщиками «Кинетического театра».

в Екатеринбурге пять раз (в 1993, 1995–1998 годах), трижды в Москве (в 1992, 1997 и 2000 годах). Сессии собрали большое количество участников из регионов.⁹ Организаторы предоставили танцовщикам и хореографам из разных городов возможность не только познакомиться друг с другом, но и получить представление об образовательной программе и преподавательском составе самой знаменитой летней школы Америки. Участники должны были найти средства на проезд, занятия для них были бесплатными.

Попасть на регулярные уроки в танцевальные центры Европы и Америки могли танцовщики гастролирующих российских коллективов, среди которых был и «Кинетический театр». Очень важную роль сыграли стипендиальные образовательные программы: российские танцовщики и хореографы регулярно отбирались для участия в мастер-классах и проектах Американского танцевального фестиваля¹⁰ и DanceWeb фестиваля.¹¹ Александр Пепеляев был отобран в специальную программу для молодых хореографов на ADF в 1997 году. После его возвращения из Европы в репертуаре театра появилась значимая для коллектива работа «Вид Русской могилы из Германии», удостоенная главного приза конкурса «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» в Париже (Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis).¹²

Спектакли «Кинетического театра» — умело сформованный Пепеляевым-режиссером постмодернистский «пазл» из текстов современной литературы, нового языка движений, который вместе с профессиональным уровнем исполнителей выделяли коллектив в московской художественной жизни.

Художественная среда вокруг «Кинетического театра»

Понимание Пепеляевым невозможности профессионального роста вне развития сообщества привело к появлению ряда организационных инициатив. Для формирования информационного канала о современном танце, где собирались бы данные о столичных и региональных танцевальных коллективах, школах и фестивалях, им было создано некоммерческое партнерство «Каталог театра танца». На формирование художественной среды современного танца повли-

⁹ Организатором мероприятий с российской стороны выступил Союз театральных деятелей, который проводил предварительный отбор заявок участников.

¹⁰ Финансовую поддержку фестивалю оказывал американский фонд 'Trust for mutual understanding'.

¹¹ Организатор фестиваля — TanzWochenWien (Австрия); финансовая поддержка — Институт «Открытое общество». Автор статьи была стипендиатом Института в 1997 году.

¹² Работа была также номинирована на театральную премию «Золотая маска» в 1999 году.

яла и другая инициатива А. Пепеляева — в самом конце 1990-х он пригласил московскую Танцевальную компанию «По.В.С.Танцы» («Почти Внутренне Свободные Танцы») объединиться с «Кинетическим театром» в общем репетиционном пространстве. Это произошло в спортивном зале общеобразовательной школы на проспекте Мира. Одним из успешных стратегических шагов оказалось перемещение в начале 2000-х обеих групп в залы школы танца «Вортекс».¹³ Танцовщиками была оборудована площадка для выступлений,¹⁴ на которой в конце 2000 года состоялся фестиваль «Траектория». Фестиваль был инициирован самими артистами и, по мнению Ольги Герд, являлся революционным феноменом [11]. По сути, впервые был создан прецедент — открытая площадка, на которой позже сложилась программа регулярных показов московских хореографов и танцовщиков. Таким образом, в течение непродолжительного сотрудничества А. Пепеляева и других московских коллективов, позже объединенных в «ЦЕХ», и школы танца «Вортекс», для московского сообщества была решена проблема показа работ, а для некоторых — и наличия репетиционного пространства.

Под одной крышей собрались представители разных художественных практик. Танцевальная компания «По.В.С.Танцы» развивала свой интерес к танцу, театру и перформансу «в контексте исследования и открытого диалога с аудиторией и другими художниками» [12]. Коллегиальный подход к решению как административных, так и артистических вопросов не предполагал лидерства одного человека. Основанная в Москве 30 апреля 1999 года, компания на тот момент состояла из бывших участников класса экспрессивной пластики Геннадия Абрамова. Один из основателей театра «Школа драматического искусства», Геннадий Михайл вич, создал уникальную практику «пластической импровизации» для подготовки коллектива импровизаторов, находящихся в поиске своего уникального телесного языка. Из двух групп класса, старшей и младшей, впоследствии появились новые творческие формации, такие как: «По.В.С.Танцы», «Квартира № 5», «Ликвид театр», «Онэ Цукер» и др.

К представителям другой художественной практики — перформанса — можно отнести «Театр Сайры Бланш», основанный Олегом Сулименко и Андреем Андриановым весной 1990 года. Это был театр проектной формы с непостоянным составом. Сулименко и Андрианов также участвовали в разных европейских про-

¹³ Коллективы не должны были покрывать расходы за аренду помещений в «Вортексе», в отличие от зала на проспекте Мира.

¹⁴ Зал школы превращался в пространство для показов, для этого силами танцовщиков под руководством А. Пепеляева были построены ферма для светового оборудования, зрительские трибуны, шиты «черные одежды», закрывавшие зеркальные стены и окна.

граммах.¹⁵ Театр существовал без собственного помещения, тем не менее, в 1990-е годы он был средоточием жизни в сфере перформанса: приглашал зарубежных коллег, вел открытые мастерские. Близкой по духу и вдохновленной творчеством «Театра Сайры Бланш» была группа «Танцплантация», в основе практики которой лежала импровизация.

Программа в «Вортексе» оказалась той площадкой, на которой танцовщи-ки-исполнители могли пробовать свои силы как независимые хореографы. Например, именно в «Вортексе» состоялась премьера соло «Просто» Дарьи Бузовкиной, танцовщицы «Кинетического театра». Чуть позже был представлен ее дуэт «Состоя из них», созданный вместе с Тарасом Бурнашевым, танцовщиком «По.В.С.Танцев».

В программе показов центра «Вортекс» принимали участие хореографы, профессионально сформировавшиеся в Центре современной хореографии Русского камерного балета «Москва». Центр, открытый в 1995 году директором балета Николаем Басиным, являлся государственным учреждением культуры города Москвы,¹⁶ т. е. представлял отличающуюся от вышеперечисленных художественных коллективов форму организации. Идея создания центра принадлежала дипломированному хореографу Елене Богданович. В центре начали свой путь такие московские хореографы и танцовщики, как Марина Никитина, Лика Шевченко, Роман Кислухин, Роман Андрейкин, продолжила свою хореографическую деятельность хореограф, пионер современного танца из Новосибирска Наталья Фиксель. Московский международный театральный фестиваль современного танца был учрежден Басиным в 1999 году при участии правительства до появления «Траектории».

Художественная среда фестивалей современного танца

Фестивальная деятельность являлась одной из немногих возможностей для практиков современного танца показать результаты своих творческих поисков и быть оцененными сообществом и критиками. Поэтому многие фестивали задумываются и организуются самими коллективами (например, «Траектория», «ЦЕХ»). Рамки фестивальных встреч способствовали профессиональному обще-

¹⁵ В 1996–2000-м годах в составе австрийско-русского проекта «Lux-Flux&Saira Blanche» театр участвовал в создании более двадцати экспериментальных танцевальных спектаклей, которые были представлены на многих фестивалях в России и за рубежом, в том числе на таких крупных международных фестивалях как «Tanz-Platform.Wien», «Image-Tanz», «Wiener Festwochen», «Tanz im August». В 1999 году он участвовал в лаборатории «High Way» и международном проекте «Crash Landing» с хореографом Мэг Стюарт.

¹⁶ См. об этом: [13, 14].

нию и знакомствам внутри среды. Перечислим наиболее значимые фестивали середины 1990 — начала 2000-х годов.

Международный фестиваль современного танца в Витебске (директор Марина Романовская) проходил ежегодно с 1992 года и собирал участников со всей России и постсоветского пространства. Это был, скорее, конкурс с международным жюри, небольшим призовым фондом. Участникам предоставлялись места для проживания. Средства для проезда они должны были найти сами (расходы на проезд покрывались, если коллектив проходил во второй тур). В программе помимо конкурсных показов спектаклей были мастер-классы ведущих на тот момент педагогов и хореографов, а также исследовательская лаборатория секции критиков «для изучения и обсуждения новых тенденций и закономерностей современного хореографического процесса» [16].

Появившийся в Вильнюсе в 1997 году Международный фестиваль современного танца «Новый балтийский танец» (International Contemporary Dance Festival «New Baltic Dance») сыграл важную роль в объединении танцевального сообщества постсоветского пространства. Его директор Аудронис Сокейас, выпускник театроведческого факультета ГИТИСа, был хорошо знаком с представителями российской танцевальной среды. Международный статус фестиваля позволял российским участникам знакомиться с контекстом западноевропейского танца и быть представленными международному сообществу. В программе помимо фестивальных спектаклей были мастер-классы.

Фестиваль Эволюция (Evolutsioon, директор Приит Рауд) проходил в Таллинне с 1996 года и выполнял для стран Балтии и России функцию отборочной «платформы» на фестиваль «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» (Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis). Отбор участников проходил по всей Европе и Америке. Дважды такую платформу удалось организовать в России: во время «ТанцПлантации» в Екатеринбурге (1999 год, организатор — «Центр современного искусства», директор — Л. В. Шульман [17]) и «ЦЕХа» в Москве (2001 год, организатор — Агентство театров танца «ЦЕХ»), инициатором и вдохновителем которых выступил А. Пепеляев. Помимо отобранной в 1998 году работы «Кинетического театра», в число призеров в 2000 году попали «Провинциальные танцы» Т. Багановой (спектакль «Свадебка»).

С помощью зарубежных промоутеров «Эволюции» российские участники были представлены международному танцевальному сообществу. Так, «Кинетический театр» А. Пепеляева в период с 1994 по 2000 годы принял участие в сорока четырех международных фестивалях, включая известные “Dance Umbrella” в Лондоне, “New European Festival” в Нью-Йорке, “July Dance” в Амстердаме и др.¹⁷ Участие российских групп в фестивалях в Таллинне и Вильнюсе осуществлялось

¹⁷ Обзоры гастролей «Кинетического театра» за рубежом см.: [18; 19; 20].

при поддержке Института «Открытое общество», который взял на себя оплату расходов на проезд, поселение и, в некоторых случаях, — питание (суточные).

На территории Российской Федерации встречи хореографов в 1990-е годы проходили в Ярославле (Международный фестиваль движения и танца на Волге «Искусство движения», 1993 год), Волгограде («Фестиваль современного танца» Центра современной хореографии под руководством Маргариты Мойжес, 1992 год) и в Санкт-Петербурге (первый фестиваль “Open Look” прошел в 1999 году¹⁸).

Важную роль в формировании художественной среды играла деятельность культурных институций зарубежных представительств в Москве: Французского института, Гете-института и Британского совета. Без их участия не состоялись бы гастроли ведущих европейских коллективов в России, а также российских за рубежом (участие «По.В.С.Танцев» в проекте Саши Вальц «NA ZEMLE» в 1999 году при поддержке Гете-института и поездки «Кинетического театра» и Центра современного искусства из Екатеринбурга на фестиваль «Dance Umbrella» при поддержке Британского Совета в 1990 и 2000-м годах).

Об институциональном признании современного танца можно судить по событиям 1999 года, когда в программу «Первого Европейского фестиваля современного танца» (EDF), организованного Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, были приглашены российские коллективы,¹⁹ и 2000 года, когда премия «Золотая маска» ввела номинацию «Современный танец». Как было сказано, впервые спектакль современного танца «Вид русской могилы из Германии» в «Кинетическом театре» Александра Пепеляева был отобран в программу конкурса в номинацию «Новация» в 1999 году.

Заключение

В 90-е годы XX века, несмотря на устойчивость сформировавшихся звеньев инфраструктуры в области современного танца, только энтузиазм и желание практиков создавать новое танцевальное искусство способствовали преодолению сложностей, связанных с отсутствием государственной поддержки. Официально в то время существовали только два коллектива — Челябинский театр современного танца и Камерный балет «Москва». В 2000 году к ним присоединился «Пермский балет» Евгения Панфилова. Институциональных возможностей для благоприятной организации художественного процесса не существовало. Трудность полноценной творческой реализации состояла в необходимости создания открытых площадок и устойчивых механизмов финансирования, а также обра-

¹⁸ В тот момент его деятельность была больше связана с культурой джазовой музыки и танца.

¹⁹ См. об этом на интернет-портале Радио «Орфей»: [21].

зовательных зон для профессионального развития. Труд исполнителей не оплачивался, поэтому им необходима была параллельная занятость. Эти аспекты влияли на качество художественной продукции и создавали сложности в признании современного танца на государственном уровне. В отличие от зарубежных фестивалей, за участие в мероприятиях на территории России вознаграждение не предполагалось. Но фестивальные площадки часто являлись единственным местом, где можно было показывать свои работы, а также общаться с коллегами из других регионов. Институционально российская сторона не была заинтересована в покрытии расходов для участия российских коллективов в международных фестивалях. Вместе с тем, российский современный танец уверенно вошел в мировой контекст (см. об этом: [22; 23; 24]). Большую роль в этом сыграли зарубежные институции и единичные административные инициативы российской театральной системы. И, если о признании российского современного танца на государственном уровне в начале 2000-х говорить еще рано, то 1990-е можно считать началом развития образовательной системы и появления сетевых организаций наподобие Объединения театров танца «ЦЕХ» в Москве [25].

Феноменальная настойчивость, с которой практики продолжали заниматься и развивать современный танец в России в 1990-е годы, представляет интерес для дальнейшего рассмотрения [26].

ЛИТЕРАТУРА

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2011. 25 с.
2. Курюмова Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // Вестник Гуманитарного университета. 2014. № 1 (4). С. 165–176.
3. Васенина Е. Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. 268 с.
4. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
5. Проект Александра Пепеляева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2017).
6. Меньшиков Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4 (18). С. 62–74.
7. Меньшиков Л. А. Неуловимое эстетическое в пространстве антиискусства // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 180–187.
8. Богданова Л. А. Постмодернизм и современная хореография // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 4. С. 76–80.
9. Соколова О. В. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алек-

- сей Айги // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2008. № 9. С. 84–87.
10. Васенина Е. История матрешки // Театр. 2015. № 20. С. 59–60.
 11. Герд О. Дело в шляпе // Время новостей. № 194. 26.12.2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vremya.ru/print/4924.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 12. Сайт танцевальной компании «По.В.С.Танцы» [Электронный ресурс]. URL: www.rovstanze.ru (дата обращения: 01.09.2017).
 13. Президент. Общественно-политическая газета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-baleta.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 14. Класс экспрессивной пластики. «Про-движение» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 15. Елена Богданович [Электронный ресурс]. URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2017).
 16. Международный фестиваль современного танца в Витебске [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artmark.mm.by> (дата обращения: 01.09.2017).
 17. РИА «Новый Регион» (Новый день). 14.12.1999 [Электронный ресурс]. URL: https://urfo.org/ekb/13_7282.html (дата обращения: 01.09.2017).
 18. Meisner N. Their art belongs to Dada // The Independent. 31.10.2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/their-art-belongs-to-dada-5368767.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 19. Wezemann A. East of Eden: choreographers showcase // Ballett international / Tanz aktuell. 1999. October. P. 40–41.
 20. Old E., Gilpin A. Dance Umbrella // Dance Europe. 2000. December. № 36. P. 30–31.
 21. Интернет-портал Радио «Орфей». 28.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2017).
 22. Богданова Л. А. Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 4. № 3. С. 84–87.
 23. Никитин В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
 24. Mackrell J. Craine D. Russia and USSR // The Oxford Dictionary of Dance. Oxford: OUP Oxford, 2010. P. 388.
 25. Ковальская Е. «Цех» звучит индустриально // Театр. 2015. № 20. С. 62–69.
 26. Музеева Е. О. Мысли вслух (размышления о современном танце) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 42–44.
 27. Габидуллина А. Ф. О современности «современного» танца // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 41–42.

REFERENCES

1. *Kuryumova N. V.* Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: Avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2011. 25 s.
2. *Kuryumova N. V.* Sovremennyy tanets kak kul'turnyy mikrokozmos: Telesnye modeli na rubezhe modernistskoj / postmodernistskoj kul'tury // *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*. 2014. № 1 (4). S. 165–176.
3. *Vasenina E.* Rossijskij sovremennyy tanets: Dialogi. M.: Emergency Exit, 2005. 268 s.
4. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: Uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
5. Proekt Aleksandra Pepelyaeva [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
6. *Men'shikov L. A.* Pragmatika ponimaniya tekstov postmodernistskoj kul'tury // *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*. 2015. № 4 (18). S. 62–74.
7. *Men'shikov L. A.* Neulovimoe esteticheskoe v prostranstve antiiskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*. 2015. № 6 (41). S. 180–187.
8. *Bogdanova L. A.* Postmodernizm i sovremennaya horeografiya // *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2006. № 4. S. 76–80.
9. *Sokolova O. V.* Avangardnaya partitura ontologicheskogo mifa: Gennadij i Aleksej Ajgi // *Russkaya literatura v XX veke: Imena, problemy, kul'turnyj dialog*. 2008. № 9. S. 84–87.
10. *Vasenina E.* Istoriya matryoshki // *Teatr*. 2015. № 20. S. 59–60.
11. Gerd O. Delo v shlyape // *Vremya novostej*. № 194. 26.12.2000 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.vremya.ru/print/4924.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
12. Sajt tantseval'noj kompanii Po.V.S.Tantsy [Elektronnyj resurs]. URL: www.povstanze.ru (data obrascheniya: 01.09.2017).
13. Prezident. Obschestvenno-politicheskaya gazeta [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-baleta.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
14. Klass ekspressivnoj plastiki. «Pro-dvizhenie» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
15. Elena Bogdanovich [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (data obrascheniya: 01.09.2017).
16. Mezhdunarodnyj festival' sovremennogo tantsa v Vitebske [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.artmark.mm.by> (data obrascheniya: 01.09.2017).
17. RIA «Novyj Region» (Novyj den'). 14.12.1999 [Elektronnyj resurs]. URL: https://urfo.org/ekb/13_7282.html (data obrascheniya: 01.09.2017).
18. *Meisner N.* Their art belongs to Dada // *The Independent*. 31.10.2000 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/their-art-belongs-to-dada-5368767.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).

19. *Wezemann A.* East of Eden: Choreographers showcase // Ballett international/Tanz aktuell. 1999. October. P. 40–41.
20. *Old E., Gilpin A.* Dance Umbrella // Dance Europe. 2000. December. № 36. P. 30–31.
21. Internet-portal Radio «Orfej». 28.06.2011 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (data obrascheniya: 01.09.2017).
22. *Bogdanova L. A.* Sovremennyy rossijskij tanets v poiske kul'turnoj samoidentifikatsii // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. T. 4. № 3. S. 84–87.
23. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyy tanets v Rossii: Tendentsii i perspektivy // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 2 (52). S. 232–238.
24. *Mackrell J. Craine D.* Russia and USSR // The Oxford Dictionary of Dance. Oxford: OUP Oxford, 2010. P. 388.
25. *Koval'skaya E.* «Tsekh» zvuchit industrial'no // Teatr. 2015. № 20. S. 62–69.
26. *Muzeeva E. O.* Mysli vsluh (razmyshleniya o sovremennom tantse) // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. S. 42–44.
27. *Gabidullina A. F.* O sovremennosti «sovremennogo» tantsa // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. C. 41–42.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Гордеева — t-gordeeva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana V. Gordeeva — t-gordeeva@yandex.ru