



Анна Козонина Странные танцы

Теории и истории вокруг
танцевального перформанса
в России

GARAGE DANCE

07

18+

GARAGE

Анна Козонина
Странные танцы.
Теории и истории
вокруг танцевального
перформанса в России
Серия «Garage Dance»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67855239

*Странные танцы: Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России/ Анна Козонина: Музей современного искусства «Гараж»; Москва; 2021
ISBN 978-5-6045381-4-2*

Аннотация

Я надеюсь, эта книга будет интересна всем, кто уже глубоко погружен в тему современного танца, и тем, кто только знакомится с этим явлением. Она посвящена российскому современному танцу, которому на сегодня чуть больше 30 лет, ее основная тема – танц-перформанс 2010-х годов. Но даже если судьба российской сцены заботит вас меньше, чем меня, уверена, вы найдете в книге много интересного о танце в целом: о развитии западного танца в XX веке, о зарождении

постсоветского современного танца, о ключевых дискуссиях в dance studies, об отношениях театра и соматических практик, о связи танца и технологий. Без рассмотрения этих сюжетов говорить о российском танц-перформансе довольно сложно, поэтому, присматриваясь к местным художественным практикам, мы часто будем погружаться в американские и европейские истории и теории танца...

Книга Анны Козониной «Странные танцы» – седьмая публикация в издательской серии Музея современного искусства «Гараж» GARAGE DANCE, посвященной истории современного танца.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Благодарности	6
О чем и для кого эта книга	10
Глава 1	14
Термины	19
От Айседоры Дункан до «Айседориного горя»: краткая история современного танца в России[7]	29
«Регионы»	48
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Анна Козонина
Странные танцы.
Теории и истории
вокруг танцевального
перформанса

Издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и Artguide Editions

Оформление – ABCdesign

GARAGE

ARTGUIDE | EDITIONS

© Анна Козонина, текст, 2021

© Фотографы, 2021

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

© ABCdesign, макет, 2021

Благодарности

Эта книга – результат не только моего труда, но и работы людей, которые поддерживают танцевальную сцену в России: создают спектакли и перформансы, вкладывают свои силы в инфраструктуру, собирают архивные материалы, пишут рецензии, публикуют исследования. Я хочу поблагодарить тех, кто до сегодняшнего дня писал о российском танце и вообще о танце на русском языке и без кого работа над книгой вряд ли была бы возможной. Большое подспорье – труды Ирины Сироткиной, подробно изучившей свободный танец эпохи раннего СССР и описавшей «шестое чувство авангарда». Поддержка в любом исследовании – книги и статьи Екатерины Васениной, которая когда-то взяла важные интервью у пионеров российского танца, много лет изучает постсоветскую хореографию и держит руку на пульсе, обзревая танец в разных регионах страны. Я благодарна Татьяне Гордеевой за ее научные статьи, посвященные тому, как тело коммуницирует с публикой в танцевальном перформансе, а также Наталии Курюмовой за исследование моделей телесности в современном танце XX века. Большой ресурс – некогда активный интернет-журнал *Roomfor.ru*, созданный в 2014 году Катей Ганюшиной и Аней Кравченко. В свое время он стал платформой, по крупицам собирающей актуальное теоретическое и практическое знание о танце. Youtube-

канал ROOM FOR со временем превратился в архив постановок российского танца – его собирает Катя Ганюшина. Частично работу по исследованию взяла на себя команда студии перформативных искусств «Сдвиг»: она собрала архив спектаклей компании «По.В.С.Танцы» и создает цикл лекций-перформансов под названием «Субъективная история танца». Я также рада, что танц-художники и преподаватели пишут про свое искусство, сообщество, практики сами: за эту работу благодарю Дарью Юрийчук, Вика Лащёнова, Аню Кравченко, Марину Русских, Ольгу Сорокину, Александра Гирсона. Большим событием стал выход в 2017 году номера «Художественного журнала» (ХЖ) под названием «Танец в музее». Этот выпуск собрал несколько десятков статей, в которых проблематизируется связь танца и визуального искусства, выставочного и музейного контекстов. За эту идею и дальнейший интерес к танцу я очень благодарна критику и редактору ХЖ Егору Софронову. И, конечно, большое спасибо музею «Гараж» и куратору Анастасии Митюшиной за поддержку этого издания, интерес к местной танцевальной сцене и серию книг GARAGE DANCE. Другие книги этой серии выходят во многом благодаря Вите Хлоповой, которая выступила ее научным редактором и составителем. Я благодарна Вите за ее работу по популяризации и продвижению танца.



Илл. 1. Привидение на Финском заливе. Фотография Надежды Кудиновой

В создании этой рукописи мне помогли прекрасные коллеги и друзья: Анастасия Дмитриевская, Дарья Юрийчук, Марина Израилова давали обратную связь и комментировали первые редакции некоторых глав, Мария Дудина была проводником в мир балета. Но главной моей напарницей стала Анастасия Прошутинская, с которой мы обсуждали структуру книги и разные редакции. Настя – коллега мечты: никто не готов говорить о смыслах и интерпретациях так подробно, страстно и нежно, как она. И, конечно, я хочу поблагодарить свою семью и близких – без их поддержки ничего бы не вышло!

Где-то на горизонте всех благодарностей мерцает таинственная фигура Ольги Цветковой: формально – художницы и хореографа родом из Екатеринбурга с двумя голландскими дипломами, создающей современные танцевальные спектакли; в действительности – призрака-лебеда-фламинго (иногда в мини-юбке и на каблуках). Ее имя так или иначе фигурирует почти в каждом разговоре о российском современном танце. Правда, никто не говорит ничего внятного, зато все осознают важность ее персоны. Иногда по ночам ее могут видеть жители московского района Алтуфьево – как правило, голышом с факелом или в костюме смешного привидения. Я долго думала, как разместить ее работы в этой книге, но они не вписались ни в один из общих нарративов. И хотя перформансов Цветковой вы здесь не найдете, дружественные ей привидения сопровождают каждую главу этой книги. И знайте: у нее – самые странные танцы.

О чем и для кого эта книга

Я надеюсь, эта книга будет интересна всем, кто уже глубоко погружен в тему современного танца, и тем, кто только знакомится с этим явлением. Она посвящена российскому современному танцу, которому на сегодня чуть больше 30 лет, ее основная тема – танц-перформанс 2010-х годов. Но даже если судьба российской сцены заботит вас меньше, чем меня, уверена, вы найдете в книге много интересного о танце в целом: о развитии западного танца в XX веке, о зарождении постсоветского современного танца, о ключевых дискуссиях в *dance studies*, об отношениях театра и соматических практик, о связи танца и технологий. Без рассмотрения этих сюжетов говорить о российском танц-перформансе довольно сложно, поэтому, присматриваясь к местным художественным практикам, мы часто будем погружаться в американские и европейские истории и теории танца.

Танц-перформанс – «странный» сценический танец, который отходит от театральных и хореографических штампов, обращается к повседневности и внимательному изучению тела, пренебрегает узнаваемыми формами. Это танец, который не находит себе места на больших театральных сценах, но обретает себя в музеях и галереях, на площадях и улицах, в маленьких студиях и даже в соцсетях и на стриминговых платформах. Это танец, который порой предает на-

ше чувственное восприятие и вызывает когнитивный диссонанс, заставляя спрашивать: «А на что тут смотреть?», «При чем здесь танец?», «А танец ли это вообще?» Иными словами, эта книга – об экспериментальном, неконвенциональном танце, его принципах и практиках, ценностях и устремлениях, художественных стратегиях и методах работы.

Современный российский танец изучен недостаточно, хотя о нем периодически пишут в СМИ и иногда посвящают ему диссертации. О танцевальном перформансе 2010-х можно узнать лишь из редких публикаций в периодических изданиях и из лекций исследователей и самих участников «новой сцены». Эта книга – результат моих наблюдений за процессами в экспериментальном танце Москвы и Петербурга, общения с танц-художниками и исследователями и попыток применить к осмыслению этого явления теоретические подходы, развитые как в отечественных, так и в западных *dance studies*. Надеюсь, она будет полезна не только тем, кто хочет познакомиться с танцевальными процессами внутри российских столиц, но и тем, кому интересны основные направления теоретического осмысления современного танца.

Из книги вы узнаете:

- что происходило с танцем в XX веке – в России и на Западе;
- как развивался постсоветский танец, начиная с периода перестройки и до наших дней;
- что такое танец модерн, танец постмодерн, концеп-

туальный танец, танц-перформанс, соматические практики, «расширенная хореография»;

■ в каких формах существует танц-перформанс в России сегодня и каковы его основные характеристики, интересы, ценности;

■ какие теоретические проблемы связаны с осмыслением экспериментального танца.

Книга состоит из четырех глав. Каждая посвящена теме, которая, на мой взгляд, является важной для нового танца и им осмысляется. В первой главе речь идет о том, *что такое российский танц-перформанс* и как сформировался новый танец. Это история о самоидентификации хореографов, о фигуре танц-художника и о специфике его труда. Вторая глава посвящена теме *коллективности в новом танце*, сообществам и способам совместной работы. Третья – *феминистским стратегиям в российском танц-перформансе*. Четвертая – *взаимоотношениям танца, медиа и технологий*. В каждой главе я подробно анализирую работы «новой российской сцены» и привожу множество примеров из истории европейского и американского танца. Каждый раздел будет знакомить вас с ключевыми теоретическими вопросами, связанными с той или иной темой, хотя это, разумеется, не академическое исследование.

Иногда мне кажется, что эта книга – перечень «общих мест», хотя нет ничего плохого в том, чтобы найти хоть ка-

кое-то общее место в таких разрозненных и часто никак не зафиксированных дискуссиях о современном танце. Иногда кажется, что поиск аналогий в российской и западной танцевальных историях не совсем уместен. Безусловно, в книге много белых пятен и зон, требующих уточнений и более заинтересованного и внимательного взгляда: часто я только намечаю пути дальнейшего исследования, но не могу позволить себе говорить подробнее о том, что еще предстоит описать или открыть. Кроме того, нужно иметь в виду, что акцент на поиске общих тем и нарративов в российском танцевальном перформансе часто не дает углубиться в детали конкретных практик и художественных стратегий, неизбежно упрощает реальную картину дел, исключает определенных авторов – но ведь ни один текст не может быть исчерпывающим. Тем не менее я надеюсь, что эта книга сможет пролить свет на некоторые процессы в современном экспериментальном танце: их логику, происхождение и, наконец, ценность.

Глава 1

В защиту странных танцев

Для знакомства с темой, которой посвящена эта книга, я предлагаю читателям провести простой эксперимент. Введите в любом популярном поисковике запрос «современный танец» или *contemporary dance*, перейдите в раздел «Картинки» и прокрутите ленту вниз. Вы обязательно увидите следующее: группа людей со спортивными телами запечатлена на фото в необычном экспрессивном движении. На большинстве снимков – атлетично сложенные танцовщики, явно превосходящие простых смертных в физических возможностях. Одни – в мощном прыжке, другие – сидят в шпагате, третьи – демонстрируют гимнастическую гибкость. На некоторых фотографиях – танцовщицы в пачках на пуантах, кое-где промелькнут снимки шоу-групп вроде балета «Тодес», встретится пара исполнителей брейк-данса, но в основном попадаются снимки театральных сцен. Общее впечатление такое: современный танец – это театральное зрелище, в котором специально подготовленные, хорошо сложенные люди технично, выразительно двигаются, используя свое тренированное тело для воплощения узнаваемых танцевальных форм.

Однако, если вам доводилось бывать на спектаклях или

фестивалях современного танца в России или Европе, вы могли, помимо прочего, видеть там и совершенно другие вещи. За примерами не надо ехать за границу, их можно найти в Москве и Петербурге. Вот Центр имени Всеволода Мейерхольда показывает перформанс «Профессионал» Татьяны Гордеевой и Екатерины Бондаренко¹. Большую часть времени в этой работе Гордеева, неказисто двигаясь, выступает «танц-оракулом», а Бондаренко – ассистирует, расшифровывая для зрителей невнятную речь коллеги. Трудно поверить, что в начале карьеры Гордеева была артисткой «Кремлевского балета», в 1990-х – виртуозной исполнительницей в театре танца Саши Пепеляева «Кинетик», а сегодня курирует магистерскую программу для танц-художников в Академии русского балета имени А.Я. Вагановой в Петербурге. Вот в Культурном центре ЗИЛ проходит шоу-кейс российского современного танца². Помимо прочих, в программе – Ася Ашман с перформансом «Слюнки», в котором она, стоя на четвереньках в строгом деловом костюме, десять минут чувственно и вдумчиво играет со своей слюной. Вот петербургская студия «Сдвиг» приглашает зрителей смотреть современный танец, но на сцене вместо эффектных движеческих связок – хореография передвигающихся по полу пле-

¹ Имеется в виду показ, который прошел в рамках проекта «Перформанс в ЦИМе» в 2018 году. – Здесь и далее – прим. авт.

² Речь о шоу-кейсе «Что, если бы они поехали в Москву?», который в марте 2019 года организовала бывшая танц-куратор КЦ ЗИЛ Анастасия Прошутинская.

дов, кусков ткани и фольги. Это «Ландшафт для мертвой собаки», работа группы танц-художниц *zh_v_yu*. Совместный проект танцевального кооператива «Айседорино горе», Анны Кравченко и Анны Антиповой, называется «Квартирник третьего порядка». Это серия интернет-стримов, в которых художницы устраивали конференции в *Google Hangouts*, чтобы вместе потанцевать и обсудить насущные вопросы: личные, общественные, политические.



Илл. 2. Ландшафт для мертвой собаки. Дарья Юрийчук, Екатерина Волкова, Наталья Жукова. Культурный центр ЗИЛ, Москва. Фотография Маргариты Денисовой. 16 июня 2018

Практически все примеры в этой книге не вписываются в тот визуальный ряд, который предложит нам поисковик, очерчивая границы популярного представления о том, каким бывает современный танец. *Google* не то чтобы нас обманывает, наоборот, подает важный сигнал о том, насколько далеко процессы в профессиональном поле ушли от усредненного – скажем, обывательского взгляда на предмет. Этому есть много причин: от того, что танец в мире искусства – довольно маргинальное явление, до специфики развития современной хореографии в нашей стране. Эта книга – о таком вот «странном» танце, о танце, который порой предаёт наше чувственное восприятие, вызывает когнитивный диссонанс, заставляет спрашивать: «На что тут смотреть?», «А танец ли это?», «Почему это танец?» или «А что такое танец сегодня?» Мы задаемся этими вопросами, потому что ими задаются сами хореографы, а может, даже и сам танец. Причём с таким усердием, что постоянно норовит сам себя отменить, а потом в очередной раз изобрести, затанцевать по-новому.

В книге речь пойдет о «неконвенциональном» современном танце Москвы и Петербурга – двух городов, где «желание перформативности»³, по выражению исследовательницы

³ *Васенина Е.* Современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности // *Художественная культура.* 2019. № 2. С. 176–193.

цы Екатерины Васениной, ощущается сильнее, чем в других российских регионах. В основном я пишу про людей, сформировавшихся как танц-художники в 2010-х (рассмотренные здесь перформансы были созданы между 2012 и 2019 годами), и одновременно обращаюсь к хореографам, которые были активны уже в 1990-х и 2000-х, но продолжают вести неконвенциональную линию в танце и сегодня. Присутствие их работ позволяет обнаружить некоторую преемственность разных поколений российских танц-художников, хотя порой кажется, что никакой преемственности нет и каждое поколение изобретает себя заново. Наряду с перформансами российских хореографов в книге проанализировано множество примеров из американской и европейской танцевальной истории: это поможет нам проследить развитие важных для танца тем на протяжении XX века и увидеть специфику их проявления в работах московских и петербургских художников.

Термины

«Странные» российские танцы в этой книге я буду называть *новым танцем*, *экспериментальным танцем* и *танц-перформансом*. Честно скажу, ни одно из этих названий мне не кажется достаточно точным, а общепринятая система терминов в российском контексте еще не сложилась. *Новый танец* предполагает, что до этого, пять-десять-двадцать лет назад, был какой-то старый танец, старая сцена. Это так и не так одновременно, потому что художники с разными подходами к хореографии работают сегодня бок о бок, хотя и существуют в разных эстетических и институциональных системах, поддерживают разные идеологические рамки. Кроме того, нельзя сказать, что этих сцен только две: скорее, их много разных, и они сосуществуют. Но все же *новым танцем* или *новой сценой* я буду называть тех, кто отходит от конвенций театрального зрелища и «гугловского» взгляда на танец и переизобретает как отношения танцовщика со своим телом, так и зрительские практики. Едва ли это явление исключительно последних десяти лет, его корни в российском танце можно обнаружить и в перформансах 1990-х и 2000-х, так что в книге наравне с работами нового поколения хореографов встречаются и представления их предшественников.



Илл. 3. Практика вероятности. Выставка-фестиваль «По.В.С.Танцы XX». Студия перформативных искусств «Сдвиг», Санкт-Петербург. Фотография Екатерины Шелгановой. 5 мая 2019

Говоря об *экспериментальном танце*, я имею в виду, что художники и работы, которые я рассматриваю, больше ориентированы на исследовательский процесс, чем на производство «работающего продукта» и воспроизводство проверенных приемов создания хореографии, драматургии или воздействия на аудиторию. Этим объясняется и то, что эта книга не о шедеврах хореографического искусства, а скорее о попытках танц-художников осмыслить свои выразительные

средства (медиа) и институциональную ситуацию, рассуждать о границах танца и зрелища. Как правило, ставка на эксперимент влечет за собой уязвимость автора и готовность к провалу. И действительно, неудачи и зрительские разочарования в этой области не редкость. Однако я уверена, что уязвимость и готовность пойти на коллективный риск – неотъемлемая часть исследовательского процесса в перформативных искусствах. Я сознательно уделяю внимание потенциалу этих работ и не критикую их за прегрешения «несделанности».

Танц-перформанс (или *танцевальный перформанс*; не стоит путать с художественным перформансом, *performance art*⁴) – также «ненадежный» термин, поскольку он намекает на жанровое разграничение, а современное исполнительское

⁴ В этой книге, используя слово «перформанс», я подразумеваю *performing arts*, то есть исполнительские искусства, к которым относят театр, танец, музыкальные представления. *Performance art*, или художественный перформанс, больше связан с историей современного искусства и с музейным и галерейным контекстами, нежели с контекстом театральным, сценическим. *Performing arts* в большей степени основываются на длительности совместного проживания художественного события исполнителями и публикой. В них часто важна драматургия развития события и исполнительское мастерство участников (перформеров, танцовщиков), хотя критерии мастерства могут пониматься по-разному. Во многом поэтому *performing arts* плохо поддаются документации (особенно на фото), так как она упраздняет длительность и сам факт проживания и исполнения события. *Performance art* – в большей степени искусство концептуальное, еще один художественный объект, искусство художественного жеста – феноменологическая составляющая в нем уходит на второй план. Теоретики иногда указывали на то, что суть художественного перформанса вполне можно ухватить с помощью фотографии.

искусство давно не укладывается в жанровые рамки. Кроме того, этот термин пока не является устойчивым в русскоязычном академическом письме, зато активно используется самими художниками и кураторами. Как правило, в профессиональных обсуждениях танц-перформанс маркирует течение или направление внутри поля российского сценического современного танца, которому присущи определенные эстетические стратегии и отношение к телу. **Вот некоторые его характеристики.**

1. Танц-перформанс проявляет интерес к феноменальному телу танцовщика и материальности самого тела, а не его способности создавать в танце художественный образ или исполнять определенную роль. Иными словами, танц-перформанс почти всегда стремится уйти от изображения внешней реальности, репрезентации, взамен предлагая зрителю интенсивное совместное переживание настоящего момента.

2. Танц-перформанс уходит от театральной зрелищности и интересуется обыденностью, проявляя в обыденном экстраординарное⁵.

3. Танцевальный перформанс, как правило, заражен влиянием соматических дисциплин – телесных и двигательных практик, в основе которых – развитие телесной осознанности, то есть чуткости к своему собственному телу и шаблонам его реакций и поведения. В связи с этим танц-перфор-

⁵ Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London / New York: Routledge, 2008. P. 99.

манс уходит от кодифицированных танцевальных техник и уделяет большое внимание практикам импровизации. В книге я пытаюсь показать, что кажущийся «нарциссическим» и «индивидуалистическим» интерес к соматике в танц-перформансе оказывается связан с серьезным усилием по поиску существования и работы в коллективе.

4. Как мы вскоре увидим, российский танцевальный перформанс также унаследовал потенциал некоторых радикальных направлений в западном танце и российского критически заряженного искусства. В связи с этим в зону его интересов попадает проблематизация границ своих выразительных средств, критика зрительских практик в театре, критика идентичности и институциональная критика.

5. Танц-перформанс на сегодняшний день – это искусство сольных работ, лабораторий и коллабораций, но не постановок авторской хореографии на труппу (этого мы коснемся во второй главе). Для нового российского танца не очень характерно перенесение хореографии на тела других исполнителей: как правило, танц-художники либо исполняют свои работы сами, либо создают перформансы в группах – и тогда мы имеем дело с коллективным или размытым авторством. На место «авторов» заступают «инициаторы». Это связано как с институциональной и экономической ситуацией, в которой развивается танц-перформанс (хореографы не могут позволить себе иметь труппу и постоянную площадку), так и с определенными ценностями, которые, кажется, разделяют

многие танц-художники (интерес к коллаборациям, лабораторному процессу, «неотчуждаемости» танцевального материала от тел тех, кто его изобретает).

Также важно отметить, что «неустойчивый» термин «танц-перформанс» в этой книге применяется по отношению именно к российскому танцу и к русскоязычному контексту. Если попытаться перевести его на английский, получится *dance performance*, что будет означать «танцевальное выступление» или «танцевальное представление», то есть в английском переводе термин теряет свою специфику. Когда я обсуждаю российский танц-перформанс с иностранными коллегами, я обычно называю его экспериментальным танцем.

Зарождение современного танца связано с возникновением на Западе парадигмы *танца модерн*, который делал ставку на развитие индивидуального хореографического языка (в противовес жестко закреплённому вокабуляру балета), телесную выразительность, виртуозность, оригинальную авторскую хореографию, часто опирался на литературные источники, а также по большей части мыслил себя в рамках театрального зрелища, предполагающего синтез искусств. Таковы, например, многие спектакли великой американки Марты Грэм.



Илл. 4. Остановка зимним вечером у леса. Екатерина Бондаренко, Татьяна Гордеева. Центр имени Всеволода Мейерхольда (ЦИМ), Москва. Фотография Романа Канащука. 2016

Однако те практики, которые сегодня могут быть названы танцевальным перформансом, как мне кажется, часто противостоят такому взгляду на танец и восходят к большим переменам, произошедшим в танце в 1960–1970-х годах. Театр в то время переосмыслял свои эстетические каноны, уходя от логоцентризма драмы и уделяя все больше внимания материальности тела. В то же время в Америке появился так на-

зываемый *танец постмодерн*, который старался «очиститься» от театральности модерна, обращаясь к обыденному телу и движению и открывая в обыденном экстраординарное. Другой ориентир для понимания российского танц-перформанса – европейский танец 1990-х (так называемый *концептуальный, интеллектуальный танец* или «не-танец») с его интересом к саморефлексии. Этим двум явлениям в западной хореографии была свойственна критика традиционной танцевальной виртуозности и театрального зрелища – только шли они к этому с разных сторон.

Об этих двух парадигмах (танец модерн в противовес практикам 1960-х и 1990-х) мы далее поговорим подробнее. Здесь же важно сказать, что в постсоветской России современный танец появился и утвердился преимущественно в театральном контексте, но в последние десять лет все самое интересное в танце происходит вне традиционной театральной логики. Танц-перформанс редко опирается на литературные источники, почти не занимается изобретением собственных пластических языков и не стремится создать из представления эффектное шоу. *Области интереса танц-перформанса в России – скорее исследование тела «изнутри» (соматика), авторефлексия (самоанализ), проблематизация телесности, институциональная критика и эксперименты с политиками зрительства.*

Мне кажется, спустя тридцать лет постсоветской истории эти два «танцевальных мира» (условные театр танца и танц-

перформанс) имеют разные профессиональные статусы и институциональную принадлежность. Тот танец, что ближе к театральным конвенциям, смог обрести почву под ногами и некоторое общественное признание. Он профессионализировался, заслужил государственные премии, получал официальные статусы, а иногда и финансирование из госбюджета⁶. Танц-перформанс находится в гораздо более маргинальном положении и чаще находит поддержку со стороны современных музеев, галерей и арт-центров или такого театра, который открыт экспериментам.

Эта глава одновременно служит введением в историю «странных» российских танцев и дает представление о том, как сами художники осмысляют свое профессиональное поле: его специфику, институциональный статус, основные проблемы и природу этих проблем. **В ней три смысловых части:**

- краткая история современного танца в России;
- попытка теоретически осмыслить явление «нового танца» одновременно в его связи с процессами на западных сценах, но и с учетом локального сопротивления «западному взгляду»;
- и, наконец, разбор трех работ, в которых хореографы анализируют свое профессиональное положение. Это «Про-

⁶ В первую очередь речь идет о постсоветских театрах танца: «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, «Челябинский театр современного танца» Ольги Пона, театр «Балет Евгения Панфилова».

фессионал» Гордеевой и Бондаренко (2018), «Лаборатория самозванства» Дмитрия Волкова, Вика Лашёнова и Веры Щёлкиной (2017–2018) и *the_Marusya* Александра Андрияшкина и компании «Диалог Данс» (2016).

От Айседоры Дункан до «Айседориного горя»: краткая история современного танца в России⁷

Появление современного танца на рубеже XIX–XX веков на Западе связано с развитием общей двигательной культуры и одновременно с деятельностью отдельных танцовщиков и хореографов. Во второй половине XIX века Европа и Америка заразились дельсартизмом – системой движения Франсуа Дельсарта, певца и учителя вокала, который занимался изучением выразительности человеческого тела. На создание собственной системы выразительного движения его сподвигла личная история: Дельсарт сорвал голос и считал, что всему виной неправильная телесная тренировка. Он наблюдал за жестами, позами, интонациями голоса и пытался вывести законы, управляющие человеческим телом в момент, когда оно выражает то или иное чувство. Сперва его системой пользовались профессионалы – певцы, ораторы, акте-

⁷ Хочу предупредить читателей, не связанных с профессиональным миром российского сценического танца, – при перечислении имен и институций вам может быть скучно! Не переживайте, если так происходит: это ненадолго. Вскоре текст повернет в сторону более общих вопросов, которые касаются каждого и каждой.

ры, но затем она широко распространилась и стала модным увлечением, особенно среди американок, что было в духе тогдашних феминистских реформ⁸. Дельсартизм повлиял как на развитие общей физической культуры, преодоление разрыва между «телом и духом», так и на будущих основательниц современного танца. Выступления последовательницы Дельсарта Женевиэвы Стеббинс вдохновили будущую звезду раннего модерна – Рут Сен-Дени, а сам дельсартизм часто называют предтечей искусства Айседоры Дункан.

В начале XX века швейцарский композитор и педагог Эмиль Жак-Далькроз разработал систему ритмики, которую планировал использовать для воспитания музыкантов. Далькроз считал тогдашнее обучение технике игры неэффективным: учитель игры на фортепиано, например, мог долго заниматься руками учеников, но совсем не уделять внимания вовлечению тела в процесс исполнения произведения⁹. Молодой композитор был уверен, что для лучшего усвоения музыкального материала нужно прочувствовать его ритм, то есть включить в восприятие музыки все тело исполнителя. Далькроз разработал целую ритмическую систему: каждое движение соотносилось с определенным музыкальным термином, «музыкальность» находила воплощение в видимой

⁸ *Thomas H. Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance.* London / New York: Routledge, 1995. P. 45–49.

⁹ *Жак-Далькроз Э. Ритм: Его воспитательное значение для жизни и для искусства. 6 лекций // Театр и искусство, 1922.*

физической реакции тела, поэтому его упражнения сильно смахивали на танец¹⁰. Со временем его система оказала огромное влияние на развитие танца в Европе: например, в Дрездене его ученицей была Мэри Вигман, соратница Рудольфа Лабана и одна из основательниц немецкого экспрессивного танца (*Ausdruckstanz*, немецкого танца модерн).

На фоне общих изменений в двигательной культуре менялось и искусство танца, постепенно формируя убедительную альтернативу классическому балету, который к концу XIX века все еще оставался основным видом танцевального искусства на Западе. В то время в России при балетмейстере Мариусе Петипа балет достиг пика своего развития, в Европе – практически пришел в упадок, а в Америке «импортированная» классика еще до конца не прижилась (отчасти поэтому у истоков раннего модерна стояли именно американские танцовщицы). На этом фоне актриса и танцовщица Лои Фуллер создала знаменитые танцы «цветов» и «бабочек», заставив танцевать свои воздушные костюмы, подсвечивая их прожекторами. Фуллер не использовала балетную технику: вместо этого она брала в руки длинные планки, прятала их под объемными тканями костюма и свободно танцевала, создавая гипнотические образы. Ее искусство – один из первых прецедентов нового сценического танца, не являющегося ни балетом, ни сугубо развлекательным шоу. По-

¹⁰ Lee J. W. Dalcroze by any other name. Eurhythmics in early modern theatre and dance. Dissertation. Texas Tech University, 2003. P. 2.

кинув США, Фуллер завоевывает признание в Европе, поначалу выступая в Париже в знаменитом варьете «Фоли-Бержер». Позже Европу покоряет американка Айседора Дункан, родоначальница так называемого свободного движения.

Другая ключевая фигура раннего современного танца – Рут Сен-Дени, которая, в отличие от Фуллер и Дункан, работала в США и там снискала славу. В ее выступлениях проявилась популярная в то время в Америке тяга к ориентализму – она вдохновлялась восточными танцами, индийскими и египетскими мотивами. Помимо прочего, Сен-Дени известна тем, что создала вместе с мужем Тедом Шоуном одну из первых школ современного танца – «Денишоун». Образование в ней было эклектичным и включало занятия классикой, разные восточные техники танца, систему Дельсарта и многое другое, однако уже тогда в программе школы проявилось стремление воспитывать не только умелых исполнителей, но и разносторонне развитых личностей¹¹. Танцовщицы раннего модерна – Фуллер, Дункан, Сен-Дени – смогли избежать карьеры шоу-гёрлз и сделали многое для того, чтобы повысить статус неклассического танца, выведя его на уровень серьезного искусства. На этой базе следующее поколение хореографов в Америке и Европе развивало свои техники, а в целом танец модерн стал заметным явлением в западной хореографии, оказав влияние и на балет.

¹¹ *Thomas H. Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance. London / New York: Routledge, 1995. P. 81.*

Икона танца модерн – Марта Грэм, – в начале своего пути учившаяся в школе «Денишоун», к середине XX века стала символом американского искусства. Грэм была одной из тех, кто подарил американскому танцу его идентичность и связь с актуальным настоящим. Она критиковала искусство предшественников за поверхностность, фривольность и связь с миром водевильных постановок и укрепила танец в мире высокого сценического искусства. Грэм хотела, чтобы американские хореографы занимались своей историей и злободневными проблемами, а не искали вдохновения в экзотических восточных сюжетах. Она разработала собственную технику, во многом основанную на работе дыхания: «контракшн» (сжатие) позволяло телу сокращаться, а «релиз» – расслабляться, передавая таким образом психологические состояния. Наряду с Мартой Грэм ключевыми хореографами модерна стали Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман и приехавшая из Германии Ханья Хольм.

В Германии развивался свой модерн – немецкий экспрессивный танец, *Ausdruckstanz*, появлением которого мир обязан Рудольфу Лабану, Мэри Вигман, Курту Йоссу, Валеске Герт и другим (впоследствии эта традиция продолжилась в танцтеатре Пины Бауш). Хореографы того периода создавали оригинальные пластические языки, уходя от унифицированного словаря балета, и воспитывали труппы, опираясь на собственные техники. Танец модерн полагался на телесную выразительность, воспринимал тело и движение как

универсальный язык коммуникации, пытался выразить эмоцию, передать состояние, часто – рассказать историю. Он требовал специфической виртуозности: танцевать модерн – значит освоить технику одного из великих хореографов того времени: Марты Грэм, Хосе Лимона, Дорис Хамфри, Ханьи Хольм. Он существовал в театральных рамках, и задачей его было создание цельного художественного зрелища. Хореография в модернистской парадигме – это «искусство сочинять танец»¹². Именно модерну мы обязаны расхожим представлением о современном танце – театральном искусстве, где люди выражают мысли и чувства с помощью специфического танцевального движения. Впоследствии – в 1960–1970-х в Америке и в 1990-х в Европе – хореографам пришлось приложить много усилий, чтобы вывести современный танец за границы этого определения.

¹² *Хамфри Д.* Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей Красавицы. М.: ООО «Арт Гид», 2019.



Илл. 5. Советский жест. Кооператив «Айседорино горе». Центр имени Всеволода Мейерхольда (ЦИМ), Москва. Фотография Евгения Второва. 2018

В России историю современного танца возводят к Айседоре Дункан, точнее к ее концертам в Петербурге и Москве в 1904–1905 годах. Российские интеллигенты с большим энтузиазмом впитывали идеи возникшего на Западе свободного движения – появление в столице Дункан произвело настоящий фурор. Ее танцы, воспевающие идеалы античности, гармонию плотского и духовного, свободу телесного выражения и определенный гедонизм, не только пользовались огромной популярностью у зрителей, но и вдохновили мест-

ные движенческие эксперименты. Дункан танцевала босиком, без корсета, в легкой тунике, не прибегала к балетной технике и искала источник движения в собственном теле. В духе поисков модернистского искусства она интересовалась движением как таковым, вдохновлялась античностью и природой. Ее последователи создавали свои школы и танцевальные коллективы, развивались студии пластики и новая танцевальная самодеятельность. Этот бум студийства подробно описан в книге Ирины Сироткиной «Свободное движение и пластический танец в России». «Уже к 1911 году, – пишет она, – в Москве можно было найти “представителей всех методов и направлений современного танца”». Танцевальные кружки множились даже во время войны и после революции: своя пластическая студия была почти в каждом городе¹³.

Советская власть быстро осознала дисциплинарно-идеологический потенциал работы с телом. Поначалу энтузиазм «пластичек» поддерживал, например, Анатолий Луначарский: их танцы были доступны и демократичны, не требовали больших вложений, а значит, могли стать инструментом воспитания нового гражданина. Но спустя несколько лет после открытия в 1921 году школы Дункан в Москве партийные лидеры уже видели в пластическом танце буржуазную угрозу. Интерес к художественному и научному исследованию движения в разных его проявлениях недолго на-

¹³ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 43–45.

ходил поддержку государства, которое быстро перенаправило внимание на внедрение физкультуры и дисциплинарного телесного воспитания. Так, возникшая в 1922 году на базе Российской академии художественных наук Хореологическая лаборатория изначально была ориентирована на профессиональное исследование разных аспектов танца, гимнастики, спорта, трудовых операций, движения в кинематографе и фотографии. В задачи программы лаборатории входило изучение «художественных законов движения тела», визуальной репрезентации движения, связи танца с музыкой и цветом. Однако проект так и не был реализован; не удалось спасти и московские студии пластики, которые к 1924 году были уже совершенно неудобны советской власти. В августе их полностью запретили постановлением Моссовета¹⁴. На смену пластическим экспериментам пришли «танцы машин» и биомеханика, внимание переключилось на область научной организации труда (НОТ).

Общий механизм развития неклассического танца в России наметился еще сто лет назад. Новое слово формировалось в среде энтузиастов и любителей и выходило на профессиональный уровень ровно в той степени, в которой это было угодно государству, определяющему границы и стандарты профессиональной сферы. Студийцы занимались не совсем «самодеятельностью» или «досугом», а ставили себе серьезные художественные задачи. «Несмотря на мимолетность их

¹⁴ Там же. С. 89.

жизни и более чем скромный бюджет, амбиции студий были огромны. Студия, как правило, затевалась как новое слово в искусстве и бунт против истеблишмента <...> Каждая претендовала на то, чтобы создать собственную “систему” или “художественный метод”. У каждой имелись свои теоретики, писались манифесты»¹⁵. Все это было возможно из-за стремительной демократизации танца: границы между «настоящими художниками» и «какой-то самодеятельностью» таяли. Однако амбиции подобных коллективов всегда были под надзором власти, искусственно подавлялись и инфантилизировались. Изначально воспринятое как демократичное и народное, свободное движение скоро стало идеологически неуютным – в первую очередь потому, что ассоциировалось с индивидуализмом и вольнодумством.

Свободный танец развивался на фоне индустриализации и тотальной рационализации труда. На фордистских заводах в Америке в начале XX века процветал тейлоризм – система научного менеджмента Фредерика Тейлора, который оптимизировал трудовые движения, создав своеобразную хореографию эффективности. Тейлор изучал движения рабочих на фабриках, искал способы сделать их наиболее экономичными и внедрял эти принципы в трудовой процесс. Положение тела, подготовительные движения, специфика их выполнения – он открывал телесные паттерны, которые лучше всего подходили для задач конкретной трудовой операции.

¹⁵ Там же. С. 44–45.

Тейлор сетовал на то, что одну и ту же телесную задачу разные люди выполняют по-разному: вариантов десятки, а верный и эффективный способ только один, и задача менеджера – проконтролировать его освоение и исполнение работником¹⁶. Тела рабочих таким образом превращались в машины, с помощью которых завод увеличивал эффективность и прибыль. Принципы тейлоризма, якобы в более гуманном варианте, были активно переняты СССР и развиты в 1920-е годы под названием научной организации труда – в первую очередь, в трудах Алексея Капитоновича Гастева¹⁷.

С того времени в социалистических государствах укоренился страх телесной девиации, двигательной ошибки, которая в контексте завода означала не только снижение эффективности, но и опасность для жизни. Философ и теоретик искусства Бояна Кунст замечает, что на Западе неуклюжее, выразительное, ленивое, мечтательное движение воспринималось как символ свободной индивидуальности, тогда как в обществах, строящих коммунизм, такое движение саботирует всю социальную машину¹⁸. Медлительное, не предназначенное движение, такое ценное в современном танце, изымалось из рабочего процесса как ненужное. Канонический

¹⁶ *Taylor F. W. The Principles of Scientific Management. London/New York: Harpers and Brothers Publishers, 1919. P. 24–25.*

¹⁷ *Гастев А. Как надо работать. М.: Экономика, 1972.*

¹⁸ *Kunst B. Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism. Zer0 Books, 2015. P. 109.*

пример «плохого танцовщика» того времени – герой Чарли Чаплина из фильма «Новые времена» (1936), неуклюжий и мечтательный Бродяга, не умеющий совпасть в своем движении с современным индустриальным ритмом. Танцы у станка¹⁹ и за пределами фабрики имели разную цель и разное кинестетическое наполнение. В первом случае движение было отчуждено от индивида и инструментализовано, функционально, в последнем – открывало внутренний потенциал тела. Так, свободные формы танца изначально были связаны с самовыражением, развитием субъекта, индивидуализмом (хоть иногда и принимали хоровые формы, как, например, у Лабана), а главное – с удовольствием от свободного времени. Плавность, экспрессия, непредсказуемость движения могли возникнуть только за пределами фабричной ограды (этот образ Кунст заимствует из фильма «Выход рабочих с фабрики “Люмьер”» (1895)).

Кроме того, в логике советской культурной политики новый танец не должен был усложняться, становиться чрезмерно «авангардным», интеллектуальным, элитарным, что через тридцать пять лет произошло, например, в Нью-Йорке. Как и другие искусства, танец в послевоенной Америке стремился себя «отменить», дойти до границы, где он перестает быть собой. Эта стратегия впервые нашла воплощение в радикальных экспериментах Театра танца Джадсона, о которых мы подробнее поговорим дальше. В Союзе же ориен-

¹⁹ Тут прекрасна игра слов: станок есть на заводе и в балетном классе.

тацию на массовую доступность, зрелищность и политическую пропаганду было легче реализовать в спорте, балете и поднадзорном народном танце. В итоге в СССР смогли выжить только эти три направления, а консервативный балет стал главным хореографическим искусством. Отчасти с этим связано некоторое напряжение, которое до сих пор возникает между современным и классическим танцем в России, совершенно не свойственное многим западным странам, где у балета не было такого мощного статуса. До 1960-х балету тоже не давали модернизироваться, дрейфовать в сторону абстракции; официальным хореографическим искусством стал драмбалет, в котором танец должен был быть исключительно сюжетно оправдан. Так танцу в России были закрыты пути дальнейшего развития и отказано в ориентации на исследование индивидуальности тела, усложнение искусства, свободный поиск и критическое мышление. В той или иной мере эта логика по инерции работает в российском танце до сих пор: на виду – тренированные тела и зрелищная хореография, в маргиналиях – телесники и так называемые перформеры.



Илл. 6. Привидение на Миусской площади в Москве. Фотограф неизвестен

Если несколько отойти в сторону от танца и взглянуть на то, какое отражение советские (особенно сталинская) культурная политика и биополитика нашли в изобразительном искусстве, мы увидим тот же страх телесности, утрату человеком связи с собственным телом. «Искусство 1930–1950-х годов породило многочисленных монстров телесной риторики. Симулякры вздутых мускулов прикрывали <...> ужасающие провалы физической опасности для тел реальных,

выпавших из “тела коллектива”»²⁰, – писала Екатерина Дёготь. Вместе с изъятием личного пространства человека лишили и индивидуального тела. Здоровое, крепкое, «победительное» тело, воспетое художниками соцреализма и запечатленное на фотографиях спортивных парадов, внушало страх: «На его стороне была власть абстракции над конкретностью и власть коллектива над индивидуальностью»²¹. Соц-арт и концептуализм, неофициальное искусство 1970–1980-х, предтечи нынешнего российского современного искусства, «дезауировали сталинскую риторику, но сделали это, можно сказать, с удовольствием, оставшись внутри культуры Тотального Текста и добровольно сложив с себя все обязательства по отношению к телу. Это искусство явно игнорирует тело как в качестве предмета, так и в качестве средства высказывания <...> всякий слабо отрефлексированный физический жест в нем окружен атмосферой презрения»²². И хотя позднее российское искусство породило некоторое количество важных телесных перформансов, подозрительность к телу и танцу как искусству, которому не хватает «осмысленности и рефлексии», чувствуется и сегодня.

Но вернемся к нашей краткой истории танца. Там, где рас-

²⁰ Дёготь Е. Загадочное русское тело // Художественный журнал. 1994. № 3. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/992> (дата обращения: 19.01.2021).

²¹ Там же.

²² Там же.

сказ об авангардном танце завершается, возникает другая, не менее любопытная линия: исследование любительской хореографии – подцензурной, умеренной и контролируемой государством²³. В СССР «самодеятельное» и «народное» во многом развивалось под руководством профессиональных хореографов, подвергалось идеологической огранке. Народный танец мог профессионализироваться, если он был виртуозным и идеологически выверенным. Так, самый известный коллектив СССР и постсоветской России, Ансамбль народного танца Игоря Моисеева, став знаменем официальной культуры, достиг невероятного профессионального уровня и объездил с гастрольями весь мир. Некоторые исследователи, в том числе Екатерина Васенина, усматривают в советской самодеятельности импульс, передавшийся хореографам 1990-х от свободного движения 1910–1920-х, а также зону потайного творчества, сокрытой креативности. (Как писал Игорь Нарский, «танцорам-любителям, как и участникам других жанров самодеятельности – от музыкантов до фотолюбителей – удалось приватизировать государственный проект»²⁴.) Эта линия размышлений, безусловно, сегодня требует разработки. Однако более распространено мнение, что в Советском Союзе неклассический танец больше пяти-

²³ Нарский И. Как партия народ танцевать учила... Как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

²⁴ Там же. С. 15. См. также Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

десяти лет подавлялся и пребывал в анабиозе, тогда как в Америке и Европе все эти годы хореография бурно развивалась. Теория «черной советской дыры» довольно устойчива в танце, хотя очевидно, что мы нуждаемся в более пристальном исследовании этой «дыры», в раскопке локальных истоков танца, который расцвел в 1980–1990-х. Впрочем, сегодня танц-художники понемногу пытаются перекроить свою историю, нащупать собственные корни в советском авангарде²⁵ или придумать «субъективные истории танца»²⁶.

Современный танец возрождается в России в перестройку, причем не только в Москве и Петербурге, но и в Челябинске, Перми, Екатеринбурге, Новосибирске, Ярославле, Красноярске, Владивостоке, Петропавловске-Камчатском и других городах. Предтечи его многообразны: это и народный танец, и хореографическая деятельность в домах культуры, и некогда популярная пантомима, но мощное развитие современного танца чаще всего связывают с падением железного занавеса и доступом к западному опыту. Иногда в новое искусство шли сложившиеся в классической школе балетмейстеры, иногда – люди из совсем других областей: инженеры, химики или математики, искавшие в танце творческую свободу. Образовательной системы, инфраструктуры, финансо-

²⁵ Плохова Д., Портянникова А. Руководство по практическому применению танцевального архива «Опыты хореологии», или Куда нас завел «Советский жест». М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020.

²⁶ Речь о проекте студии «Сдвиг» «Субъективная история танца». Архив доступен на сайте студии. URL: <https://sdvig.space/lectures/>

вой поддержки у хореографов поначалу не было – в большинстве случаев все держалось на плечах энтузиастов. Танцевальным техникам учились у американских и европейских хореографов и педагогов – дома в России и на стажировках. Границы открывались, профессиональный обмен поддерживался зарубежными культурными организациями и фондами: Французским культурным центром, Институтом имени Гёте, Фондом Форда, консульствами разных стран. В течение нескольких лет в России проводились большие фестивали – *American Dance Festival* и *European Dance Festival*.

Тех, кто начинал заниматься танцем и пластическим театром в перестройку и в 1990-е, не зря называли пионерами-миссионерами. Развитие телесных и танцевальных практик тогда действительно походило на религиозную миссию. Вспоминая то время, многие говорят о сумасшедшем энтузиазме, понимании, что перед ними открывается новый мир искусства и новая действительность, об ощущении, что все возможно. Репетиции по углам в клубах, общежитиях и театрах, спонтанные уличные выступления, открытие модерна и более мягких, терапевтических практик вроде контактной импровизации, невероятное желание учиться и делиться полученным знанием – все это сопровождало то «блуждание на ощупь», те «эксперименты в темноте», которые возникали тут и там. Еще одна важная черта возникшего в 1990-х танца – недоверие к слову, к тому самому слову, которое долгое время исполняло, перформативно создавало советскую по-

вседневность. Марина Русских, одна из танц-художниц, активно участвовавшая в развитии современного танца в Петербурге, пишет: «Наше поколение переживало время сильнейшего слома эпох, смены формаций, государства, идеологий, вер. Все мы остро переживали девальвацию идеологии и, как следствие, недоверие к вербальному способу выражения. Для нас очень важна была идея о том, что слово живо, что “мысль изреченная есть ложь”, что существует некая невербализируемая истина, “мир за словом”. И доступ к этому “подлинному” и волнующему миру открывался через тело, через танец»²⁷.

Забегая вперед, скажу, что отношения танца и слова, тела и языка – тема, которая проходит красной нитью и в истории западного танца, и в танце постсоветском. В разных ракурсах она появляется и в современном танц-перформансе, о чем мы подробнее поговорим позже.

В то время никто не чурался «самовыражения», к которому сегодня относятся с подозрением, а танцевальные эксперименты действительно возводились в разряд миссии, были окутаны атмосферой мистической, духовной, почти религиозной. Где-то совсем близко была культура нью-эйдж и культура чудес, которые становились доступны через телесные практики.

²⁷ Русских М. Призрак «Другого Танца»: мерцающее сообщество 90-х. URL: <https://vtoraya.krapiva.org/prizrak-drugogo-tantsa-19-07-2020/> (дата обращения: 19.01.2021).

Воскрешение современного танца в 1980–1990-х во многом связано с феноменом танцтеатров. Как пишет Наталия Курюмова, этому есть несколько объяснений. Во-первых, театр в России часто ассоциировался с пространством для экспериментов и мог вместить небалетную хореографическую «ересь», во-вторых, характерный для театра синтез искусств на ранних этапах помогал скрыть недостаток исполнительской виртуозности, в-третьих, русская культура все-таки остается литературоцентричной, тяготение к театральным сюжетам сказалось и на танце²⁸. Ну, и театр тогда был единственной понятной институцией, которая, казалось, может интегрировать и представить публике современный танец.

«Регионы»

В Перми появляется театр «Балет Евгения Панфилова» (ранее носивший название Театр танца модерн «Эксперимент»). Панфилов, самородок из российской глубинки, соединил элементы классического танца с модерном, пантомимой, народными танцами. Помимо профессиональной труппы, у него было несколько оригинальных проектов: «Балет толстых» – гротеск-труппа, в которой выступали полные женщины, и *dance-company*

²⁸ Kuryumova N. Russian Contemporary Dance // European Dance since 1989. *Communitas and the Other*. Warsaw / New York: Routledge, 2014. P. 151.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.