

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

РЫЖАНКОВА Ольга Владимировна

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ТЕАТРА ТАНЦА ПОСТМОДЕРНА В XX ВЕКЕ**

24.00.01 – теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Акоева Наталья Борисовна,
доктор исторических наук, доцент

Краснодар
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
ТЕАТР ТАНЦА И СИТУАЦИЯ ПОСТМОДЕРН	22
1.1 Танец как культурная универсалия и научная проблема: отечественный контекст	22
1.2 Театр танца Пины Бауш и утверждение языка и стиля постмодерна	38
1.3 Постмодерн как деконструкция памяти: Начо Дуато и балет «Бесконечный сад»	52
ГЛАВА 2	
ТАНЦТЕАТР КАК КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА	67
2.1 Аутентичное движение как характеристика танца буто и гага	67
2.2 Индийский танец в контексте культурной модернизации	95
2.3 Лин Хвай Мин: язык танца как средство утверждения национального самосознания	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	131
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	136
ПРИЛОЖЕНИЕ	151

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена рядом обстоятельств. Систематический анализ современного театра танца как мирового явления в отечественной литературе минимален. Даже отдельные виды танца исследованы фрагментарно. Между тем, он является культурной универсалией и важной формой художественной и культурной практики в мире. Появление феномена современного театра танца в той или иной культуре свидетельствует о модернизации этой культуры. Он тесно связан с социальным и культурным контекстом страны. С другой стороны, его корни кроются в культурантропологических особенностях и традициях того или иного народа, в его телесных, психических и духовных практиках.

Ещё в Древнем мире танец и танцевальные представления играли большую роль в коммуникации и интеграции социумов. В европейской традиции хореографией принято обозначать танцевальное искусство и балет. В танце средствами создания хореографического образа выступают движения и положения человеческого тела, которые имеют свои истоки в двигательной активности человека – ходьбе, беге, прыжках, скачках, скольжении, поворотах и др., которые превратились в «па». Танцевальное движение характеризуется ритмом, рисунком, динамикой, техникой и все это богатство движений и их сочетание, свойства характеризуют язык танца.

Танец имеет различные аспекты – кодовый, коммуникационный, выразительный, познавательный. Танец позволяет личности познавать себя, выражать свои чувства и состояния, вступать в интимно-личностную коммуникацию, становиться средством социальной коммуникации и выражения мировоззренческих позиций.

Сделаем терминологические разъяснения в связи с тем, что в нашем исследовании предметом является особая форма современного танца. Отечественные искусствоведы при описании хореографических

представлений преимущественно зарубежных хореографов использовали по различным причинам неоднозначные понятия: «постмодерн танец», «танцевальный театр», «современный танец», «постмодернистский балет», «пластический театр» и пр. На этапе возникновения этих понятий они могли быть даже синонимичными. В настоящее время мы должны сделать оговорки. С точки зрения автора понятие современный танец можно рассматривать как родовое, более широкое, поскольку современный танец может существовать как в стиле постмодерн, так и в другом стиле. Постмодерн имеет свои стилистические характеристики – полистилистику, множественность, иронию, игру, уход от элитарности в повседневность и др. Поэтому здесь будет использовано понятие танца постмодерн именно для подчеркивания этих характеристик. Но, кроме того, мы будем использовать понятие «театр танца» («танцтеатр») для обозначения хореографии, пошедшей по пути синтетического искусства, по пути синтеза хореографии и визуальных видов искусств – театра, кино.

В отечественной гуманитарной литературе еще нет комплексного осмысления театра танца как синтетического вида искусства с помощью дополняющих друг друга методов – социокультурного, семиотического, биографического.

Слабо введены в оборот зарубежные источники, многие из которых не переведены на русский язык, что делает понимание сущности танцтеатра и его значения не достаточно основательным. Между тем, танцтеатр имеет глобальный ареал своего распространения (Германия, Нидерланды, Англия, Испания, Япония, Тайвань, Индия, Израиль, Россия) и широкий спектр проявления с учетом национальных особенностей и традиций.

Многие идеологи и основатели танцтеатра в разных странах прошли школу классики и модерна, прежде чем эволюция их творчества привела к созданию постмодернистских форм искусства.

Философское и теоретико-культурное постижение художественных и культурных практик и творчества Пины Бауш, Начо Дуато, Лин Хвай Мина,

Акрам Хана и других выдающихся хореографов современности еще не получило своего систематического осмысления. Между тем, обращение к культурологическому анализу этих танцевальных практик поможет лучше раскрыть загадки культуры и национального характера народов многих стран.

Актуальность исследования избранной темы обусловлена основной научной проблемой: язык современного театра танца, его телесно-антропологические основания и роль в модернизации современной культуры и общества изучены не достаточно. Для обывателя этот танец кажется эпатажным, вследствие того, что часто непонятны социально-онтологические истоки языка этого танца. Между тем, теоретический анализ современных балетных практик способствует более глубокому проникновению в механизмы культуры современных стран и в закономерности их модернизации, что существенно не только для теоретического понимания культуры, но и для практики управления ею.

Исследование языка театра танца и его мировоззренческих, культурантропологических основ будет способствовать более глубокому и всестороннему раскрытию творческой природы человека, расшифровке языков современного искусства и культуры, раскрытию кодов современной культуры, механизмов трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, обнаружению каналов взаимодействия социокультурного контекста, идеологии и телесной фигуративности личности, познанию роли отдельных видов искусства в модернизации культуры и социума.

Степень научной разработанности проблематики. Театр танца являет собой часть культуры, характерной для эпохи постмодерна, философским осмыслением которой занимались Ж. Бодрийяр, М. Фуко, У. Эко и др. По мнению Б.П. Борисова «Постмодерн – это фундаментальная

историческая эпоха, главным содержанием которой является разочарование человечества во всемирно-историческом идеале»¹.

Театр танца, представлявший собой массовые сложные постановки, основанные на синтезе разных форм искусства характерен для России на протяжении всего XX века. Диссертант изучил исследования, сделанные отечественными корифеями театра и хореографии (К.С. Станиславский, М.М. Фокин, Ю.Н. Григорович, Б.С. Санкин). Автор также опирается на труды и опыт советских искусствоведов, практиков хореографии Б.А. Львова-Анохина, В.В. Ванслова, В.М. Красовской, П.М. Карп, Н.И. Эльяш, И.В. Смирнова, А.А. Соколова-Каминского, Э.И. Шумиловой.

Одним из ведущих теоретиков современного танца в России, человеком, который структурировал методики, техники модерн танца, является В.Ю. Никитин ² . Интерес представляет диссертации Р.Г. Володченкова³, а также работы М. А. Алякринской⁴.

Постмодернистский театр танца – явление современное и достаточно популярное. Возникнув в начале XX века, он сразу потряс своей сценической правдивостью Европу, Америку, а далее и весь мир. Как его отголоски в дальнейшем появились такие направления, как физический театр, психосоматические, кинесические практики, используемые как для сцены, так и как способы познания себя, своего тела, своей психики.

В ходе исследования русскоязычных научных работ о постмодернистском проявлении танцевального театра, обнаруживается, что

¹ Борисов Б.П. «Битлз», какими вижу их я. 2015. URL: <https://drive.google.com/open?id=12yTpePd3DU30tCx59fCAEzjeSINCJEth&authuse>

² Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. Лань. Планета музыки. СПб. – 2016. – 218 с.

³ Володченков Р.Г. «Отанцованный акробатизм» как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960-1980-х гг. // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2014. – № 5 (34). – С. 35-39.

⁴ Алякринская М.А. Постмодернистский проект в культуре соцреализма: балет «Светлый ручей» / М. А. Алякринская // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – 2013. – №29 (1). – С. 319-328.

этот феномен стал изучаться в России относительно недавно, и не все его аспекты охвачены вниманием ученых.

Н. Ф. Бабич в качестве материалов к своему научному исследованию «Музыка в пластическом театре рубежа XX – XXI веков» использовал более 50 пластических спектаклей, созданных в период с 1970 по 2012 годы¹.

О. А. Ермакова в своей диссертации «Новые выразительные средства зарубежной хореографии второй половины XX века» дает характеристику эпохи постмодерна в хореографии, и обращается к творчеству М. Бежара и Д. Нойрмайера². Н.В. Атитанова в диссертации «От выразительного движения к “движению” смысла» рассматривает неклассический тип хореографического мышления в постмодернистском пространстве³.

Изучали постмодерн в хореографии Ю.А. Станишевский («Парадоксы балетного постмодернизма»), А.И. Чепалов («Хореографический театр западной Европы XX в.»), О.М. Шаблина («От танца экспрессивного до танца интеллектуального»).

Б. А. Илларионов посвящает свое научное исследование современному мексиканскому хореографу Глории Контерарас⁴. К современной хореографии в культуре XX века обращали свои научные труды также Н.В. Курюмова⁵ и К.К. Чухрукидзе.

И. В. Карелина в своей диссертации «Спектакль как текст: постмодернистский тип восприятия» в контексте анализа семиотических

¹ Бабич Н.Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону. – 2012. – 27 с.

² Ермакова О.А. Новые выразительные средства зарубежной хореографии второй половины XX века: (творческие поиски М. Бежара и Д. Нойрмайера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. – 20 с.

³ Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: Автореф. дис. ... канд. культурологи. Саранск, 2000. – 18 с.

⁴ Илларионов Б.А. Творчество мексиканского хореографа Глории Контерарас: Национальное и общекультурное. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2003. – 232 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-meksikanskogo-khoreografa-glorii-kontreras-natsionalnoe-i-obshchekulturnoe#ixzz5AKE6aFcA> (дата обращения 21.03.2018)

⁵ Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности. Дис. ... канд. культурологи. Екатеринбург, 2011.

теорий театра рассматривает работы Пины Бауш, ее средства обращения к зрителю¹.

В России танец буто почти не исследован с научной точки зрения. Это обусловлено глубинными причинами, заключающимися в культурной антропологии японской кинесики, а также в тех шоковых переживаниях, которые принесли атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки. Только исследователь А.В. Жукова сосредоточила свое внимание на японском проявлении постмодернистского театра танца Буто².

В русскоязычной литературе работы по исследуемому феномену театра танца на Тайване, его сущности и истории нет. Отсутствует компетентная биография Лина Хвай Мина. На русском языке значима информация из программы Аллы Сигаловой «Глаза в глаза», посвященной Лин Хвай Мину из двух частей на канале «Культура».

Подчеркнем, что постмодернистское проявление танцевального театра более детально изучено на Западе.

На английском языке можно встретить диссертации Т. Касаи³, К. Парсонс⁴. Также доступна биография и интервью основателя Буто Тацуми Хидзиката. Бойсе-Уилкинсон рассматривает в своей работе взаимосвязь «Театра жестокости» Антонена Арто и буто⁵. А Джоанна Бергмарк называет буто «восстанием плоти в Японии» и видит в нем сюрреалистический образ движений⁶.

В 2017 году вышла книга «Хидзиката Тацуми и Оно Казуо», авторами которой явились Сондра Фралайгх и Тамах Накамура. В ней рассказывается

¹ Карелина И.В. Спектакль как текст: (Постмодернистский тип восприятия): Дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 1993. – 408 с.

² Жукова А.В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX - начало XXI века) в контексте диалога культур: Дис. ... канд. культурологии. Москва, 2011. – 178 с.

³ Kasai T. Perception in Butoh Dance // Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology. – 2003. – No31. – Pp.257-264.

⁴ Pearson J. In the in-between. University of Sydney. 2012. – 287 p.

⁵ Boyce-Wilkinson L.E. Ankoku butoh as a cruel theater. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.butoh.de/buthoseething.html> (дата обращения 13.03.2018).

⁶ Bergmark J. Butoh – revolt of the flesh in Japan and a surrealist way to move. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html> (дата обращения 13.03.2018).

об истории создания буюто, о партнерстве двух основателей этого явления, о международной ассимиляции. В книге приведено множество цитат, интервью, фотографий¹.

Буюто изучается как вид психосоматической практики (Мичизо Ногучи, Тошихару Такеучи). Ногучи М. (1914–1998), испытав потрясение и опустошение от Второй мировой войны открыл интересные для себя особенности человеческого тела и создал новый гимнастический комплекс физических упражнений Ногучи Тайисо, отбросив идею анатомического скелетного тела.

К пионерам и фундаторам танцтеатра относится немка Пина Бауш. О ней и ее труппе «Танцтеатр Вупперталь» на иностранных языках встречаются научные труды гораздо чаще, чем о других представителях театра танца. Можно назвать в качестве примера диссертацию Шу-Лан Миранды Ли «Развитие жанра: Пина Бауш». На официальном сайте pina-baush.de можно познакомиться с биографией великого хореографа, с ее труппой, их работами, наградами, графиком ближайших выступлений. Биограф Норберт Сервос в статье «Пина Бауш: Танец и эмансипация» (1984 г.), обозначил язык театра Пины новаторством в понимании танца².

Можно отметить ряд трудов на украинском языке. Доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии искусств Украины М. Р. Черкашина-Губаренко в своей статье «Режиссёр-постановщик и автор-интерпретатор в современном балетном театре» характеризует новые тенденции в развитии театрального искусства, связанные с так называемой «авторской режиссурой» на примере экспериментальных постановок

¹ Fraleigh S., Nakamura T., Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Routledge Taylor & Francis group. New York and London. 2017. P.216.

² Servos N. "Pina Bausch: Dance and Emancipation." The Routledge Dance Studies Reader. ed. London and New York: Routledge. Pp.36-45; Servos Norbert. Pina Bausch. Talking about people through dance. // Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang (дата обращения 17.01. 2015).

немецкого театра танца Пины Бауш и новых балетов сербского Национального театра в Белграде.

Также на украинском языке написана кандидатская диссертация А.И. Чепаловой «Жанрово-стилевая модификация спектаклей хореографического театра западной Европы XX в.». В ней исследуются истоки создания пластического языка в хореографии XX века, обсуждается специфики работ таких выдающихся хореографов, как Пина Бауш, Иржи Килиан, Матс Эка и др.

При изучении творческого содержания деятельности компании «Батшева» и новых танцевальных форм, придуманных и поставленных в рамках ее деятельности Охадом Нахарином, были использованы исследования современных культурологов, музыкантов, хореографов.

Дебора Фрайде Галили, американка, основавшая интернет журнал www.danceisrael.com, обсуждала на своих страницах деятельность компании и феномен гага¹.

Танцевальный критик Майкл Моррис, определяющий себя как «гендерквир» и предпочитающий обращение к себе как «они, их», изучал будто, гага в университете штата Огайо в США, регулярно публикует блоги и научные обзоры о рассматриваемом нами явлении².

В 2011 году издатель Judaica publisher Wayne State University Press выпустил антологию *Seeing Israeli and Jewish Dance* о разнообразии форм танца в Израиле и иудаизме³. В ней собраны эссе, отражающие различные точки зрения танцевальных историков, критиков, этнографов, социологов и танцоров. «Эта книга является оригинальной работой огромной важности не только в мире танца, но и в изучении глобальной еврейской культуры и

¹ Frides Gallili D. Contemporary dance in Israel. Cuadernos de danza // Interdanza kultur elkartea /asociación cultural interdanza. – 2012. – No10. – P.234.

² Morris M.J. Material Entanglements With the Nonhuman World: Theorizing Ecosexualities in Performance. The Ohio State University, Department of Dance, Columbus, Ohio, 2015.

³ Ingber J.B. (Редактор). *Seeing Israeli and Jewish Dance*. Wayne State University Press. – 2011. – 472 p.

искусств. Ее масштаб и глубина не превзойдены, а сочетание фотографий и науки ошеломляют», – пишет Рив-Эллен Прелл, профессор в университете Миннесоты и редактор *Women Remaking American Judaism*.

Диана Дж. Гритингс в своей диссертации «Построение тела с мягким позвоночником» рассматривает практику и педагогику гага, ее корни в методе Фельденкрайса¹.

Информация о творчестве британского хореографа индийского происхождения Акрам Хана размещена на официальном сайте его танцевальной компании². О классическом индийском танце, его истории и, в частности, о танце катхак, писал Р. Месси. П. Чакраворти в своих трудах осмысливает индийский танец в контексте ценностей ориентализма и интеркультурализма³. Л. Самсон, выдающаяся исполнительница классического индийского танца бхаратанатям, в книге «Ритмы радости» рассматривает основные классические стили танца бхаратанатям, одисси, катхак, манипури и катхакали⁴.

Кендра Патрика в книге «Танцы Индии» собрала 40 статей из разных источников, разных артистов и экспонентов на темы духовного (танец Шивы), классического индийского танца, народного танца, его традиций и языка⁵. Классическому индийскому танцу также посвятили свои научные труды К. Джаякришнан, Ш. Нараян⁶. Р. Митра писала о творчестве современного британо-бангладешского хореографа Акрама Хана. В книге «Акрам Хан. Танцуя новый интеркультурализм» она исследует культурный

¹ Greetings D.J. Building bodies with a soft spine: Ohad Naharin's invention in practice, its roots in Feldenkrais and the vision of a pedagogy. – 2013. – 50 p.

² Официальный сайт компании Акрам Хана: [Электронный ресурс]. URL: akramkhancompany.net. (дата обращения 15.11.2015).

³ Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India / Chakravorty, Pallabi. Calcutta; London; New York: Seagull, 2008. – 216 p.

⁴ Ритмы радости: традиции классических индийских танцев / авт. текста Л. Самсон. – 1986. – 143 с. – (Фестиваль Индии в СССР).

⁵ Patrika K. Dances of India. – 205 p.

⁶ Jayakrishnan K. Dancing architecture: the parallel evolution of Bharatanatyam and South Indian architecture. University of Waterloo. Ontario. Canada, 2011. – 93 p.

диалог между классическим и современным индийским танцем, сопоставляя их с европейским танцевальным театром¹.

С. Котхари, – профессор, историк индийского танца прослеживает встраивание индийского классического танца катхак в язык современной хореографии².

Любопытна статья о тайваньском хореографе на сайте премии им. седьмого президента Филиппин Рамона Магсайсая. В 1999 г. Лин Хвай Мин стал обладателем этой премии за достижения в литературе, журналистике и искусстве³. На этом сайте размещена биография Лин Хвай Мина, подготовленная филиппинским ученым Ресилом Моджаресом⁴. Ряд важных изданий осуществлены лишь на китайском языке⁵. На английском языке есть работы Тай Джуан Эн «Современный танец на Тайване. Краткий исторический обзор»⁶.

Большой интерес вызывают труды профессора Юн Ю Ванг-Чен (Yun Yu Wang-Chen)⁷, которая являлась одной из первых танцовщиц компании «Облачные врата», в тоже время ставшая теоретиком. Интересны также работы Эллен Гердес⁸ и Лу Ю Джен, изучавшей проблему деколонизированного воображения в современном танце 1970-х годов на Тайване⁹.

¹ Mitra R. Dancing new interculturalism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. XVIII. – 197 p.

² Kothari Sunil. Interview with Akram Khan. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.narthaki.com> (дата обращения 15.11.2015); Carlson Marvin. 'Peter Brook's «The Mahabharata» and Ariane Mnouchkine's «L'Indiade» as Examples of Contemporary Cross-Cultural Theatre'. The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign, Tübingen, 1990.

³ Ramon Magsaysay Award. [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Ramon_Magsaysay_Award. (дата обращения 22.01.2015).

⁴ Resil Mojares. [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Resil_Mojares. (дата обращения 28.01.2015).

⁵ Kerr G. Formosa betrayed. Second edition. Taiwan publishing co. 1992. – P.514.

⁶ Tai Juan An, Modern dance in Taiwan: a brief historical review. 2008.

⁷ Wang Yunyu. Taiwanese cultural nationalism and personal arts: the role of dancers and women in the reconstruction of the Taiwanese identity. University of Macao.

⁸ Gerdes.E. Eclectic lessons from Taiwan: hard-working dancers at Tsoying high school. Journal of Emerging Dance Scholarship. – 2013. – P.34.

⁹ Yuh-Jen Lu. Decolonized imagination: modernity and modern dance in 1970s in Taiwan. Taipei National university of the arts. Arts review. – 2011. – No 21. Pp.1-38.

В своей докторской диссертации Чанг Сзу-Чинг «Танцуя с ностальгией в тайваньском «современном» народном танце» изучает историю Тайваня и ее влияние на развитие хореографии на острове¹. В диссертации Я Пинг Чен анализируется танцевальная история и культурная политика Тайваня 1930–1997 годов².

О проявлениях постмодерна в театре танца в разных странах идет речь в работах Дианы Джей Гиттингс (Израиль), Камиллы Дамкджаер (Швеция), Эми Л. Варт (США), Чанг Шу-Чинг (Тайвань), Тай Джуан-Ан (Тайвань), Карен Карино (Сингапур), Денни Тан (Сингапур), Ариф Дирлик и Ксудонг Жанг (Китай), Кету Х. Катрак (Индия).

Анализ литературы показал, что театр танца постмодерна требует дополнительного анализа его истоков и особенностей проявления в культурных практиках разных стран.

Проблема исследования заключается в осмыслении мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

Объект исследования – театр танца эпохи постмодерна.

Предмет исследования – сущность и формы проявления театра танца как вида искусства и современной культурной практики.

Цель исследования заключается в рассмотрении с философско-культурологических позиций сущности и проявления современного театра танца как формы искусства и современной культурной практики.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

¹ Chang Szu-Ching. Dancing with nostalgia in Taiwanese Contemporary "Traditional" Dance. University of California. 2011. – P. 342.

² Chen Ya-Ping Dance history and cultural politics: A study of contemporary dance in Taiwan, 1930-1997. Dissertation. New York Univercity. 2003. P.382.

- рассмотреть проблему культурной универсалии современного танца в отечественном контексте;
- охарактеризовать появление танцтеатра, его языка и стиля на примере творчества П. Бауш;
- представить театр танца постмодерна как деконструкцию памяти на примере постановки Начо Дуато «Бесконечный сад»;
- проанализировать истоки и особенности аутентичного движения на примере направления буюто (Япония) и гага (Израиль);
- рассмотреть особенности модернизации классического национального танца (на примере творчества Акрам Хана);
- исследовать особенности утверждения национального самосознания с помощью театра танца (на примере творчества Лин Хвай Мина).

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью показать процесс появления и развития современного театра танца в XX веке.

Территориальные границы исследования определяются спецификой современного танца как культурной универсалии и охватывают ряд европейских (Германия, Испания), азиатских (Индия, Япония, Китай), ближневосточных (Израиль) стран, в которых творили яркие представители танца постмодерн.

Источниками исследования, прежде всего, стали видеосюжеты с репетиций, спектаклей Акрама Хана, Начо Дуато, Охада Наарина, Тацуми Хидзиката и др., которые позволили осмыслить мировоззренческие основы языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

Важное значение для достижения цели исследования имели репортажи, интервью с выдающимися представителями танцтеатра эпохи постмодерна, позволившие понять сущность процесс утверждения национального

самосознания с помощью театра танца, проанализировать принципы традиционного (классического) театра танца и танца постмодерна.

Методология и методы исследования. Методология научной работы основана на комплексном использовании принципов философии, теории культуры, семиотики, антропологического, исторического, биографического подходов, позволяющих осуществить анализ особенностей возникновения и развития постмодернистских тенденций хореографии в различных странах и регионах мира, выявить истоки и предпосылки этого феномена.

Важнейшими ориентирами методологической плоскости анализа постмодерн хореографии является полипарадигмальность в ассимиляции культур в результате второй Мировой войны. Это позволяет рассмотреть объект научного исследования во всей его многогранной целостности. Также важен принцип междисциплинарного подхода, в силу того, что исследование феномена зарождения постмодерн культуры в тех или иных регионах имеет мировоззренческие, культурно-исторические, антропологические, социальные корни.

Компаративный подход использовался для сравнительного анализа ассимиляции современной западной культуры в различных странах: Японии, Таиланде, Индии, Израиле. Системный подход помогает дать оценку диалогу культур, состоящих из множества подсистем: восточной и западной, классической и современной, аграрной и урбанистической.

Автора интересует язык танца, ведь хореографическая культура есть культура кодов, зашифрованных в движениях, танцах, балетах. В них, безусловно, содержится посыл, обращение к зрителю, передача информации, закодированной в па и мизансценах. Аспекты семиотического подхода: синтаксический, семантический и прагматический позволяют комплексно изучить исследуемый хореографический материал. Поэтому особая роль принадлежит семиотической методологии как интегративной области гуманитаристики, объединяющей проблемные зоны ряда дисциплинарных областей (философия, культурология, история, антропология, психология,

социология, языкознание). Подобное видение создает условия для интеграции методологических установок в контексте комплексного уровня познания, преодолев, таким образом, ограниченность отдельных подходов. Исходя из этого, в исследовании использовались как общенаучные, так и частные методы: моделирование, реконструкция, типологизация, сравнение, интерпретация, структурно-функциональный и системный подходы.

Научная новизна исследования:

- рассмотрена проблема культурной универсалии современного танца в отечественном контексте;
- охарактеризовано появление танцтеатра, его языка и стиля на примере творчества П. Бауш;
- театр танца постмодерна представлен как деконструкции памяти на примере постановки Начо Дуато «Бесконечный сад»;
- проанализированы истоки и особенности аутентичного движения на примере направления гага (Израиль) и буто (Япония);
- рассмотрены особенности модернизации классического индийского танца (на примере творчества Акрам Хана);
- исследованы особенности утверждения национального самосознания с помощью театра танца (на примере творчества Лин Хвай Мина);

На защиту выносятся следующие положения:

1. Синтез танца (хореографии) с другими видами искусства в России возник и существовал на протяжении XX в. Это была интеграция танца, балета и драмы, танца и гимнастики, танца и симфонии, танца и цирка, танца и спорта, танца и производственных движений. Зачатки танца постмодерна как танца, направленного на самовыражение, возникли в СССР в начале XX века. Интерес к нему возник в 1960 годы, второе пришествие театра танца началось в 1990 годы и продолжается до сих пор. Но если театр танца в СССР был ангажирован идеей восстания масс и мифологией мирового коммунизма, то современный танцтеатр ангажирован не

марксистским, а фрейдистскими мотивами секса, либидозности, комплексами, дискомфортом и поиском проекта строительства персональной утопии.

2. Постмодернистская форма танца появилась в конце XX века, ее экзистенциальными причинами стала II Мировая война, с ее ужасами и переживаниями. Танцтеатр Пины Бауш стал новой эстетической формой хореографического нарратива, постановки театрально-хореографического искусства обрели статус, аналогичный текстам жизни, мировоззренческим интенционально-экзистенциальным программам. Из этой «философии жизни» («Кафе Мюллер», «Весна священная», «Синяя борода», «Зоны контакта» и другие спектакли) проистекли констелляции новых культурных практик как концептов постмодерна.

3. Современные танцевальные спектакли используют паттерны, некогда открытые основателями постмодерна. Неоклассические, модернистские, этно-модернистские, и другие, не относящиеся напрямую к постмодерн культуре, несут в себе отголоски и приемы, впервые обнаруженные участниками Театра Танца Джадсона. Ярким примером тому является постановка «Бесконечный сад» хореографа Начо Дуато, деконструирующая чеховский мир не из отдельно взятого произведения «Вишневый сад», а в целом, учитывая дневники, ощущения, смыслы, аллюзии на универсум русского классика. Спектакль использует множество визуальных, смысловых, аудиальных и прочих приемов, сообщающих зрителю о том, что он является по своей сути постмодернистским.

4. В результате поиска новых форм танца, телесных практик, направленных на снятие психофизических блоков человека, в середине XX века появляются движенческие аутентичные практики, возникшие под влиянием множества факторов: мировых катаклизмов, постмодернистских интенций, наработок в области психоанализа и многих других. Танец будто прошел эволюцию от агрессивно-инстинктивной до антропологически-экологичной формы. Язык этого танца коррелятивен этнокультуре японцев,

формам телесно-двигательной активности из их жизненного уклада. Танец гага как культурная практика открывает для каждого новые возможности на пути вербализации невербализуемого. Гага предлагает набор инструментов, который позволяет осуществить сублимацию чувств, воображения, мыслей и переживаний и перевести их на язык телесных форм переживания и изображения.

5. Акрам Хан создает новую идентичность жанра современного индийского танца, искусно осуществляя диалектику национального и интернационального, особенного и общего в культуре постмодерна: на грани классических форм катхак и иных видов традиционного индийского танца и вестернизированной хореографии и телесных практик; он создает медийный микс эпохи мультикультурализма из современного танца, боевых искусств, йоги, театра.

6. Лин Хвай Мин и его компания «Облачные врата» внесли решающий вклад в пробуждение масс и создание новой государственно-национальной идентичности. Язык невербальной семиотики в данном случае сыграл ведущую роль в мировоззренческой революции Тайваня.

Теоретическая значимость исследования. Полученные результаты помогли глубже раскрыть механизмы и тенденции развития современной культуры, возникновения современных художественных форм и практик. Углублены знания о языках современной культуры, о роли художественных практик в модернизации культуры и социума.

Итоги исследования имеют значение для прогнозирования тенденций художественной деятельности и реализации современных социокультурных проектов в области хореографии и социокультурных проектов вообще. Полученные результаты дают знания о технологиях целенаправленной модернизации социума через модернизацию культурных практик, через развитие определенных субкультур.

Практическая значимость исследования. Обобщения и выводы, полученные в диссертации, лягут в основу методических пособий для

руководителей танцевальных коллективов, хореографов, материалы, результаты и выводы будут использованы на семинарах по повышению квалификации хореографов, по искусству балетмейстера и хореографическому мастерству по всей России.

Материалы диссертации, а также сделанные выводы и обобщения могут представлять интерес для СМИ, публицистических изданий, для экспертов и критиков современного искусства. Они также полезны для специалистов, читающих курс по истории танцевального искусства.

Личный вклад соискателя состоит в:

- постановке проблемы осмысления мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности,
- формулировке авторских подходов к методологии исследования театра танца эпохи постмодерна,
- выявлении сущности процесса утверждения национального самосознания с помощью театра танца,
- определении и анализе общего и особенного в принципах традиционного (классического) театра танца и танца постмодерна,
- осмыслении основ театра танца как интеграции разных видов искусства, цирка, спорта, ядром которого выступает хореография.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Сформулированные в диссертации положения соответствуют специальности 24.00.01 – теория и история культуры, в следующих пунктах: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.12. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре; 1.19. Культура и этнос; 1.22. Культура и национальный характер; 1.23. Личность и культура; 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 2.11. Культурно-исторический процесс.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблемы осмысления мировоззренческих основ языка театра танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в постиндустриальном обществе, идеологии и телесной фигуративности личности.

По теме исследования опубликовано 18 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 8 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, главе в монографии и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории, культурологии и музееведения ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Положения и выводы диссертации были апробированы на 9 научных конференциях разного уровня, среди которых наиболее значимы: международная научно-практическая конференция «Русская литература в судьбах отечественной культуры» (2015), международная научно-практическая конференция «Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия» (2015), международная научно-практическая конференция «Культурная жизнь Юга России: прошлое, настоящее, будущее» (2016), III международная научно-практическая конференция «Музыка в пространстве медиакультуры» (2016), II международная научно-практическая конференция «Культурная жизнь Юга России. Социальная память. Актуализация. Модернизация» (2017), IV международная научно-практическая конференция «Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов – 2024» (2019) и др.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, приложений.

Общий объем диссертации 165 страниц. Список источников и литературы включает 154 наименования, в том числе 67 исследований на иностранных языках. В приложениях представлены портреты танцовщиков и режиссеров и фотографий отдельных сцен из их спектаклей.

ГЛАВА 1

ТЕАТР ТАНЦА И СИТУАЦИЯ ПОСТМОДЕРН

1.1 Танец как культурная универсалия и научная проблема: отечественный контекст

С первобытного времени попытки познания мира и самого себя находили выражение в танце, который является древнейшим из искусств и культурной универсалией для всех народов. Истоки его, начиная с древности и до современного человека, заложены в потребностях передачи эмоций посредством языка телесной фигуративности. С помощью языка танца человек способен выразить всю свою сущность и противоречивость своего существования в социальном и природном мире.

Для объяснения танца как определенной языковой формы автор привлекает семиотическую методологию. Оговорим содержание основных терминов – «постмодерн танец», «современный танец», «театр танца». Постмодерн стилистически характеризуется полистилистикой, множественностью, иронией, игрой, уходом от элитарности в повседневность. Поэтому в работе будет использовано понятие танца постмодерн именно для подчеркивания этих характеристик. Понятием «театр танца» («танцтеатр») автор обозначает хореографию, пошедшую по пути синтеза хореографии и визуальных видов искусства – театра, кино и прочих.

Принято считать, что постмодерн танец зародился в Америке, среди участников Джадсон Церкви, среди них были: Триша Браун, Стив Пэкстон, Ивонн Райнер, Меридит Монк, Анна Халприн, Дебора Хей, Люсинда Чайлдс и другие. Они исследовали нетанцевальные формы спектаклей, перформативные, задавались вопросами о том, что есть танец и какими аспектами он регламентируется, и регламентируется ли он чем-то в принципе? Ходьба – это танец? А дыхание? Где есть место танцу? Только ли на сцене?

Они создавали контактную импровизацию (Стив Пэкстон), искали и находили в танце источники для исцеления от болезней (Анна Халприн), освобождали танец от общепринятых культурных рамок и привычных отношений артист – зритель («Нет манифест» Ивонны Райнер), задавали танцовщику и хореографу множество философских вопросов, снимающих с них оковы привычного построения и поведения танцовщика («Что если?» Дебора Хей).

Их находки не могли не иметь отклик среди деятелей искусства во всем мире. Одновременно с американскими постмодернистами задавались теми же вопросами и открывали для себя похожие пути развития искусства танца в других странах.

В начале XX века сценический танец в России, сформировавшийся как придворный, имел все черты оторванного от общего характера жизни искусства. Это выражалось в том, что балетный канон придворного танца, использовавший язык учтивых приседаний и угодливых поклонов перед публикой, отражал черты придворного церемониала и пышного парада, не был понятен и скучен не только широким массам народа, но и образованной публике. Он не отвечал новым социальным и культурным реалиям¹. М. Фокин писал, что для того, чтобы уйти от прежнего канона «надо прежде всего освободить свою фантазию, свое воображение от этого «канона». В нем слишком много быта, и ... плохого быта»². Кризис языка, основанного на придворной культуре, выражался в том, что жесты, символические шаблоны, используемые танцовщиками, не имели под собой реальной жизненной экспрессии, а проявлялись как условные символические шаблоны.

Эти кардинальные изменения в языке танца можно рассматривать как часть изменения общей антропологической ситуации в эпоху последней

¹ Айламазьян А.М. Новая культура танца XX века и проблема личности // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2009. – № 4.

² Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. – 497 с.

четверти XIX века. Радикальный антропологический сдвиг этого периода заключается в том, что традиционное сословное общество в России персонализировалось, индивид в массе своей становился автономным. Вектор этих ценностных изменений самосознания индивида соответствовал ценностям Возрождения и Просвещения. Он выражался в «восстании» личности против косной социальной иерархии, протесте против всяких форм насилия и принуждения, в том числе государственного.

Как известно, дух Ренессанса проявлялся в возрождении античности. Идеалы античности были органичны творцам свободного танца Айседоре Дункан и Эмиль Жак-Далькрозу. Принцип античной гармонии они пытаются воплотить в школах новой жизни, создаваемых на основе принципов красоты, гармоничного сочетания душевного и телесного в человеке¹. Одна из первых школ – Грюнвальдская – ставила своей целью гармоничное воспитание детей на основе танца.

Кризис традиционности и возникновение новой телесной фигуративности танца выражалось через новаторские, экспрессивные, пластичные телесные практики, например, немецкого экспрессивного танца. Как и в эпоху Возрождения, с одной стороны, наблюдалось стремление в область естественности, в пластику распадающихся движений и конвульсий, а с другой стороны, – это была театральная демонстрация самовыражения личности.

В современной огульной критике большевизма часто слышны обвинительные интонации того, что концепцию создания нового человека якобы изобрели большевики. Однако евгенические движения о генетическом усовершенствовании человека возникли раньше. Айседора Дункан в своей идеологии рассматривала танец как синтетическое активное искусство эстетического преобразования человека и человечества, что нашло

¹ Айламазьян А.М. Новая культура танца XX века и проблема персональности // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». – 2009. – № 4.

выражение в ее статье «Танец будущего» (1903)¹. Великая танцовщица считает язык и культурную практику, которую в себе содержит танец, основой эстетического перевоспитания человека: «Некогда танец был самым благородным искусством, он снова должен стать таковым. Он должен всплыть со дна, на которое опустился. Танцовщица будущего подымется на такую высоту совершенства, что станет путеводной звездой для других искусств. Художественно изобразить то, что более всего здорово, прекрасно и нравственно, — вот миссия танцовщицы, и этой миссии я посвящу свою жизнь»². Танец рассматривался не только как средство гуманизации чувств, но и как средство возврата к первобытной силе и здоровью женского тела для рождения здоровых детей³. Танец, по замыслу Дункан, должен нести миссию утверждения нового образа женственности и нового статуса женщины в социуме: «Танцовщица будет принадлежать не одной нации, а всему человечеству. Она не будет стремиться изображать русалок, фей и кокетливых женщин, но будет танцевать женщину в ее высших и чистейших проявлениях. Она олицетворит миссию женского тела и святость всех его частей»⁴.

Философия танца Айседоры созвучна артистическому манифесту Р. Вагнера и интенции к сверхчеловеку Ф. Ницше⁵. Вспомним, что одно из самых почитаемых индуистских божеств – Шива, является танцующим божеством, что соответствует постоянно изменяющейся вселенной. Новую социальную технологию (М. Фуко) реформатирования личности она видела в танце, и этот эстетический проект привлек русских, немецких,

¹ Дункан А. Танец будущего. [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/245920/read> (дата обращения 10.02.2018).

² Там же.

³ Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

⁴ Дункан А. Танец будущего. [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/245920/read> (дата обращения 10.02.2018).

⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского под ред. К. А. Свасьяна // Соч.: В 2 т. М., 1990. – С. 149.

французских меценатов на создание школ по выращиванию представителей нового человечества. Как и в философии постмодернизма, основной интенцией является борьба с репрессивной культурой и искусство танца Айседоры предстает как интенция воли и творчества в борьбе с репрессивной культурой и пространством свободы для самовыражения.

Европейское Возрождение представляет собой переоценку ценностей христианства путем обращения к языческой античности. Согласно духовному проекту Дункан речь шла не о возрождении экстатической пляски древних, а о признании танца в качестве ведущей формы воспитания и гармонизации общественных отношений. Но не только Дункан придавала высокое значение танцу в культуре.

Российские мыслители Серебряного века также видели в танцевальном движении, языке и экспрессии прорыв к постчеловечеству. Танец рассматривался как синтез нескольких интенций: интенсивной, свободной, спонтанной одержимости бытием, плюс возрождение ценностей идеализированной античности и народности, плюс поиск новых эстетических форм и практик. Русские интеллектуалы рассматривали танец как культурную универсалию и придавали ему особую роль в погружении в бытие и особое его восприятие, переживание, слияние с ним ¹. Ритмика Я и Космоса, Я и социума, души и тела как бы резонируют вместе и человек обретает полноту единства с самим собой и стихиями мировой гармонии (М.М. Бахтин) ². В какой-то мере это можно считать разновидностью антропологического подхода в русской философии Серебряного века, имеющей оттенок мистического космизма. Поэтику танца М.А. Волошин характеризует как особое символическое действо, синтезирующее физиологию, эмоции, переживания, разум и воссоздающую из разорванных

¹ См.: Абашев В.В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Пермь: Перм. ун-т, 1993. – С. 9.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. – С. 120.

восприятий единую картину мира¹. Язык танца на какой-то период и в какой-то мере стал мировоззренческой доминантой, что подтверждается феноменальными успехами русского балета за рубежом. Именно через идею танца, которая пришла на смену живописной изобразительности, стремилась выразить себя синергетика русского социума этого периода, говорившая, что на смену прозрачной очевидной модели культуры приходила спонтанная, вихреобразная, экстатически бурная. Михаил Фокин в постановках «Русских сезонов» удачей считал «Танец с факелами» в «Эвнике», «Вакханалию» в «Клеопатре» и «Половецкие пляски»². Грядущее «восстание масс» в России еще не предвидели политики, государственные стратеги, но интуиция художника уже моделировала в символике танцевального действия будущий экстатический революционный порыв. Отечественный балет из периферийной формы интеллектуального внимания³ становится видом высокого творчества (А. Ахматова, А. Блок), а язык пластического искусства превращается в одно из ведущих направлений культуры, выражающих ее поиски, проблемы и пророчества.

Последующая социальная эпоха – советская, была устроена иначе и танец, и балет стали элементами социальных технологий, вовлекающих в интимно-психологические качества личности в процесс общественного воспроизводства. Танец как элемент социальной игры сил – это пляска и в 1920-е годы она институционализируется: создана комиссия по пляске (1925) при Научно-техническом комитете Всесоюзного совета по физической культуре, выпускаются сборники «агитплясок»⁴. Пролетарская пляска как форма массовой, идеологически контролируемой организации трудящихся

¹ См.: Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. – С. 395.

² Абашев В.В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Пермь: Перм. ун-т, 1993. – С. 16.

³ Левинсон А. О новом балете // Аполлон. – 1910. – №8. – С. 30.

⁴ Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

противопоставлялась как раскованной пластике дунканистов, так и идеологически враждебной эротике буржуазного танца – танго, фокстрот¹.

Если характеризовать, те тенденции, которые были свойственны для хореографической сферы в 20-е годы XX века в молодой стране Советов, то можно сказать, что они носили тот же характер, что и протестанская рационализация. В целом, это была рационализация и прагматизация танцевального языка, так как он был нацелен на интеграцию с физкультурой и производственным движением. В 20-е годы возникает «физикультурный танец», изобретателями которого стали сотрудники секции Н.С. Филитис (преподаватель телесных упражнений в детских садах и школах) и Яворский. Они вполне естественно включали в новаторские пляски элементы производственных движений, так как это было результатом реализации марксистской идеологии, в соответствии с которой производственные отношения составляют фундамент общества, его базис. Марксистская социальная философия стала идейной и ценностной основой новой эстетики танца. Танец прагматизируется с точки зрения производственных целей социума и идеалов коммунизма как общества коллективных собственников. На достаточно кратком промежутке времени начала XX века «вольная пляска» стала формой прорыва к культуре будущего, которая в этот период осуществлялась как свободная социальная, культурная, мировоззренчески мотивированная, но в значительной степени стихийно-самоорганизующаяся деятельность. Очень блестяще и комплексно это описывает в своей книге И.В. Сироткина.

Массовая пляска была, с одной стороны, наследницей народной вольницы, а с другой стороны, формой соборности, рождавшей новые формы плясок «Колхозная», «Пятилетка», «Даешь здоровый быт»².

¹ Суриц Е.Я. Московские студии пластического танца // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. – С. 422.

² Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 21.

Председатель Ассоциации современного танца, созданного в Ленинграде, М.Е. Бурцева подчеркивала, что язык и композиция пляски должны носить простой порядок, составленный из элементарных движений¹. Благодаря общедоступному языку и понятности технология такого танца легко осваивалась по схемам плакатов, по радио, что в современной культуре равносильно онлайновой системе Интернет. Апогеем этого творчества можно считать включение соревнований по пляскам во Всесоюзную спартакиаду 1928 года.

Политизация общественной жизни и сознания привели к тому, что массовая пляска как свободная пластика перестала существовать, поскольку была переведена под контроль специальных учреждений, а контроль над самодеятельностью был реализован через институт «профессионалов», «квалифицированных балетмейстеров». Пляска-импровизация исчезла даже в крестьянском хоре М.Е. Пятницкого, где ее заменила специальная хореографическая постановка. Усиление идеологического террора привело к тому, что пляска была подвергнута критике за безыдейность, а впоследствии переименована в секцию художественного движения в Московском областном совете физической культуры. Это самодеятельное по своей сущности движение было подвергнуто идейной критике на заседании Общества воинствующих материалистов-диалектиков, общество было поименовано сектой, а плясовая стихия объявлена пошлой и поставлена под социально-идеологический контроль². Символическим для этого направления стал также отъезд в 1924 году Айседоры Дункан за рубеж вследствие девальвации избранных ею ценностей и идеалов.

Существовало еще одно мощное направление, в рамках которого развивалось как любительское, так и профессиональное танцевальное

¹ Бурцева М.Е. Массовые пляски. Хороводные для клубных вечеров, экскурсий и прогулок. Харьков: Вестник физической культуры, 1929. – С. 8.

² Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

творчество. Речь идет о художественной самодеятельности, в рамках которой в кружках и студиях широкие массы населения приобщались к классическому и народному танцу. Этому движению способствовало то, что в нем, с одной стороны, стремились участвовать самые широкие массы народа, а, с другой стороны, государственные и партийные органы страны Советов всячески поощряли это движение как средство развития и распространения коллективистских коммунистических ценностей. Всесоюзный смотр кружков и студий народного и профессионального танца прошел на 1-ом Всесоюзном фестивале народного танца в Москве (1936). Итогом этого фестиваля стал не только рост количества народных коллективов, но и профессиональных ансамблей – Дагестанского ансамбля песни танца, Карельского государственного ансамбля «Кантеле», Таджикского ансамбля песни и танца, Северо-Осетинского ансамбля песни и танца и др. Участники этого движения становились культуртрегерами нового человека и человечества ¹. Взаимообогащение народного и профессионального творчества нашло конкретное воплощение в формировании новых уникальных ансамблей народного танца – Ансамбля народного танца Союза ССР И. Моисеевым (1937) и ансамбля «Березка» Н. Надеждиной (1948). Эти советские коллективы воплощали в себе философию коллективного гуманизма и интернационализма трудового человечества.

Советское искусство развивалось не только на основе использования энергии масс, но и посредством использования теоретиками и практиками советского искусства метода социалистического реализма. Традиционные постановки дореволюционной классики считались никчемным, далеким от жизни народных масс искусством. Язык нового балета рождается не в профессиональной среде, а в кружках и студиях, где хореографическая

¹ Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 328 с.

лексика обогащалась заимствованиями из акробатики, свободной пластики, подражаний бытовым и производственным движениям.

Новизна проявлялась не только в языке балета, но и в сценическом освоении и воплощении социальной и революционной тематики. Рассматривая эту тенденцию, мы можем констатировать возникновение в СССР в 1930 году театра танца. Советская хореодрама («драмбалет») как принципиально новая форма искусства характеризовалась рядом эстетических и идейных принципов:

- это было синтетическое направление в искусстве, основными элементами синтеза которого были балет, театр, цирк, спорт;
- художественно-эстетическую методологию этого искусства составлял социалистический реализм, предполагавший марксистский классовый подход в отражении и изображении социальных явлений;
- содержание постановок было направлено на освоение историко-революционной темы, связанной с революционной борьбой трудящихся против эксплуатации и тирании. Ярким примером такого спектакля стал балет Б. Асафьева «Пламя Парижа», в котором автор использовал народные темы, революционные песни. В период расцвета советской хореодрамы («драмбалета») он был идеологически поддержан как искусство социалистического реализма, признан высшим видом хореографического творчества в этом виде искусства;
- это направление массового искусства идейно и организационно контролировалось советским государством, его различными органами и было подчинено всецело государственным задачам.

Постановки «драмбалета» представляли собой масштабные действия (многоактные балетные пьесы), в которые вовлекались хореографы-постановщики, либреттисты, артисты, режиссеры, художники-пейзажисты, декораторы, музыканты, критики в области искусства, музыканты. Само название – «хореографическая драма» – говорило о синтетичности этого вида

искусства, интегрировавшего принципы драматического театра и балета (В. И. Вайнонен, Л. М. Лавровский, Р. В. Захаров, В. М. Чабукиани)¹.

Ф.В. Лопухов, считающийся лидером хореографов шестидесятников (Ленинградская консерватория), внедрял в классический балетный спектакль верховые, силовые акробатические поддержки и акробатические элементы. Он считал, что принципиальное новаторство только за счет языка классического танца невозможно. Ф.В. Лопухов воплотил на сцене балет как форму синтетического искусства: балет с пением «Пульчинелла» (И. Ф. Стравинский); веселые спектакли-балаганы, сочетавшие танец, пение и музыку «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (И. Ф. Стравинский)².

Другой новаторской формой театра танца стала танцсимфония, форма которой была реализована уже не в Советской России, а в Америке Дж. Баланчиным³. С точки зрения привычной формы этот бескостюмный и бессюжетный экспрессивный танец эпатировал зрителя. Им было осуществлено около 30 постановок на музыку И. Стравинского. Источником балетного симфонизма считаются приемы и фрагменты хореографии XIX века: гран па виллис и акт теней у Петипа, танец лебедей у Иванова, фрагменты «Шопенианы» М. Фокина, на что указывает О.Р. Левенков⁴. В России танцсимфония ставилась И. Чернышевым, Бельским, а балеты Баланчина стали доступны зрителю накануне 1960-х годов.

Ю. Григорович также уделял большое внимание драматической составляющей балетов, примером чего является постановка в Большом

¹ Володченко Р.Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 80-х годов) // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. – № 1. С. 243-249.

² Володченко Р.Г. «Отанцованный акробатизм» как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960–1980-х гг. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. – № 5 (34). – С. 39.

³ Володченко Р.Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960-80-х годов (на примере творчества хореографа И.А. Чернышёва): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. – С. 25.

⁴ Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Пермь, 2007. С. 38-39.

театре (1969) балета-спектакля «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в трех действиях.

Новую и интересную роль сыграл советский балет в 1960 году. Балет, как невербальная форма коммуникации, обладает свойствами изобразительности, показа, демонстративности, общепонятности. В эпоху возведения политических барьеров между странами и народами, во время «холодной войны», язык балет стал общедоступной, и в то же время достаточно абстрактной, формой культурной символической коммуникации, которая разрушала идеологические преграды. Это способствовало небывалой популярности отечественного балета в западных странах. Балетное искусство, наряду с космическими достижениями, символизировало высокие научные и культурные позиции СССР в мире. В ходе развивающегося культурного обмена СССР посетили балетные труппы Франции, Великобритании, США, Дании, Нидерландов, Испании, Германии, и других стран¹. Это способствовало творческим поискам как внутри страны, так и через обновление. Советский хореограф О.М. Виноградов в 1970–80-е годы продолжал развитие хореодрамы на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Хореографический спектакль «Ревизор» (1980) был поставлен новаторски, с использованием танца, пантомимы, различного рода жестикуляции, бытовых звуков. В этот период постановки в СССР, сделанные французским хореографом Ж. Бежаром, способствовали осовремениванию языка советского балета в соответствии с запросами западной публики². В условиях бюрократического соцреализма, когда принцип следования классике выполнял роль идеологического контроля

¹ Парижской оперы (1958, 1977); «Балле тиэтр» (1960); Королевский балет Великобритании (1961, 1987); «Нью-Йорк Сити балле» (1962, 1972); «Роберт Джоффри балле» (1963); Театр танца Элвина Эйли (1970); Штутгартский балет (1972); Нидерландский балет (1972); Танцевальная компания Хосе Лимона (1973); Датский королевский балет (1973); Балетная труппа Марселя (1974); «Балет XX века» (1978, 1987); Гамбургский балет (1981).

² Володченков Р.Г. Влияние творчества французского хореографа Мориса Бежара на советских хореографов поколения 1960–1980-х гг. // Вестник СамГУ. – 2014. – № 9 (120). – С. 60.

лояльности, модернистские приемы Х. Лимона ¹ способствовали проникновению в советский балет психологического фактора, где главное внимание принадлежит не сюжету, а экспрессии взаимоотношений. Это побудило Б.Я. Эйфмана к созданию театра балетных миниатюр, в которых взаимоотношения между партнерами раскрывались посредством пластических вариаций, заданных литературой.

В 1990-е годы произошла идеологическая революция в СССР в связи с процессами перестройки, реализацией принципов гласности, открытости, плюрализма. Эти политические принципы, провозглашенные М.С. Горбачевым, по существу, означали переход к постиндустриальному обществу, а значит, и ассимиляцию принципов постмодерна, как стилевых принципов культуры.

В хореографии концептуально это означало появление «современного танца». Борис Санкин, в устном интервью автору, отмечает, что в 90-х годах XX века в Россию стали проникать новые веяния, в основном российские хореографы черпали свои знания через телевидение. Затем новизну стали черпать через мастер-классы. Но, с точки зрения автора, трудность в понимании ситуации постмодерн в хореографии состоит в том, что некоторые авторы под постмодерном хотят понимать четко установленный стиль. Постмодерн допускает полистилистику, он не признает доминирование одного стиля, более того, танец может быть не в стиле классики или модерна, или еще чего-нибудь, а как подражание бытовым движениям. Поэтому можно утверждать, что его элементы существовали в России 1920-30 годы, например, в самодеятельном движении любителей пляски.

Одними из компонентов в языке современного танца выступают стиль танца, одежда и аксессуары, или их отсутствие, выбираемое музыкальное

¹ Трускиновская Д. Хосе Лимон. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/limon.html> (дата обращения 17.02.2018).

сопровождение и различные социальные элементы – речь, статус. Такая система кодировки выразительных средств, поражающая разнообразием способов передачи мыслей, эмоций и чувств зрителю, сложилась в период постмодерна. Она снимает вопрос об обусловленности произведений искусства этническими ценностями, так как искусство здесь выступает не выражением духовности, а отражением фрагментарности, неопределённости бытия личности. Разрыв с традицией усложняет человеку задачу обретения целостности, самотождественности. Поэтому проблема этничности в постмодерне снимается, так как индивид мыслится кочевником в мире глобальной коммуникации.

Явление постмодернизма проникло во многие сферы культуры, такие как наука, философия, литература, архитектура, политика и пр. Причём это явление не сводится к какой-то единой основополагающей теории или концепции, а скорее напитано подходами из совершенно различных областей знаний, объединяемых мыслью о необходимости качественно нового уровня во взгляде на природу человека. Другими словами, явление постмодерна – это, скорее, мировоззренческая позиция, отрицающая возможность представления о мире одним единственно верным способом, общими теориями.

Постмодернизм – это направление в культуре во второй половине XX века, «фундамент настроения разочарованного сознания»¹, деконструирующее основные принципы модернизма и рекомбинирующее элементы разных стилей и направлений прошлого, нередко с ироническим эффектом.

Основные черты постмодернистской культуры, такие как полистилистика, множественность, неоднозначность, игра, пародийность, ирония, с лёгкостью прослеживаются и в современном танцевальном

¹ Этюды в духе постмодерн: Сборник статей в форме монографии. American Concert Alliance, LLC. – 2016. URL: <https://drive.google.com/open?id=13QAnO00mIKxzqJDIAxridxEJSU-p2dPx>

искусстве. Танец постмодернистского стиля (Postmodern Dance) – это форма хореографического искусства, альтернативная как танцу модерна, так и академическому балету. Предпосылки для нее складывались постепенно, но как эстетическая форма он возник в 60-е годы XX века.

Словосочетание «танец постмодерна» впервые употребила Ивонн Райнер в 1962 году, обозначив им новый стиль американской хореографической культуры, впервые продемонстрированный зрителю на концерте Театра Джадсоновской церкви (Judson Dance Theater) в Нью-Йорке. Постмодерн проявлял себя в архитектуре, литературе, политике, философии. В танце яркими представителями постмодерна стали Ивонн Райнер, Дэвид Гордон, Дуглас Данн, Симон Форти, Триша Браун, Стив Пакстон, Мередит Монк, Кеннет Кинг, Дебора Хэй, Люсинда Чайлдс, «TheGrandUnion».

Важно отметить, что в танцевальной технике хореографов единство отсутствовало; общим для них был радикальный подход к обновлению хореографии. Несмотря на то, что постмодернизм возникает как отрицание всяких общеобязательных принципов, тем не менее, постепенно складывается стилевое единство, которое нашло выражение в ряде общих черт. Среди них, важнейший аспект – движение к свободе самовыражения, при которой существенным оставался лишь сам танец. Новый стиль означал радикальное отрицание таких принципов модерна в хореографии, как сюжетность, драматическая напряжённость, привязанность к образам, привязанность к определенной технике, постановочность.

Следующий радикальный шаг находился на пути интеграции хореографии, театра, кино. Теперь танцевальное действие стало включать в себя элементы театральной игры, танцевальные элементы в виде стоп-кадров в кино и построенные по принципу крупных планов, хэппенинги (перфомансы, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью).

Еще один важный шаг был сделан в языке танца и танцевальном мышлении: сочетание совершенно различных техник и стилей в одном танце,

использование бытовых движений как элементов танца; узаконивание внетанцевальных поз и жестов, импровизации и спонтанности, использование как балетной, так и не балетной музыки.

Радикализм новаций в ментальной сфере связан с возрастанием семантического значения метафоры, ассоциативного мышления артиста и зрителя.

Значительно изменены антропологические основания танца, акцент смещен с сознательного на бессознательное, основное внимание обращено к проявлениям и конфликтам психосоматики, к игре сил телесной человеческой субстанции.

Следующая важная черта танца в постмодерне связана с активным использованием иронии как эстетического средства нивелирования авторитетов, снижения пафоса и критики социальной ангажированности.

Важной чертой танца постмодерна, как и постмодерна вообще, является слияние с повседневностью, преодоление границы профессионального танца и танца повседневности как средства самовыражения человека на языке танца. Деконструкция классики допускает отказ от декораций, выход из замкнутого пространства в повседневную панораму города, природы. Костюмы, реквизит, музыкальное сопровождение, освещение, а также время постановки превращалось в условно-произвольный прием, подчиненный обстоятельствам.

Таким образом, можно сказать, что синтез танца (хореографии) с другими видами искусства в России возник еще в начале XX века. В советскую эпоху возник синтез танца, балета и драмы, танца и гимнастики, танца и симфонии, танца и цирка, танца и спорта, танца и производственных движений. С одной стороны, осуществлялись масштабные массовые музыкально-танцевально-драматические постановки, поощряемые, опекаемые и контролируемые госорганами и государственной идеологией. С другой стороны, происходило обмирщение искусства танца, его языка, он наполнялся важным социальным смыслом, существенным для процессов

модернизации общества и экономики в СССР. В 1990 годы начинает активно развиваться танец постмодерна. Однако в отличие от театра танца советской эпохи современный театр танца западного образца является либеральным, неподотчетным государству, абсолютно раскрепощенным, ризоматичным по характеру движения, детерминированным лишь субъективным видением и переживанием.

1.2 Театр танца Пины Бауш и утверждение языка и стиля постмодерна

*Меньше всего меня интересует, как люди
двигаются. Меня интересует, что ими движет.
П. Бауш*

Ноберт Сервос, официальный биограф Пины Бауш, в статье «Пина Бауш: танец и эмансипация» (1984) обозначил квинтэссенцию ее деятельности как «новое понимание танца»¹. Ключевые слова в данном случае – это танец, эмансипация, новаторство. Однако в чем именно состоит это новаторство? Для этого ее персональную судьбу надо рассматривать в контексте творчества и истории.

Важным является то, что в школе «Фолькванг» (Folkwang Schule, где Пина начинала свое обучение, уделялось большое внимание всесторонней подготовке не только в танце, а в искусстве в целом. Учащиеся изучали оперу, драму, изобразительное искусство, скульптуру, фотографию, дизайн, музыку и многое другое. Концепция изначально предполагала то, что в

¹ Servos Norbert. Pina Bausch. Talking about people through dance. // Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang (дата обращения 17.01. 2015).

процессе обучения воспитывается не специалист с готовой квалификацией, а дается общая подготовка, а собственное кредо – *profession de foi* ученик должен был открыть в себе сам. В этой образовательной концепции, по признанию П. Бауш, всесторонняя художественная подготовка лишь создавала предпосылки и условия как для узкой специализации, так и для культурного синтеза, конструирования новой художественной формы¹. Автору представляется, что такая образовательная традиция является вообще одной из самых ценных для подготовки новаторов в искусстве. Эта образовательная модель в творчестве П. Бауш в дальнейшем сработала и как культурная творческая программа.

Так же, как и философия экзистенциализма, философия танца П. Бауш имеет своим основанием эпохальную драму. Ее мировоззрение отразило потрясения Второй Мировой войны². Мировоззренческий шок от войны и ее последствий потрясли ее в детстве и остались на всю жизнь.

Карл Ясперс открыл новую страницу в осмыслении вины немецкой нации и государства, вины нравственной, политической, юридической и метафизической, что способствовало выходу из мировоззренческого тупика³. Как подчеркивает В.И. Ватлин: «Состояние умов в «час ноль немецкой истории» было под стать хаосу на улицах германских городов»⁴. Апатия, разочарование, недовольство политикой и политиками в собственной стране, ненависть к Гитлеру как антихристу, боязнь, аполитичность. В искусстве танца это также должно было быть деконструировано.

Вот, что об этом говорила сама Пина: «Мне кажется, это ужасно важно знать мир, в котором ты живешь и не думать, что все прекрасно. Это очень

¹ Рыжанкова О.В. Танцтеатр как язык и стиль постмодерна: Пина Бауш // Национальное здоровье. – 2016. – № 3-4. – С. 211-220.

² Bausch Pina: What moves me. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me> (дата обращения 18.01.2015).

³ Jaspers K. (Ясперс К.) The question of German guilt. New York. The Dial Press. 1947. P. 32-33.

⁴ Ватлин А.Ю. Германия в XX веке. М.: Роспект, 2016. – С. 136.

важно для меня и для моей работы соединить в одно целое всех людей, все эмоции»¹.

П. Бауш имела профессиональную подготовку широкого профиля, а стажировка по гранту в США принесла культурный шок от восприятия Нью-Йорка, Бродвея и «Метрополитен опера», новые эмоциональные интенции и творческое вдохновение. В отличие от германской художественной традиции, в которой прочерчена четкая демаркация между жанрами и видами, в США не существовало непроходимой границы между жанрами. Границы между танцем и театром были условны. Большое впечатление принесли также встречи с крупными величинами мировой хореографии – Хосе Лимоном и Энтони Тюдором². Вся эта совокупность впечатлений и встреч изменила мировоззрение Пины и немецкие каноны профессионального восприятия хореографии. Существенным было также и то, что в США она обрела чувство свободы творчества. В связи с этим, Пина продлила на год свое пребывание в Америке, работая в разных театрах и жанрах. Свое мироощущение этого периода она объясняет тем, что в Нью-Йорке она интенсивно, многообразно и свободно сотрудничала с такими мэтрами как Дж. Баланчин, М. Грэм, Х. Лимон, М. Кеннингем. Во время обучения в Джулиардской школе ее учителями были Э. Тадор, Х. Лимон, танцоры из компании Грэм – А. Корвино, М. Краск. За время, проведенное в США в тот период Бауш сделала невероятное количество работы с П. Тейлором, П. Сансардо и Д. Фоер. Кроме того, почти ежедневно она бывала на концертах³.

Таким образом, можно сказать, что в Германии Пина Бауш получила блестящее, объемное образование, профессиональную подготовку и как

¹ Bausch P. Dancing dreams. DVD. Director Linsel, A., Hoffmann, R. 2010.

² Ерохина Т.И., Дрогобецкая В.И. Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. Том I (Гуманитарные науки). – С. 268.

³ Рыжанкова О.В. Танцтеатр как язык и стиль постмодерна: Пина Бауш // Национальное здоровье. – 2016. – № 3-4. – С. 211-220.

чувствительная личность-художник она выработала социальный запрос на тот мировоззренческий Вызов, который стоял в послевоенной Германии. Но дать ответ на этот Вызов Пина не могла: у нее не был выработан тот уникальный язык, передающий соответствующую экспрессию, ни эстетический хореографический почерк, который бы позволили выражать так точно и прочувствовано ее мысли.

Синтез «искусств», синтез жанров в искусстве XX века произошел не случайно, а в то время, когда возникал глобальный мировоззренческий Вызов – Первая мировая война и пролетарская революция в России, Вторая мировая война и мировоззренческий вызов перед ведущими странами Запада. Мировоззренческий кризис – это не только кризис миропонимания, поиск новых идейных принципов жизни, но перестройка мировосприятия и мироощущения. В искусстве, где все это оформлено с помощью соответствующих стилей, методов, канонов, происходит нарушение прежних стандартов создания и восприятия произведений, которые считались нормой. Социальный кризис обращает обесцененные стандарты в нечто устаревшее и в норму превращает атипичное, необычное, новаторское. Новый психологизм, необычайная экспрессивность, отказ от жесткого сюжета, разрушение жестких рамок жанровости, стремление эпатировать публику путем слияния театральности с жизнью и повседневностью. Пина Бауш видела свой индивидуальный стиль в синтезе танца и театра. Она называла это танцтеатром, многие видели ее творчество сквозь постмодернизм Роберта Уилсона¹. Но важно отметить, что основоположниками в этом жанре был ее учитель Курт Йосс и Рольф Лаббан, первыми в Европе производившие эксперименты такого рода в хореографии. Особенность атмосферы театрально-постановочной и творческой жизни Нью-Йорка, американских деятелей искусства в то время помогло Пине создать этот культурный микс и

¹ Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / Роузли Голдберг; [пер.: А. Асланян]. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 319 с.

сформировать собственный язык танцтеатра. С одной стороны, это была территория, где современное искусство было востребовано перманентно, и художник чувствовал это и был вовлечен в этот интенсивный художественный процесс. Во-вторых, США и Нью-Йорк стали в послевоенный период пространством, где состояние творческой свободы было на самом высоком уровне. Мировоззренческая интенция из России здесь также присутствовала в виде танцевального театра Дж. Баланчина.

Возникшие виды искусства, приемы и его язык были не просто провокативными, а принципиально новаторскими. Через культурный микс вырабатывались жанры искусства и культурные практики, которые преодолевали недостатки традиционного искусства, призывавшего порой и к высоким идеалам, но приведшего человечества к мировым войнам, революциям, депрессиям. Прозрачное деление художественных образов на «возвышенное-низменное», «прекрасное-безобразное», демонстрация идеалов девальвировались. Грань искусства и неискусства, эстетического и утилитарного, искусства и повседневности стала подвижной, стала размываться, меняться. Пытаясь осмысливать с этой точки зрения провокативные виды искусства, рассматривать их не только с позиции «нравится – не нравится», «понятно – непонятно», современный философ Кендал Уолтон предложил систему критериев классификации оценки искусств. Американский философ не соглашался с теми, кто считал, что в традициях постмодерна есть отрицание классификаций. Он, наоборот, полагал, что классификация есть удобный и приемлемый путь, который помогает людям лучше развивать и оценивать значимость искусства, что правильное восприятие требует или предполагает рассмотрение работы в ее точной категории.

В своем эссе «Классификации искусства» Уолтон излагает свою концепцию метода классификаций. Рассматривая проблему идентификации

искусства по категориям, Уолтон предложил идею того, как определенные качества могут быть использованы в основе классификации¹. Следуя философу Фрэнку Сайблею, он делит свойства работ в искусстве на два типа: на эстетические и неэстетические. Первый тип, эстетический, – это группа свойств, таких как гармоничный, динамичный, таинственный. Второй тип, не эстетический, – линии, размеры, цвета, ритмы. Уолтон делает такие различия, потому что полагает, что эстетические эффекты зависят от своих неэстетических свойств. Если это проиллюстрировать на примере Органного концерта И. С. Баха в ля мажоре, в котором музыка звучит динамично и живо, то, следуя концепции Уолтона, это ощущение создается благодаря эстетическим ощущениям динамичности. При этом очевидно, что Бах контролировал неэстетические свойства, такие как музыкальный рисунок, диапазон, ритм. Но если взять тот же музыкальный отрезок и изменить скорость, скажем, замедлить, то музыка будет казаться меланхоличной и не динамичной.

Но концепция Уолтона намного объемнее, нежели просто деление на эстетическое и неэстетическое. Он разделяет неэстетические свойства на стандартные, переменные и контра-стандартные свойства. В музыке стандартные качества оперы будут включать в себя расположение звуков, их продолжительность во времени и использование мелодии и слов. Переменные свойства – это то, как используются вокальные или инструментальные качества. Некоторые контра-стандартные свойства будут исключать мелодию или слова. В классическом балете, к примеру, стандартные свойства – это выворотность позиций ног, переменные – это использование сюжета, а контра-стандартные могут быть, скажем, заворотность стоп.

¹ Walton K.L. *Marvelous Images: On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press 2008. – 272 p.

Но чтобы рассматривать танцтеатр через призму концепции классификаций Уолтона, для начала стоит ответить на вопрос: где границы танца, а где театра? Действительно ли танцтеатр размывает грань между театром и танцем? Ведь есть свойства, относящиеся равно как к танцу, так и к театру. Кто-то может сказать, что первично – это танец с добавлениями элементов театра, другой, наоборот, решит, что это театр с элементами танца. Почему же все-таки важно дать определение танцтеатру и наделить его определенными свойствами? Потому что существуют еще ряд видов искусства, которые также соотносятся с танцем или театром, или с обоими одновременно. К примеру, музыкальный театр. Он включает в себя и театр, и танец.

Уолтон считал, что, когда другие критерии окончательно не определены в категории, нам нужно найти те категории, которые были установлены в обществе, когда данное произведение было создано. И оно может стать понятным, когда мы посмотрим на него в контексте существовавших категорий. В контексте ситуации в США танцтеатр не был столь ярким открытием эпохи так как это государство было пространством для плодотворных инновационных экспериментов в различных жанрах искусства. Но для Европы, Германии он был новой культурной и художественной формой, на языке которой давали ответ на мировоззренческие вопрошания эпохи. Ведь как бы ни было безупречно в своих идеалах предшествующее европейское искусство, оно не уберегло мир от нацизма. Великая культура Шиллера, Гете, Баха, Бетховена, Канта, Гегеля, Фейербаха, Маркса, Гумбольдта не воспрепятствовала появлению антихриста во плоти.

В 1962 году Бауш возвращается в Германию и присоединяется к Folkwang ballet company в качестве солистки. Пина ассистировала своему учителю, Курту Йоссу до 1968 года, пока он не уволился, оставив Бауш в качестве нового директора школы.

Еще работая с Йоссом, Бауш начала свои хореографические исследования. Она хотела выразить себя и нашла единственный путь сделать это – создавать свои танцы, которые выражают ее идеи и предпочтения.

В 1972 году Бауш была приглашена сделать хореографию в Wuppertal Opera company. Успех этой работы послужил тем, что ее пригласили стать новым художественным руководителем, хореографом балета Вупперталя. Бауш отклоняла предложение несколько раз, но в 1973 году приняла его с условием, что сможет привезти с собой своих танцоров из Folkwang Schule. По прошествии лет, танцтеатр Вупперталя стал не просто известной во всем мире труппой, а произвел хореографическую революцию.

Проблема классификации немецкого танцтеатра в американском пространстве постмодернизма имеет как бы отдельный характер. Но мы можем считать, что постмодернизм также многообразен, в связи с историческими условиями. Й. Шмидт подчеркивает принцип мозаичности в творчестве Бауш, что является одним из главных качеств постмодерна. Но автор, соглашаясь с мнением А. Сигаловой, акцентировал бы внимание еще на другом: учитывая глубокий психологизм, пластичность и обращенность к тематике любви, смерти, одиночества можно назвать постмодернизм П. Бауш экзистенциальным. Танцтеатр Пины Бауш – это экзистенциальный постмодернизм¹.

Автор считает, что танцтеатр П. Бауш, это прежде всего мировоззренческий проект. Как гражданин и художник послевоенной Германии она искала ответ на мировоззренческую проблему смысла бытия. Это подчеркивает и Норберт Сервос, когда провозглашает, что философия ее танца ярче всего выражена в телесно-гендерной пластике образов в «Кафе Мюллер», «Весне священной». Социальная философия немецкого хореографа расположена в теме любви, а возможно, в теме феминизации.

¹ Пина Бауш – неразгаданная тайна танца. [Электронный ресурс]. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/19096 (дата обращения: 21.01.2015).

Возможно, что именно через феминизацию социума она хочет пробиться к его облагораживанию, гуманизации, поскольку маскулинная культура и духовность привела к «закату» Европы. Для утверждения новой культурной доминанты Бауш использует язык танцтеатра, новую пластику и экспрессию¹.

Если американская публика к тому времени уже была способна воспринимать постановки не только в классическом или модернистском стиле, но и в стиле постмодерна, то европейская публика еще была в плену восприятия Русских сезонов С. Дягилева. Первые отзывы на спектакли П. Бауш были агрессивно-обвинительными, часто публика покидала зал. В своем интервью об этом периоде Пина вспоминает: «Первые годы были очень сложными. Снова и снова зрители покидали зал, хлопая дверьми, а другие свистели или кричали “фу”. Иногда нам звонили по телефону в репетиционные залы с плохими пожеланиями. Во время одного спектакля я вошла в зал с четырьмя людьми в качестве охраны. Я была напугана. Одна газета написала в своем обзоре: “Музыка прекрасна. Вы можете просто закрыть глаза”»².

Немецкое и европейское общество нуждалось в катарсисе, но для этого нужен был новый язык искусства, новые ценности и новая эмоциональная палитра переживаний. Также как и в лингвистической терапии, терапия сознания с помощью языка танца предполагает обучение новому языку. Чтобы избавиться от следов «коричневого» прошлого Пина придумала свой идиосинкразический язык³. Чтобы ментальность стала иной надо научиться

¹ Ерохина Т.И., Дрогобецкая В.И. Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. Том I (Гуманитарные науки). – С. 270.

² Bausch Pina. What moves me. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me> (дата обращения 22.01.2015).

³ Piya Sinha-Roy. Avant-garde German choreographer Pina Bausch dies. 30.06.2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reuters.com/article/2009/06/30/us-germany-bausch-idUSTRE55T5J620090630> (дата обращения 22.01.2015).

думать и говорить на ином языке, мультикультуральном, либеральном, толерантном, – на языке позитивной идентичности.

Важную роль в становление танцтеатра Пины сыграло ее сотворчество с художником Рольфом Борциком, ставшим ее мужем. Оба пришли к мысли, что на сцене надо оставить минимум средств, чтобы обратить все внимание на язык тела, на интенсивность действий.

В 1976 году они поставили «Семь смертных грехов» с использованием текстов Бертольта Брехта. Затем создали спектакль «Синяя Борода», в котором главное действие происходит в гостиной, пол которой усыпан листьями. В «Приходи танцевать со мной» по сцене разбросаны ветки деревьев, с которыми танцоры постоянно взаимодействуют. В конце спектакля тяжелое дерево с грохотом падает¹.

В «Кафе Мюллер» (Café Muller) представлена хореографическая зарисовка на основе детского впечатления, ставшего затем воспоминанием. «Даже ресторан в нашем отеле был очень интересен мне. Мои родители были вынуждены много работать и были не в состоянии приглядывать за мной. Вечерами, когда я должна была идти в кровать, я пряталась под столами и просто оставалась там. Все, что я видела и слышала, было очень захватывающим: дружба, любовь и ссоры – просто все, что вы можете ощутить в местном ресторанчике, как этот. Я думаю, это сильно простимулировало мое воображение. Я всегда была зрителем. Разговорчивой я, разумеется, не была. Скорее была тихой»². Зритель видит «зарисовку-воспоминание», бытовое впечатление из детства, ставшее фрагментом постановки, которая в целом являет череду из таких бытовых зарисовок. Ж. Росс (Janice Ross) в статье «Сложные танцы» подтверждает вывод автора о том, что это восстание против грубой брутальности в спектакле «Кафе

¹ Глухова А. Театр танца Пины Бауш: истоки, эстетика, ощущения [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html?forceDesktop=1> (дата обращения 19.06.2021).

² Bausch Pina: What moves me. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pinabausch.org/en/pina/what-moves-me> (дата обращения 18.01.2015).

Мюллер» является ведущим выводом ее мировоззренческого решения¹. Она пересматривает гендерные отношения, переосмысливает их с акцентом на феминность как более позитивную доминанту. Ощущается также доминантность на детские впечатления и воспоминания, на которые наложилась тень от коричневой чумы, поэтому флирт в «Кафе Мюллер» – это как бы лирика в гигантской земляной могиле². Бесчеловечность морали и эстетики brutality в спектаклях, которые длились целый вечер, раздражали американских танцевальных критиков. С тех пор как Бауш дебютировала в США в июне 1984 года на Олимпийском фестивале искусств в Лос-Анджелесе, это не столько предмет вопроса ее работы, сколько ее хладнокровно нейтральная позиция в отношении к чаще brutalным, агрессивным и физически и эмоционально злым эпизодам в ее танцах. «Она бросает нас в акт брутализации и унижения – в порнографию боли», – сказал ведущий танцевальный критик Арлен Крок в *The New Yorker* о дебюте Бауш в Америке. «Тревожная вещь в работах Бауш, несмотря на ее оригинальность и мастерство, это то, что она оставляет неуверенность в том, где стоит в моральном спектре», – сетует Алан Криегсман в *Washington Post* о том же дебютном туре³.

Очередным экспериментом стал спектакль *Kontakthof*, поставленный в 1978 году, показывающий танцевальный вечер, где раскрываются отношения между мужчинами и женщинами. В 2000 году спектакль был восстановлен, но теперь все роли исполняли пожилые люди старше 65 лет. Через 8 лет этот же спектакль был поставлен уже с 14-летними подростками. Участники

¹ Ross Janice. *Difficult dances: the choreography of Pina Bausch*. Stanford Presidential lectures in the Humanities and arts. Stanford University. 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/> (дата обращения 22.01.2015).

² The Telegraph. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/dance-obituaries/5713208/Pina-Bausch.htm> (дата обращения 17.01.2015).

³ Рыжанкова О.В. Танцтеатр как язык и стиль постмодерна: Пина Бауш // Национальное здоровье. 2016. № 3-4. С. 211-220.

отмечали, что «спектакль стал исследованием самих себя, своих болевых точек, проблем в общении друг с другом»¹.

Постепенно эстетика танца менялась и двуполусная черно-белая эстетика танца, в которой женщины играют роль жертв мужской жестокости сменилась более сложной картиной взаимоотношений, более красочной и наполненной нюансами полутонов. Однако доминанта феминности сохранялась, и мужчина покорно следовал за женщиной, боясь потерять связь и боясь раскрыть объятия. Чем опытнее становилась Пина как постановщик, тем более мощную энергетику приобретал ее танец и спектакль ² . Колеблясь между принципами театра и принципами хореографии, Пина непрерывно добавляла танец в свои спектакли, она никогда не прекращала танцевать, и в ее новых работах танец все больше выдвигался на первый план. Танцевальная часть доказывала, что является более устойчивой ко времени, чем часть с речью в ее спектаклях. Как считает Й. Шмидт, она дала танцу новый объем как искусству не только красоты, но и как пространству свободы, полному любви, нежности и гуманности³.

Как мы видим, это можно считать ответом на тот мировоззренческий вопрос, который встал перед ней в ситуации экзистенциальной неразберихи и пустоты после мировой войны в Германии. Ноберт Сервос в своей статье «Пина Бауш: Танец и эмансипация» написал: «Хотя Пина Бауш не определяла себя как постмодернист, она применяла много тех же элементов, использованных ранними хореографами-постмодернистами, таких как повторения, структуру коллажа, передвижения «простым шагом», использование мультимедиа, «но она поддерживала свой интерес к

¹ Глухова А. Театр танца Пины Бауш: истоки, эстетика, ощущения [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html?forceDesktop=1>(дата обращения 19.06.2021).

² Якунина О. Пина Бауш, ранившая в самое сердце. // Psychologies. 10.08.2014 [Электронный ресурс]. URL: http://www.psychologies.ru/self-knowledge/smysl-zhizni/_article/pina-baush-ranivshaya-vsamo-serdce/ (дата обращения 22.01.2015).

³ Schmidt Jochen. Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts [The History of Dance in the 20th Century]. Berlin, 2002.

предметам как способ не просто найти новую технику... а как к новой форме, в которой человеческий опыт выражается посредством тела»¹.

В 1980-х годах танцтеатр Вупперталя представил свою работу в США и привлек к себе сильное внимание. Он объединил в себе хореографию, пение, бытовые движения, актерскую игру, мимику и многое другое. Многие критики не знали, к чему причислить такой тип работы, это не походило ни на один местный театр. Сами же немцы называли это Танцтеатром. Несмотря на расхожие мнения критиков, многие работы включили немецкий жанр танцтеатр и трактовали его как эволюцию немецкого экспрессивного танца двадцатого столетия. Была критика работ Бауш за то, что в ней недостаточно танца. Она парировала: «Это простой вопрос, когда это танец, а когда нет? Где он начинается? Когда мы начинаем называть его танцем? На самом деле, танец, это сделать что-то с самосознанием, с телесным самосознанием и тем, как мы оформляем в телесность разные вещи. Но тогда оно не нуждается в том, чтобы иметь какую-либо эстетическую форму. Оно может иметь достаточно разную форму и все еще будет оставаться танцем»².

Работы Бауш больше всего сравнимы с почерком Айседоры Дункан: они оригинальны, но полностью лишены манерности, при всей глубине личностного смысла (Джон Ноймайер)³.

О спонтанной синергии ее творчества говорит Н. Дуато. «Ее невозможно было прогнозировать. Она удивляла и потрясала новыми идеями. Загадка — где она черпала столько всего нового, и в каждом спектакле всегда чувствовалось ее присутствие», — подчеркивает хореограф⁴.

Эстафету творчества в театре Пины Бауш после ее скоропостижной кончины в 2009 году принял Луц Фёрстер (Lutz Förster) (1975), артист, а

¹ Servos N. "Pina Bausch: Dance and Emancipation." The Routledge Dance Studies Reader. ed. London and New York: Routledge. Pp. 36-45.

² Bausch, P. Not How People Move but What Moves Them. Interview with Jochen Schmidt. 1978 P. 230.

³ Пина Бауш — неразгаданная тайна танца. [Электронный ресурс]. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/19096 (дата обращения: 21.01.2015).

⁴ Там же.

затем профессор университета искусств «Фолькванг». Он стремится сохранить и поддержать жанр танцтеатра П. Бауш, помня о балансе традиции и обновления¹. Этому способствует то, что в Германии высокое искусство широко поддерживается государством и даже в маленьких городах могут функционировать оперные театры, а провинциальные премьеры могут привлекать публику издалека. «Зритель здесь, будучи более подготовленным, всё время стремится познавать новое в искусстве. Здесь не любят заикливаться на чем-то одном, на одних и тех же спектаклях. В какой-нибудь маленький городок на новый спектакль могут съехаться со всей страны. Вообще Германия поражает не школьным, а культурным образованием» – повествует лучший молодой танцовщик 2006 года в Германии Я. Ревазов².

До сих пор остается дискуссионным вопрос с определением искусства Пины Бауш: театр это или танец или танцтеатр. Ответ, по мнению автора, однозначен: П. Бауш начинала с традиции, в которой жанр театра и танца жестко противопоставлены, границы их были безусловны. Затем, проходя стажировку в США, она познакомилась с другой традицией, в которой эта грань условна и допускается интеграция театра, танца, других видов искусства. В ситуации микса культуры, в обстоятельствах событий двадцатого столетия вполне логично возникает такой жанр как танцтеатр. Далее понимание этого жанра более не является проблемой, да и сам этот вопрос становится чисто внешним, второстепенным. Возможность синтеза искусств, синтеза жанров в двадцатом веке стало обыкновенной популярной практикой.

Основная проблема, которую решала П. Бауш с помощью языка хореографии, – это дать ответ на экзистенциальный Вызов, который встал

¹ Бах А., Юдов М.. Театр Пины Бауш в поисках баланса // Made for minds. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dw.com/ru/театр-пины-бауш-в-поисках-баланса/a-17071697> (дата обращения: 21.01.2015).

² Кузьминов В. Жизнь без пуантов. Интервью с Яном Ревазовым. [Электронный ресурс]. URL: <http://alterego2012.ru/zhurnal/2-oi-nomer/zhizn-bez-puantov.html> (дата обращения 21.01.2015).

перед немецкой нацией в ходе послевоенного кризиса. Если в области философии этот мировоззренческий Вызов имел смелость взять на себя К. Ясперс, то на языке хореографии этот Ответ предлагала П. Бауш.

Язык классики и модерна уже был недостаточен, так как эстетика и мораль этих образов не спасли от коричневой чумы нацизма. Под влиянием новых веяний, которые Бауш восприняла во время стажировки и работы в США, она постепенно находит постановочные, пластические и экспрессивные решения для новой формы танца. В своем танце она бросает вызов темной эстетике brutального насилия и акцент переносит на феминизм и доминанты женственности, гуманизма, любви. Общие тенденции деконструкции эстетики brutальности и конструирования эстетики феминизма она воплощала в спектаклях с разным удельным весом театральности, но с наличием тенденций, которые стилистически эволюционируют в постмодерн. Автор бы назвал эту эстетику танца холодный, экзистенциально-феминистский, пластический постмодерн.

1.3 Постмодерн как деконструкция памяти: Начо Дуато и балет «Бесконечный сад»

Начо Дуато, полное имя Хуан Игнасио Дуато Барсиа (Juan Ignacio Duato Barcia), родился в Валенсии, балетное образование получал в школе Мари Рамбер в Лондоне (Rambert Dance Company), в Брюсселе, в школе Мориса Бежара, в Нью-Йорке, в школе Элвина Эйли. Как танцовщик работал в труппе «Кульберг балета» (Стокгольм), после был приглашен Иржи Килианом в NDT (Нидерландский данстеатр), где впоследствии становится

хореографом. В 1983 году Дуато создал свой первый балет «Jardi Tancat» («Огражденный сад») для юношеского отделения NDT 2.¹

В 1990 году он возвращается в Испанию и возглавляет, сменяя на этом посту Майю Плисецкую, Национальный театр танца, который выводит в ранг одной из самых сильных и известных трупп мира. В должности руководителя балета Дуато остается в течение 20 лет, но при этом продолжает ставить балеты во многих ведущих мировых театрах.

В 2014 – 2018 годах Начо Дуато руководил труппой Берлинского балета и являлся приглашённым хореографом Михайловского театра Санкт-Петербурга. Первым спектаклем, созданным Начо Дуато на сцене Михайловского театра был одноактный балет «Nunc Dimittis» в 2011 году. Музыкальной основой для «Nunc Dimittis» послужила композиция для хора *asapella* классика современности — композитора Арво Пярта².

С 2019 года он занимает должность художественного руководителя балета Михайловского театра³.

Из всего наследия великого хореографа автор намеренно выделяет балетный спектакль «Бесконечный сад», представляющий оригинальную трактовку творчества А.П. Чехова, т.к. он максимально точно вписывается в рассматриваемую в данной работе проблематику, являясь произведением в стилистике постмодернистского танцтеатра. Этот балетный текст, подготовленный к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова, по своим семантико-синтаксическим принципам языка хореографии является всецело постмодернистским проектом. Вначале состоялась Мировая премьера в Мадриде в феврале 2010 г., а после этого спектакль был представлен в

¹ Козлова К.А. Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27 (I). С. 89–92.

² Аргамакова Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа (на примере балета «Nunc Dimittis» Начо Дуато) // Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 5. С. 15–26.

³ Михайловский театр. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://mikhailovsky.ru/theatre/> (дата обращения 13.05.2021)

рамках программы Чеховского фестиваля 19–23 июля в Москве в театре Моссовета. Показ вызвал множество критических и публицистических отзывов в прессе, стал предметом научной рефлексии¹.

Автору важен в этом анализе семиотический подход, т.к. семиотика как междисциплинарная отрасль знания, изучает знаковые системы, их сигнификативные, кодирующие, коммуникативные свойства. В лингвистике это случилось во многом благодаря развитию структурного анализа вербального языка (Ф. де Соссюр). Представители аналитической философии и логики неопозитивизма (Л. Витгенштейн, Р. Карнап, О. Нейрат и др.) в процессе решения задач логики и языка науки пришли к выводу, что универсальной знаковой системой является естественный язык.

Философия, культурология и в целом гуманитарная наука эпохи постмодерна пришли к материализации библейской метафоры о том, что Универсум является текстом. Современная семиотика не ограничивает изучение системы знаков разговорного языка, языка науки, искусства, мифа, религии, моды. Культура в целом и отдельные ее фрагменты также предстают как различного рода тексты и нелинейный мегатекст. Идея нелинейного мегатекста является результатом экстраполяции компьютерной метафоры о гипертексте на весь мир.

Искусство как специфическая подсистема познания и культуры включает в себя множество визуальных, вербальных, символических, интонационных языков и способов коммуникации. В семиотике искусства особым аспектом являются отношения денотации и коннотации, причем прогресс в коннотации оказывает значительное влияние на развитие семиозиса в целом. В различных видах искусства базовыми носителями языка могут быть не только тексты, символы, но и жесты, мимика, танцевальные движения, музыка, костюм, грим, декорации. Поэтому можно

¹ Рыжанкова О.В. «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3 (58). – С. 104.

выделить язык жестов, язык музыки, язык танца и другие языки искусства. Завершённые в смысловом отношении сообщения на любом из этих языков представляют собой тексты, с помощью которых художники высказывают свое мнение о положении дел в мире. Для этого они используют особый тип мышления и высказываний: образы, ассоциации, метафоры, символы.

Художественный текст, согласно Ю.М. Лотману, способен кодировать и передавать бесконечные объемы информации. Естественный язык, считает он, это первичная система коммуникации, над которым надстраивается вторичная моделирующая система сознания – миф, религия, искусство, наука. Во внутри художественной коммуникации возникает бытие образа как основной единицы языка искусства.

Тексты культуры являются сообщениями с усложнённой художественной структурой, поэтому содержание художественного произведения невозможно адекватно передать на естественном языке. Так, в лишённом вербальности танцевальном языке осуществляемое с помощью движения, позы, мимики, одежды, темпа, динамики, пластики, декораций, мелодии, ритма сообщение невозможно пересказать в полной мере. Все дело усложняется еще и тем, что в хореографических постановках используется также символический язык телесной пластики – телесные аллегории, метафоры, ассоциации¹. В результате порождаются образы, передающие чувства и мысли человека по отношению к жизни, обстоятельствам, другим образам. А современные хореографы, такие как Н. Дуато, вплетают в эту постановочную канву еще и слово, иногда вместо музыки.

Согласно классическим представлениям, с помощью выразительных элементов танцевального образа повествуется история. Выразительность образа, создаваемого с помощью телесной пластики танцора, служит

¹ Волкова Т.А., Кислица А.Е., Кошман С.С. Культура постмодерна в современной Западной хореографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36. С. 104.

источником художественной информации. В классическом балетном танце кодификация эстетического содержания с помощью эмоциональных и ментальных состояний имеет вид устойчивой кодовой системы. Тем более что язык классического танца достаточно консервативен.

Приоритетными компонентами в языке современного танца выступают стиль танца, одежда и аксессуары, выбираемое музыкальное сопровождение и различные социальные элементы – речь, статус. Такая система кодировки выразительных средств, поражающая разнообразием способов передачи мыслей, эмоций и чувств зрителю, сложилась в период постмодерна.

Она снимает вопрос об обусловленности произведений искусства этническими ценностями, так как искусство в таком случае выступает не выражением духовности, а отражением фрагментарности, неопределённости бытия личности. Разрыв с традицией усложняет человеку задачу обретения целостности, самотождественности. Поэтому проблема этничности в постмодерне снимается, так как индивид мыслится кочевником в мире глобальной коммуникации.

Постановка Начо Дуато «Jardin infinito» на чеховскую тему сильно затрагивает чувства русского зрителя, что объясняется следующими причинами: 1) применение хореографом для литературной основы спектакля, для его сценического рисунка и в качестве либретто произведений Антона Павловича. Уже само по себе это является важной побудительной причиной, чтобы обратиться к данному спектаклю; 2) особенно радикально и литературно смотрятся образы музыкальных текстов – звуки природы, «Священные гимны» (А. Шнитке), произведения П.И. Чайковского, речитатив из русских фраз¹.

Постановка получила отзывы журналистов, театральных обозревателей Н. Витвицкой, Л. Гучмазовой, Е. Маликова, одобрительную

¹ Рыжанкова О.В. «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3 (58). – С. 104.

оценку Фернандо Эрреры (в «Норте Кастилья»), Хулии Мартин (в «Эль Мундо»), Джастин Байод Эспоз (в «Dance Magazine»).

Критический разбор постановки испанского балетмейстера способствовал росту его авторитета как за рубежом, так и в России.

Спектакль, поставленный Н. Дуато длится шестьдесят пять минут, хотя само название его манит в бесконечность – это «Бесконечный сад». Вначале хореограф назвал свою работу «Сад слов», однако под впечатлением произведений и дневников Чехова название изменилось. Если осуществить перевод этого названия на философско-метафизический смысл, то это название будет звучать так: «Чеховский языковой Универсум», или «Языковая вселенная Чехова», или «Чеховский Лексикон». Понятно, речь идет об А. П. Чехове как носителе и мастере универсального лексического богатства – тотального языкового универсума.

Само по себе это уже вызывает уважение, так как знаменитый хореограф осознает масштаб и величие Чехова, так и величие слова в культуре и обществе. Это вполне естественно, так как находится вполне в рамках библейской картины мира. В онтологической парадигме христианства Слово как животворящий Логос имеет основополагающее значение, поскольку бытие есть результат его саморазвертывания: «1. В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. 2. Оно было в начале у Бога. 3. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин.2, 1,2,3).

Предметом рефлексии Дуато является мир в целом с точки зрения чеховской языковой картины мира, так как балетмейстер прочел не только всего Чехова, но и его дневники. Поэтому можно считать постановку Н. Дуато очень рациональной, в которой расставлены все точки над «и» и нет ничего случайного. Универсум в спектакле представлен как «Вселенная

Чехова», основой которой являются дневниковые записи писателя¹. Пожалуй, это небывалое новаторство для мастера балета, посредством языка хореографии рассказать о творческом мире писателя².

Следующий постмодернистский тезис заключается в том, что основной «персонаж» на сцене – текст. Это воплощено в постановочной метафоре, согласно которой на сцене присутствует мужчина, одетый в белый костюм, на котором написаны русские слова³. Это как белый лист бумаги, на котором могут быть напечатаны любые тексты, только задача заключается в том, чтобы найти нужные слова. Внешнее подобие этого персонажа с Чеховым, – костюм, грим, убранство, вплоть до чеховской бородки и обстановки, – выдают в нем образ Антона Павловича. Правда, и в этом случае Дуато не настаивает на внешнем сходстве, скорее это образ и символ мастера Текста. Вселенская символизация текста у Дуато поднимает его до метафизической высоты; средствами хореографии он возвышает его до Метатекста. Напомним, что именно в постмодернистской парадигме текстом становится все: игра, личность, сознание, город, история. Но надо понимать, что этот текст является нелинейным, гипертекстуальным, с эмоционально-ассоциативными, интуитивными переходами между частями лабиринта⁴.

Главной становится не реальность, а высказывания о ней. Было найдено оригинальное решение для того, чтобы тексты писателя и текст балета непосредственно соприкоснулись⁵. Как своеобразное музыкальное сопровождение спектакля для танцоров Дуато использует в спектакле для испанского зрителя звучание живого русского слова, чеховского слова

¹ Посвящение Чехову от Начо Дуато. 20.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/19260 (дата обращения 26.01.2015).

² Начо Дуато перевел Чехова на язык танца. 19.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=463248&cid=178> (дата обращения 26.01.2015).

³ Рыжанкова О.В. «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3 (58).

⁴ Звенигородская Н. Начо Дуато использовал Чехова. 21.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/culture/2010-07-21/100_duato.html (дата обращения 26.01.2015).

⁵ Руднев В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. II. М.: «Аграф», 2000. – 432 с.

вместо музыки, как музыку, как контекст. Музыка русской живой речи и музыка А. Шнитке звучат одновременно как сопровождение. Сама же постановка носит абстрактный характер, в ней нет единого сюжета. Русский язык в его живой интонационной форме без перевода для испанцев вплетается в канву спектакля как часть балета. Н. Дуато подчеркивает, что он «не делал для испанцев перевода, хотел, чтобы чеховские слова звучали как музыка. А движением я хотел выразить то, что наговорил Лев Николаев, российский телевизионный обозреватель, популяризатор науки, культуролог, своим голосом»¹.

Эта находка кажется замечательной: Баран, барышня, наслаждение, припадок, ура или ухо... и т.п. Внешне бессвязный набор русских слов в испанской постановке балета использован как контекст к языку хореографической экспрессии. Только великий мастер мог так тонко услышать и полюбить звучание русского языка и применить его как музыкальное сопровождение и контекст в балетном спектакле. В то же время, это высшее проявление постмодернизма в его естественном проявлении.

Поэтому для нас неприемлема позиция Л. Гусевой, которая в своей критической рецензии «Мучительный сад» утверждает: «Музыки почти что нет. Случилась попытка поставить что-то “настроенческое”, якобы чеховское, под тишину, звуки, недомузыку и непонятные русские слова. ... Все вместе работало на настроение: безысходная тоска, скука, депрессивность»².

Чтобы слово «душка» перевести на язык хореографии можно было воспользоваться единственным методом — методом эмоционального

¹ Яценков П.В. Москве высадили бесконечный сад. 18.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/07/18/517201-v-moskve-vyisadili-beskonechnyy-sad.html> (дата обращения 26.01.2015).

² Гусева Л. Мучительный сад [Электронный ресурс]. URL: <http://livi.livejournal.com/128190.html> (дата обращения 28.01.2015).

вживания. Язык эмоций и переживаний – единственное пространство, в котором литература и балет могут не только встретиться, а могут быть переведены. В балете «Бесконечный сад» Начо Дуато осуществил танцевальное воспроизведение не рассказа или пьесы Чехова, а его личных записей в дневнике, из которого выбрал самые личные впечатления. Личностный смысл глубоко эмоционализирован, это единство мысли переживания и для проникновения в него художник должен был отрешиться от сюжета, логики и оставить лишь одни конstellации смысла. Это тот глубинный уровень самосознания, где логика вербальности не действует, а живут лишь «чистые» формы смысла в их мышечном движении. На сцене ситуация моделируется так, чтобы этот смысл можно было прочесть как танцевальный текст, но его нужно не прочесть, а прочувствовать. Только художественная интуиция способна проникнуть в душу человека так глубоко и смоделировать ее¹. Никакая наука не может быть исследованием человеческой души. Исследованием персональной духовности может быть лишь искусство (художник), способное мыслить чистыми конstellациями смысла. Таков феномен Н. Дуато, постановки которого исследуют, моделируют и инсценируют движение души в чистом, идеальном виде.

Персонажи, которые может угадать лишь знаток Чехова и специалист в области балетной пластики и языка танца, представляют собой как «смысловые пятна» или «облака смысла», ибо настоящее мышление можно уподобить не механическим часам, а облачности. И только в такой интерпретации можно понять сменяющуюся череду дуэтов и трио как «сад Чехова», «три сестры Чехова», «душу». Надо подняться до осознания того, что три балерины в черных летящих нарядах – это «три сестры» и в то же

¹ В Москве завершается Чеховский театральный фестиваль. Первый канал. Новости. [Электронный ресурс].
https://yandex.ru/video/preview/?text=первый%20канал.%20новости.%20в%20москве%20завершается%20чеховский%20театральный%20фестиваль-конкурс&path=wizard&parent-reqid=1624104038959414-16357630869498210546-balancer-knoss-search-yp-sas-31-BAL-9178&wiz_type=v4thumbs&filmId=9706499560991001616

время – это часть «Души Чехова», обозначающая в его универсуме смысла неисполнившиеся надежды и несостоявшиеся судьбы¹.

Чтобы все это раскодировать в ходе самого спектакля (Остановись мгновение – ты прекрасно) нужно обладать тотальным знанием Чехова и балета. Поэтому лишь единицы зрителей способны достаточно подробно и актуально интерпретировать спектакль. Зритель с развитой эмоциональной интуицией и богатым эмоциональным мышлением также способен это воспринять как живую беседу на тему Чехова, его души и универсума смыслов писателя. Для остальных путь к спектаклю открыт только через интерпретацию критиков, специалистов, через повторные просмотры, обсуждения, проговаривания. Ведь для того, чтобы осознать и увидеть переходы от вальяжной успокоительности протяженных гласных («свааадьбааа с генерааалом») к резкости односложных выплесков («боль», «бык», «ночь») нужно научиться видеть в хореографической партитуре и пластике танца погружение в мир чистых смыслов². Мир чистых эмоций может быть изображен лишь намеками на чеховские персонажи. Однако видение в телодвижениях смысла, а в адажио – человеческих взаимоотношений не самоцель. Да, в мужском дуэте можно искать диалоги из «Палаты № 6», в героине, по-птичьи взмахивающей руками, намек на Нину Заречную, в герое, именуемом Текст, образ Чехова и самого Дуато³. Логичное движение в логике постмодерна к идее «смерти автора» (Чехов как автор «умирает» в постановке Дуато). Но это будет продолжаться бесконечно, так как читателей и интерпретаторов тоже бесконечно («Бесконечный сад» как метафора бесконечности смысла, интерпретаций).

¹ Витвицкая Н. Бесконечный сад в плену у слов. 21.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65481/> (дата обращения 27.01.2015).

² Рыжанкова О.В. «Бесконечный сад»: встреча литературы и балета // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3 (58).

³ Русским словом Начо Дуато завершил Чеховский фестиваль. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1475932> (дата обращения 28.01.2015).

Поэтому права Л. Гучмазова, когда использует метафору «тело как песня» для обозначения специфики подхода Начо Дуато к языку балета и к методологии балетной постановки ¹. Балет Дуато является глубоко интеллектуальным, в его постановке «Бесконечного сада» все рассчитано и продумано, тотально изучен первоисточник. Но парадокс заключается в том, что этот рационализм и логика направлены на моделирование эмоций и повествование о том, что не поддается логике дискурсивного мышления, а представляет собой логику движения чистых смысловых «пятен» («облаков»), создающих ассоциативный ряд, образ, универсум образов, постигаемый лишь эмоциональной интуицией.

Автор не согласна с интерпретацией Е. Маликова ², она кажется чуждой душевному строю русского писателя. Чехов по своему мышлению самый демилитаризованный писатель России. Ближе была бы к истине, с точки зрения автора, гендерная интерпретация творчества русского классика.

Несмотря на то, что постановка вызвала неоднозначные отзывы и часто оценивается как депрессивная, автору она не кажется таковой. И мотивация тут является результатом не интуитивной оценки, а аналитического рефлексивного исследования. Зарубежные отзывы о премьере в Мадриде также были сдержанными ³, либо пессимистичными ⁴, либо откровенно отрицательными ⁵.

Автор является активным сторонником позитивной оценки ⁶ этого спектакля и произведение Н. Дуато признает конгениальным творением

¹ Гучмазова Л. Балетные спектакли Начо Дуато: тело как песня. 19.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65261/> (дата обращения 26.01.2015).

² Маликов Е. Испанская война за русское наследство. Литературная газета. [Электронный ресурс]. URL: <http://old.lgz.ru/article/13662/> (дата обращения 28.01.2015).

³ Compañía Nacional de Danza.

⁴ Justine Bayod Espoz. Compañía Nacional de Danza. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dancemagazine.com/reviews/March-2010/Compaa-Nacional-de-Danza> (дата обращения 29.01.2015).

⁵ José Catalán Deus, Nacho Duato interpreta a Chejov. 24.02.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2010/02/24/compania-nacional-de-danza-nacho-duato-rassemblement-jardin-infinito-chejov.shtml> (дата обращения 26.01.2015).

⁶ Витвицкая Н. Бесконечный сад в плену у слов. 21.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65481/> (дата обращения 27.01.2015).

самого Чехова. Позитивный вывод требует либо предварительной хорошей, вдумчивой подготовки в области чеховедения и «русской души», либо развитой эмоциональной интуиции на основе большой культурологической и художественной эрудиции. Постановка стала доступной и адекватно воспринятой, прежде всего, узким кругом профессионалов. Она альтернативна произведениям шоу или масс-культуры и оценки и восприятие здесь являются совсем иными.

Таким образом, следует отметить оригинальность трактовки испанским хореографом Начо Дуато текстов и творчества А. П. Чехова. Несмотря на то, что спектакль поставлен в рамках и по заказу Чеховского фестиваля, предметом постановки является не пьесы «Дядя Ваня» или «Вишневый сад», а сам А.П. Чехов. Хочется спросить: «А правильна ли вообще такая постановка вопроса?». Однако в гуманитарной культуре и науке современности основным предметом является текст, и все может быть интерпретировано как текст. Неслучайно и название спектакля *Jardin infinito*, что в буквальном переводе означает «Бесконечный сад» и что метафизически можно перевести как «Универсум Чехова». Используемые хореографом слова и оборот «Бесконечный сад» являются метафорами для обозначения семиотического универсума Чехова и вечности обсуждаемой тематики.

Сам балетмейстер также явно указывает, что предметом постановки был Чехов, а погружение осуществлялось с помощью использования его записных книжек и вживания в атмосферу его быта. Это нисколько не дискредитирует Н. Дуато, потому как он максимально вдумчиво подошел к созданию балета – прочел все произведения и дневники Антона Павловича.

Результатом этого погружения, с точки зрения автора, является действие по законам нашего времени. Имеется в виду дуатовский Чехов, констатируется «смерть автора» или торжество «читателя». Автор считает, что трактовка Чехова на языке современного испанского балета является сугубо испанской: Чехов выражен языком темпераментных движений и

жестов. Начо Дуато говорит о Чехове с испанским темпераментом, и это вполне естественно.

Среди критиков было много «вздохов» о депрессивности постановки. В спектакле, несомненно, присутствуют традиционные штампы: «тоска», «ностальгия», «невывразимая душа», Достоевский. Некоторые интерпретаторы увидели в этой постановке очень многое от Достоевского. Несмотря на то, что постановка Дуато на тему Чехова сопровождалась буквально чтением Достоевского, автор не смогла услышать неизбывной тоски и мрачности в спектакле.

Спектакль, с точки зрения автора, поставлен очень рационально. Одно из двух: или эмоциональная интуиция Дуато очень проникновенно постигает болевые экзистенциалы эпохи и переводит их на язык балета, или хореограф очень хорошо знаком с теориями (текстами) и идеями в стиле Ролана Барта, Умберто Эко, Жака Деррида и др. В центре постановки о «Саде» или «Вербальной вселенной Чехова» помещен «текст». Конструкция погружения текста в текст создает рефлексивное, гиперриторическое построение. Текст присутствует и контекстуально, слова из пьес Чехова частично сопровождают постановку как музыкальный фон и даже контекст. Такое произведение в балете можно сравнить только с произведениями писателей-семиотиков, например, с романом У. Эко «Имя розы».

Важно сказать об эмоциональном звучании спектакля. Контрастность тонов, используемая автором, лишь подчеркивает, что для русской души важно «или все, или ничто», на середину она не согласна. Это качество традиционной русской ментальности подчеркивали Н. Бердяев, С. Франк и др. Спектакль явился очень философичным, выстроенным буквально по канонам современного гуманитарного знания. Контрастность же цветовой палитры говорит о преобладании в русском характере нравственной проблематики, над которой бился Чехов. Ценность чеховских решений состоит в том, что в них нравственное и эстетическое неразрывно связаны, переплетены.

Спектакль Н. Дуато, представленный как реконструкция языком балета чеховского мира, его дневников, является чисто постмодернистским ходом, который, с одной стороны, стремится к супермодернизму, нелинейности и гипертекстуальности, а с другой стороны, включает обязательное обращение к глубинам социальной памяти и к ее деконструированию.

В целом необходимо отметить, что сущность театра танца представляет собой интеграцию разных видов искусства, цирка, спорта, и других, ядром которого выступает хореография. Методологически принципами этого искусства и культурной практики является структурализм – четкие, рационально определенные принципы. Театр танца постмодерна в значительной мере ангажирован визуальным, экранным поворотом в культуре XX – XXI века.

Зачатки танца постмодерна как танца, направленного на самовыражение, возникли в СССР в начале XX века. Но полноценное его развитие началось уже в постсоветскую эпоху. Театр танца в СССР был ангажирован идеей восстания масс и мифологией мирового коммунизма, а современный танцтеатр ангажирован фрейдистскими мотивами секса, либидозности, комплексами, дискомфортом и поиском проекта строительства персональной утопии. Одной из тенденций постмодернистской культуры исследователи называют замену объективного субъективным, уникальность – бесконечной воспроизводимостью.

Новой эстетической формой хореографического нарратива стал танцтеатр Пины Бауш, в котором наблюдался синтез искусств, использовался принцип обнажения физических усилий, тела как обнажения души.

Отсылки и отголоски постмодернистской культуры (глубинность смысла, использование альтернативного музыкального сопровождения, кодирование слов в мышечное воспроизведение, абстрактность и бессюжетность) проявились в спектакле Начо Дуато «Бесконечный сад», поставленном по мотивам русской классики.

Танец постмодерн в своей сути мультивариативен, он допускает смешение культур – элитарной и массовой (к примеру – перемещение массовой культуры в музейное пространство, заимствование шаблонов массовой культуры в высокую). В нем могут встречаться плюрализм как отказ от канонов и авторитетов, ирония, игровой характер, размытие жанров и категорий, дискурсов.

ГЛАВА 2

ТАНЦТЕАТР КАК КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

2.1. Аутентичное движение как характеристика танца буюто и гага

Классический балет попал в Японию одновременно с современным, основной репертуар – «Жизель», «Лебединое озеро» и другие спектакли. Но восприятие современного танца у японцев проходило проще, он легче воспринимался физиологией японских танцовщиков, а для зрителя современная западная хореография визуально походила на традиционные японские движения¹.

В широком, общепринятом смысле сейчас определяют понятие буюто как «шаг танца».

С точки зрения автора, одной из важных для объяснения генезиса и эволюции этого танца имеет фигура Тацуми Хидзикаты.

Он родился в 1928 году на севере Японии, а в 1945 году американские войска впервые в истории человечества использовали атомное оружие, сбросив бомбы 6 августа на Хиросиму и 9 августа на Нагасаки, что оказало сильное эмоциональное воздействие на личность хореографа². В 1952 году Тацуми переехал в Токио, где стал заниматься современным танцем и классическим балетом в институте современного танца Андо Мицуко. Но позже обнаружил, что эти направления не подходят лично ему. Хидзиката стал присоединяться к авангардным труппам и одновременно создавать свой стиль, который поначалу назывался «Анкоку-буюто» – «Танец тьмы». Одни исследователи однозначно уверены, что белая краска на лицах и телах

¹ Richie Donald. Japan. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.geocities.co.jp/SilkRoad/2832/japan18.html> (дата обращения 18.02.2015).

² Гриценко В.П., Рыжанкова О.В. Японский танец буюто: антропологические основания // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2015. – № 3 (44). – С. 285–293.

танцоров, их позы как «искореженные тела» есть ни что иное, как отголоски великой трагедии человечества. Другие же отрицают такую аналогию. Такаши Морисита пишет: «буто не связано напрямую с взрывами бомб в Хиросиме и Нагасаки, буто – культурное явление сюрреалистической почвы, не обоснованное политическими и социальными катаклизмами»¹. Даже если считать слишком прямолинейным восприятие буто через призму японской трагедии Второй мировой войны, не принимать тот факт, что буто родился из хаоса, характерного для японской психики того периода, невозможно. Этот эмоциональный шок возник как результат разочарования японцев в пути прогресса и доминирования западной цивилизации.

Атомные бомбы стали вестниками нового этапа цивилизации, осознания трагичности прошлого и неизбежности интеграции их страны в современность.

Ольга Гердт пишет о «смерти» в XX веке танца, автора и тела: «Тело, с которым, собственно, работает танец, оказалось на тот момент слишком «запачканным», поскольку вся предыдущая история виделась как история его инструментализации»².

Десятилетия исследователи изучали связь между шоковым воздействием от атомного взрыва и склонностью к трансгрессивному поведению и разлому контроля и пассивности в японской культуре. Это можно проследить на съемках Хидзикаты в фильме «Пуп и атомная бомба (1960)»³. Человек не может остаться равнодушным к ядерной катастрофе, и визуальная семиотика подтверждает коррелятивную связь между новым

¹ См. Васенина Е. Закатать в буто, или Так сказал Хидзиката. [Электронный ресурс]. URL: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397> (дата обращения 12.02.2015).

² Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей // Театр. – 2015. – № 20. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/#more-12375> (дата обращения 12.03.2018).

³ Пуп и атомная бомба (Navel and a bomb). 1960. Реж. Хосоэ Ейко. Хореография Тацуми Хидзиката. Символистский фильм о связи тела и атомной бомбы [Электронный ресурс]. URL: <https://t-catalog.ru/view5/content> (дата обращения 18.06.2021).

языком телесности и деконструктивным воздействием войны на культуру и личность ¹.

В 50-х годах XX в. в Японию хлынул поток массовой культуры, начали появляться театры и труппы в стиле авангарда, возник андеграунд ². Интересно, что Хидзиката наладил диалог между Японией традиционной и модернизированной. Ассимиляция техники классического балета привела японцев к осознанию различия антропологии и культурных практик западных и азиатских танцоров. Японцам пришлось изыскивать новые подходы для воспитания артистов классического танца, соответствующих требованиям ведущих мировых театров, и в то же время, исходя из физических и анатомических особенностей своей танцевальной культуры.

1959 год стал этапом в новом мироощущении японцев, когда проснулся глас народа как выражение народной оппозиции к американской оккупации. Форма американо-японских взаимоотношений требовала своего обновления. Именно в этом бурном социальном климате Хидзиката представил первое выступление труппы «Анкоку буто» на Шестом ежегодном представлении новичков All-Japan Art Dance Association (японской танцевальной ассоциации) 29 мая 1959 года. Выступление состояло из двухактного спектакля с участием самого Тацуми и сына Кадзуо Оно, Юшито Оно.

Говоря об исполнителях буто, мы подразумеваем танцоров, тех, кто с абсолютной свободой выражает аудитории свои эмоции через танец. В течение 1960-х годов, в период великих культурных изменений, этот новый жанр освободил себя от всяческих рамок: классического западного танца, традиционного японского и пр. Только в самом начале буто расценивался как революционный стиль танца, но позже он был переоценен и утвердился в своей самодостаточности.

¹ Educator Guide. SPARed. Ledoh. P.4.

² Goodman David G. «Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods» // Journal of Japanese Studies. – 17.01.1991. – P. 229.

Импровизация стала одним из важнейших аспектов буюто и тем самым отделила его от других хореографических стилей. Иногда в буюто целый спектакль мог быть построен исключительно на импровизации. Вдохновением для танца могла послужить музыка, литература, рисунок, скульптура и т. п. В то же время танцор мог совсем не опираться на музыку, которая остается лишь фоном к его выступлению. Как и в современных направлениях западного танца, импровизация в буюто есть движения, спонтанно выхватываемые телом из сознания здесь и сейчас во время перформанса. Это результат долгих тренировок, обучения, воспитания тела, заучивания поз и движений.

В отношении дискуссии о техниках и методах импровизации, танцовщики и ученые выделяют Тацуми Хидзикату как человека, который убрал формальный язык танца из начальных форм буюто, чья импровизация была наиболее анархичной. Кадзуо Оно, также являющийся основателем буюто, старался избегать устоявшихся техник, даже тех, которые появились в самом начале возникновения буюто.

Среди хореографов-постановщиков иногда используется такой прием, когда импровизация, воспроизведенная танцорами в течение репетиции, в результате заучивается и вставляется в танец. Или создается небольшой отрывок хореографии, и далее исполнителям дается свобода для выражения своих чувств в рамках заданной тематики. Как бы то ни было, импровизация в буюто – это аспект, трудно поддающийся характеристикам и систематизации. Но она невозможна без кропотливой работы танцовщика над своим телом и духом.

При обучении буюто важно правильное взаимоотношение учителя и ученика. В чем-то оно напоминает отношения психоаналитика и пациента. Импровизация в буюто – есть проявление бессознательного ученика, и учитель должен помочь высвободить его. Впоследствии ученик самостоятельно

сможет использовать полученные навыки в практике¹. Высвобождение бессознательного есть поиск сублимации, а его сублимация есть средство достижения гармонии с миром. Импровизация в *буто* есть связь между свободой движения и правилами, скованностью и изобретательностью, традиционностью и трансгрессией. *Буто* было рождено в период, когда необходимость обновления и в то же время сохранения культурных ценностей ощущалось наиболее сильно. Эти нужды обнаружили внезапные изменения общества, заданный порядок, правила и законы жанров искусства, а также борьбу социума с целью утвердить индивидуальность, свободу выражения, личную культуру и традиции вместе с важностью их обновления.

В то время, пока методологические и эстетические элементы, которыми прорастает *Анкоку буто*, еще не очень были видны, создается первый спектакль «Кинжики». На тематическом уровне этот спектакль является прощупыванием на интуитивном уровне всех будущих проявлений *Анкоку буто*. Важно отметить, что «Кинжики» был создан под впечатлением от одноименной новеллы 1951 года Юкио Миссимы. «Кинжики» (Kinjiki) в переводе на русский означает «Запретные цвета».

«Кинжики» Миссимы – это эвфемизм гомосексуализма. Дуализм романа нашел свои отголоски и в спектакле *Хидзикаты*: гомосексуализм, женоненавистничество, красота и уродство, жизнь и смерть, молодость и старость. Эти темы, пронизывающие всю работу Миссимы, редко признаются критиками его времени. В то время как Запад рассматривает его как одаренного писателя, номинанта Нобелевской премии по литературе, в Японии его видят как правого активиста, чьи оппозиционные литературные стратегии создавали большие дестабилизирующие последствия внутри страны.

¹ Святуха О.П. Танец *буто* как синтез западных и восточных культурных традиций // Россия и АТР. 2016 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy> (дата обращения 15.01.2021)

Во время танца Хидзиката изменял свою внешность – он брил свою голову и закрашивал лицо и торс черной краской. На нем были надеты серые расклешенные брюки, в то время как на Юшито был только черный шарф и шорты лимонного цвета.

Нанако Курихара, японо-американский журналист, интервьюер, режиссер, описывает этот танец как «садомазохический гомоэротичный акт»: «В танце мальчик появляется в правой части сцены. Мужчина, держа курицу, выходит на сцену и бежит по кругу. Ощущая присутствие мужчины, мальчик застывает, смотрит на руки с выражением страдания и дает себе пощечину, как будто знает что-то плохое, что вот-вот свершится. Он подходит к узкой полоске света в центре ближе к мужчине, который ждет в темноте. Они встречаются лицом к лицу, тяжело дыша. Мужчина выталкивает курицу на свет. Белые крылья взмываются потрясающе. Мальчик берет курицу. Он поворачивает голову так, как если бы хотел спросить, что означает эта курица и возвращается в правый край сцены, прижимая ее к груди. Мальчик зажимает курицу между своими бедрами и медленно опускается на корточки, зажимая ее до смерти, пока мужчина наблюдает сзади. Аудитория, состоящая преимущественно из танцовщиц, задыхается при виде безвольной курицы в ногах мальчика. После этого гаснет свет.

Во второй части танцоры выступали в абсолютной темноте. Аудитория слышит звуки контакта влажных губ, дыхание и сексуальные стоны. Два человека катаются поочередно, оказываясь один сверху другого. Мужчина вскрикивал несколько раз “Je t’aime”. Мальчик бегал, а мужчина гонялся за ним. В конце играет блюз, сцена немного освещается, мальчик уходит, волоча ноги и держа в руках курицу».

Получив звание «опасного танцора», Хидзиката порвал с танцевальным обществом Японии.

Использование чрезвычайно сгущенной энергии и минимального количества движений, имевших место в первом публичном перформансе, станет важным аспектом стилистики Анкоку будто в целом. Сочетание

тишины и напряженности создает почти ритуальную атмосферу и обостряет диссонанс между физической деятельностью и эмоциональным накалом. Для западной аудитории, впервые столкнувшейся с *буто*, типично мнение, что *буто* – это скучно, потому как в нем нет никаких действий. Но это отсутствие действия можно проследить и в других жанрах японского исполнительского искусства. В «Кинжики» такой вид движения можно наблюдать в исступленной апатичной напряженности, с которой зажимание курицы между бедер подростка разворачивается на сцене.

Интересно отметить, что специфичность новой формы танца непосредственно обусловлена антропологией японского танцевального материала: антропология тела, упражнений, движений. Этот нюанс различий антропологии танца в ракурсе Восток–Запад отмечает А.В. Жукова, указывая на особое положение плеч, рук и спины (вторая позиция – руки подняты в стороны и параллельны полу), которое воспитывается постоянным экзерсисом у европейцев. Японцы считают, что в жизни руки европейцев привыкают к такой позиции в связи с высокими столами и стульями; японцы в жизни, как известно, сидят на полусогнутых в коленях ногах, и руки опущены даже во время трапезы или её подготовки за маленьким столиком. Для японцев, привыкших к своей традиции фиксировать позу, при которой руки опущены не от локтей, а от плеч в традиционном японском танце, это очень трудное упражнение не столько с физической точки зрения, сколько с ментальной¹.

Переехав в Токио, Хидзиката был полон энтузиазма и желания стать профессиональным танцовщиком. Он стал изучать классический танец, модерн, джаз и даже фламенко. Его стремлениям обрести хорошую балетную форму противостояла его природа и физиология: балетный танцовщик должен иметь прямые, стройные ноги, в сравнении с согнутыми ногами

¹ Жукова А.В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX - начало XXI века) в контексте диалога культур: дис. ... канд. культурологии. Москва, 2011. 178 с.

Тацуми, покладистость и изящные манеры, а не его упрямый сельский темперамент. Грубое воспитание отчуждало Хидзикату от городского искусства как в его понимании, так и в реальности. Позже он говорил: «Прямые ноги порождает мир, где доминирует разум. Арочные ноги рождены миром, который нельзя выразить в словах».

Мысль о культурно-антропологической специфике японского танца подтверждается рассуждениями об эволюции этнокультуры японцев: «Танцовщики и хореографы (профессиональные и любители), а главное – публика, несмотря на свою верность японским традициям, в течение всего XX – начала XXI веков постепенно привыкали к новой для них танцевальной эстетике, что сказывалось на их этноменталитете»¹.

Что касается Хидзикаты, то он активно сочинял свой стиль, черпая вдохновение из французской литературы, в частности Ж. Жене и А. Арто, западного экспериментального искусства, экспериментального театра и японского фольклора, изобретая таинство и священность современного искусства на стыке Востока и Запада. Такие авторы, как Юкио Мисима и Джунчиро Танизаки в те времена также занимались подобными диалогами между современным настоящим и традиционным прошлым.

Примечателен еще один биографический факт, способствовавший публичному признанию будто. Хидзиката владел искусством самомифологизации: на публике он стал известен своим причудливым поведением и абсурдными высказываниями. Его харизма в сочетании с этими девиациями привлекала многих молодых людей, вызвала интерес среди публики и критики. Он хотел создать культ аутсайдеров, которые не принимаются обществом. Он изолировал своих танцоров от мира, создал коммуну, в которой использовал насилие и деграцию, чтобы наладить их собственный контакт со своими телами. Они брили головы и брови, в то

¹ Жукова А.В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX - начало XXI века) в контексте диалога культур: дис. ... канд. культурологии. Москва, 2011. 178 с.

время как сам Хидзиката носил длинные волосы и женское кимоно. Но своим декадентским образом труппа «Анкоку буто» старалась, с одной стороны, искусственно эпатировать публику, а с другой – подчеркивала свою преемственность с традицией японского театра. В кабуки артисты считаются самым нижайшим слоем общества, и им дозволялось лишь осуществлять работу, связанную со смертью, такую как казнь, убийство и разделывание животных¹.

Хидзиката и Оно создали танец, который соответствовал японским эстетическим представлениям, когда красота не всегда предстает в совершенной форме. В своих рецензиях критики, описывая позы танцоров писали: «скрюченный», «изуродованный», «конвульсионный»².

Вики Сандерс в своей статье «Танец и темная душа Японии: эстетический анализ буто» приводит пример, что Юшио Амагатсу, японский хореограф, основатель труппы Sankai Juku (что в переводе означает «Школа Горы и Океана» – прим. авт.) описывает буто как стиль, в котором тело пребывает в идеальном состоянии между жизнью и смертью, между реальностью и неизвестным³. «Другими словами, буто можно определить как состояние “пустоты” (или состояние “ничто”), где преобладает отсутствие разума. Внешнее проявление этого действия воспринимается одинаково аудиторией и исполнителем как состояние транса»⁴.

В 1970-х танец буто стал исследоваться как метод психосоматического анализа специалистом в этой области Мичизо Ногучи. Он сравнивал движения тела со структурами японских идеограмм. В 1990-х годах этот метод укрепился в психоанализе под влиянием двух выдающихся систем в

¹ Гриценко В. П., Рыжанкова О. В. Японский танец Буто: антропологические основания // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2015. №3 (44). С.285-293.

² Святуха О.П. Танец буто как синтез западных и восточных культурных традиций // Россия и АТР. 2016 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy> (дата обращения 15.01.2021)

³ Sanders Vicki. Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of «Butoh» // Asian Theatre Journal. – 1988, Autumn. Vol.5. No. 2. – P. 148-163.

⁴ Там же. P. 159.

Японии: Ногучи Таисо (физические упражнения) и Такеучи – лекции Тошихару Такеучи, который использовал термин «*karada-to-kotoba*», т.е. «тело-слово как единое существо». Он предназначал свои занятия в основном для актеров, но впоследствии его урок стал широко признаваться психологами в качестве эффективного экзистенциального метода человеческого развития. Автор путем тренингов *буто* и выступлений обнаружил, что исполнитель освобождается от фиксации и зажатого состояния и получает свободную энергию, в теле всплывают социально подавленные впечатления и многое, что похоронено где-то глубоко внутри.

Об этом говорит и Т. Касаи: «У танца *буто* как метода психосоматических исследований, есть несколько преимуществ:

- 1) *буто* подходит для восприятия тонких отношений между сознательным намерением и бессознательной реакцией;
- 2) искусственно вызванные эмоциональные реакции иногда открывают гораздо более глубокие реакции тела;
- 3) практикуя такое движение, человек через танец получает облегчение и исцеление;
- 4) у танцующего всегда есть возможность настраивать уровень физического и эмоционального напряжения в соответствии со своим состоянием¹.

Так как танец *буто* может оказаться вызовом к проникновению в глубокие, экзистенциальные слои человеческой психики, в фазе подготовки чрезвычайно важно достижение релаксации и гибкости реакций. Например, мирная неподвижность и спонтанный смех, появляющиеся после упражнений Такеучи, – показатели готовности к шагу в направлении

¹ Касаи Т. Танец *Буто* как метод психосоматического исследования. Перевод Е. Кулаковой [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7976> (дата обращения 13.02.2015).

единства сознания и тела»¹. Буто достигает бессознательного посредством погашения лишнего Эго, которое блокирует ментальное зрение.

Конечно, трудно не обратить внимания на близость буто к буддийской философии. Видимо, это следует признать, учитывая корневую связь с японской этнокультурой. Но как явление постмодерна, оно открыто на пути интеграции буддизма и христианства. В связи с этим важно отметить, что Оно, партнер Хидзикаты, был католиком. И его вера также пронизывает его работы светом и оптимизмом на контрасте с темнотой Тацуми. Оно часто говорил: «Иисус был учителем буто».

Многие ценители современного концептуального искусства пытаются разгадать семиотику буто, познать смысл жестов и движений, расшифровать их коды. Юшио Амагатсу в своем интервью говорит: «Не существует определенного, неизменного значения для отдельных жестов. Нельзя анализировать элементы танца отдельно друг от друга. Так же, как никто не может объяснить и полную картину аналитически. Объяснение, как правило, разрушает впечатление и ограничивает реальный эффект. Когда люди видят мои выступления, я не хочу, чтобы они приходили с заранее сфабрикованным мнением. Я хочу, чтобы они видели не только глазами, но и всем своим существом»².

Остановимся на антропологических основах танца буто, используя для этого высказывания и признания самого создателя этого танца Тацуми Хадзикаты. Анализируя самонаблюдения Тацуми, его рефлексии над собственным творчеством, мы можем подчеркнуть следующие существенные моменты:

1) у него существовали высокоразвитые интерес, интенции и способности к наблюдению и изучению человеческой кинесики в целом и

¹ Касаи Т. Танец Буто как метод психосоматического исследования. Перевод Е. Кулаковой [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7976> (дата обращения 13.02.2015).

² Paszkowska A. What does Butoh mean? Interview with Amagatsu. [Электронный ресурс]. URL: http://www.paszkowska.de/what_does_buto_mean.html (дата обращения 19.02.2015).

способов ее трансляции и кодирования в языке танца. Тацуми писал: «Я, как бездомная кошка, постоянно наблюдал за жестами и поведением членов моей семьи и соседей. Собственно, делать больше было нечего и играть не во что. Даже соседская собака до сих пор живет в моем теле. И все эти воспоминания плавают во мне, как плот по реке. Иногда несколько плотов встречаются вместе и общаются друг с другом. Иногда они пожирают один из главных моих продуктов питания – темноту»¹.

2) Он обладал развитой памятью в отношении языка движения в целом и способности «пропускать через себя» язык кинесики социума, народа.

3) Тацуми обладал высокой способностью рефлексии над языком танца с учетом антропологической природы, культурной основы и специфики языка движений как своего народа, так и других. Он пишет: «Движения, собравшиеся в моем теле, становятся видимыми через руки. Когда я пытаюсь что-то взять, рука, находящаяся внутри меня, отдергивает мою руку, и она не добирается до цели. Я установил, что тело, которое не может ничего достигнуть по прямому пути, а только по обходному – это давно сформировавшееся тело. Такое тело оказалось абсолютно не приспособленным для современного танца, который я изучал в Токио. Раз, два, три... – нет, так не пойдет. Я должен был найти окольный путь, скользить в пространство. Борьба с невидимыми вещами внутри моего тела – вот является моей главной задачей. На полпути моя рука занемевает, как у старых людей. Или же она не возвращается с полпути, или она исчезает на полпути. Вы, наверное, думаете, что мой рассказ лишен смысла. Но будьте внимательны. И когда-нибудь вы заметите, что в этом кроется смысл»².

¹ Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>. (дата обращения 20.02.2015).

² Там же.

4) Его рефлексивная продвинутость также проявлялась в способности сравнивать язык движения и язык танца различных социумов, восточной и западной традиции.

После смерти Тацуми Хидзиката (в январе 1986 г. в возрасте 57 лет) в Токио будто в большей мере стало распространяться на Западе¹. В Японии, где искусство подконтрольно государству, авангардные формы творчества оцениваются всецело негативно. Тем не менее, будто привлекает внимание некоторых профессионалов, а также существует как форма духовной практики, в которой смысл движения доминирует над его формой, что исповедовал Хидзиката.

В.Ю. Никитин выделяет четыре этапа эволюции буюто: классический (Хидзиката); современное буюто (второе поколение), ставившее акцент на «неяпонской» идеологии этого явления; постмодернистское буюто (третье поколение), отказавшееся от многих канонов, в том числе белого грима; пост-буюто (четвертое поколение) – современный танец с элементами буюто².

Таким образом, танец буюто поражает европейского зрителя своей авангардной эстетикой: он разрушает традиционные представления европейцев о японском танце. В самой Японии он также получил прописку не сразу и совершил эволюцию от агрессивно-эпатажной до толерантно-экологичной формы своего воплощения. Наиболее распространенные характеристики и обобщения этой формы искусства сводятся к следующему:

– буюто есть свидетельство тектонических сдвигов в японской культуре этого периода, в особенностях не только танцевальной кинесики, но и ментальности (японские религии), традиционного стиля мышления в новой

¹ Hijikata Tatsumi, 57, dancer, teacher and creator of butoh. The New York times. 25.01.1986. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/1986/01/25/obituaries/tatsumi-hijikata-57-dancer-teacher-and-creator-of-butoh.html> (дата обращения 15.01.2015).

² Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. Лань. Планета музыки. СПб. – 2016. – 218 с.

интерпретации японских концептов на основе понятий и структур современного европейского и американского танца,

- трансформация традиционной формы культуры, ценностей и стандартов восприятия была осуществлена Тацуми Хидзиката, Кадзуо Оно и Акира Касаем путем деконструкции традиционных форм методами европейского авангардизма, сюрреализма, современного искусства,
- доминирующие импульсы исходили из образцов довоенного искусства Германии.

Если говорить о трансформации танцевального искусства, то следует отметить, что происходит уход в танце от языка прыжков, подскоков, вращений и обращение к удерживанию тела внизу, своеобразное прирастание к земле. В ходе освоения фигур европейского классического танца японские мастера пришли к осознанию отличия телесной фактуры своих танцоров от западных. Антропологические различия потребовали иных подходов к воспитанию артистов, чем в академической европейской традиции.

Понятие особой антропологической размерности японского танца непосредственно связано с его особой энергетикой: японская танцевальная кинесика не признает «движение ради движения» и исповедует принцип, что любое движение имеет возможность стать танцем и любой индивид к этому призван. Это совпадает во многом с интенциями постмодернистской хореографии, в которой, в отличие от модерна движение не является самоцелью, доминантой становится концепт, смысл. В японском танце изначально присутствует особая энергетическая природа, в нем испокон веков уделялось внимание философии и обмену энергии артиста и зрителей. Более того, созданный Хидзиката будто предстает как медитативная техника, а также как своеобразная йога японцев. Будто требует от исполнителя «отключить» сознание от мира, вслушаться в движение энергии в собственном теле, не пытаясь сотворить движение ради движения, пережить транс. Будто является психотехникой глубинного проникновения в

человеческую телесность на основе достижения глубокой релаксации, сосредоточенности и гибкости реакций. Как видно, будто несет на себе печать как японской антропологии, кинесики, так и этнокультурные традиции и психотехники саморазвития личности.

Высказывание Тацуми Хидзиката «Мой танец родился из грязи» не является формой эпатажа. Тацуми Хидзиката демонстрирует, что танец будто родился из подражания утилитарным практикам повседневного жизненного уклада японцев, японских крестьян. Здесь уместно сравнение со стихотворением «Мне ни к чему одические рати...» (1940) Анны Андреевны Ахматовой (1889–1966).

Язык танца будто коррелятивен этнокультуре японцев этого региона и формам их агрикультурной телесно-двигательной активности. У того, кто знает тяжесть и жесткость агрикультурных практик возделывания риса под воздействием слов Хидзикаты встают перед глазами картины: дети находятся в корзинах из-под риса на поле, корчатся и визжат целыми днями, так как родители не могут оторваться от работы. Их любовь принимает форму отчуждения от детей: вся энергия направлена на трудовую активность по возделыванию белого золота. В будто «тело человека перестает быть средоточием грациозности, физической красоты и венцом творения»¹. Будто стремиться показать вторую сущность человека, обращенную к недостаткам, слабостям, несовершенству.

Поэтому будто не просто танец, это также и практика личностного самосовершенствования, роста. Культурно-кинесическая практика будто является не только формой мимесиса, но и формой катарсиса, достижения очищения и возвышения посредством хореографических душевно-

¹ Бережная Е.А. Танец будто как форма телесной репрезентации эпохи постмодерна // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 12 [Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2016/12/18471> (дата обращения: 19.06.2021).

пластических практик. «Буто – это танец-освобождение, самопознание, открытие»¹.

Таким образом, мы можем обоснованно говорить, что буто является одной из аутентичных движенческих практик, возникшей во второй половине XX века. Традиции буто продолжает целый ряд современных танцевальных групп, ведь возможности импровизации позволили танцу стать интернациональным явлением.

Другой практикой была и есть техника гага, появившаяся в Израиле. Необходимо сказать о ее истории, американских истоках и о модерн танце в целом. Марта Грэм – одна из ключевых фигур в современной хореографии. Она была одной из основательниц стиля модерн в танце и единственной, кто сформулировал основы техники нового для того времени танца, законы, формы, терминологию, создала свой неповторимый стиль. По сегодняшний день многие танцовщики во всем мире изучают технику Марты Грэм как основу и базу современного танца. Не одно поколение танцоров получило образование на технике Грэм. Практически все современные танцовщики, какой бы стиль танца они не исповедовали, знают принципы техники Марты Грэм как *contraction and release*.

Молодое поколение писателей, художников, музыкантов, хореографов в искусстве 1920-40 годов противопоставляли себя авторитету «отцов», стиль и язык искусства которых представлялся как классический.

В философской идеологии – это поворот от социальности Маркса к сексуальности и бессознательности Фрейда, в музыке – это обращение к новым партитурам (П. Хиндемит и др.), в обыденности – поворот от политики к душевным, лирическим переживаниям. В творчестве Айседоры Дункан, Рут Сен-Дени, Тэдд Шоуна ключевыми экзистенциалами времени, эмоциональными интенциями эпохи 1920–30-х годов становятся «страх,

¹ Юдина А. Буто: танец тьмы, рожденный из грязи [Электронный ресурс]. URL: <http://dozado.ru/butoh-tanec-tmi-rogdennii-iz-gryazi/>

невроз, декаданс, импрессионизм, смерть, жизнь, модерн, экспрессионизм»¹. Если в спектаклях Марты Грэм этого периода тема марксистской социальности доминирует, то в зрелых работах 1940-х годов основным становится мотив психоаналитичности, иницируемый как трактовками поведения человека Фрейдом, так и теорией архетипов и коллективного бессознательного Юнга.

Марта стремилась создать новый язык и стиль танца, что выражалось в следующих интенциях: отправляться от самого простого – ходьбы, бега, двигаться к осмысленному движению в танце, не обязательно эстетически изящному. Акцент смещался с эстетики на внутренний смысл танца, с текста на подтекст.

Сегодня народным танцем в Израиле занимается очень большое количество людей. Напомним, что балет «привезли» в Израиль европейцы в 20-х годах прошлого столетия. Народный танец стал самостоятельным видом искусства в 40-х годах. Он сочетает в себе традиции и быт переселенцев из Восточной Европы, приехавших строить жизнь в кибуцах. Одним из таких танцев является румынский танец хора, привезенный через Палестину и сегодня ставший израильским народным танцем. Хору танцуют в кругу, взявшись за руки, он очень вторил идеологии того времени, времени новой израильской общины, вдохновленной молодежи, строящей свое будущее и создающей кибуцы.

Слово «хора» берет свои корни от греческого *khoros*, слова «хор», «хоровод» и даже слово «хореография» своей этимологией обязаны именно ему. Традиции хоры можно найти на всех Балканах и юго-восточной Европе, в том числе и в русском хороводе. В Древней Греции «хорами» был танец, исполняемый во имя богов. Также в древнегреческой трагедии был некий аналог современному хору. Люди из любых стран и диаспор могут

¹ Бадудина М.В. Техника Марты Грэм. Ранние поиски. // Вестник академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 244-255.

проникнуться духом израильского народа, танцующего хору. Она выражает энтузиазм воссоединения страны. Хора была выражением празднования наслаждения объединения на новой родине¹.

Одной из ведущих израильских компаний, имеющих мировое признание и внесших большой вклад в модернизацию танцевальной культуры, является «Батшева». Название труппы не имеет никакого отношения к библейской истории о царе Давиде. Израильская танцевальная компания носит имя одной из своих создательниц, баронессы Батшева де Ротшильд. До Второй мировой войны и провозглашения государства здесь творили в основном представительницы различных европейских школ: Гертруд Краус, Рина Никова, Мия Арбатова и др. В начале 50-х годов XX века появляются первые американские танцовщицы – Рена Глюк и Рина Шахам, питомицы школы Марты Грэм².

Француженка де Ротшильд была всерьез увлечена танцем, перед оккупацией Парижа она с семьей эмигрировала в США, где поступила вольнослушательницей в студию Марты Грэм. В дальнейшем баронесса стала близким человеком для труппы и самой Грэм, оказывала ей серьезную финансовую поддержку и была искренне предана искусству танца.

После гастролей в Израиле в 1950-х годах было принято решение организовать там труппу современного танца. Пройдя курс обучения в студии Грэм, специально отобранные танцовщики в 60-х годах вернулись на родину, и компания «Батшева» начала свое блистательное существование.

Сначала под руководством Марты Грэм и баронессы с труппой работали ведущие мировые хореографы, сама Грэм также ставила свои спектакли на израильскую труппу, когда приезжала к ним несколько раз в год. Мировое сообщество сразу на ура приняло молодую талантливую

¹ Judith Brin Ingber, Seeing Israeli and Jewish dance, Wayne State University Press, 2011.

² Сорокалетие в Вирсавии. [Электронный ресурс]. URL <http://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/sorokoletie-virsavii> (дата обращения 12.02.2015).

компанию. Недаром из первого состава «Батшевы» вышла целая плеяда выдающихся хореографов.

После первого выступления компании «Батшева» в Америке в 1970 году критик «Нью-Йорк Таймс» Клайв Бернс назвал их «израильские дети американского танца», в чем, несомненно, есть правда: несмотря на переименование танцевальной политики компании в ней по-прежнему присутствует эхо идеологии танца ее основательницы – Марты Грэм. Но справедливо отметить, что во многих танцевальных труппах и техниках различных танцовщиков, осознанно или нет, имеются отголоски ее наработок.

В 1974 году компания перешла в ведомство министерства культуры, так как ее оставила баронесса де Ротшильд. Место руководителя труппы было вакантно. Один за другим пробовали себя в этой роли различные танцовщики и балетмейстеры.

В 1990 году во главе труппы встает воспитанник Марты Грэм Охад Нахарин, отмеченный самой Грэм, предложившей ему стажироваться в ее коллективе в США. Он вернулся в Израиль через десять лет, будучи уже известным хореографом, и с того времени компания «Батшева» является синонимом его имени¹.

Родился Охад в 1952 году, отец его работал профессиональным психологом, а мама занималась преподаванием «осознания через движение» – метод Фельденкрайза². Уже здесь можно видеть генетические истоки всей творческой деятельности хореографа, так как «Самосознание через движение» можно считать лейтмотивом его творчества и основной новаторской интенцией. Креативность Нахарина проявилась в том, что он

¹ Танцевальный ансамбль Батшева. URL: https://batsheva.co.il/en/about?open=ohas_naharin(дата обращения 15.07.2020).

² Метод Фельденкрайза — двигательная практика, разработанная Моше Фельденкрайзом и ставящая целью развитие человека через осознание себя в процессе работы над движением собственного тела. Метод Фельденкрайза называют также методом соматического обучения (somatic education).

изобрел технику гага, являющуюся основой формирования движения как телесного мышления. Телесное движение возникает как результат движения образами.

Охад Нахарин прошел длительный период реабилитации после травмы спины, экспериментируя с различными упражнениями, чтобы поддержать форму и гибкость, пока он не мог посещать танцевальные классы. Освобожденный от необходимости выглядеть эстетически совершенным, он позволил полностью раскрепоститься своему телу. В ходе такого экспериментирования он открыл радость раскованного движения. Нагрузки при занятиях классическим балетом травмируют позвоночник танцовщика – ему подолгу приходится сохранять неестественные позы, что создает неестественную нагрузку на скелетно-мышечную структуру. Но в конечном счете эти позы становятся частью исполнительской привычки танцора.

Нахарин начал изобретать гага в 1990-х годах, когда сотрудники компании, не танцоры, изъявили желание двигаться в этой странной и свободной манере, а в 2003 году он отказался полностью от классической техники в танце и обучении. В настоящее время гага является основой подготовки участников «Батшева». Модернизация компании произошла одновременно с тем, как израильское искусство начало двигаться в сторону экспериментального, отходящего от западно-ориентированной культуры.

Успех новой техники привел к тому, что она была принята и стала доминантной в рамках методик, используемых компанией. По словам Деборы Фрайдс Галили, изменение политики укрепило идентичность «Батшевы» и привело компанию к вершине современного танца¹.

Можно считать, что Охад Нахарин однажды придумал новую кинесическую практику, дававшую совершенно необычные по сравнению с традиционной самоощущения. Позже, когда он продемонстрировал свои

¹ Frides Gallili.D. Gaga for Batsheva in America. [Электронный ресурс]. URL: <https://forward.com/culture/103567/going-gaga-for-batsheva-in-america/> (дата обращения 12.02.2018).

наработки танцорам «Батшева», те приняли их с необычайным энтузиазмом. Конфиденциально он назвал эту новую практику движения «фекальным термином» «кака» (в переводе с иврита означает «дерьмо»).

Когда стиль стал прорисовываться четче, он стал нуждаться в официальном имени. Нахарин решил назвать свой стиль «гага», потому что это похоже на звуки, которые издает ребенок до того, как начнет говорить осмысленно. Такова и техника движения гага – ее осваивают до того, как любой смысл обогащает их. Подобно тому, как ребенок стихийно, случайно и по наитию через хаос творимых им раскованных, произвольных движений методом проб и ошибок усваивает контуры социокультурных траекторий. Тех траекторий и фигур движения, которые уже закреплены в социальной памяти и социальной практике как значимые, нормативно принятые. Поэтому гага нельзя исполнять ненормативно до тех пор, пока практикующий этот танец субъект сфокусирован на собственных ощущениях¹.

Когда первое десятилетие в компании подошло к концу, хореограф продолжил свои физические исследования, преподавая как для участников компании, так и для людей, которые не имели никакого танцевального прошлого. Постепенно идеи Нахарина соединились в то, что он называл гага.

Очевидно, что танцоры по своей духовной сути рефлексивны, самокритичны. Это обусловлено тем, что они настойчиво, регулярно и методично сравнивают себя в зеркале с образами совершенной формы, при сохранении внешнего впечатления грации и как бы вопреки законам гравитации. Гага же запрещает использование зеркал в танцевальных классах, освобождая танцора от внешних сравнений. Они могут экспериментировать с диапазоном движений через словесные подсказки, а не

¹ Тимошенко О.Е. Язык движения Гага: практическое применение в балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-dvizheniya-gaga-prakticheskoe-primenenie-v-baletnom-teatre> (дата обращения 25.05.2021)

через визуальную демонстрацию, находя внутреннюю выразительность и эмоциональную глубину, которая рождается в их исполнении.

Используя свои идеи о движении, Охад ввел их в еженедельные классы для компании. В качестве подсказок он использовал выразительные образы, например: «ощути себя спагетти в кипящей воде», «почувствуй шары, которые катаются внутри твоего тела», «представь, что у тебя есть только плоть, кости растаяли»... Без зеркал, которые обычно присутствуют в танцевальных классах, танцоры лишены оценочного восприятия себя самого, они меньше беспокоятся о достижении конкретных форм, традиционных поз и движений. Нахарин стимулировал танцоров выйти за пределы своих обученных тел.

Занимаясь гага пять раз в неделю, танцоры оттачивали свою способность выполнять задачи многослойные, координируя одновременно работу нескольких частей тела и часто совершая, казалось бы, противоречивые действия, такие как плавность и тряска. Все время эволюционирующее, инновационное движение, язык которого преподается в классах, открытых для широкой публики с 2001 года, вскоре стал основным языком «Батшевы».

В 2007 году Нахарин позволил миру взглянуть внутрь его репетиционного процесса, разрешив Томеру Хейманну снять документальный фильм «Мистер гага» о работе с Cedar lake contemporary ballet. В этом фильме Охад говорит следующее о сущности техники гага: «Представьте себе коробку... размером с вашу грудную клетку. Теперь коробка исчезает, внутри вас нет ничего, за исключением движения. Ваши кости плавают»¹.

К тому времени, как Нахарину было предложено назначение в «Батшева», он обладал хорошо развитым хореографическим голосом,

¹ Heymann brothers films. Mr.Gaga. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mrgagathefilm.com/> (дата обращения 12.02.2018).

который станет неотъемлемой частью его прогрессивного художественного видения для израильской труппы. В течение первых нескольких лет работы в качестве художественного руководителя Нахарин переставил несколько своих творений, сделанных в Америке и Европе, включая *Passomezzo* (1989), *Queens of Golub* (1989), *ARBOS* (1989), *King of Wara* (1990) и «Гибель Титаника» (1990). Он возродил несколько из своих более ранних работ в репертуаре компании, включая «Черное молоко» (на пятерых мужчин).

Одновременно Нахарин создавал новые спектакли. «Кир» был спектаклем, закрывающим Израильский фестиваль – самый престижный в стране фестиваль искусств. Интимные дуэты, драматические куски для небольших групп, а также энергичные отрывки для всей компании.

В то время как театральная зрелищность раннего репертуара Нахарина для «Батшева» привлекала толпы в театр, это было не только шоу, но и блистательно хореографически структурированный, уникальный стиль движения, который удивлял любителей танца в 2000-х годах.

С тех пор как Нахарин разработал гага, репертуар «Батшевы» пополнился несколькими работами, позволяющими публике познакомиться с богатством этого инновационного языка движений. *Mamootot* (2003), где зрители сидят максимально близко к действию – не в затемненном зрительном зале, а на четырех линиях, которые разграничивают края площадки, где происходит действие. *Mamootot* убирает разрыв между зрителем и танцором. Четвертая стена, которая обычно разделяет сидящих в креслах зрителей и исполнителей, исчезает, танцовщики находятся в непосредственной близости к публике, смотрят им в глаза, снимая театральные барьеры. В такой близости заметны любые расхождения в исполнении танцоров. Сменяя очень быстрые движения на очень медленные, артисты двигаются синхронно, что особенно подчеркивается сменой резких акцентов, работой каждой их мышцы.

Спектакль «Три» содержит три отдельные части, которые Нахарин композиционно и музыкально наделил отдельным характером и чувством.

Танцоры сменяют буйством общую неподвижность, двигаясь в неожиданных комбинациях, скручивая и изгибая разные части тела. Ощущение хаоса в конце концов уступает порядку, в котором исполнители образуют три линии.

Через сорок лет после создания, в середине 2000-х годов, «Батшева» прекратила сотрудничество с приглашенными хореографами и перестала быть репертуарной труппой¹.

Нахарин отказывается печатать каноны, рамки и правила гага, объясняя, что это будет противоречить его философии. Но, исходя из его же интервью и интервью участников труппы, можно сказать, что все же существует общая лексика и схема урока. Есть слова, которые являются понятиями-командами для танцовщиков. Полной деконструкции структуры, однако не наступает.

Терминология строится на навыках, лексике, которой обладают профессиональные танцовщики. Абстрактные термины гага включают в себя такие понятия/задания, как плавающее, встряхивание, рисование кругов разными частями тела. Образно команды подаются так: «Представьте, что пол стал очень горячим!», «Замесите тесто руками, ощутите маленькие взрывы внутри вашего тела, почувствуйте и исследуйте пространство позади вашей шеи (другой части тела), тряситесь, как от землетрясения!»².

Гага как бы предназначена для того, чтобы пойти дальше, чем балетные и современные техники танца, чтобы открыть для себя новые возможности в движении, погрузиться в свои ощущения³. Она возникла из тоски по слову, стремления хореографа вербализировать невербализируемое. По словам Нахарина, гага дает набор инструментов, который позволяет трансформировать сублимацию чувств, движений, воображения, мыслей и

¹ Galili Deborah Friedes. Contemporary dance in Israel. // Cuadernos de danza. – 2012. – № 10.

² Там же.

³ Тимошенко О.Е. Язык движения Гага: практическое применение в балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-dvizheniya-gaga-prakticheskoe-primenenie-v-baletnom-teatre> (дата обращения 25.05.2021)

переживаний в форму движения. В то же самое время он подчеркивает универсальность своей работы с «Батшевой», назвав ее «своего рода оазисом в Израиле, месте, где националистические, этнические и религиозные коннотации не играют никакой роли в том, что влияет и ведет нас»¹.

Гага целиком пропитывает хореографию Нахарина, его танцовщики универсальны. Каждый год сотни студентов со всего мира съезжаются в центр Suzanne Dellal в Тель-Авиве, чтобы изучать гага. Техника вышла за пределы студии «Батшева», на четырех континентах сертифицированные преподаватели преподают на классах, изменяющих тело и ум танцоров и танцовщиц.

Даниель Агами, исполнительный продюсер гага в США, организовавшая серию классов в Нью-Йорке, сказала: «Получай удовольствие, делая из себя дурака»². На занятия гага дети младше 15 лет не допускаются – считается, что они уже владеют этой техникой от природы. В «Батшеве» занимаются в основном гага и только раз в неделю практикуют балет. Несмотря на то, что в Израиле гага невероятно популярна, никто не может быть зрителем в зале. Занятие начинается с того, что преподаватель, стоящий в центре зала, дает причудливые инструкции, управляя группой. Играя со скоростью, балансом, текстурой, танцовщики представляют, что их кожа липкая или что они идут по меду³.

Гага имеет свой язык. Первое слово в алфавите гага «Lena». «Lena», по словам Нахарина, это двигатель между пупком и пахом, последнее слово «YoYo» – это как бы втягивание щек одновременно с животом и кишечником. Иногда один в гага может двигаться в метафорах, как «boya»

¹ Kussell Stacey Menchel. Lord of Gaga. 2016. January, 22 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva> (дата обращения 10.08.2020).

² Kourlas Gia. Twisting body and mind. 12.08.2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html>, (дата обращения 12.08.2015).

³ Там же.

(спагетти в кипящей воде), или во фразах, которые похожи на микро-поэмы. Лексикон гага постоянно обновляется. Некоторые термины получили свои имена в честь наставников и друзей. Некоторые из них жуткие, как «Mika», который означает изобразить кости, вытянутые из мягкой плоти¹.

Для Нахарина гага и танец сам по себе – это способ наблюдения и осмысления мира. Одна из самых известных его работ Echad Mi Yodea, поставленная на пасхальные песни, разожгла споры между религиозными консерваторами страны, когда было намечено празднование 50-летия Израиля в 1998 году. В ней танцоры, одетые в торжественные черные костюмы и сидящие на стульях, повторяют текст и начинают раздеваться, бросая свои тела и одежду к небесам.

Спектакль, который Нахарин назвал «Последняя работа», сделан на музыку четырех колыбельных на румынском языке. Он начинается в размеренном темпе, а потом переходит в истинное буйство. Женщина в голубом шелковом платье бежит на скрытой беговой дорожке в течение целого часа. Далее танец закипает. Играет клубный трек, кто-то стреляет из пистолета с конфетти, кто-то в белой маске в виде развевающегося флага, женщина танцует поистине сумасшедший танец. Мужчина использует клейкую ленту, чтобы связать всю компанию вместе. Она продолжает бежать. Нахарин поясняет, что есть что-то в том, что гага заставляет вас осознать, что радость, боль и печаль могут жить в одном пространстве, они не противоречат друг другу. А также, что чем больше вы можете двигаться, тем больше вы можете сказать².

¹ Тимошенко О.Е. Язык движения Гага: практическое применение в балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-dvizheniya-gaga-prakticheskoe-primenenie-v-baletnom-teatre> (дата обращения 25.05.2021)

² Subinsept Anna. Going Gaga for Ohad Naharin. [Электронный ресурс]. URL: http://www.nytimes.com/2015/09/19/t-magazine/ohad-naharin-dance-profile.html?_r=0, (дата обращения 19.09.2015).

Несколько танцевальных коллективов с мировой известностью переходят на гага в качестве предпочтительного метода базовой подготовки, в их числе Hofesh Shechter Company, Cedar Lake Contemporary ballet и Nederlands Dance Theater (NDT).

Нахарин использовал в разработке гага метод Фельденкрайза. Через проговариваемые метафоры, развивающие воображение, танцоры формируют более глубокое понимание физических ощущений, расширяют спектр вариантов движений и узнают свою энергию, используя ее в той или иной степени. Каждая инструкция гага основывается на предыдущей, так что простое движение становится многослойным и более сложным. Нахарин ставит спектакли на сюжеты из еврейской истории о еврейских ритуалах, что подтверждают названия сделанных им постановок — «Хора», «Кир», «Мабул». Как и Фрейд, Нахарин использует (эксплуатирует) архетипы еврейского сознания в определенном виде культурной практики – в телесной, хореографической практике. Эта хореография является одновременно и психотехнической практикой, как и вся хореография в большей или меньшей мере.

Травмы еврейской истории и еврейского сознания являются обязательным элементом и даже контрапунктом творчества Нахарина. Наиболее знаменитая работа мужского коллектива «Батшевы» – «Черное молоко», – была поставлена в 1992 году (ранее в 1984 году поставлена для женского коллектива «Труппы современного танца “Киббуц”»). С точки зрения внешней оценки, в пьесе используется язык современного танца, однако название отсылает зрителя к «Фуге смерти» (стихотворение Пауля Целана о Холокосте). Пьеса «Аксиома 7» положена на Бранденбургский концерт № 4 И.С. Баха: еврейские артисты шагают под германскую мелодию Баха, создавая безошибочную аллюзию на газовые камеры, поскольку шеренга нагих танцоров несет узелки одежды. Работа 1990 года «Кир» («Стена») была слишком эпатирующей, так как возбудила религиозные

протесты в Израиле, поскольку ее восприняли как нападок на ультра ортодоксальное еврейство¹.

Спектакль «Хора» является отголоском израильского одноименного танца. Но тема традиции в контексте его намного шире и глубже: в одной из частей под музыку К. Дебюсси из «Послеполуденного отдыха фавна» танцовщики принимают позы, напоминающие заломанные кисти, как у фавна Нижинского. Сменяются и стили движения – от классического танца до вполне узнаваемых современных направлений. Помимо Дебюсси используются фрагменты композиций М. Мусоргского, И. Штрауса и других, но все они имеют оригинальную, нестандартную обработку. Нахарин сделал много отсылок в этом спектакле, но также он и снабдил его оригинальностью. Балет получился не «размышлениями на тему» и не «ремейком знакомых тем». Спектакль получился сам по себе со множеством отправных точек, аллюзий и проскальзывающих теней².

Для Охада Нахарина гага и танец сам по себе – это способ описания и осмысления мира. Он изобрел новую танцевально-кинестическую практику, отличавшуюся от традиционной качеством переживания и самоощущения. Эти приемы и язык танца были приняты танцорами Батшевы. Основной посыл этой техники – способствовать росту самоосознания в процессе освоения языка этого танца. Освоение этой техники сопровождается восхождением от бессознательного использования техники к осознанию. Рост рефлексивности в процессе освоения этой техники происходит не за счет освоения техники движения через визуальные сравнения в зеркале, а через словесные подсказки. Подобно технике психоанализа техника гага направлена на канализацию и высвобождение бессознательного через

¹ Jewish Ideas Daily / пер. М. Немцов [Электронный ресурс]. URL: <http://booknik.ru/today/from-the-other-side/sovremennyi-izrail-i-ego-raznotsvetnye-plyaski/> (дата обращения 22.01.2015).

² Galili Deborah Friedes. Batsheva Dance Company Premieres Ohad Naharin's «Hora». 31.05.2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danceinisrael.com/2009/05/batsheva-dance-company-premieres-ohad-naharins-hora>. (дата обращения 12.02.2015).

открытие автором внутренних своих возможностей в движении и получении от этого удовольствия¹.

Важно отметить, что благодаря Нахарину Тель-Авив стал одним из важнейших танцевальных центров. Это не случайно, так как танцевальные практики Гага, отрефлексированные и отформатированные Нахариним, адекватны мировоззренческому духу его народа. Он нашел современные формы танцевальных практик, которые связаны с корневыми структурами этносознания еврейского народа и которые, как и практики психоанализа, являются средством преодоления невроза бессознательного и освобождения личности, нахождения способа ее уравнивания с окружающим его миром. Охад Нахарин изобрел новый язык телесной фигуративности, базирующийся на архетипах сознания своего народа и необходимый ему в современном мире для самовыражения.

2.2 Индийский танец в контексте культурной модернизации

Культурная альтернатива «Запад – Восток» является свидетельством многообразия путей цивилизационного развития. Она говорит о продуктивном потенциале человечества на пути освоения неизведанного прошлого. Американец арабского происхождения, литературовед, культуролог С.Э. Вади отмечает, что традиционно Восток на Западе много веков рассматривался как цивилизационный поток, характеризующийся экзотичностью, пассивностью, духовностью, чувственностью, гедонизмом. Прогресс ассоциировался с деятельным, практичным Западом, который как мотор движет за собой и Восток². В последние десятилетия эта схема была

¹ Охад Нахарин: «Когда Я Смотрю На Свою Хореографию, Мне Скучно. Но Когда Я Смотрю На Танцовщиков, Я Могу Плакать От Эмоции». Интервью 04.04.2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lapersonne.com/post/ohad-naharin-interview/> (дата обращения 20.03.2019)

² Эдвард В. Саид. Ориентализм. Русский Мир, Санкт-Петербург, 2005.

подвержена критике и оценена как безосновательная вследствие того, что Восток неоднороден, многообразен, доказал свою способность к необычайному сочетанию модернизации и традиционализма и т.д.

Развитие современных исследований модернизации, миграции, национальных диаспор привело к появлению гибридного исследовательского пространства, в котором идентичность приобрела гетерогенный характер. Принижение восточной идентичности стало восприниматься как несостоятельное. Такая ситуация привела к переоценке проблемы конструирования идентичности и бросила вызов гегемонии ориентализма, нацеленного на идеологию доминирования Запада над Востоком¹. В то же время, решения этой проблемы на уровне повседневности бывают самые разные: можно наблюдать интересный феномен реставрации традиционной идентичности современными «восточными» художниками, осуществляющими свою творческую самореализацию на Западе.

Во время британского владычества в Индии индийский танец, имеющий традицию более 2000 лет, изгонялся из храмов, находился в маргинальном состоянии. Кришна Айер² и Рукмини Деви³ восстановили живую традицию индийского танца, в особенности бхаратанатьям. Бхаратанатьям сегодня самый популярный индийский классический танец, который изучают во всем мире, ставший индийским культурным продуктом. Обретя независимость, Индия достигла многих успехов в возрождении и распространении для широких масс многих видов регионального исполнительского искусства⁴.

¹ Эдвард В. Саид. Ориентализм. Русский Мир, Санкт-Петербург, 2005.

² Кришна Айер (1897–1968) – индийский адвокат, борец за свободу, классический артист и активист, популяризировал умирающее искусство Бхаратанатьям.

³ Рукмини Деви (1904–1986) – танцовщица, хореограф, возрождавшая индийские танцевальные традиции.

⁴ Manish Rai Contemporary Classical and Modern Indian Dance. [Электронный ресурс]. URL:http://www.academia.edu/5847946/Contemporary_Classical_and_Modern_Indian_Dance. (дата обращения 22.01.2015).

Танец катхак ведет свое происхождение от кочевых бардов Катхакарс (сказочники), живших в древней северной Индии. Реджиналд Месси полагает, что катхак имеет «сказительные» корни, так как перевод слова «катха» с санскрита означает «рассказ». Соответственно, слово «каттхака» переводят как «рассказчик повествований» из двух индийских эпосов – Рамаяны и Махабхараты. Он является одной из восьми форм индийского классического танца. Однако катхак был кодифицирован и общепризнан как форма классического индийского танца недавно, только в XX веке. До своей кодификации в танце оставалось много возможностей для импровизации, так как каноническая форма не была узаконена.

В своей современной форме катхак содержит элементы как храмового, так и ритуального танцев. Так, он имеет прочные религиозные корни в вишнуитскую эпоху, когда в нем популярна была тема Кришны, в особенности, тема взаимной любви Кришны и Радхи. В прошлом также обычным в танце был такой ход, как обращение к Божеству, как правило, это были Ганеш, Сарасвати, Дурга и Шива. Но постепенно это обращение было конвертировано в приветствие набоба или придворных, если постановка осуществлялась при дворе¹.

Некоторые специалисты, в частности, Паллаби Чакраворти, считают смысл названия более пространным. Этот широкий смысл он приобрел после вторжения мусульман на север Индии, когда в репертуар вошли имперские, социальные и актуальные темы. Пространство храмового дворика он заменил на широкое социальное пространство, трансформировался язык и манера, акцент на содержании уступил место более экспрессивным и эротичным движениям во вкусе королевского двора. Стил катхака стал зависеть от личности исполнителя, что сделало эволюцию танца неустойчивой. Лишение жесткой связи с храмовой традицией не привело к угасанию танца,

¹ Рыжанкова О. В. Индийский танец в контексте культурной модернизации // Культурная жизнь Юга России. 2016. №2 (61). С.120–124.

развиваясь вне храмов, танец усилил свою социально-развлекательную функцию¹. В настоящее время общепризнано наличие в катхаке амбивалентности – индийских и исламских традиций, что составляет специфику катхака среди других форм индийского танца².

В катхаке основную роль играет нритта (чистый танец): соло, при котором позвоночный столб танцора находится в вертикально, а жесты рук как можно шире. Основные характеристики танца имеют большую динамику: скорость работы ног, пируэты, уверенная, твердая стойка на обеих ногах. Исполнитель катхака, по сравнению с танцорами других индийских классических танцев, не демонстрирует согнутые колени вперед, в стороны. Он также не производит глубоких наклонов тела, а движения рук имеют круговой характер. Символично, что центром кругового движения является солнечное сплетение, при этом демонстрируется смещенный фокус глаз. При исполнении пируэтов танцор должен одну ногу при поворотах держать вдоль центральной линии тела, а другую – приподнятой. Большое значение придается виртуозности поворотов, поэтому даже после серии быстрых поворотов, исполняемых при движении по кругу или прямой, танцовщица катхака должна уметь виртуозно остановиться в красивой позе. Высокая эмоциональность воздействия на зрителя достигается также за счет того, что движение и остановка, ритм, скорость органично чередуются в исполнении танца. Но главным, чему все подчинено, является то повествование, которое несет в себе танец. Это искусство устного повествования требовало от сказителя огромной памяти и терпения, так как передавалось непосредственно в устной форме от рассказчика к ученику. Рассказчик выполнял функции социальной памяти и хранил большой запас сказаний, легенд, мифов.

¹ Ритмы радости: традиции классических индийских танцев / авт. текста Л. Самсон. 1986. 143 с. (Фестиваль Индии в СССР).

² Royona Mitra. Akram Khan, Palgrave Macmillan, 2015. P.8.

Вначале танца катхак идет приветствие, затем фигура величественного спокойствия (тхаат), потом исполнитель обрамляет основную позу еле заметными движениями глаз, бровей, запястий, рук и груди. В целом возникает гармония, как результат созерцания покоя и виртуозного движения, самоконтроля и эмоциональной экспрессии танцовщика.

Особенностью катхака также является то, что в нем нет четко заданного порядка сюжетов, однако логика танца задается репертуаром композиций, из которого танцор-исполнитель самостоятельно выбирает их последовательность. Роль сопровождения играет североиндийский ударный инструмент табла и колокольчики гхунгра, которые он приводит в состояние звучания с помощью лодыжек своих ног, на которые намотаны колокольчики. Под воздействие медитативного ритма музыкант и танцовщик приходят в возбуждение и между ними начинается соревновательный диалог, придающий танцу сложный ритмический рисунок. Постепенно ритмический рисунок танца усиливается голосом и сложными, виртуозными ножными выстукиваниями, которым учатся длительное время и которые требуют большого самоконтроля¹. В сравнении с другими стилями классического индийского танца (бхаратаньям, катхакали), мимические движения в катхаке редки. На первом месте в этом танце стоит выразительность, создаваемая техническим, а не актерским мастерством. Даже мастерство повествования постепенно отошло на второй план, уступив место эстетике и красоте технического мастерства исполнителей.

Обратим внимание на особый энергетический «заряд» восточного танца. Индийская эстетика содержит концепт «раса» (пер. с санскр. «сок», «сущность»), обозначающего эмоциональную интенцию исполняемого произведения, а также то первичное ощущение, которое получает зритель.

¹ Рыжанкова О. В. Индийский танец в контексте культурной модернизации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2 (61). С. 120–124.

Эмоциональный импульс имеет круговую траекторию (как рефлекс): от танцовщика к зрителю и обратно.

В настоящее время индийский танец характеризуется большой энергетикой, эклектичностью при использовании звуковых и мультимедийных инструментов, мультидисциплинарностью, визуальным поворотом. Индийский танец в современности овладел быстро развивающимся танцевальным языком. Он использует лишь несколько идиом, находящихся на стыке индийской классики и западной хореографии в виде джаза, танца модерна, танца постмодерна, боевых искусств, йоги, театрального искусства, мультимедиа. Чандралекха Прабхудас Пател (Чандра)¹, как один из фундаторов этого движения, называет это «внутренним путешествием», обеспечивающим возможность «традициям хлынуть свободным потоком в современную жизнь»². Для нее это движение представляет собой микс различных языков, традиций, некое общее пространство для различных национальностей, этнических, религиозных и других статусов. Чандра в лексике танцевального и боевого искусства переосмыслила колониальное прошлое, традицию, создала новый микс, не относя это ни к Востоку, ни к Западу, стремясь выйти в новую идентичность. Если новации Чандры расположены в области языка индийского танца (тело, движение, жест, мимика), то другой мастер этого жанра – Мриналини Сарабхай³, проявила себя как новатор социальной тематики в хореографии танца бхаратанатъям (1949). В эссе «Хореография» Сарабхай говорит о факторах модернизации традиционного танца с помощью новой интерпретации, новых ритмов, современного языка в полной художественной целостности.

¹ Чандралекха Прабхудас Пател (1928–2006) – танцовщица и хореограф из Индии, первой использовавшая смешение стилей (Бхаратанатъям, йоги и боевых искусств)

² The Backbone of freedom: A statement by Chandralekha. Interviews by Jochen Schmidt in Ballet international/ Tanz Aktuell, issue 7, 1997. Pp. 46-47.

³ Сарабхай Мринали (1918–2016) – индийская классическая танцовщица, хореограф, являлась со-руководителем Дарлана в Академии театрального искусства в Ахмедабаде.

Как видим, осовременивание традиционного индийского танца идет разными путями: первый – это путь внешнего обновления (костюмы, техническое оснащение, музыка); второй – гибридная работа – допускает новшество в языке танца, введение новых танцевальных форм с их словарями (нритта,¹ абхиная и др.) – в бхаратанатьям (Южная Индия) и катхака (Северная Индия). Художественная игра с традицией может дать основу переосмыслить и современную хореографию. Традиционность индийского танца содержит большой потенциал для современного творчества, на что указывает следующий парадокс: традиционная форма индийского танца аккумулирует в себе такое множество богатых тонов и форм, что, «играя» внутри его параметров, можно обрести определенную свободу².

Акрам Хан – британец бангладешского происхождения, является одним из самых почитаемых, уважаемых танцовщиков и постановщиков современности в области индийского танца. Хан есть первый представитель своей культуры, который добился столь высокого статуса в мировом танцевальном сообществе. Его путь к успеху уникален, так как раскрывает секреты модернизации искусства и поэтому заслуживает особого внимания исследователей. Акрам Хан создал художественный проект, внесший уникальный вклад в искусство Великобритании и всего мира, однако в отечественной гуманитаристике творчество этого хореографа систематически и всесторонне не изучалось.

Кету Катрак, как один из ведущих специалистов по этой теме, полагает, что танцевальная практика Хана питается содержательными проблемами, связанными с жизнью диаспоры, не являясь результатом формалистических новаций. Социальная эмпатия, социальная

¹ Нритта – ритмичные переборы стопами в традиционном индийском танце.

² Рыжанкова О. В. Индийский танец в контексте культурной модернизации // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 2 (61). – С. 120–124.

ангажированность составляют весомый подтекст его произведений и отличают Акрам Хана от других его британских и азиатских мастеров хореографии¹.

Обучение хореографии мальчик начал в семь лет в Национальной академии индийского танца в Лондоне (NAID) под руководством гуру Шри Пратап Павар. Впоследствии он усовершенствовал свое мастерство в школе современного танца в Лидсе. Будучи ребенком, Хан участвовал в постановке «Книги Джунглей» Рави Шанкара. Свое мастерство танца он совершенствовал в Университете Кеерсмаркер в Де Монфора на базе брюссельской X-group в Соединенном Королевстве. Стоит также отметить, что первый раз он покориł сцену в возрасте 14-ти лет в знаменитой постановке Питера Брука «Махабхарата»². С этой постановкой его увидел на гастролях зритель всего мира. Практика гастрольных постановок позволила Хану усвоить не только явные правила театра, но и те правила, ценности и тонкости, которые используются неявно и бессознательно.

Хореограф разработал свой уникальный способ интерпретации катхака – извлечения его из традиционного состояния и осовременивания. Рефлексия над древней традиционной формой проходила как перевод древнего танца на современный язык, а также требовала обоюдоострого взгляда из прошлого в современность и из современности в древность. Большую роль в освоении языка современного танца сыграло освоение хореографом самых интересных с точки зрения хореографии и зрителя форм западного танца: балет, техники Марты Грэм, Хосе Лимона, техника Release.

Р. Митра отмечает, что при оценке творчества Хана важно понимать различие между официальным «интеркультурализмом» и

¹ Contemporary Indian dance: new creative choreography in India and the diaspora / Ketu H. Katrak. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011. 255 p.

² Carlson Marvin. 'Peter Brook's «The Mahabharata» and Ariane Mnouchkine's «L'Indiade» as Examples of Contemporary Cross-Cultural Theatre'. The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign, Tübingen, 1990.

«поликультурностью» постановок как концептуальным, процессуальным воплощением жизненного состояния, возникшим из-за персональной принадлежности к различным культурам, нациям и вероисповеданиям¹. Хореография Хана расположена в «пограничном» пространстве: между традицией и современностью, между индийским танцем и модерном, между интересами и восприятием разных этнических групп, национальностей и территорий. Акрам Хан характеризует пограничность в спектакле «Ноль градусов», моделируя в прямом смысле слова пограничный паспортный контроль. Однако формальная диверсификация оказывается экзистенциальным выбором между «хорошей жизнью и плохой», между жизнью и смертью, и только чиновник таможенного контроля решает судьбу индивида. Творческий процесс Хана включает не только «знакомство» танцоров с техникой катхака, но и внедрение социального подтекста и импровизации. Исполнители внедряют в индийский танец свой стиль, в импровизации рождается новый язык, в котором сложно разделить современный танец от катхака, разнообразное становится одним целым.

Как видим, балетное действо Акрама Хана является повествованием о судьбе личности в мире глобализации. Балетная сцена хореографа скопирована с реального пограничного пункта контроля, но служит моделью экзистенциальной пограничной ситуации личности в современном мире интенсивной миграции и межкультурных взаимодействий. Типичная бытовая ситуация поднимается языком балета до философической ситуации вселенского, абстрактно-метафизического уровня. Стиль Акрам Хана сочетает в себе абстрактное повествование с обыденным нарративом, наполненным символизмом. Он исследует прочные связи между мифологией и наукой. Мастеру танца интересно различение реального и иллюзорного, применение семиотики чисел и математики, так как в северо- и

¹ Mitra R. Dancing new interculturalism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. XVIII. P. 15.

южноиндийской музыке и танце математика играет весомую роль. Удивительно, что если в современном танце геометрические и географические структуры возникают по отношению к телу и пространству извне, то в индийской хореографии математика приходит из музыки.

В постановке Акрам Хана «Polaroid Feet» (2001) все начинается с кельтской музыки, воспроизводимой под катхак, и в которой танцор и барабанщик (табла) ведут диалог. Затем наступает Ардханарешвара: Бог Шива (мужчина и женщина одновременно) изображает сотворение мира. Потом следует Анандам – эпизод радости и блаженства, символизирующий финальную часть, которая передана тараной (ритмический танец в катхаке) – как тиллана в бхаратанатьям, обозначающей истинное наслаждение от ритма¹.

Спектакль «Ronin» (2003) изображает духовную борьбу Аржуны и диалог с Богом Кришной по поводу гибели его семьи (как повествуется в Бхагавадгите). Кришна требует от Аржуны выполнения своего долга и осознания, что истинная битва заключается в борьбе за свою собственную душу.

Спектакль «Ma» (2005) создан в сотрудничестве с британо-южноазиатским писателем Ханифом Куреиши и излагает историю жизни девушки, которая не могла зачать ребенка. Девушка молится Богу, но Бог отвечает ей, что семена, из которых она взрастила деревья, и есть ее дети. Это объясняется тем, что она себя ощущает по отношению к деревьям так, как мать по отношению к своим детям.

Постановку «Zero degrees» («Ноль градусов»), созданную совместно с танцовщиком Сиди Ларби и скульптором Энтони Гормли, Хан считает своей самой значительной работой. Постановка философична, так как оба танцора (мусульмане, выросшие в Европе), спаренные общей идентичностью, в

¹ Бхаратнатъям. [Электронный ресурс]. URL: [\(https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1892134#:~:text=БХАРАТНАТЪЯМ%\)](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1892134#:~:text=БХАРАТНАТЪЯМ%) (дата обращения: 16.04.2017).

спектакле ведут постоянный поиск ответа на вопрос о смысле бытия: Откуда все происходит? И где все заканчивается? В ходе поиска актеры стремятся обрести устойчивость, устремляясь то к одной крайности, то к другой: добро-зло, светлое-темное, жизнь-смерть, друзья-враги.

Надо пояснить, что в основе постановки «Ноль градусов» лежат глубоко личные впечатления А. Хана от поездки между Индией и Бангладеш в соседстве с умирающим мужчиной. Хан оказался под глубоким впечатлением от тех советов, которые давали члены его семьи по поводу помощи семье умирающего. Родственники переживали за хореографа, так как Хан оказался «иностранным свидетелем» (гражданин Великобритании бангладешского происхождения) и ему грозили ненужные хлопоты и неприятности. В хореографической постановке Хана языком танца акцентированы непреодолимые антиномии жизни обычного человека. Это как бы печальная ирония о судьбе человека, умирающего в своей собственной стране и, в то же время, не могущего обрести свою идентичность. Хореографические зарисовки Акрам Хана глубоко социальные, даже политически отточены, они направлены на борьбу за самоутверждение человека в мире безличной глобальной коммуникации.

Бюрократические препоны даже в мире глобализации способны превратить человека в ничто. Для большего эффекта на сцене артисты расположены на разных физических уровнях – Хан вертикально, Ларби на полу. Пластика движений Хана обретает женственный характер, повествуя о состоянии женщины и ее умирающего рядом с ней в поезде мужа. Женщина просит помощь, но все напрасно. Постмодернистская интертекстуальность рассказа Хана глубоко ранит, показывая, что традиции и постмодернизм могут быть органичны в творческом диалоге о социальном трагизме. В спектакле мастера привлекает внимание то, что находится между границами, разделяющими личности, национальности и даже – жизнь и смерть. Это в очередной раз дает повод сказать, что постмодернистский стиль Хана имеет сильный экзистенциальный заряд. Ведь «пограничная ситуация» –

главнейшая категория философии Ж.П. Сартра, К. Ясперса, поскольку именно в пограничной ситуации (или-или) индивид не только осознает свою сущность, но и осуществляет решающий выбор. Безысходный трагизм жизни человека из третьего мира, с точки зрения автора, является тем социальным импульсом, который питает глубоко трагичную и социальную хореографию Акрам Хана. Хореография художника, с точки зрения своей смысловой драматургии – это трагический экзистенциализм.

«Sacred monsters» («Священные монстры») – это балет, также поставленный Ханом. В этой постановке он сотрудничает с известной французской примой Сильвией Гиллем и известным тайваньским хореографом Лин Хвай Мином¹. В постановке достаточно много действующих лиц. Исходно, на сцене, задекорированной бумагой, расположены два танцовщика, певица и четыре музыканта. Уже само это говорит, что спектакль не является лишь хореографической постановкой. В спектакле осуществлен синтез искусств. С самых первых своих минут спектакль глубоко новаторский и свободолобивый: Сильва сбрасывает со своих рук тяжелые железные оковы, что символизирует достижение свободы и, в частности, освобождение от дискурса классического танца. Первое соло Гиллем предоставил Лин Хвай Мину, творчество которого также глубоко социально. Постмодернизм в литературе, в танце всячески борется с дискурсами власти, считая их насилием.

Мощная философская метафора воплощена хореографом в спектакле «Гнозис» (2009). Свое идейное вдохновение Хан черпает из Махабхараты. Сюжет прост, но значителен: Гандхари, будучи преданной и любящей женой, принимает решение завязать себе глаза, чтобы жить одними и теми же ощущениями со своим слепым супругом. Несмотря на то, что Гандхари может в любой момент избавиться от повязки, она сохраняет ее даже во

¹ См.: Гриценко В. П., Рыжанкова О. В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации // Культурологический журнал. 2016. № 1. С. 5.

время родов, свадеб и похорон своих детей. В сказании как бы подчеркивается, что внутреннее зрение – зрение сердцем, душой является более глубоким. Однако в своей постановке Акрам Хан не останавливается на мифе: он также конструирует современные образы, подключая к постановке музыкантов-исполнителей из Индии, Японии и Соединенного Королевства, которые исполняют музыку на традиционных музыкальных инструментах. Соединение фрагментов социальной памяти, древних струн сознания и современности, мозаика образов – это также прием постмодернистского свойства.

Если характеризовать спектакль «Banhok»¹, то можно сказать, что в одном постмодернистском миксе Акрам Хан соединяет интернационал – Национальный балет Китая, танцоров из Тайваня, Южной Кореи, Южной Азии, Испании, Словакии. Центральной темой спектакля является тема идентичности, которая, пожалуй, вообще является сквозной для хореографа. Поэтому в тексте произведения исполнители являют себя не как артисты, а как носители этнической культуры, составляющей их идентичность. Для ответа на главный вопрос спектакля – что есть «дом»? – хореограф помещает исполнителей в терминал международного аэропорта. В эпоху глобализации, человек, действующий по ее законам, становится кочевником. Аэропорт – это главная метафора для постановщика в этом спектакле. Это пространство, где человек не имеет определенной идентичности, это перекресток мира, на котором личность глобально маргинализуется, личность становится детерриториализированной. Истории, рассказанные танцорами на языке своего искусства, раскрывают не только характерные черты культуры их стран, их личные судьбы, но демонстрируют деконструкцию традиционной личности, якобы имеющей в себе неизменную сущность-субстанцию, в соответствии с традицией. В мире глобальной коммуникации личность

¹ Слово «banhok» имеет в этом случае и свой подтекст, так как в переводе с бенгальского оно означает «носитель».

перестает быть носителем раз и навсегда данной идентичности, сущность личности становится ситуативной, мозаичной. Это, видимо, важно осознавать и самому Акрам Хану, исходная идентичность которого имеет свои истоки в традиционном социуме. В рассматриваемом спектакле события разворачиваются в аэропорту как одной из самых напряженных точек глобальной коммуникации, в которых сам Акрам Хан часто и много проводит времени, переживая и «переваривая» мультикультурализм в его живом виде и черпая оттуда свое вдохновение¹.

Нашумевшая работа «iTMOi» (in the mind of Igor), что в переводе означает «В голове у Игоря» представляет то, что происходило в гениальной голове Игоря Стравинского во время создания «Весны священной». Ее премьера состоялась 14 мая 2013 года, в год, когда весь мир отмечал столетие великого балета. Хан исследовал то, как Стравинский перевернул мир классической музыки вызывая эмоции через шаблоны, а не через экспрессию и эти шаблоны были укорененными в девушке, затанцовывающей себя до смерти. Эти паттерны, по сути, вторят творчеству самого Хана – он также прикасается к сакральности: переворачивает мир классического индийского танца, увековечивая его в современной хореографии. В.Ю. Никитин пишет: «iTMOi это танцтеатр экспрессионизма, традиция начала XX века, которую в послевоенном мире лучше всех представила Бауш. В жанровом отношении – это смесь танца, драматической игры и пантомимы, в хореографическом – совершенно новый репертуар движений, виртуозных, основанных на техниках восточных единоборств и японского или балийского театра»².

¹ Ketu H. Katrak. Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora PALGRAVE MACMILLAN, 2011. – С. 215.

² Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. Лань. Планета музыки. Спб. – 2016. – С.197.

«Вертикальная дорога» как и многие другие постановки Акрама Хана очень философична. Она навеяна философией суфизма и поэзией персидского поэта Руми.

Я перестал быть минералом и стал растением.

Я погиб растением и поднялся животным

Я умер животным и ожил человеком.

Зачем мне бояться? Разве я становился хуже, умирая?

*И когда я умру человеком и воспарю к благословенным ангелам,
даже тогда,*

*Из ангелоподобного состояния, я продолжу свою эволюцию,
чтобы стать*

Чем-то новым, тем, чего не в состоянии постичь ни один ум¹.

В этой поэзии и в постановке Хана рассматривается Универсум и судьба человека в мироздании. Контрапунктом спектакля является пограничная ситуация между жизнью и смертью: в этом месте не только дух отделяется от тела, но и определяется ценность личностного бытия. Акрам Хан изобразил танцоров-исполнителей как обитателей деревни, одновременно как ангелов и духов. Стил танцевальных движения в постановке уподоблен медитативному акту, акту мольбы, подобно тому, как совершают молитву монахи-дервиши в Турции. В постановке участвовали исполнители из разных стран, поэтому символическую роль играла использованная цветовая палитра из различных оттенков земли и песка, в соответствии с географическими цветами этих регионов и стран. Хан отмечает, что очень желал совместить эстетику костюмов с юбкой, которая во время танца открывалась как цветок. Ничего не было случайного: использованные выкройки ткани совместили в себе традиционный

¹ Руми Д. Я перестал быть минералом // Дорога превращений: суфийские притчи, сост., пер. с фарси, религиоз.-филос. коммент. Дмитрия Щедровицкого; этико-психол. коммент. Марка Хаткевича; М.: Оклик, 2007. 380 с.

европейский и азиатский стили, а финальная часть костюма представляет собой совмещение образов азиатского воина и греческой Богини. Реминисценция к Аполлону, который надевает костюм в роли Бога войны указывает на стирание границы Востока и Запада. Как и в других своих работах Хан с помощью акцентов неоднозначности и амбивалентности расставляет акцент доминирования поликультурности в современном мире¹.

В 2016 году состоялась премьера спектакля «Until the lions» («Пока львы молчат»), поставленная Ханом по книге Картики Наир «До тех пор, пока львы: эхо Махабхараты». «Во многих мифах женские персонажи остаются невоспетыми героинями, несмотря на то, что они сильны, умны и необычайно выносливы. Их нерассказанные истории продолжают преследовать меня до сегодняшнего дня» – пишет хореограф на своем сайте². На сцене всего три танцовщика, певцы и музыканты, являющиеся неотъемлемой частью всего действия. Все трое исполнителей из разных диаспор: сам Акрам Хан, артистка из Тайваня Чинг-Инг Чиен и американка Джой Алпуэрто Риттер – каждый несет в своей пластике и сольных номерах отголосок своей национальной культуры. Этническая «живая» музыка разных стран (Бангладеш, Филиппин, Азербайджана) усиливает гипнотический эффект от спектакля. Иными словами, «Пока львы молчат» – это Махабхарата глазами женщин. Название книги и спектакля позаимствовано из африканской поговорки: «Пока у львов не появятся свои летописцы, история будет всегда прославлять охотника».

В 2019 году на Чеховском театральном фестивале была показана «Жизель» в версии Хана, имевшая огромный успех у зрителей. Осенью в рамках фестиваля «Территория» состоялась премьера в России одноактного балета Xenos. Как всегда мастер представил синтез искусств, в данном

¹ Kimie Nakano. Desining costumes for Akram Khan company. Textiles in the performing art. Jamini. P. 68–83.

² Официальный сайт компании Акрам Хана: [Электронный ресурс]. URL: akramkhancompany.net. (дата обращения 15.11.2015).

спектакле – европейского и индийского танца. Спектакль посвящен годовщине Первой мировой войны, в которой на стороне Британии участвовали миллионы солдат из ее колоний (Индии, Бангладеш и других). Сам мастер исполнял главную роль, которая стала последней в его карьере танцовщика. Сейчас он продолжает работать только в качестве хореографа-постановщика.

В интервью редакционному директору The Blueprint А. Перепелкину Акрам Хан отметил, что, несмотря на историчность события, он хотел отрефлексировать трагедию войны и выдворение всех приезжих из Англии, происходящее сейчас, «поставив непреходящую ксенофобию во главу угла. Искусство – мой главный способ противостоять тому, что кажется мне несправедливым»¹.

В апреле 2021 года впервые в Москве в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко был показан Kaash Акрама Хана. Когда в интервью танцовщика спросили об особенностях его стиля, он ответил: «... мой танцевальный стиль, представьте себе, все время меняется. И от артистов я всегда жду импровизации...»².

Таким образом, несмотря на то, что ядром хореографии Акрам Хана, как правило, служит катхак, саму постановку не квалифицируют как южноазиатскую. Такой результат объясняется тем, что танцевальная эстетика мастера хореографии поликультурна. На практике это проявляется в том, что он тесно общается с исполнителями различных диаспор, не боится заимствовать эстетику традиционных национальных танцев. А. Хан включает танцы различных народов в свои постановки, он стремится к совместному

¹ Перепелкин А. Интервью с Акрам Ханом URL: <https://theblueprint.ru/culture/interview/akram-khan> (дата обращения 10.06.2021).

² Суперзвезда современного танца Акрам Хан – о российской премьере балета Kaash. Интервью [Электронный ресурс]. URL: <https://bazaar.ru/bazaar-art/teatr/superzvezda-sovremennogo-tanca-akram-han-o-rossiyskoy-premire-baleta-kaash/>

творчеству с лучшими представителями разных культур и народов, создавая на основе традиционного искусства современные уникальные шедевры.

Стилистика хореографических спектаклей Акрама Хана сформировалась как под влиянием раннего изучения индийского классического танца катхак, так и посредством того гибридного языка, который возник самопроизвольно в процессе приобщения Хана к современному танцу в подростковом возрасте. Постепенно он сформулировал простые правила своего творчества: думать о великом, не бояться рисковать, быть смелым, пристально исследовать незнакомое, избегать компромиссов и рассказывать трагические и метафизические истории посредством хореографических постановок. Его спектакли жизненны и убедительны с различных точек зрения: с точки зрения традиции, с точки зрения правдивости, актуальности для повседневной практики и с точки зрения художественной сложности и целостности. Акрам Хан является мастером исследования жизненных трагических ситуаций, которые затем он превращает в фрагменты и сюжеты для танцевальных постановок.

Можно смело утверждать, что хореография Акрама Хана мультидисциплинарна и поликультурна. Она трансформировала как танец на Западе, современный британский танец, так и стала знаменем модернизации традиционного исполнительства в Индии. Методология и стиль хореографа таковы, что они вызывают симпатии и желание подражать его манере во всем мире, независимо от расовой, этнической, национальной принадлежности. Хан, по существу, сотворил новую идентичность жанра индийского танца – современный индийский танец. Компания Акрама Хана осуществляет глубокие, вдумчивые, метафизические по глубине обобщения танцевальные спектакли для разнородной глобализированной публики.

Во всем мире работы Хана признаны как глубокие и грамотно созданные языком танца нарративы из эпохи человека-кочевника времен глобализации. Можно считать, что сюжеты и язык хореографии постановок

А. Хана адекватны времени информационной глобализации, создавая в пространстве культуры микс архаики и постсовременности, традиционности и инновационности, мифа и науки, варварства и цивилизованности. Хореография Акрам Хана как никакая другая насыщена философичностью и экзистенциальным трагизмом от переживания повседневности времен глобализации. Он глубоко проник в цивилизационные противоречия постиндустриального социума и нашел пути соединения прошлого и современности в языке спектаклей танцтеатра.

2.3 Лин Хвай Мин: язык танца как средство утверждения национального самосознания

Такой художественный и культурный феномен как театр танца Тайваня в нашей стране остается до сих пор малоисследованным с научной точки зрения. Однако он представляет собой слишком значительное социальное явление, чтобы оставаться таковым. На его примере ярко раскрывается фундаментальная роль языка танца в развитии культуры и модернизации культуры и социума.

Понятие национальной идентичности есть одна из составляющих понятия идентичности человека, оно связано с ощущением принадлежности к определённому этносу, народу, нации. Национальная идентичность, не будучи врождённой чертой, приобретает благодаря осознанию индивидом общности языка, истории, культуры с определённой группой людей. Такое осознание происходит не одномоментно в процессе социализации человека. В процессе коммуникативного взаимодействия людей возникают и дифференцируются представления о субъекте коммуникации и о противопоставлении «иного» («чужого») «своему». Формирование национальной или социальной, культурной идентичности человека происходит как результат поиска ответа на вопрос «кто я?», «чем я

отличаюсь от другого?». Ответ на вопрос о собственной идентичности можно получить только в диалоге с «другим»: чтобы понять себя, свою самость и почувствовать её границы, необходимо сравнение с представителем другой социальной группы или культуры. Необходим диалог Себя с Другим. В процессе этого диалога человек может зафиксировать наиболее явные проявления тождества или различия в сравнении с объектом идентификации.

С помощью языка танца человек способен выразить всю свою сущность и противоречивость, способен указать интенции трансцендирования в будущее. В то же время, танец обладает способностью создавать общение и интеграцию людей на языке визуального, экспрессивного, пластического языка, в которой семиотическим универсумом является сам человек. В танце индивид как семиотическая система обращается к социальному миру посредством самовыражения себя на языке телесного движения.

С древних времён и до настоящего времени танец развивается и приобретает новые формы, направления и стили, отвечая нормам своего времени. Но на появление и трансформацию танца влияет не только время, но и страна, регион, город, в котором происходит его развитие. Условия жизни накладывают на танец свои отличительные особенности, воплощающие национальный характер, культуру, темперамент, традиции и способы коммуникации народа. Однако, казалось, лишь перенимая эти хореографические нововведения посредством подражания, индивид другого социума может глубоко трансформировать свою национальную идентичность через изменение телесной фигуративности. Модернизация культуры означает всегда и изменение телесной фигуративности – внешности, моды, костюма, манер, движений, стиля поведения, образа существования в бытии.

История танца и танцтеатра на Тайване неотрывна от этноисторической судьбы острова и происходивших, в связи с этим, политических изменений. Эмиграция, которая началась на остров ранее XX

века, значительно влияла на состояние культуры и сознания. Несмотря на то, что этническое большинство острова – это китайцы, Тайвань вследствие оккупации 1895–1945 годов ассимилировал многие элементы японской культуры.

Японская оккупация острова наступила после поражения цинского правительства Китая в войне. В 1937 году началась политическая кампания японизации тайваньцев. Политика «коминка» («преобразование в подданных императора») подразумевала распространение японского языка, замену местных культов синтоизмом, политику переименования и в целом – внедрение японского образа жизни. В то время даже президент Тайваня Ли Дэнхуэй стал носителем японского имени Ивасато Масао. Японские меры по тотальной культурной ассимиляции страны включали меры по запрету китайского фольклора, японизацию образования, религии, обучение студентов и деятелей культуры в Японии¹.

Новая волна китайской эмиграции и наступления китайской культуры наступила после прихода к власти китайских националистов. Во время правления Чан Кайши эта форма национализма получила обозначения «Белый террор» (1949–1960). Основой официального гоминьдановского национализма на Тайване стала Конституция 1947 года, которая имела название «Конституция Китайской Республики». Партия позиционировала себя как правительство всего Китая². Новая волна китайской иммиграции и политическая акция стали для местного населения очередным вторжением, так как имели своим следствием культурный террор: многие представители интеллектуальной и народной элиты были убиты или заключены в тюрьмы ради полного контроля над Тайванем³.

¹ Ишутина Ю.А., Поповичева Ю.Н. Эволюция официального национализма на Тайване // Россия и АТР. 2007. № 3. С. 110–111.

² Там же. С. 113.

³ Chen Ya-Ping. Dance history and cultural politics: A study of contemporary dance in Taiwan, 1930–1997. Dissertation. New York University. 2003.

В этот политический период правительство Гоминьдана пыталось определить Тайвань в качестве убежища для китайской культуры. Националистическая партия настаивала на утверждении в статусе общепринятой китайской культуры путем различных действий, приобщения к ней. Проводимая Гоминьданом «танцевальная политика» сильно ограничивала свободу движения и самовыражения, к которой уже привыкли хореографы Тайваня¹.

В 1954 году был организован конкурс «Миьнцзу Вудао», награда на котором считалась высочайшей оценкой на танцевальном поприще. Всячески поощрялось изучение танца миьнцзу (национального китайского танца). Ванг Юну, ныне профессор университета, а тогда танцовщица, была удостоена наград на этом конкурсе².

Так же, как и в СССР, основной целью внедрения современного танца на Тайване состояло в том, чтобы через хореографические постановки пробуждать интерес и пиетет молодежи к политическим событиям государственной значимости. Поэтому была использована методика массового действия: участники собирались в большие группы и их движения подчинялись тактике, разработанной Рудольфом Лабаном. Политика танцевального движения была организована так, чтобы можно было сосредоточить внимание тайванцев как можно больше на истории и культуре страны.

Родился Лин Хвай Мин 19 февраля 1947 года в городке Цзяи на Юге центральной части Тайваня в семье интеллектуалов. Его семья имеет глубокие корни на острове, уходя на семь поколений в городке Синь Кан, который является одним из ранних поселений китайцев до того, как в XVII веке маньчжуры захватили остров и привели волну первых китайских

¹ Chen Ya-Ping. Dance history and cultural politics: A study of contemporary dance in Taiwan, 1930–1997. Dissertation. New York University. 2003.

² Wang Yunyu, Frangione Danna. Human rights through the eyes of artists. Taiwan, 2004.

мигрантов. Прадед Лина был образованным человеком, он основал фабрику и банк. Во время японского колониального периода он открыл китайскую школу. Дед Лина был врачом и поэтом. В семье эти два человека были очень почитаемыми фигурами.

Отец Лина, Лин Чинг-Шэн, получил в Токийском университете юридическую степень. Какое-то время он работал в Toshiba, но после смерти своего отца был вынужден вернуться на Тайвань, чтобы заботиться о семейном бизнесе. Позже он был призван на службу в Гоминьдан, был судьей Цзяи (1951–1954) и Юньлиня (1957–1964), затем был директором промышленного водопровода на озере Чен Чин (1964–1984). Он также занимал другие высокие должности: министр внутренних дел (1972–1976), министр связи (1976–1984) и вице-президент национального совета, курирующего избрание государственных служащих (1984–1993). В течение многих лет он служил в качестве члена постоянного комитета ЦК Гоминьдана, а в 1993 году был назначен старшим советником президента Тайваня.

Мать Лина Хвай Мина, Лин Чен Пен, была выпускницей Токийского экономического колледжа. В те времена это было выдающимся достижением для женщины. Оба родителя Лина свободно говорили на китайском и японском, а одна из теток была первой католической монахиней в своем городе.

Лин появился на свет переломный момент истории Тайваня, так как в 1945 году, после капитуляции японцев во Второй мировой войне, суверенитет над островом вновь перешел Китайской народной республике. Однако почти сразу вспыхнуло «антиматериковое» восстание. Было введено военное положение, которое сохранялось до 1987 года. Вследствие обострения ситуации на материковом Китае в 1949 году на Тайвань прибыло еще около двух с половиной миллионов военных и гражданских беженцев.

Вследствие этого политические и демографические раздоры рушили тайваньское общество, местная экономика пребывала в стагнации¹.

В 1950-х – 1960-х годах внутренние события в стране способствовали утверждению тайваньской культурно-национальной идентичности. Внешнеполитическая обстановка в 1970-х гг. пробуждала всплеск политического национального самосознания. Интеллигенты-антизападники считали, что союз Китая и Тайваня будет способствовать антиимпериалистической борьбе. Однако культурная элита острова разделилась на два лагеря, хотя китайскую и тайваньскую культуру трудно дифференцировать².

Семья обеспечила Лин Хвай Мину хорошее воспитание и образование и была очень требовательна. Когда Лин показал своей матери табель успеваемости, в котором стояла оценка 98, она строго спросила: «Это довольно хорошо, но где еще два балла?». Отец также прививал сыну чувство ответственности представителя элиты перед обществом. Лин обучался в лучшей школе центральной части Тайваня, основанной его дедом. Основным языком обучения был мандарин, но также в школе изучали английский и искусства. Потом он был переведен в частную католическую школу для мальчиков. В колледже Лин хотел изучать литературу и историю. Но его отец настоял на изучении юриспруденции в национальном университете Тайбэя. Лину такое решение пришлось не по душе, и через год он перевелся на журналистику. Все это говорит о его устойчивой тяге к искусству и сильном характере. К этому времени он утвердился в своей тяге к писательской деятельности.

¹ Иванов К.В. Особенности интеграционной политики японской империи в Корею и на Тайване в первой половине XX в. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-integratsionnoy-politiki-yaponskoy-imperii-v-koree-i-na-tayvane-v-pervoy-pолоvine-xx-v>

² Гриценко В.П., Рыжанкова О.В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации // Культурологический журнал. 2016. № 1. С. 5.

Заработанные на публикациях деньги он тратил на книги. Лин вел переписку с писателями и редакторами в Тайбэе. Как только он поступил в университет, Лин сразу подписал контракт в качестве писателя с одним из крупнейших журналов Тайваня. Литературная деятельность помогала ему быть в курсе политических и социальных проблем Тайваня, а воспитание, полученное в семье, где служение на благо общества считалось одной из важнейших задач интеллигентного человека, определяло необходимость и стремление их решать.

Большую роль в становлении художника сыграла культурная среда и коммуникация. Это литературный салон Star Coffee в Тайбэе, постижение литературы (от Хемингуэя, Толстого и Достоевского до модернистских течений на Тайване), образцами западной массовой культуры. Впечатления от выступления американо-мексиканского танцовщика Хосе Лимона стали духовным толчком к его экспериментированию и стремлению создать собственную хореографию. В 1969 г. интерес к современному танцу Лин решил закрепить в Нью-Йорке на курсах школы Марты Грэм, а также у Мерса Каннингема. Особенное впечатление произвел на него стиль Марты Грэм, поскольку она в современном танце использовала мотивы и фрагменты древних мифов и религий.

Обратим внимание также на следующий факт, который можно отметить в биографии других рассматриваемых нами хореографов, – это влияние атмосферы Нью-Йорка. В 1970-х в Нью-Йорке порождает в Лине чувства свободы, жажду открытий, надежду на возможность изменить мир. Он интенсивно впитывает в себя достижения мировой культуры, посещая театры, музеи, выступления ведущих мировых хореографов, читая литературные сочинения¹. Однако танцором он пока еще стать не решался.

¹ Аргамасова Н.В. Хореографические воплощения музыки Арво Пярта. Дисс. канд. Искусствоведения. Санкт-Петербург. 2019. С. 128. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2019/10/argamakova_dissertation.pdf.

В это время в его личную судьбу вмешались социально-политические события истории Тайваня. В 1970 году остров потерял самостоятельный статус, так как от него отказалась ООН, а США признали Тайвань частью Китая. Тайвань стал «сиротой Азии», поскольку утратил свою суверенность в мировом сообществе¹. Эти события стали сильным социально-психологическим стрессом не только для тех, кто был в это время на Тайване, но и за пределами родины. Утрата суверенитета имела характер драматического потрясения для народа и повлекла национальный кризис. Чувство родины, желание помочь ей – с детства слышал об этом наставления каждый тайванец, и большинство бросилось домой, чтобы помочь. Лин Хвай Мин был среди них.

На Тайвань Лин возвращается через Европу. Путешествуя по нескольким странам, он останавливался в дешевых хостелах, иногда ночевал в парках. По возвращении домой он ощутил, что мир возможностей вновь как бы закрылся для него: он снова очутился в кругу семьи и друзей².

Однако опыт стажировки не прошел даром. Картина мира в его глазах изменилась и самоощущения себя как творческой личности тоже были иные. Постепенно Лин и другие деятели культуры повели общество по пути идейной линии, которая была направлена на реализацию политики этноидентичности Тайваня: Лин Хвай Мин также был воодушевлен этим движением, он делает хореографические постановки, принимает участие в культурных акциях. В конце концов, это подталкивает его к тому, чтобы в 1973 году основать Cloud Gate Dance Theater (танцтеатр «Облачные ворота»). «Облачные ворота» были первой труппой современного танца в китайско-говорящей среде.

¹ Wu Zhuoliu. The Orphan of Asia. Taipei, Taiwan: Grassroots Press. 2000.

² См.: Mimeo Films Ltd. Portraits Taiwan. Lin Hwai-Min. 2005.

В этот период Лин осуществляет адаптации Пекинской оперы («Сказка о белом змее» и др.)¹. В 1978 году танец Лина трансформируется в хореодраму: он осуществляет синтез искусств, как ранее в России. В постановке используются элементы традиционного китайского танца, акробатика, гимнастика, карате в сопровождении китайской национальной музыки.

В 1978 году США оборвали дипломатические отношения с Тайванем. В день «осиротения» в одной из гимназий Тайваня была поставлена постановка Лин Хвай Мина «Преемственность», посвященная героям-переселенцам. На спектакль пришли 6000 самых разных зрителей – рабочие, учителя, студенты. Постановка представляла собой некий ритуал: после пролога, артисты в крестьянских одеждах отправились в путешествие. Движения напоминали крестьянскую походку, а огромные волны имитировались белой тканью. Танцевальный спектакль превратился в совместное мифологическое действо актеров и зрителей с проявлением ярких эмоций.

В этой постановке явно проявилась даосская эстетика Лин Хвай Мина, в которой фетишизируются природные начала и стихии. Но философия Лина этим только не ограничивается, он также придерживается принципов конфуцианства. Для него существенны духовные начала китайской мудрости, говорящей о мудрости нравственно-природного закона Дао². Лин не боится амбивалентности своих философских взглядов, поскольку большинство китайцев поклоняется двум авторитетам – авторитету Дао и авторитету Будды. В лоне традиций Китая в противоречии космических начал инь и янь Лин видит гармонию³.

¹ Fang Yu-lai. The line between traditional chinese architecture and contemporary choreography. Dissertation of master of fine art. Shiu – Chien college, Taipei, Taiwan, Republic of China. 1999. P. 24.

² Гриценко В.П., Рыжанкова О.В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации // Культурологический журнал. 2016. № 1. С. 5.

³ Fang Yu-lai. The line between traditional chinese architecture and contemporary choreography. Dissertation of master of fine art. Shiu – Chien college, Taipei, Taiwan, Republic of China. 1999. P.19.

С внешней стороны может показаться случайным совпадение момента заявления американского президента и премьеры спектакля «Преемственности». Но это совсем не так, потому что Лин Хвай Мин кропотливо работал над постановкой спектакля, посвященного поддержке соотечественников в период кризиса национальной идентичности. Усилия Лина как патриота-интеллигента и хореографа-постановщика были сосредоточены на том, чтобы поддержать всплеск национального самосознания на Тайване после Второй мировой войны. Эта установка нашла яркое проявление в его последующих постановках: «Нирвана» (1982), где реализована тема буддизма как обращения к трансцендентности; «Сон в красном тереме» (1983), основой которой стал одноименный китайский роман; спектакль на музыку Стравинского «Весна священная» (1984); «Dreamscape» (1984); «Моя ностальгия, Мои песни» (1984). В результате этого идейного патриотического движения, воплощенного в хореографических спектаклях, Лин Хвай Мин стал ведущим хореографом на Тайване, а танец и создаваемые им образы превратились в этот период в язык идеологического дискурса. Ведь трудно вообразить, что танцевальное искусство, танцевальные образы и эстетика могут стать ведущим идейно-идеологическим движением и окажут коренное влияние на мировоззрение. Но так бывает в постмодерне, поскольку возник синтез искусств и поскольку образы социальной памяти, традиции превратились в фразы идеологической повседневности. В этих спектаклях тайванцы совместно переживали тот психологический настрой, которого требовала идеология национальной суверенности.

Народное движение способствовало отмене военного положения и свободе творчества. Но в этот период театр «Облачные врата» встречается с финансовыми трудностями и в 1988 году труппа расформировывается. Тогда рождается новый тренд, на Тайване возникают частные школы танца и

труппы. Три года уходят у Лин Хвай Мина на адаптацию к новой обстановке и возобновлению театра танца¹.

В 1988–1991 годах Лин сделал творческую передышку, которая позволила хореографу заняться самообразованием: изучение танца и традиций в Корее, Японии, на острове Бали. Путешествия на Яву, в Индию, Непал, роман Германа Гессе «Сиддхартха» позволили ему погрузиться в индуизм, что впоследствии нашло свое отражение в идейной философии и символике его работ: «Песни странников», «Семейный портрет», «Лунная вода». Спектакль «Песни странников» был навеян впечатлениями от поездки в Северную Индию, в те места, где Будда стал Просветленным и где Лин также находил истоки своего нового вдохновения.

В балете «Семейный портрет», созданном в 1997 году, он исследует тему истории Тайваня в аспекте развития семейных отношений. Его интересует стойкость человеческой души, обреченной на страдания. В связи с этим, Лин вводит в спектакль образы персонажей, опираясь на достоверные факты, фотографии, обряды, воспоминания, собранные при изучении истории своего города. Поставленный Лин Хвай Мином балет, по существу, стал хореодрамой, поскольку был основан на живых воспоминаниях и свидетельствах. Язык танца был использован как инструмент для исследования социальной истории, что было понятно населению Тайваня и востребовано.

Балет «Лунная вода» (1998) можно также назвать своеобразным философско-метафизическим исследованием, в котором хореограф использует принцип тай-ци («внутренней энергии»), сочетая традиции балета и театра модерн. Телесная фактура, движения в стиле даосизма, конфуцианства, язык китайской традиции и физических упражнений также используются в хореографической постановке для того, чтобы объяснить

¹ Tai Juan An. Modern dance in Taiwan: a brief historical review. 2008. P. 48.

традиционную картину мира этноса, движения стихий, взаимосвязь человека и природы.

Сцена находится в полумраке, видна только луна. Движения танцовщиков плавны, замедленны, перетекая одно в другое. Хореограф создал поэтичное представление, соединив энергию воды и человеческого тела.

В этом погружении в китайскую духовную культуру Лину помогло также посещение КНР, которое позволило ему самому осознать, что он не китаец. Мировоззренческая революция в самосознании хореографа была обусловлена социально-историческими событиями. В 1987 году на Тайване отменили военное положение, была легализована оппозиция, власть увеличила расходы на культуру. Рост гражданских свобод создавал творческую атмосферу, пробуждал национальное самопознание, оживлял социальную память. Лин изучает историю Тайваня, которая раньше в учебниках занимала всего две или три страницы, окунается в изучение прошлого своего родного города.

В 1991 году Лин возобновил свой проект, а 1993 год знаменуется постановкой балета «Девять песен», билеты на представления которого были распроданы моментально. На премьере было более 20 тыс. человек: совместное действо на глазах превратилось в мифопоэтику национального духа, рожденную из тенет социальной памяти. В балете использовались самые необычайные перформансы: с потолка на сцену сыплется рис (создавая образ изобилия), в потоке риса – неподвижный монах, рис постепенно образует золотую гору, в ней постепенно тонет монах. Время останавливается, Вселенная символически трансформируется в два символа

– Рис – Мудрец и все это есть аскетичный даосский идеал покорно принимающего свою судьбу тайванца¹.

В постановке Лин Хвай Мина ощущается дух даосизма (Лао Цзы): природа составляет центральную идею постановки; между зрителями и сценой размещается пруд с цветущими лотосами. В спектакле присутствует реальная вода, которая одновременно играет роль символа, а плавающие в воде лотосы говорят зрителю о чистоте и перерождении. Как в природе, за холодной зимой идет весенняя оттепель, так и в обществе, после периода подавления и стагнации наступит высвобождение, пробуждение.

В 2013 году театр «Облачные врата» показал «Девять песен» Лин Хвай-Мина на Чеховском фестивале, в котором он «талантливо и эффектно помещает национальные танцевальные традиции в контекст глобального искусства»².

Важным символическим атрибутом выступает и другой элемент традиционной китайской культуры – шелк. Лин Хвай Мин умело использует шелк, иногда обтягивая им всю сцену. В Addagietto это представлено следующим образом: танцоры незаметно перемещаются по шелковой ткани, используя движения тай-чи. Каждый артист создает свой ритмический рисунок, а сбрасываемая ими одежда напоминает листопад в саду. В другом спектакле – «Преемственность», шелковое полотно имеет многозначную символику: обозначает судно с мигрантами и шторм. В его постановке находилось место и идеям конфуцианства, и идеям даосизма. Принцип этического почитания старших и принцип следования природе одинаково важны для хореографа. В течение года его постановки посещали десятки

¹ Гриценко В.П., Рыжанкова О.В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации // Культурологический журнал. – 2016. – № 1. – С. 5.

² Васенина Е. Кто твоя мелодия. Танцевальные спектакли из Тайваня на чеховском фестивале // Мир русского театра. 2013 [Электронный ресурс] URL: <https://teatral-online.ru/news/9525/>.

тысяч человек, а были спектакли, где одновременно присутствовали 50 тысяч человек¹.

В 2019 году Лин Хвай-мин показал на Чеховском фестивале свой прощальный спектакль «Формоза» о чудесном райском острове, страдающем от природной стихии и от самих людей. Это был образ так любимого им Тайваня. «Наша постановка о красоте, о хрупкости красоты и о том, как она может быть разрушена человеческими руками. Танец – это пластический язык... С его помощью я общаюсь со всем островом Тайвань, а Тайвань таким образом обращается ко всему миру», – отмечает автор в своем интервью².

Благодаря языку хореографии, который в это время обрел значение идеологического, мировоззренческого характера, на Тайване шла модернизация культуры, социума³. Через некоторое время идеология национализма и модернизации уступает место установке на транснациональный статус Тайваня. Интеллигенция увлекается идеей национального культурного многообразия. По-новому осмысливается отношение Тайваня к материковой части Китая⁴.

Как видно, тайваньский хореограф основал особую методологию постижения социальной реальности и высказывания о ней через телесную фигуративность артистов. Лин открыл по всей стране хореографические школы, в которых он со своими последователями преподает современный

¹ Сигалова А. «Глаза в глаза. Лин Хвай Мин». Телеканал «Россия – Культура». [Электронный ресурс]. URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/31938/episode_id/562736/video_id/562736/viewtype/picture/. (дата обращения 22.01.2015).

² Прощальная гастроль Лин Хвай-мина [Электронный ресурс]. URL: <https://vestikavkaza.ru/articles/Proshchalnaya-gastrol-Lin-KHvay-mina.html>

³ Лин Хвай Мин – двукратный лауреат Национальной премии по искусству на Тайване, имеет почетные докторские степени от пяти университетов на Тайване и Гонконге. Среди международных наград, полученных Лином Хвай Мином, три премии Джона Д. Рокфеллера (Нью-Йорк), премии Джойса (Чикаго), премия Рамона Магсайса, «Лучший хореограф» на Лионском фестивале, кавалер ордена искусств и литературы во Франции. В 2000 г. Журнал Dance Europe назвал Лина Хвай Мина «хореографом XX века». В 2005 году он был отмечен как «герой Азии» журналом Times.

⁴ Ишутина Ю.А., Поповичева Ю.Н. Эволюция официального национализма на Тайване // Россия и АТР. 2007. № 3. С. 115.

танец. Система «пауза для жизни» учит, познавая себя, также познавать природу и человека. В 22-х школах по методике Лин Хвай Мина обучаются десятки тысяч учеников. Критик и теоретик современного искусства Хэл Фостер в своей статье «Художники как этнографы» рассматривает такой подход к изучению этники, без размышлений о собственной позиции ученого, без саморефлексии над собственными принципами, как метод философского самолюбования¹. Пример Лина Хвай Мина говорит о том, что этническое сознание проявляется в человеке как в мыслящем теле, а не только в формах вербальной идеологии. Абсолютизация вербальной знаковой системы ведет к принижению роли других культурных кодов, в том числе активно-двигательных, которые существенны с точки зрения технологии культуры, с точки зрения реализации и самореализации человека как деятельного существа.

В рассматриваемом контексте интерес представляет и творчество Ли Хуа Цай – тайваньского хореографа, основательницы «Тайпей фолк данс театра» (Taipei Folk Dance Theater TFDT) (1988). Это первая профессиональная танцевальная компания на Тайване. В то время уже существовали полупрофессиональные труппы, которые возникли под влиянием китайского мин-зу танца в 1970-х и 1980-х годах. TFDT был первой народной танцевальной компанией, зарегистрированной официально государством. Помимо постановок самой Цай, труппа приглашала различных хореографов для того, чтобы разнообразить репертуар и провоцировать интерес публики к своей работе.

Цай начала свою карьеру в 1960-х годах и, как Лин Хвай Мин, была поствоенным хореографом второго поколения. В то время главный акцент в Национальном педагогическом университете Тайваня ставился на физическом воспитании танцора. Цай начала обучаться танцу у Фенг-Шуе

¹ См.: Foster H. The artist as ethnographer? P. 303–309.

Лью, пионера в хореографии Тайваня, и сместила фокус внимания на внутреннее, духовное наполнение танца. Как студентка Лью Цай в основном попала под влияние германского и японского современного танца.

Цай также занимается этнографическими исследованиями, пытается найти, собрать и задокументировать песни, танцы, ритуальные обряды коренных жителей Тайваня. Позже она заостряет свой интерес именно на местных религиозных церемониях, пробует хореографически изобразить их на сцене. Она создает фолк-перформансы, народные танцы, потому что чувствует, что они могут попросту исчезнуть в связи с растущей урбанизацией и индустриализацией.

Рассказывая о своем детстве в Тайнане (город на юге Тайваня), Цай вспоминает о народных представлениях на улицах, религиозных обрядах на площадях храмов, которые являлись развлечением для аграрного и доиндустриального общества. Такие выступления подавлялись культурной политикой правительства – блюстителями морали 1960-х годов. Получая клеймо нецивилизованных и вульгарных, эти полупрофессиональные и самобытные труппы лишались шанса на существование, выступления и передачи своего опыта и традиций другим поколениям. Цай разыскивала носителей умирающей культуры, обучалась у них движениям, шагам танцев и архивировала свои знания путем записи на бумаге и видео. Как этнограф она собирала интервью, визуальные и физические материалы, превращала движения тела в текст. А как танцовщица она заучивала движения, их особенности и правила. Ее собственное тело постепенно стало носителем и генератором знаний и умений.

Таким образом, театр танца на Тайване сформировался в основном благодаря усилиям Лин Хвай Мина. Обладая широкой эрудицией и глубоким образованием, он в то же время, познакомился с достижениями современной хореографии из первых рук. Он создал свою труппу и танцевальную компанию «Облачные врата» под влиянием социально-исторических и политических событий на Тайване, связанных с обретением суверенитета и

пробуждением национального самосознания. Хореографические постановки Лин Хвай Мина основывались на традициях даосизма, конфуцианства, повседневной этнокультуры и в то же время были глубоко современными, так как направлены на формирование национальной идентичности. Тесная связь с социальными и политическими событиями привела к тому, что язык танца превратился в язык идеологии и мировоззрения культурного национализма, а танцевальные спектакли стали необычайно массовыми, собирая вокруг себя десятки тысяч людей.

Можно также сказать о том, что Лин Хвай Мин есть один из крупнейших практиков и теоретиков модернизации культуры, поскольку он создатель таких форм культурной практики, которая связана с модернизацией образа жизни, государства, социума. Творчество Лина находится в тесном единстве с этнической корневой культурой, а с другой стороны – с философией Конфуция и Лао Цзы.

Лин стал символом культурного обновления и за ним сформировалась целая плеяда новых хореографов, интеллигенции и поклонников-последователей. Школа Цай также стала центропунктом корневой идеологии, которая имеет своим содержанием национальную идентичность. Она идеализирует народную культуру, прежде всего потому, что сама является частью «народа», она хочет сохранить и оградить от политики, экономики то, что являлось памятью ее семьи, ее детства. В этом случае обретение идентичности происходит путем погружения в смыслы народной культуры.

В целом необходимо отметить, что в результате поиска новых форм танца, телесных практик, направленных на снятие психофизических блоков человека, в середине XX века появляются движенческие аутентичные практики, возникшие под влиянием множества факторов: мировых катаклизмов, постмодернистских интенций, наработок в области психоанализа и многих других. Танец будто прошел эволюцию от агрессивно-инстинктивной до антропологически-экологичной формы. Язык этого танца коррелятивен этнокультуре японцев, формам телесно-двигательной

активности из их жизненного уклада и, в то же время, есть разновидность общей тенденции – постмодернизации хореографических практик под влиянием цивилизационно-мировоззренческого сдвига в эпоху информационной революции и наступления визуализации и медийных практик.

Танец гага как способ наблюдения и осмысления мира создал в Израиле Охад Нахарин, открывая для каждого новые возможности на пути вербализации невербализуемого. Это был новый язык телесной фигуративности в сфере хореографии и культурных практик, укорененный в архетипах коллективного бессознательного и необходимый ему в глобальном мире для идентификации и самопрезентации.

Акрам Хан создает новую идентичность жанра современного индийского танца, искусно осуществляя диалектику национального и интернационального, особенного и общего в культуре постмодерна. Лин Хвай Мин и его компания «Облачные врата» внесли решающий вклад в пробуждение масс и создание новой государственно-национальной идентичности. Язык невербальной семиотики в данном случае сыграл ведущую роль в мировоззренческой революции Тайваня.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современный театр танца является культурной универсалией и важной формой художественной и культурной практики в мире. Его появление в той или иной культуре свидетельствует о модернизации этой культуры.

Автор исходил из того, что важнейшими ориентирами методологической плоскости анализа постмодерн хореографии являются полипарадигмальность и ассимиляция культур в результате Второй мировой войны, которые представляют возможность рассмотреть объект научного исследования во всей его многогранной целостности. Существенен принцип междисциплинарного подхода в силу того, что рассмотрение феномена зарождения постмодерн культуры в тех или иных регионах имеет философские, исторические, антропологические особенности данного государства, его культуры, социума. Он позволяет обнаружить целостное понимание рассматриваемого явления.

В исследовании представлен широкий спектр проявления танцевального искусства – театр танца Германии, Англии, Японии, Израиля, Тайваня, России и некоторых других. С философских, социокультурных и антропологических оснований проанализировано творчество Пины Бауш, Начо Дуато, Лина Хвай Мина, Охада Нахарина, Акрама Хана и других выдающихся хореографов современности.

Выявление и описание динамики существования постмодерн хореографии в пространстве XX века осуществлено на основании материалов, которые представлены в открытом доступе на русском и английском языках. Компаративный подход использовался для сравнительного анализа ассимиляции современной западной культуры в различных странах: Японии, Таиланде, Индии, Израиле и др. Системный подход помог дать оценку диалогу культур, состоящих из множества подсистем: восточной и западной, классической и современной, аграрной и урбанистической.

Сущность театра танца представляет собой интеграцию разных видов искусства, цирка, спорта, и других, ядром которого выступает хореография. Методологически принципами этого искусства и культурной практики является структурализм – четкие, рационально определенные принципы. Театр танца постмодерна в значительной мере ангажирован визуальным, экранным поворотом в культуре XX – XXI веков и является элементом персональной мифологии комфортного образа жизни и самоконструирования, в отличие от традиционного театра танца, стремящегося быть формой массового искусства, средством и методом воздействия на массовое сознание.

В России синтез танца (хореографии), балета и драмы, танца и гимнастики, танца и симфонии, танца и цирка, танца и спорта, танца и производственных движений возник и существовал на протяжении XX века.

С одной стороны, осуществлялись масштабные массовые музыкально-танцевально-драматические постановки, поощряемые, опекаемые и контролируемые госорганами. С другой стороны, происходило обмирщение искусства танца, его языка, его наполняли важным социальным смыслом, существенным для процессов модернизации общества и экономики в СССР, танец перетекал в социальную практику. Именно в это время возникли зачатки танца постмодерна. Однако время холодной войны и откровенной вражды часто препятствовали культурному обмену в этой области. Второе пришествие театра танца и синтез искусства хореографии с экранными искусствами в России началось в 1990 году и продолжается до сих пор. Но, в отличие от театра танца советской эпохи, современный театр танца западного образца является либеральным, неподотчетным государству, абсолютно раскрепощенным, ризоматичным по характеру движения, детерминированным лишь субъективным видением и переживанием. Если театр танца в СССР был ангажирован идеей восстания масс и мифологией мирового коммунизма, то современный танцтеатр ангажирован не марксистскими идеями, а фрейдистскими мотивами секса, либидозности,

комплексами, дискомфортом и поиском проекта строительства персональной утопии.

Постмодернистская форма танца появилась в конце XX века, ее экзистенциальными причинами стали ужасы и переживания II Мировой войны. Танцтеатр Пины Бауш стал новой эстетической формой хореографического нарратива, постановки театрально-хореографического искусства обрели статус, аналогичный текстам жизни, мировоззренческим интенционально-экзистенциальным программам.

Танец постмодерн в своей сути мультивариативен, он допускает смешение культур – элитарной и массовой (к примеру – перемещение массовой культуры в музейное пространство, заимствование шаблонов массовой культуры в высокую). В нем могут встречаться плюрализм как отказ от канонов и авторитетов, ирония, игровой характер, размытие жанров и категорий, дискурсов; поверхностность и наоборот, интерес к глубинному, тайному, скрытому, философскому, отказ от изобразительности, эпатажность. И эти аспекты не обязательно могут одновременно встречаться в спектакле или перформансе. Комплексный анализ выявил взаимосвязи традиции и новации в культуре, в частности, в процессе взаимодействия восточных и западных традиций.

В результате поиска новых форм танца, телесных практик, направленных на снятие психофизических блоков человека, в середине XX века появляются движенческие аутентичные практики, возникшие под влиянием множества факторов: мировых катаклизмов, постмодернистских интенций, наработок в области психоанализа и многих других.

Язык танца будто коррелятивен этнокультуре японцев, формам телесно-двигательной активности из их жизненного уклада и, в тоже время, есть разновидность общей тенденции – постмодернизации хореографических практик под влиянием цивилизационно-мировоззренческого сдвига в эпоху информационной революции и наступления визуализации и медийных практик.

Охад Нахарин создал в Израиле новую кинесическую практику. Танец гага как культурная практика открывает для каждого новые возможности на пути вербализации невербализуемого. Гага предлагает набор инструментов, который позволяет осуществить сублимацию чувств, воображения, мыслей и переживаний и перевести их на язык телесных форм переживания и изображения. Охад Нахарин изобрел новый язык телесной фигуративности в сфере хореографии и культурных практик, укорененный в архетипах коллективного бессознательного и необходимый ему в глобальном мире для идентификации и самопрезентации.

Новую идентичность жанра современного индийского танца создает Акрам Хан, искусно осуществляя диалектику национального и интернационального, особенного и общего в культуре постмодерна: на грани классических форм катхак и иных видов традиционного индийского танца и вестернизированной хореографии и телесных практик. Он создает медийный микс эпохи мультикультурализма из современного танца, боевых искусств, йоги, театра.

Решающий вклад в пробуждение масс и создание новой государственно-национальной идентичности внесли Лин Хвай Мин и его компания «Облачные врата». Язык невербальной семиотики в данном случае сыграл ведущую роль в мировоззренческой революции Тайваня.

Исследование показало, что танец имеет глубинные корни в культуре народа, его трудовой и социальной практике. В своем генезисе он обнаруживает тесную связь с ментальностью и телесными практиками того или иного народа, утверждая через язык танца свое национальное самосознание и идентичность.

Важно отметить, что различные формы театра танца по-своему связаны с идеологией, антропологией и социальным контекстом развития общества и государства.

Имея различные аспекты — кодовый, коммуникационный, выразительный, познавательный, современный театр танца позволяет

личности познавать себя, выражать свои чувства и состояния, вступать в интимно-личностную коммуникацию, становиться средством социальной коммуникации и выражения мировоззренческих позиций.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Акрам, Хан [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20070928020617/http://www.idancedb.com/file.php?id=70266>
2. Бутто: японский танец темной стороны человека. [Электронный ресурс]. URL: <https://katakult.com/buto-iaponskii-taniets-tiemnoi-storony-chielovieka/>
3. В Москве завершается Чеховский театральный фестиваль. Первый канал. Новости. [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?text=первый%20канал.%20новости.%20в%20москве%20завершается%20чеховский%20театральный%20фестиваль-конкурс&path=wizard&parent-reqid=>
4. Дуато, Н. Интервью. В Михайловском театре покажут премьеру балета Начо Дуато «Nunc Dimittis» / Санкт-Петербург.ру. 15 Марта 2011 [Электронный ресурс] // URL: <https://saint-petersburg.ru/m/culture/old/301005/37050000000006180>
5. Кузьминов, В. Жизнь без пуантов. Интервью с Яном Ревазовым. [Электронный ресурс]. URL. <http://alterego2012.ru/zhurnal/2-oi-nomer/zhizn-bez-puantov.html>
6. Официальный сайт компании Акрам Хана: [Электронный ресурс]. URL: akramkhancompany.net
7. Охад, Наарин, Владимир Панков и Ирина Тросникова. Эфир от 04.06.2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V8rLHNiFqFQ>
8. Охад, Нахарин. Это и есть «Гага». Дамы и господа [Электронный ресурс]. URL: <https://luckyed.livejournal.com/64853.html>

9. Охад, Нахарин: «Когда Я Смотрю На Свою Хореографию, Мне Скучно. Но Когда Я Смотрю На Танцовщиков, Я Могу Плакать От Эмоции». Интервью 04.04.2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lapersonne.com/post/ohad-naharin-interview>
10. Охад, Нахарин. 9 языков современного танца. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KC9v-UrttB0/>
11. Перепелкин А. Интервью с Акрам Ханом [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/interview/akram-khan> (дата обращения 10.06.2021)
12. Пуп и атомная бомба (Navel and a bomb). 1960. Реж. Хосоз Ейко. Хореография Тацуми Хидзиката. Символистский фильм о связи тела и атомной бомбы [Электронный ресурс]. URL: <https://t-catalog.ru/view5/content>
13. Суперзвезда современного танца Акрам Хан – о российской премьере балета Kaash. Интервью [Электронный ресурс]. URL: <https://bazaar.ru/bazaar-art/teatr/superzvezda-sovremennogo-tanca-akram-han-o-rossiyskoy-premere-baleta-kaash/>
14. Тацуми, Хидзиката. Мой танец родился из грязи. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
15. Театр танца из Тайваня представит московским зрителям балет на музыку Дмитрия Шостаковича. Новости. Первый канал [Электронный ресурс] URL: https://www.1tv.ru/news/2016-05-21/302592-teatr_tantsa_iz_tayvanya_predstavit_moskovskim_zritelyam_balet_na_muzyku_dmitriya_shostakovicha
16. Худсовет. Лин Хвай-мин. Эфир от 23.05.2016 // Смотрим URL: <https://smotrim.ru/video/1527381>
17. Akram, Khan Compani [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCN9NncWpF2XV7GKWOWQrswQ>
18. Butoh Dance Performance in Japan [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9ms7MGs2Nh8>

19. Cloud Gate – White Water by Lin Hwai-min. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=_PG6VntE-gg
20. Formosa. Театр танца Тайваня "Клауд Гейт" (Тайбэй)
[Электронный ресурс]. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=3zD_7GYM2_8
21. Ohad, Naharin – Deca Dance [Электронный ресурс]. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=D2jmN-A0D4c>
22. Pina – Vollmond (Full Moon) – Tanztheater Wuppertal
[Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ>
23. Pina, Bausch The Rite of Spring – Rehearsals at École des Sables
[Электронный ресурс]. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=hJWk1dzB_Mw
24. Pina Bausch'la Bir Nefes // A Breath With Pina Bausch. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=WrmIxAVTq4s>

Литература

25. Абашев, В.В. Танец как универсалия культуры Серебряного века
// Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Пермь: Перм. ун-т, 1993.
26. Айламазьян, А.М. Новая культура танца XX века и проблема
персональности // Психологический журнал Международного университета
природы, общества и человека «Дубна». – 2009. – № 4.
27. Алякринская, М.А. Постмодернистский проект в культуре
соцреализма: балет «Светлый ручей» / М. А. Алякринская // Вестник
Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – 2013. – № 29 (1). – С.
319-328.
28. Аппиньянези, Р. Доклад Юкио Миссимы императору.
[Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/232621p11.html>

29. Аргамакова, Н. В. Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа (на примере балета «Nunc Dimittis» Начо Дуато) // Вестник академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 5. С. 15 – 26.

30. Аргамакова, Н.В. Хореографические воплощения музыки Арво Пярта. Дисс. канд. искусствоведения Санкт-Петербург. 2019. С. 128. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2019/10/argamakova_dissertation.pdf

31. Асафьев, Б.В. О балете: Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. – 296 с.

32. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: Автореф. дис. ... канд. культурологи. Саранск, 2000. – 18 с.

33. Бабич, Н.Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону. – 2012. – 27 с.

34. Бадудина, М. В. Техника Марты Грэм. Ранние поиски. // Вестник академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2014. – №31 (1–2). – С. 244–255.

35. Бах, А., Юдов М.. Театр Пины Бауш в поисках баланса // Made for minds. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dw.com/ru/театр-пины-бауш-в-поисках-баланса/a-17071697> (дата обращения: 21.01.2015).

36. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

37. Борисов, Б.П. «Битлз», какими вижу их я. 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://drive.google.com/open?id=12yTpePd3DU30tCx59fCAEzjeSINCJeth&authuse> (дата обращения: 15.11.2021).

38. Бурцева, М.Е. Массовые пляски хороводные для клубных вечеров, экскурсий и прогулок. Харьков: Вестник физ. культуры, 1929. – 63 с.

39. Бхаратнатьям [Электронный ресурс]. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1892134#:~:text=БХАРАТНАТЪЯМ%

2С%20древнейшая%20форма%20инд.%20классического,н.%20э.%20на%20юге%20Индии.

40. Ванслов, В.В. Статьи о балете. Музыкально-хореографические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980.

41. Васенина, Е. Закатать в буту, или Так сказал Хидзиката [Электронный ресурс]. URL: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>

42. Ватлин, А.Ю. Германия в XX веке. М.: Роспек, 2016.

43. Витвицкая, Н. Бесконечный сад в плену у слов. 21.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65481/>

44. Волкова, Т.А., Кислица А.Е., Кошман С.С. Культура постмодерна в современной Западной хореографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36. С. 102–108

45. Володченков, Р.Г. «Отанцованный акробатизм » как одно из выразительных средств балетных спектаклей 1960–1980-х гг. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 5 (34). – С. 39.

46. Володченков, Р.Г. Влияние творчества французского хореографа Мориса Бежара на советских хореографов поколения 1960–1980-х гг. // Вестник СамГУ. – 2014. – № 9 (120). – С. 59–64.

47. Володченков, Р.Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 80-х годов) // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. – № 1. – С. 243–249.

48. Володченков, Р.Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960-80-х годов (на примере творчества хореографа И.А. Чернышёва): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. – 170 с.

49. Волошин, М.А. Лики творчества. Л., 1988.

50. Выготский, Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 341 с.

51. Гердт, О. Contemporary dance: история трех смертей // Театр. – 2015. – № 20. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/#more-12375>
52. Глухова, А. Театр танца Пины Бауш: истоки, эстетика, ощущения [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html?forceDesktop=1>
53. Гриценко, В.П., Рыжанкова О.В. Становление театра танца на Тайване как форма культурного национализма и модернизации // Культурологический журнал. – 2016. – № 1.
54. Гриценко, В.П., Рыжанкова О.В. Японский танец буюто: антропологические основания // Каспийский регион: политика, экономика, культура. – 2015. – № 3 (44). – С. 85–293.
55. Гусева, Л. Мучительный сад. 23.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://liliiu.livejournal.com/128190.html>
56. Гучмазова, Л. Балетные спектакли Начо Дуато: тело как песня. 19.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/65261/>
57. Дункан, А. Танец будущего [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/245920/read>
58. Ермакова, О.А. Новые выразительные средства зарубежной хореографии второй половины XX века: (творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. – 20 с.
59. Ерохина, Т.И., Дрогобецкая В.И. Ритуальная основа танца Пины Бауш // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 267-271.
60. Жукова, А.В. Об этническом темпераменте японцев в связи с изменениями музыкально-исполнительской культуры в XX – XXI вв. Этнографическое обозрение Online. Март 2006. [Электронный ресурс]. URL: http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf

61. Жукова, А.В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX – начало XXI века) в контексте диалога культур: Дис. ... канд. культурологии. Москва, 2011. – 178 с.
62. Звенигородская, Н. Начо Дуато использовал Чехова. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/culture/2010-07-21/100_duato.html (
63. Зыбайлов, Л.К., Шапинский В.А. Постмодернизм : Учеб. пособие / Л. К. Зыбайлов, В. А. Шапинский; Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – М. : Прометей, 1993. – 103 с.
64. Иванов, К.В. Особенности интеграционной политики японской империи в Корею и на Тайване в первой половине XX в. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-integratsionnoy-politiki-yaponskoy-imperii-v-koree-i-na-tayvane-v-pervoy-pолоvine-xx-v>
65. Илларионов, Б.А. Творчество мексиканского хореографа Глории Контрерас: Национальное и общекультурное. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. – 232 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-meksikanskogo-khoreografa-glorii-kontreras-natsionalnoe-i-obshchekulturnoe#ixzz5AKE6aFcA>
66. Ишутина, Ю.А., Поповичева Ю.Н. Эволюция официального национализма на Тайване // Россия и АТР. – 2007. – № 3. – С. 110–111.
67. Карелина, И.В. Спектакль как текст: (Постмодернистский тип восприятия): Дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 1993. – 408 с.
68. Карп, П.М. Большой театр. М., 1980.
69. Касаи, Т. Танец будто как метод психосоматического исследования. Перевод Е. Кулаковой. [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7976>
70. Козлов, В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. Речь. – Санкт-Петербург. 2006. С. 51–52.
71. Козлова, К.А. Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 27 (I). С. 89–96.

72. Котыхов, В. Танцы при ясной луне. Тайваньские артисты показали чудеса пластики [Электронный ресурс] URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/06/24/194621-tantsyi-pri-yasnoy-lune.html>
73. Красовская, В.М. Западноевропейский театр. Очерки истории. В четырех книгах. М., «Искусство», 1979. – 296 с.
74. Красовская, В.М. Западноевропейский театр. Преромантизм. СПб., Изд-во «Лань», 2009. – 448 с.
75. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб., Изд-во «Лань», 2009.
76. Курюмова, Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности. Дис. ... канд. культурологи. Екатеринбург, 2011.
77. Левенков, О.Р. Джордж Баланчин. Пермь, 2007. 384 с.
78. Левинсон, А. О новом балете // Аполлон. – 1910. – № 8. – С. 30.
79. Львов-Анохин, Б.А. Мастера большого балета. М.: «Искусство», 1976. – 240 с.
80. Маликов, Е. Испанская война за русское наследство. Литературная газета. [Электронный ресурс]. URL: <http://old.lgz.ru/article/13662/>
81. Начо, Дуато перевел Чехова на язык танца. 19.07.2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=463248&cid=178>
82. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. Лань. Планета музыки. СПб. – 2016. – 218 с.
83. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского под ред. К. А. Свасьяна // Соч.: В 2 т. М., 1990.
84. Пина Бауш – неразгаданная тайна танца. [Электронный ресурс]. URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/19096
85. Прощальная гастроль Лин Хвай-мина [Электронный ресурс]. URL: <https://vestikavkaza.ru/articles/Proshchalnaya-gastrol-Lin-KHvay-mina.html>

86. Святуха, О.П. Танец будто как синтез западных и восточных культурных традиций // Россия и АТР. 2016 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-buto-kak-sintez-zapadnyh-i-vostochnyh-kulturnyh-traditsiy>

87. Тимошенко, О.Е. Язык движения Гага: практическое применение в балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-dvizheniya-gaga-prakticheskoe-primenenie-v-baletnom-teatre>

88. Этюды в духе постмодерн: Сборник статей в форме монографии. American Concert Alliance, LLC. – 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://drive.google.com/open?id=13QAnO00mIKxzqJDIAxridxEJSU-p2dPx> (дата обращения: 15.11.2021).

89. Chakravorty Pallabi. Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India /. Calcutta; London; New York: Seagull, 2008.

90. Chang Szu-Ching. Dancing with nostalgia in Taiwanese Contemporary "Traditional" Dance. University of California. 2011.

91. Chen Ya-Ping. Dance history and cultural politics: A study of contemporary dance in Taiwan, 1930–1997. Dissertation. New York University. 2003.

92. Cheng Shu-gi. A History of the Cloud Gate Taipei Contemporary Dance Theater and Its Sociocultural Impact on Taiwan, Master of Fine Arts Thesis, College of Fine Arts and Communication, Texas Christian University, U.S.A., 2007.

93. Duncanson I. The art of dance. Theatre arts books. New York. 1928.

94. Fang Yu-lai. The line between traditional chinese architecture and contemporary choreography. Dissertation of master of fine art. Shiu – Chien college, Taipei, Taiwan, Republic of China. 1999.

95. Fraleigh S. Nakamura T., Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. Routledge Taylor & Francis group. New York and London. 2017.

96. Friedes Galili. D. Contemporary dance in Israel, Cuadernos de danza // INTERDANZA KULTUR ELKARTEA /ASOCIACIÓN CULTURAL INTERDANZA. – 2012. – № 10.

97. Frides Gallili.D. Gaga for Batsheva in America. [Электронный ресурс]. URL: <https://forward.com/culture/103567/going-gaga-for-batsheva-in-america/> (дата обращения 12.02.2018).

98. Foster H. The artist as ethnographer. University of california press. Berkeley Los Angeles. London. 1995. P.303–309.

99. Galili Deborah Friedes. Batsheva Dance Company Premieres Ohad Naharin's «Hora». 31.05.2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danceinisrael.com/2009/05/batsheva-dance-company-premieres-ohad-naharins-hora>.

100. Galil Deborah Friedes. Contemporary dance in Israel // Cuadernos de danza. – 2012. – № 10.

101. Gerdes E. Eclectic lessons from Taiwan: hard-working dancers at Tsoying high school // Journal of Emerging Dance Scholarship. – 2013. – № 7. P.34

102. Gittings D.J. Building bodies with a soft spine. Diss. University of Kent. – 2013. – 50 p.

103. Goodman David G. «Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods» // Journal of Japanese Studies. – 17.01.1991. – P. 229.

104. Heymann brothers films. Mr.Gaga. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mrgagathefilm.com/>

105. Hijikata Tatsumi, 57, dancer, teacher and creator of butoh. The New York times. 25.01.1986 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/1986/01/25/obituaries/tatsumi-hijikata-57-dancer-teacher-and-creator-of-butoh.html>

106. Ingber J.B. (Редактор). Seeing Israeli and Jewish Dance. Wayne State University Press. – 2011. – 472 p.

107. Island in the stream. A Quick Case Study of Taiwan's Complex History. April c. J. Lin&jerome f. Keating. Second Edition [Электронный ресурс]. URL: <http://homepage.usask.ca/~llr130/island/islandframes.html>

108. Jaspers K. (Ясперс К.) The question of German guilt. New York. The Dial Press. 1947. P. 32-33.

109. Jayakrishnan K. Dancing architecture: the parallel evolution of Bharatanatyam and South Indian architecture. Дисс. University of Waterloo. Ontario. Canada, 2011. – 93 p.

110. Jewish Ideas Daily / пер. М. Немцов [Электронный ресурс]. URL: <http://booknik.ru/today/from-the-other-side/sovremennyyi-izrail-i-ego-raznotsvetnye-plyaski/>

111. Jianrong Lu. The Split National. Taipei, Taiwan. 1999.

112. Juan-Ann T. Modern dance in Taiwan: a brief historical review [Электронный ресурс]. URL: <https://das.tut.edu.tw/wSite/PDFReader?xmlId=59558&fileName=1426002661680&format=pdf>

113. Juan-Ann T. The effects of globalization on the field of contemporary dance and dance education in Taiwan. Tainan university of technology [Электронный ресурс]. URL: <https://das.tut.edu.tw/wSite/PDFReader?xmlId=59562&fileName=1426002670510&format=pdf>

114. Judith Brin Ingber. Seeing Israeli and Jewish dance, Wayne State University Press, 2011.

115. Julliard School – одно из самых крупных образовательных учреждений в области искусства в США. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.juilliard.edu/about>

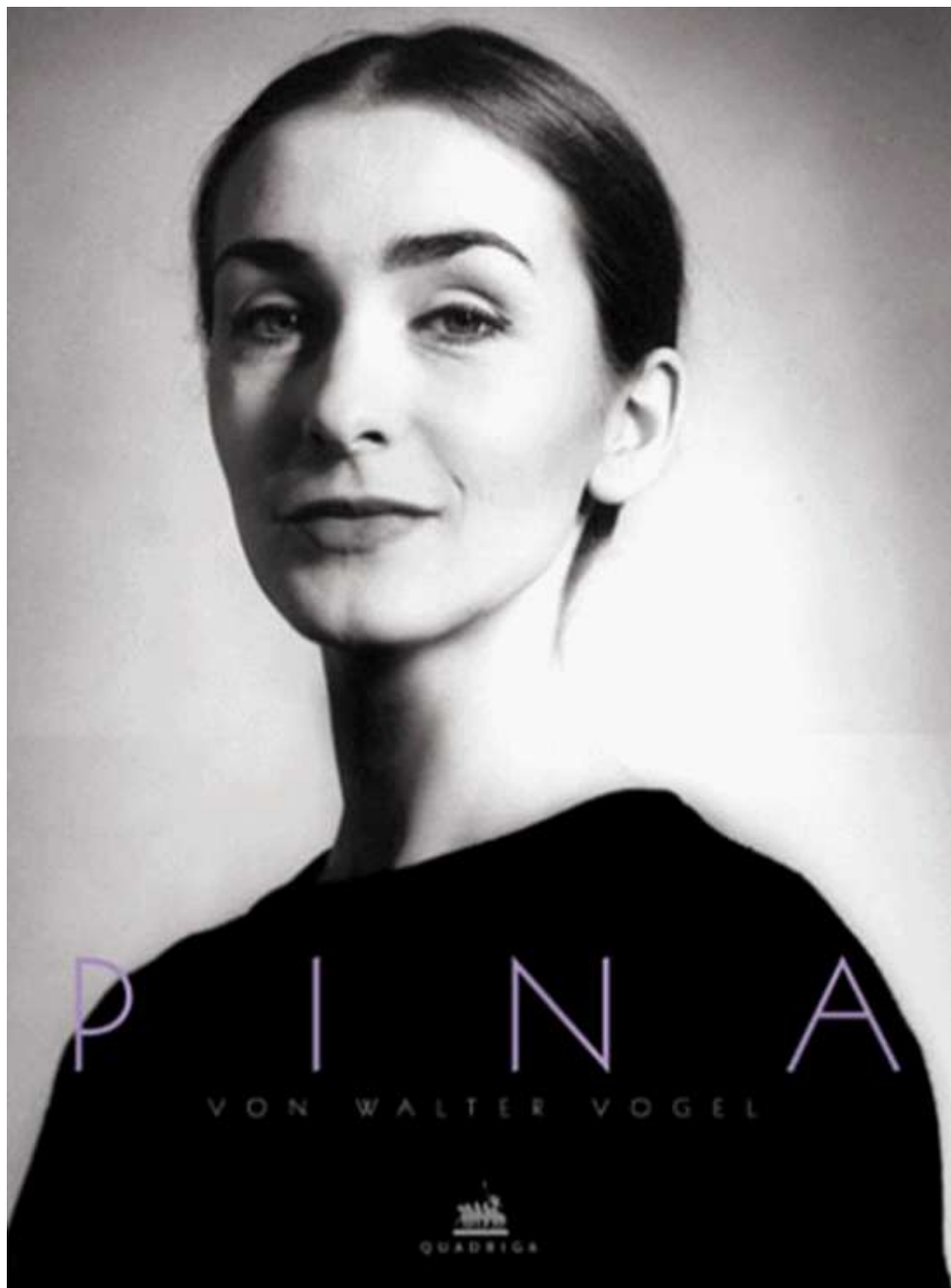
116. Justine Bayod Espoz. Compañía Nacional de Danza. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dancemagazine.com/reviews/March-2010/Compa-Nacional-de-Danza>

117. Kasai T. Perception in Butoh Dance // Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology. – 2003. – N 31. – Pp.257-264.
118. Kerr G. Formosa betrayed. Second edition. Taiwan publishing co. Hong Kong. 1992. – P.514.
119. Ketu H. Katrak Contemporary Indian dance: new creative choreography in India and the diaspora. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 255 p.
120. Kimie Nakano. Desining costumes for Akram Khan company. Textiles in the performing art. Jamini. 2015. P. 68–83 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.akramkhancompany.net/wp-content/uploads/2015/12/Kimie-piece-Jamini-Dec2015.pdf>
121. Kothari Sunil. Interview with Akram Khan <http://www.narthaki.com> (дата обращения 15.11.2015).
122. Kourlas Gia. Twisting body and mind. 12.08.2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html>
123. Kussell Stacey Menchel. Lord of Gaga. 2016. January, 22 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva>
124. Mimeo Films Ltd. Portraits Taiwan. Lin Hwai-Min. 2005. [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?text=.%20Mimeo%20Films%20Ltd.%20Portraits%20Taiwan.%20Lin%20Hwai-Min&path>
125. Mitra R. Dancing new interculturalism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. XVIII. – 197 p.
126. Morris M.J. Material Entanglements With the Nonhuman World: Theorizing Ecosexualities in Performance. The Ohio State University, Department of Dance, Columbus, Ohio, 2015.

127. Paszkowska A. What does Butoh mean? Interview with Amagatsu. [Электронный ресурс]. URL: http://www.paszkowska.de/what_does_buto_mean.html
128. Patrika K. Dances of India. [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/images/search?text=Patrika%20K.%20Dances%20of%20India&stype=image&lr=35&source=wiz>
129. Pearson J. In the in-between. University of Sydney. 2012. – 287 p.
130. Piya Sinha-Roy. Avant-garde German choreographer Pina Bausch dies. 30.06.2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reuters.com/article/2009/06/30/us-germany-bausch-idUSTRE55T5J620090630>
131. Rai Manish Contemporary Classical and Modern Indian Dance. [Электронный ресурс]. URL: http://www.academia.edu/5847946/Contemporary_Classical_and_Modern_Indian_Dance
132. Ramon Magsaysay Award [Электронный ресурс]. URL: <http://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/174492>
133. Resil Mojares [Электронный ресурс]. URL: <http://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/culture-profile/national-artists-of-the-philippines/resil-mojares/>
134. Richie Donald. Japan [Электронный ресурс]. URL: <http://www.geocities.co.jp/SilkRoad/2832/japan18.html>
135. Ross Janice. Difficult dances: the choreography of Pina Bausch. Stanford Presidential lectures in the Humanities and arts. Stanford University. 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/>
136. Royona Mitra Akram Khan: Dancing New Interculturalism Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. XVIII. – 197 p.
137. Royona Mitra. Akram Khan. Palgrave Macmillan. 2015.
138. Sanders Vicki. Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of «Buto» // Asian Theatre Journal. 1988, Autumn. Vol.5. № 2. P. 159.

139. Schmidt A.E. Dance and cultural identity: the role of Israeli folk dance and the state of Israel. The Ohio state university. 2008. – 156 p.
140. Schmidt Jochen. Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts [The History of Dance in the 20th Century]. – Berlin, 2002.
141. Servos N. "Pina Bausch: Dance and Emancipation." The Routledge Dance Studies Reader. ed. London and New York: Routledge. 1998. Pp.36-45.
142. Servos Norbert. Pina Bausch. Talking about people through dance. // Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php?text=lang
143. Shu-Lan, M. The development of a genre: PINA BAUSCH, Texas Tech University. 2002.
144. Stacey Menchel Kussell. Lord of Gaga. 2016. January, 22 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva>
145. Subinsept Anna. Going Gaga for Ohad Naharin. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2015/09/19/t-magazine/ohad-naharin-dance-profile.html?>
146. Szu-Cing C. Dancing with Nostalgia in Taiwanese Contemporary "Traditional" Dance. University of California. 2011. – 340 p.
147. Tai Juan An, Modern dance in Taiwan: a brief historical review. Hong Kong, 2008.
148. Taiwan History, by Kiyoshi Ito, edited by Walter Chen. [Электронный ресурс]. URL: <http://members.shaw.ca/leksu/mainple.htm>
149. The Backbone of freedom: A statement by Chandralekha. Interviews by Jochen Schmidt in Ballet international / Tanz Aktuell, issue 7, California 1997. Pp. 46-47
150. The Telegraph. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/dance-obituaries/5713208/Pina-Bausch.htm>

151. Yuh-Jen Lu. Decolonized imagination: modernity and modern dance in 1970s in Taiwan. Taipei National university of the arts. Arts review. – 2011. – № 21. Pp.1-38.
152. Walton Kendall L. Marvelous Images: On Values and the Arts. New York: Oxford University Press, 2008. – 272 p.
153. Wang Yunyu, Frangione Danna. Human rights through the eyes of artists. Taiwan, 2004.
154. Wu Zhuoliu. The Orphan of Asia. Taipei, Taiwan: Grassroots Grassroots Press. 2000.



Пина Бауш (1940–2009)



Спектакль «Полнолуние» в постановке Пины Бауш



Балет «In The Rite of Spring» в постановке Пины Бауш



Начо Дуато. Фотограф. Алексей Сорпов. (@avopros.photo) *



Балет «Спящая красавица» (Dornröschen) в постановке Начо Дуато.
Фото: Yan Revazov



Одноактный балет Castrati из постановки DUATO | KYLIÁN |
NAHARIN. Фото: Yan Revazo



Тацуми Хидзиката (1928–1986)



Оно Кадзуо в постановке «Восхваление Архентины»



Хидзиката Тацуми и Оно Ёсито на репетиции постановки «Запретные удовольствия»



Афиша Таданори Ёкоо для представления танцевальной группы Хидзикаты. 1966





Охад Нахарин (род. 1952)





Акрам Хан (род. 1974)



Одноактный соло-балет «Хенос» в постановке Акрама Хана



Одноактный соло-балет «Хенос» в постановке Акрама Хана



Балет «Lest we Forget» в постановке Акрама Хана



Балет «Kaash» в постановке Акрама Хана



Линь Хвай-мин (род. 1947)



Спектакль «Формоза» в постановке Линь Хвай-мина



Спектакль «Формоза» в постановке Линь Хвай-мина



Спектакль «Формоза» в постановке Линь Хвай-мина