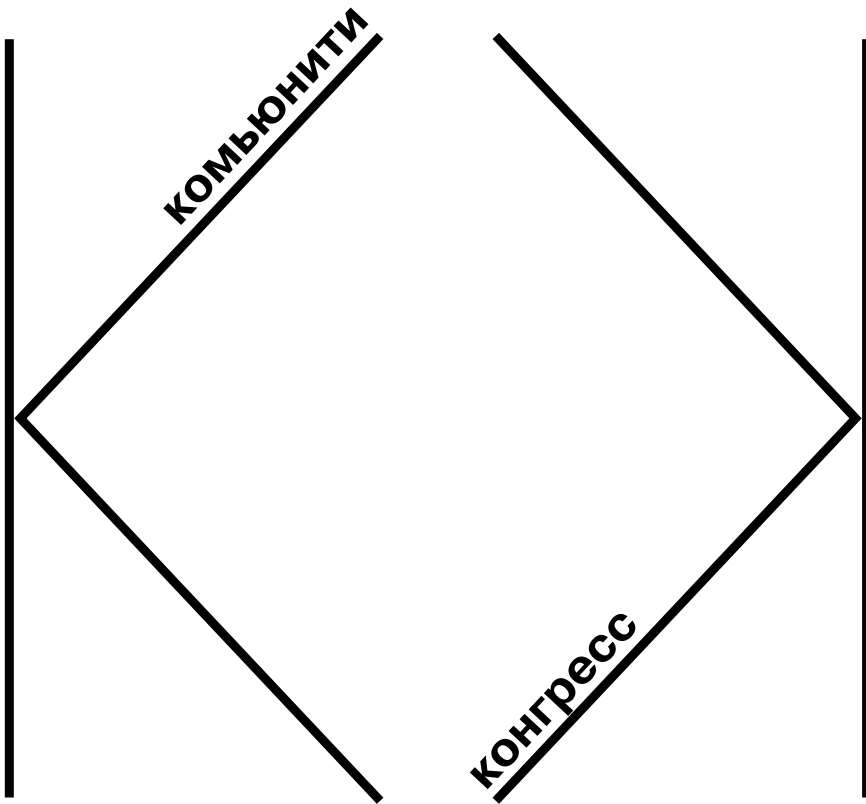


4-5/11

17:00

**КОМЬЮНИТИ-КОНГРЕСС ГОВОРЯТ  
ХОРЕОГРАФЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**



комьюнити-конгресс собрал более 20-ти ныне активных хореографов современного танца, работающих в Москве или тесно связанных с московским сообществом. Каждый из них получил по 10 минут на сцене для того, чтобы высказать свой взгляд на современный танец, сформулировать свою собственную художественную позицию в нем, представить свой artistic statement.

По мнению инициаторов и кураторов конгресса — Ольги Цветковой, Дины Хусейн и Анастасии Прошутинской — такая практика «проговаривания», формулирования своих актуальных интересов в слове, чрезвычайно важна для самого сообщества, и она может быть интересной для широкого круга интересующихся современным танцем и современным искусством.

**«Задача проекта — внести ясность. Прежде всего – внести ясность самим художникам в их работу. При этом и сообществу будет понятно, что этот человек собой представляет, где лежат его личные интересы»,  
— Дина Хусейн, хореограф.**

**«Мы хотим собраться вместе, чтобы поделиться знаниями и свежими идеями, чтобы увидеть, где ты по отношению к другим, чтобы осознать наше время»,  
— Ольга Цветкова, хореограф.**

**«Мне кажется это очень своевременным — зарегистрировать в слове нашу актуальную реальность и вообще реальность нас самих. Современный танец есть, и вот то, о чем он думает, с чем он работает», — Анастасия Прошутинская, куратор, теоретик.**

Ольга Цветкова	3
Татьяна Гордеева	4
По.В.С.Танцы (Александра Конникова и Алберт Альберт)	4
Тарас Бурнашев	6
Вера Приклонская	8
Александра Рудик	9
Марина Орлова	10
Татьяна Чижикова	11
Алексей Нарутто и Ольга Тимошенко	12
Анна Гарафеева	13
Полина Ахметзянова	14
Дарья Бузовкина	15
Андрей Андрианов	17
Танцевальный кооператив Айседорино горе (Дарья Плохова и Александра Портянникова)	19
Олег Сулименко	20
Ольга Духовная	22
Анна Кравченко	23
Константин Челкаев	25
Александр Любашин	26
Александр Андрияшкин	27
Дина Хусейн	30

# Ольга Цветкова

Вова: Есть ли у тебя религия как у художника? Во что ты веришь?

Оля: Ну, вот я верю, что всю свою жизнь я делаю одну работу. Я ищу правильный язык, который наконец-то позволит мне сказать то, что на самом деле сказать нельзя. Главное — это та траектория, по которой мы идем все вместе, то особое чувственное пространство во время работы. Введенский говорит — мы забыли что-то очень важное и теперь платим за это. Я это чувствую, отсюда пляска тоски (меланхолия). Я вижу художника как создание, которое сдвигается, и этот сдвиг никогда не заканчивается. И, в принципе, из твоих глаз на меня смотрит то же самое, что из моих на тебя.

Вова: Как ты чертишь границу театр-жизнь?

Оля: Мне близка фраза знакомого

режиссера из Македонии. Он мне её сказал, и я с ней хожу уже больше года. Мы не знаем, какая реальность настоящая и возможно, театр показывает нам реальную действительность. Но и в театре много присвоенных смыслов, про жизнь я вообще молчу. Театр проще расчистить первым. Мы чистильщики! Мы расчищаем сознание от нагромождений. У меня мама переживала, что я буду работать дворником.

Вова: Я иногда думаю о пространстве абсолютной прямооты. Мне кажется, если до абсолютной прямооты в театре (музыке) не доходить, то все бессмысленно. Это сложно, но это цель. А в жизни — чувствую, что если в настоящую прямооту выйти, например, в современной Москве (России) и начать все называть своими именами — через пару месяцев примерно

можно умереть. Очень опасно.

Оля: Да это хоть где. Нельзя жить в пространстве прямооты, можно еще другим сделать больно. А вот гулять по ней безнаказанно — может, это и есть театр? Ну, тренироваться, ходить туда-сюда. В Москве «Моменты» были про это.

Вова: А что со зрителями? Их звать с собой, неважно, кто бы ни пришел? И чувствительных, и нет? Нужно ли думать о разном зрителе?

Оля: Думать в первую очередь нужно о себе: где ты, как ты, куда ты зашел и почему. И вот, отвечая на эти вопросы, ты автоматически задумываешься о зрителе. Художнику важен зритель, чтобы случилось это ритуальное действие расчищения сознания от нагромождений. Или другими словами, взгляд художника необходим, чтобы пробудить от наркоза восприятие прекрасного, чувствительность, сопереживание. Может быть вообще мы — это напоминатели о забытой красоте, даже если она болезненная. Мне интересно вести зрителя от одного мерцания (вспышки понимания) до другого. И самое важное — это вот это расстояние между одним пониманием и другим. Если оно очень большое, то зритель потеряется и будет уже блуждать случайно. А если короткое, то дорога получится очень легко прослеживаемая. Меня интересует само колебание между пониманием и непониманием. Это ощущение схватывания ясности на мгновение.

Вова: Чем для тебя является зрительская скука?

Оля: Скука прекрасна, когда дает почувствовать время. Ведь что такое

скука — это когда ожидание изменения не подкрепляется, и зритель перестает ждать следующего события. То есть по сути дела — это очищенное пространство. Но мне кажется, я сейчас не в этих материях уже.

Вова: Что для тебя критерий хорошей работы?

Оля: У меня есть свой внутренний критик. То есть, я чувствую, когда работа уже там или еще нет. Я, конечно, слушаю отзывы зрителей, читаю критиков, но это скорее такие маяки, а курс задается самой работой. Когда работа находит правильную форму для себя, тогда к ней подключается как профессиональный зритель, так и неподготовленный (например, моя сестра), и вот тогда для меня работа случилась и имеет право существовать.

# Татьяна Гордеева «Описание практики»

Тело? А что тело – проводимость и человеческим методом. А где граница (человечности)? Проводимость достигается разными путями. Утопия: о сложных вещах можно «проводить» языком тела.

Не быть одной и справляться с «реакцией» на «быть-с-другим» (интердисциплинарность).

Биполярность:

Мощь – в действии эндорфинов (баланс напряжения в теле), в едином дыхании группы (мышечное связывание).

Беспомощность – что я делаю? как я должен делать? насколько хорошо я должен делать.

Тотальный ужас перед тем, где не была, и желание скорее найти ответ и конечную форму. Тотальное отращение к тому, что уже было.

Создание многослойности высказывания: честность каждого выполненного шага приведет к черте, после которой остановка будет заслуженной (проверено).

Поклонение реальности:

f...k креативность, f...k оригинальность.

Зритель – часть среды: его невозможно удалить, с ним невозможно не считаться, его невозможно не уважать.

Критический подход (к своему бэкграунду): величие и самоупоение: балет (имперство) – элитарность (контемпорари арт) – «Пепеляев-это-я».

Танец – это политика, любое публичное действие политично, дело в осознанности.

Насилие: в какой момент отказ от насилия становится насилием.

# По.В.С.Танцы (Александра Конникова и Алберт Альберт)

Сейчас мы готовимся к показу нашей новой работы. Тема созвучна задачам, которые, как нам кажется, ставит перед собой конгресс и поэтому мы построим наше выступление для конгресса примерно по такому же принципу, как построен спектакль. Мы подготовили несколько частей нашего высказывания и, затем, разыграли порядок и очередность нашего включения в действие. Мы размышляем об игре предначертанности и реального проживания, и еще о желании оставить след. Спектакль называется « Мы здесь были». А сейчас мы здесь.

Доверие – то, что помогает действо-

вать без псевдоответственности. Доверие собственным интуитивным решениям, доверие друг другу, доверие тем, кого считаем друзьями и единомышленниками, доверие пространству. Такой же важной частью жизнетворческой стратегии, которая уравнивает доверие и поддерживает нас в определенном тоне, мы считаем дисциплину. Мы стараемся не опаздывать на репетиции и встречи, держать обещания, отвечать на письма и убирать за собой, покидая общее помещение. Мы не беспокоимся об окупаемости наших работ и готовы потратить любые средства для наилучшей

реализации замысла. Мы не беспокоимся о том, чтобы быть понятными, но рады быть услышанными. Встречи со зрителями – это необходимость и праздничное событие. Мы не заботимся о зрителях, как художники, но заботимся о них, как хозяйева, принимающие гостей – создаем комфортные условия для общения и время от времени угощаем напитками и едой. Сейчас мы не стремимся определять жанр произведений, которые создаем. Если попытаться, точнее всего для нас самих будет называть их экспериментальными спектаклями, где экспериментальность – не претензия на новаторство, а непереносимое открытие неизвестного для себя и в процессе создания, и в моменты исполнения. Демонстрация идей и отработанных навыков, сама по себе, не отвечает нашим амбициям. Мы выбираем темы и находим задачи, которые могут быть для нас бесконечными вопросами, и обновляем их, если становимся слишком устойчивыми и уверенными в их проживании. Наш интерес к исследованию движения и танцу в широком смысле, ведет нас к нескончаемому источнику неизвестного. Попытка осмыслить, почему мы начали заниматься телесным творчеством и почему продолжаем, приводит нас к тому, что самое ценное в танце – то, что невозможно объяснить и отразить в слове. Чтобы продолжать говорить об этом, мы введем понятие телесного воображения и предположим, что наше мышление может опираться на него и от него отталкиваться также уверенно, как оно опирается и отталкивается от той

части нашего воображения, которая производит картинки и слова. При определенной подготовке, мы можем мыслить телесные связи как драматургию, и случайную композицию тел в пространстве как сюжет. Как долго, мы можем воздерживаться от названия? Мы верим, что подобные вопросы помогают проникнуть в темную, скрытую сторону – в то, что не очевидно, за пределами ума, в автономную память тела и первородные природные процессы. Нам кажется возможным пригласить зрителей наблюдать за движением непривычным образом и кажется важным оставлять как можно больше свободы для интерпретаций.

Танцевальная компания «По. В. С. Танцы» основана в 1999 году. Это были мы, Елена Головашева, Евгения Козлова и Тарас Бурнашев. С 2003 года мы вдвоем поддерживаем и развиваем деятельность компании. В разное время в различных проектах компании участвовали многие хореографы и танц-художники. Хотим назвать Эммануэль Горда, которая работала с нами с 2001 по 2011; Илью Беленкова и Александра Андрияшкина, с которыми мы создали вместе несколько значимых для компании работ с 2008 по 2013. Хотим назвать композитора Ричардаса Норвилу, с которым постоянно сотрудничаем с 2002 года и с которым в некоторых проектах вместе работали и работаем над концепцией и драматургией. Начиная с 1999 года, Повстанцы создавали одну-две работы в год, не считая разовых перформансов и совместных проектов с художника-

ми и музыкантами. Мы показывали наши спектакли во многих городах и странах, в рамках фестивалей и при других обстоятельствах. Нам интересно одновременно развивать два способа работы. Один – создание спектаклей для 1-2-3 участников. То, как мы создаем такие произведения, можно сравнить с алхимией. Сперва возникает что-то неуловимое и притягательное, что бы то ни было. И после того, как это нечто можно сформулировать и назвать «началом новой работы», мы начинаем собирать всевозможные идеи – все, что выхватывает интуиция, накапливать элементы в условном пустом пространстве, не устанавливая между ними никакой иерархии. Затем мы даем время или даем времени начать устанавливать между ними связи. На этом этапе содержание, композиция, инструменты и прочее как бы сами распределяют роли и находят друг друга. Если же мы после этого мы чувствуем какую-то неясность, мы отпускаем напряжение и пытаемся посмотреть на то, что сложилось, с максимального количества сторон, иногда обращаемся к тому, что принято называть деконструкцией или погружаемся в то, что называют синестезией. Любые инструменты и медиа – текст, звук, видео – могут стать равноправными участниками действия.

Другой способ – долговременные энтузиастские лаборатории, постепенно вырабатывающие эссенцию, которая может затем проявиться в форме спектакля или в других художественных формах. Так спектакль

«Шум Зо» сформировался в ходе двухлетней лаборатории, в которой 8 участников исследовали связи движения-дыхания. Так уже 3 года продолжается и трансформируется проект, посвященный исследованию действия, который мы называем «спектакль-лаборатория». В этот проект вовлечено более 20 человек. Такой способ дорог для нас как феномен утопии, но, главное – как уникальная возможность заниматься творческим исследованием в команде, объединенной только общим интересом к вопросу. Теперь, просматривая прошедшие события, мы видим, что скрытое в аббревиатуре название – «Почти Внутренне Свободные Танцы», работает как программа. Не только потому, что разговор о степени свободы всегда был частью нашего внутреннего дискурса, но и потому, что мы по своей воле и по воле обстоятельств непрерывно расширяем границы своей социальной и идеологической независимости. Примерно в 2007-2008 мы освободились от желания подражать европейским кумирам и соответствовать ожиданиям публики, а примерно с 2013 мы делаем только то, что нам глубоко интересно, так, как считаем нужным, используя те возможности, которые приходят сами собой. Хотим уточнить, что эта позиция бескомпромиссно проявляется в деятельности «По. В. С. Танцев», но кроме этого, мы вдвоем или по отдельности участвуем в других художественных процессах, где приоритеты могут быть расставлены по-другому.

Можно сказать, что мы все больше размываем границы между художественной практикой и жизнетворчеством. Исследование и игра – то, что мы чувствуем и поддерживаем как равнозначно важные качества. Можно сказать, что в своих работах мы обращаемся к волнующим нас экзистенциальным вопросам на пути к самоидентификации. Постоянная практика танца, концентрации внимания и широты восприятия обостряет чувствительность и позволяет нам думать, что мы занимаемся искусством и действуем в связи с местом и временем, в котором оказались. В своей танцевальной и хореографической практике мы во многом опираемся на опыт, полученный в процессе практики техники релиз, соматических методов, йоги, идеокинезиса, метода Франклина и Axis Syllabus. Мы продолжаем учиться и развивать навыки экономичного, бережного отношения к структуре и кинетическому потенциалу тела. Нас вдохновляет возможность находить необходимое и достаточное напряжение для движения. Уточнение этого качества кажется нам бесконечным процессом, а один из возможных бонусов – ощущение целостности и мультивариативности своего творческого тела. Уровень техники для нас – не движение к трюку в рамках «быстрее-выше-сильнее», а детальная координация телесных действий и внимания. В поддержку теории зеркальных нейронов, мы замечаем, что такой танец терапевтически воздействует не только на того, кто танцует, но и на тех, кто смотрит.

# Тарас Бурнашев

*(Тарас достает из коробки новые белые кроссовки, надевает их, садится к столу и начинает набирать текст, который проецируется на экран в глубине сцены. Справа от стола — стойка с микрофоном).*

Давайте начнем...  
Реалии.

Я очень волнуюсь. У меня дрожат пальцы и потеют ладони... Очень сложно сосредоточиться и писать о том, о чем я хотел написать, но я попробую. Так вот. Все связано со всем. Мы (тут я не побоюсь обобщений) живем в мире, где все взаимосвязано настолько, что разорвать эти связи просто невозможно. Я вполне это осознаю, и во многом опираюсь на это в своем творчестве.

Экономика  
Adidas не спонсор показа. Экономика оказывает влияние на творчество. Не будь у меня денег на эти кроссовки, я бы сейчас их не надевал, находясь на сцене здесь и сейчас. Отсутствие денег, как вы понимаете, так же оказывает влияние на мое творчество.

Политика  
Большая политика также влияет на творчество. В КЦ ЗИЛ, а значит и на этой сцене здесь и сейчас,

запрещено демонстрировать обнаженное тело. Ну, то есть без трусов. Кроме этого нельзя сказать \_\_\_\_\_. Хотя очень хочется в такой ситуации сказать именно \_\_\_\_\_. Я стараюсь, чтобы мое творчество было вне политики. Хотя бы потому, что политика — это род деятельности, с искусством не связанный.

#### Институции

В моих перформансах присутствует обнаженное тело, и если бы были тексты, то так же было бы и слово \_\_\_\_\_. И не единожды. Возможно, поэтому мое творчество игнорируется институциями, связанными с современным танцем. Впрочем, российский современный танец также упорно игнорируется институциями культуры. Может, это и к лучшему: больше свободы.

Вопросы, которые меня интересуют  
Пожалуй, меня больше интересуют вопросы бытия, нежели социума. Опять же, одно с другим неразрывно связано. Все что происходит вокруг меня, во мне откликается, рождает во мне импульс к творчеству. Я кручу головой, наблюдая мир вокруг. До тех пор, пока меня что-то волнует, у меня есть потребность к творчеству. Как только это прекратится, я перестану быть художником. Глядя по сторонам, я осознаю, что жизнь состоит из банальностей. Поэтому: да — банальностям. Вообще, все что я пишу — банально.

#### Мои банальности

Художник не обязан доказывать свое

право на творчество. Или другая формула: Искусство не обязано отстаивать свое право на существование. Искусство не обязано быть понятным, развлекательным, логичным, патриотичным, воспитательным, пропагандистским. К искусству вообще не применимы какие-либо эпитеты. Художник не обязан быть последовательным. Воспринимайте это, как хотите.

Нет — конкурсам. Конкурсы погружают художников в состояние войны. Война, как мы с вами знаем, ни к чему хорошему не приводит. Война это о разрушении, а не о творчестве. Искусство не принадлежит народу. Искусство — это субъективная точка зрения, доступная пониманию немногих. Форма знания, если хотите. Ключ к пониманию искусства — в развитии сознания. Только те, кто занят развитием нейронной сети у себя в мозгу способны воспринимать искусство. Водка и колбаса как народный метод расширения сознания не слишком сработает в этом случае.

#### Метод

Да — неизвестному. Узнавание нового, помещение себя в непривычные ситуации — не всегда комфортный процесс, но всегда интересный. Главное в процессе исследования — не делать поспешных выводов. Глагол «творить» несовершенного вида, это процесс, действие, а не подведение итогов.

Да — случайностям. Случайности помогают открыть новое.

Да — упорной работе. Нужно забыть слово «талант», даже если окружаю-

щие постоянно об этом напоминают, и продолжать работать. Если лежать на диване и ковырять в носу (это метафора ничего-не-делания), то ничего не произойдет. Нет — самолюбованию. Способен ли нарцисс говорить о чем-нибудь кроме как о себе?

... Сейчас было бы неплохо, чтобы что-то другое произошло. Скажем, я вышел к микрофону и что-то сказал... (вместо того чтобы выйти к микрофону, Тарас выходит на центр сцены и начинает делать хаотичные движения. Затем возвращается к столу) А вот на мостик я, пожалуй, встать уже не смогу...

#### Рефлексия

Рефлексия необходима, но каждому своя. Мне необходима рефлексия не такая, какая нужна критикам. То, что я делаю отчасти и так является рефлексией. Давать определения — работа экспертов. Их, к сожалению, почти нет. Хотя в настоящее время появляются молодые люди, получившие образование не только за рубежом, но и в наших вузах, способные рассуждать, наблюдать и оценивать процессы в нашей современности. Они, как и я, вертят головой и наблюдают бытие.

Ну вот пожалуй и все.  
Спасибо за внимание!

# Вера Приклонская

«Everything is falling»

По отношению к художественной практике я чувствую себя непрерывной «работой в процессе».

В некотором смысле я определяю и называю свою практику «магическим реализмом»; это значит, что я стараюсь видеть и проявлять экстраординарное и невидимое из обычного и видимого.

Для меня важно оставаться в контакте с собой, своим телом, своим глубинным интересом, с настоящим моментом и правдой настоящего момента, и задача моей практики – очищение, дифференциация, ясное видение и маркирование того, что предлагает мне настоящий момент. Я практикую ясность, глубину и точность в процессе создания условий для того, чтобы «магия случилась».

Я пристально смотрю на то, как связаны прошлое, настоящее и будущее. На то, как прошлое резонирует в настоящем и создает основу для «нового будущего».

Иногда жизнь занимает меня гораздо больше, чем искусство; искусство, в свою очередь, зачастую предлагает мне новую перспективу и новый взгляд на жизнь.

Созерцание – это путь, способ и метод создания работы. Пустое пространство содержит в себе все прошлое, настоящее и будущее. Это одна из самых больших привилегий в моей жизни – видеть, как что-то проявляется, живет и умирает в пустом пространстве.

Одна из больших тем, с которой я работаю на протяжении многих лет в том или ином виде, это тема уязви-

мости на сцене, и взаимодействия перформера со зрителем.

Где пролегает граница между мной и зрителем? Как я могу расширять эту границу, двигать ее, размывать; и насколько мое «личное» может становиться «публичным», а «публичное» вмещать это «личное»? Как мой личный материал может быть трансформирован в сценическом пространстве и деперсонифицирован? Эти вопросы я исследую на сцене.

Мне также интересен процесс «трансляции» образа в движение, и телесные проявления процессов и состояний «между» – незнания, вспоминания, случайности, ошибки, потерянности.

Меня вдохновляет работа с текстом, то, как слова живут и отражаются в теле, и как можно работать с телесной историей как языком, – трансформировать, деконструировать, сохранять в первозданном виде или реконструировать, пересобирая. Некоторое время назад мне было интересно работать с восприятием зрителя посредством провокации; на данный момент мне интересно создавать такое пространство в процессе перформанса, в котором есть место для личного процесса зрителя, для его контакта с самим собой.

Мне очень интересен поиск и создание атмосферы. По моему мнению, атмосфера сама по себе способна транслировать значение и создавать чувственное поле для зрителя.

У меня нет ответа на вопрос «зачем нужно искусство вообще», но у меня есть ответ, зачем оно нужно лично мне. Искусство дает мне возмож-

ность видеть мир с разных точек зрения, оно обладает силой и способностью менять мое восприятие и расширять границы моего видения. Иногда оно задает мне вопросы, а иногда предлагает ответы. Я не знаю, насколько я «хороший художник», и я не уверена, что это имеет значение, но моя любовь и страсть к искусству провоцируют меня на то, чтобы искать, задаваться вопросами, и становиться точнее в том, с чем я работаю. Искусство культивирует мое любопытство и желание жить. Возможно, что оно обладает силой примирять меня со смертью.



# Александра Рудик

Когда-то давно мы с родителями жили за полярным кругом. Одно из самых интересных воспоминаний детства, с которым я до сих пор продолжаю идти — северное сияние. Тогда это казалось абсолютным волшебством и ирреальностью, подпитанными Звездными войнами Джорджа Лукаса и бесчисленным количеством музыкальных пластинок, которые были дома. Сейчас, зная обо всей реальности этого явления, продолжаю ощущать его магнетизм и мифичность, как будто настоящее идет в нескольких временных плоскостях. С одной стороны, это очень реальный процесс; с другой стороны, его форма и ощущение от него близки к метафизике.

Слой за слоем, подбираясь к сути, понимаю, что это и является проекцией того, что создаю, и на процесс, в котором нахожусь. Танец для меня это идеальный проводник выражения себя.

Где важно исследовать и следовать законам физики, обращаться к реальным психологическим процессам, создавать особую атмосферу

через движения тела, внутреннее наполнение, взаимодействие с партнерами по пространству, зрителем и музыкально-световую партитуру в сценическом пространстве.

Свет раскрывает действие под определенным углом, открывает многомерность идеи. Звук и свет создают для меня то пространство и его наполнение, в котором танец становится видимым.

Моя деятельность на сегодня неотрывно связана с понятием времени и, в первую очередь, это то действие, присутствие, тот танец, который происходит здесь и сейчас. Важно Движение человека! Цель движения — отправление сообщения через коммуникацию, создание атмосферы через тонкие энергии и тела. Основной инструмент и выразительное средство которого тело (широкое его понимание, все системы и ментальность)

Это является почвой для каждого из трех полей моей деятельности, как хореографа, педагога и исполнителя. Они сейчас так выстроились, в таком течении, что позволяют только допол-

нять друг друга, создавая полноту и объём, позволяют проводить внутренние связи.

В процессе создания танца я обращаюсь к идее современности о том, что настоящее связывает воедино специфическое многообразие времён, которые создают поле восприятия. Исследую возможность транслировать это через понятие телесности, различные системы организма, так как считаю, что каждая содержит свой слой важности и актуальности для передачи той или иной информации, и чем тоньше тело, тем интересней находить для него инструмент. На первом этапе создания движения я обращаюсь к базовым процессам, таким как дыхание, смотрение, шаг, и исследую, как они становятся основой для идеи высказывания. Как изменяется форма от личностной проявленности каждого участника процесса. Простые движения, в корне которых многослойность, резонируют с исполнителями и двигаются навстречу зрителю.

Особенно, для меня важен взгляд, фокус — это как отпечаток пальца, как след, который остается в пространстве и идентифицирует личность и ее уникальность. Мне интересно быть на грани перехода от человеческого к художественному. Эта область исследования направила мое внимание к человеческой форме и ее отношению с внешним миром. В процессе создания танца моя миссия — пробудить восприятие исполнителей, предложить набор задач и инструментов, направленных на телесность, ментальность и быть

в наблюдении. Здесь важно не только знать, но и чувствовать, не уметь, а хотеть, не выполнять, а слышать. Это ведёт к Актуальности вопроса о формализации действия. И здесь в моем понимании важно не что или почему, а как!

В моем ощущении, таким образом, возникает определенного рода материя, которая приближает меня, партнеров по пространству к источнику этой материи, да и наблюдатель является партнером по пространству и участником действия, где возможно построить взаимодействие.

В видео-танце мне интересно, как интерактивное, виртуальное пространство становится живым, каким образом могу транслировать через эту призму информацию, идущую от тела. Как под разными углами и на разных уровнях проецируется пространство, создавая впечатление непостоянного горизонта и различные варианты соотношений пространство-время, которые могут полностью рассеиваться. И для меня это все проходит через мембрану внимания, внимания к Человеку.

На меня влияет то, что я вижу, слышу, чувствую, с кем общаюсь, но меня всегда вдохновляли города и страны, в которых я жила, как северное сияние крепко оседало на подсознательном уровне портреты французского художника Эжена Делакруа. В них, для меня, идёт обращение к человеку от человека, через подробности к деталям, через суть.

# Марина Орлова

Мне трудно описать свою художественную практику, так как она все еще довольно хрупка. Также в данный момент я нахожусь в очень глубоком и обширном образовательном процессе, и формирование собственной художественной идентичности – большая его часть. Поэтому можно сказать, что, уехав учиться в SNDO, я вернулась на точку нуля. Но за последние пару лет у меня определенно сформировалось какое-то количество ценностей, которые я могу озвучить в форме правил или рекомендаций для себя самой.

**Про работу**  
Следовать своему интересу, а не представлениям о том, что принято в сообществе. Бросать себя в сложные ситуации, идти навстречу своему страху – это мощный источник развития. Не поддаваться на комфорт и комфортные ситуации. Всегда работать с актуальностью. Если я обращаюсь к содержанию/форме из прошлого, понимать, почему я это делаю сейчас, как это связа-

но с моей сегодняшней жизнью/окружающей меня сегодня жизнью. Не заикливаться на себе и своих проблемах. Мир больше. Но и не говорить о том, чего не знаешь и не понимаешь. Личный опыт – хорошая среда для прорастания более универсальных идей. Не прятаться за навыками, техникой, инструментами, исполнителями или материалом. Искать положение каждой работы на отрезке между буквализмом и расплывчатостью смысла. Абстрактной может быть форма, содержательность – в поставленном вопросе. Всегда осознавать ситуацию творческого процесса и происходящие в ней перемены. Не бояться этих перемен. Использовать свои слабые стороны. Не принимать сильные стороны как должное. Соединять идеи, объекты и людей, и не переживать, когда теряешь контроль над этими соединениями. Вообще меньше переживать, когда теряешь контроль над чем-либо. Пробовать столько раз, сколько нужно, чтобы получилось.

Начинать любую работу с исследования.  
Доверять телу.

**Про себя**  
Учиться. Все время учиться чему-то новому. Или хотя бы пробовать новое. Воевать с мельницами – не тратить слишком много энергии на них, но сохранять запал идеализма, который служит топливом для работы. Иметь желание трансформировать – себя, зрителей, общество. Учиться максимально обслужить себя самому – в том, что касается и художественного процесса, и продакшна, и постпродакшна. Интересоваться большим количеством тем, не ставить себе ограничений. Паттерны – это не так уж страшно, если понимаешь, что это они. Очищаться от чужих и своих собственных мнений о себе. Не останавливаться на достигнутом. Постоянно задаваться вопросами. Отказываться от предубеждений. Доверять интуиции. Изучать современную теорию, следить за ее развитием.

**Про партнеров**  
Если собственной веры в свою работу недостаточно, находить внешнюю поддержку. Психологическое и эмоциональное состояние участников проекта так же важно для работы, как и физическое. Искать своих учителей. Слушать всех, кто опытнее, но уметь адаптировать эту информацию к своему случаю. Тщательно выбирать себе авторитеты и примеры для подражания.

Быть честным с собой и партнерами. Работать только с теми, кто готов сохранять договоренности и коммуницировать в конфликтных ситуациях. Делиться знаниями с другими. Подпитывать среду. Создавать горизонтальные коллаборации, в которых каждому участнику одинаково интересно. Искать партнеров из других областей, стран, бекграундов. Расширять свои возможности таким образом.

# Татьяна Чижикина

Катя: Что для тебя этот конгресс?

Таня: Для меня это возможность рассмотреть свой путь как хореографа. Я сравниваю это с навыком езды на автомобиле. Когда ты новичок на трассе и первое время, долгое время, ты не чувствуешь себя участником движения, хоть им и являешься. Тебе кажется, что тебя кто-то поджимает, ты кому-то мешаешь, что ты неправ. Все эти машины несутся, а ты делаешь что-то не то. И в какой-то момент ты начинаешь чувствовать себя участником движения, на равных со всеми машинами в потоке. Сначала это соответствие чему-то, а потом ты понимаешь, что никакого соответствия нет.

Катя: А если бы тебе не дали такое задание, презентовать свой artistic statement, ты бы его делала?

Таня: Думаю, нет. Я могу об этом разговаривать с друзьями, коллегами и через эту беседу анализировать что-то, что-то понимать, но у себя в комнате.

Катя: А ты ощущаешь себя художником?

Таня: Да.

Катя: А что это такое для тебя ощущать себя художником?

Таня: Видеть какую-то индивидуальную, субъективную красоту, возможно. Везде. Искать эту красоту. Создавать среду, чтобы эта красота проявилась, стала очевидной для тебя. Разглядеть поэзию и также сделать ее очевидной.

Катя: Да. Это и есть задача художника. Придумать такую рамку, в которой все будет видно.

Таня: Да. Слово рамка мне тоже близко. Ты берешь в рамку то, на что ты хочешь, чтобы смотрел зритель. Проявляешь в ней красоту или поэзию. Или создаешь ситуацию, в которой они проявятся. Мне кажется, что чем чище эта ситуация, проще художественный метод, тем очевиднее поэзия. В этой чистоте нужно идти до конца.

Катя: Наверное, стоит лишь опасаться однозначности в этой чистоте. Вероятно, не смешивать чистоту формы, которая и есть объем, и однозначность?

Таня: Мне ближе думать не о чистоте формы, а о чистоте концепции.

Катя: В какой момент это ощущение у тебя появилось?

Таня: Когда я сделала «5 соло». Это определенная смелость, которой ты позволяешь случиться. Танцовщик просто опускался 10 минут в пол. И не то, чтобы я его заставила. Это я себе разрешила ему такое предложить. Ощущение риска. Слово «риск» мне тоже нравится.

Процесс создания какого-то продукта обычно болезненный. Наверное, так у всех художников. Я не знаю, есть ли такие бесстрашные люди, которые не боятся оценки, восприятия, провала. Ты же всегда один в этом. Поэтому поддержка очень важна. Важен feedback от коллег. Важно самому уметь его давать и не жалеть времени на это. Потому что ты сам меняешься, уточняешься во многом. Такое учение. И польза одновременно. Большая ценность, когда художник художнику одного поля дает честный feedback. Также ценно делать то, что тебе по-настоящему интересно.

Я называю это «поймать рыбу за хвост». Выхватить то самое, о чем ты хочешь делать работу.

Катя: Может ли хореограф современного танца быть современным художником? Это одно и то же?

Таня: Да. Хореограф современного танца, современный хореограф или современный художник не может существовать в разрыве от современного искусства. Это уже просто неприлично. Это профанация, если ты называешь себя хореографом современного танца и не интересуешься, что происходит в современном искусстве. Я сильно рефлексии-

рую на этот счет.

Ведь чтобы по-новому придумывать, двигаться, надо по-новому мыслить. Допускать, что ты можешь мыслить с позиции композитора, архитектора, да кого угодно, но не с привычной позиции хореографа. Делать выходы в новые медиа. Для меня это новый способ мыслить, потому что в своем направлении стало очень тесно.

# Алексей Нарутто и Ольга Тимошенко

Мы Алексей Нарутто и Ольга Тимошенко, артисты театра «Балет Москва». С 2015 года мы начали работать вместе над своими независимыми проектами. У нас кардинально различный бэкграунд. Оля занимается танцем с 3-х лет, Лёша — с 18. Оля получила высшее образование в области современной хореографии, Лёша — в области системного анализа. Оля из Москвы, Лёша из Красноярска. Эта разность является отправной точкой нашего дуэта.

Работа в театре «Балет Москва» позволяет нам постоянно взаимодействовать с различными европейскими и российскими хореографами. Разные подходы к движению и постановке танца дают нам инструментарий, который формирует нас как исполнителей и хореографов.

В работе для нас важны телесность и то, как мы можем использовать её для создания аутентичного движения и коммуникации со зрителем.

Мы исследуем поле между конкретностью и абстракцией, объективным и субъективным, архаикой и современностью, персонажем и человеком, глобальным и локальным. В это поле мы помещаем двух людей, отношения которых формируются под влиянием концепций и социальных конфликтов.

Находясь в дуэтной формации, мы пытаемся выйти за рамки общепринятого представления о дуэтном взаимодействии. В процессе спектакля каждый из нас много работает соло в отсутствии телесного контакта с другим, сохраняя при этом энергетическую и пространственную связь.

Мы много работаем с импровизацией в процессе поиска материала. Это помогает нам найти то телесное состояние, в котором тело начинает транслировать информацию, воспринимаемую на более глубинном уровне. Набранный материал мы компилируем и ждём, когда произойдёт ошибка компиляции, которую мы впоследствии либо фиксируем, либо пересобираем материал. Немаловажной частью постановочного процесса для нас является создание определенной атмосферы спектакля. Движение, свет и звук формируют самодостаточные слои, которые, накладываясь друг на друга, создают объемное полотно. В каждой новой работе мы исследуем новые для нас телесные и перформативные возможности. Нам важно, чтобы зритель не существовал отдельно от нас. Между нами происходят какие-то события и зритель является со-присутствующим в этом процессе. Мы воздействуем на зрителя, и реакция смотрящих влияет на то, что происходит с нами и между нами на сцене. Такая совокупность позволяет оставаться действию живым и подвижным, находясь в зафиксированной структуре.

Для нас важна мультитехничность и широкая вариативность движущего материала. Мы считаем, что постоянная практика различных техник современного танца позволяет телу стать более чутким и открытым к сигналам как внутренним, так и внешним. Мы пытаемся приблизиться к нейтральному, универсальному телу, способному выполнять различ-

ные задачи, не теряя при этом личностные характеристики. Наши поиски направлены в сторону новой чувственности, новой искренности, новой сексуальности, в сторону того, что значит быть человеком сегодня. Мы пытаемся понять, как общаться или делиться чувствами, когда человек ощущает себя пустым изнутри.

По сути нас интересуют социальный контекст и взаимоотношения людей, вопрос объективации человека вне зависимости от пола, превращение человека в статистическое явление, а также самоидентификация личности в условиях статистически ориентированного взгляда на человека.

# Анна Гарафеева «Танец дикой травы»

Я не заканчивала ни танцевальных академий или школ искусств, ни танцевальных училищ. Мое обучение танцу проходило на полях Японии в деревнях Хомура и Хакушу, где я занималась различными тренингами и сельскохозяйственным трудом. Мой учитель Мин Танака сказал, что мы никогда не поймём, что такое танец, если не приедем к нему в деревню и не будем жить в коммуне жизнью крестьянина. И я поехала в японскую деревню. Там я собирала картофель, опавшие осенние листья, вычищала чайные кусты от сорняков, строила японскую земляную сцену, часами нанося удары по земляной глине специальной деревянной доской, сколачивала и красила скамейки для зрителей в парке, взвешивала чай-пудру и паковала его в специальные

мешочки. Так проходило мое обучение танцу буто. Так я узнала, что танец произрастает из земли. Так я захотела освободить своё тело и тела других от признаков цивилизации и вернуться к «природному телу», стоящему босиком на земле под бесконечным небом. Тацуми Хиджиката, основатель танца Буто, на первой конференции по танцу Буто в 1986 году в Японии сказал: «Мой танец родился из грязи». Я спрашиваю себя: Откуда рождается мой танец? Что побуждает меня выйти на сцену и танцевать? Мой танец рождается из темноты моего тела. Каждым своим движением я пытаюсь высвободить темноту. Я надеюсь, что наступит момент, когда мой танец станет светом. Наверное, это момент смерти.

Для меня танец неразрывно связан с жизнью. В августе 2006 года, продолжая работать на японских полях, я подготавливала свой танец для международного танцевального фестиваля «Dance Nakushu», который проходил в японской деревне. Работая на картофельном поле, я познакомилась с местным жителем – 80-летним стариком, таким молодым, энергичным и светлым по духу. Несколько раз, проходя мимо, он затевал с нами разговор, и всегда после его ухода я была переполнена светом и счастьем. Я полюбила этого старика, и каждый раз вновь ожидала его появления. Несколько дней он не появлялся, а потом нам сообщили, что его сбил пьяный водитель. Его тело было кремировано, а часть пепла рассеяна в воздухе. Я была глубоко тронута и нашей встречей, и его внезапным уходом. Мне хотелось выразить ему свою благодарность и любовь. На фестивале мне было предложено танцевать на территории японского храма. Прямо перед храмом был кусок выжженной земли. Смотря на нее, я представляла себе пламя костра, в котором горит тело, превращается в пепел, пепел смешивается с землей и оттуда вырастает молодая дикая трава, которую колыхает ветер. Я лежала на выжженной земле и танцевала танец сгорающего тела, превращающегося в пепел, и танец дикой травы. Этот фрагмент я посвятила тому старику. Так жизнь входит в танец. Я вспоминаю слова Кацуо Оно, написанные им для Международного Дня

Танца в 1998 году: «...Когда умирала моя мать, я всю ночь гладил ее волосы, не в силах произнести ни слова утешения. Позднее я понял, что в тот момент не я заботился о ней, а именно она заботилась обо мне. Ладони моей матери – драгоценная дикая трава для меня. Я хочу всем своим сердцем станцевать танец дикой травы». В танце дикой травы я прощаюсь со стариком. В танце дикой травы я встречаюсь с тобой, Кацуо Оно. Я оплакиваю всех покинувших нас. В танце дикой травы...

# Полина Ахметзянова

*Этот текст – транскрипция моего видеопослания к московскому танцевальному сообществу, с некоторыми поправками и легкой адаптацией к письменной речи. Не описать, к сожалению, словами мой оригинальный ванный декор.*

Как я понимаю, задача моя в том, чтобы объяснить, зачем я делаю то, что делаю. В этом есть некоторая доля абсурда, так как никто в Москве не видел моих работ, но это же и интересно. Чем же я занимаюсь? Я бы назвала это перформансом с элементами игры в театр и некой телесной вовлеченностью. Или просто назвать спектаклем. Несмотря на мое обширное танцевальное прошлое, на данный момент я совершенно не оперирую абстрактными танцевальными формами, танцем самим по себе; как это делать – для меня остается загадкой. Возможно, чтобы «возвыситься» к этому, нужно очень хорошо себя знать. На данном этапе мне необходимы определенные сюжеты, темы, тексты, проблемы, невыполнимые задачи, персонажность, некое движение. Танец в этом наборе для меня существует как потенциальный участник, в диалоге

с другими, но пока далеко не основной персонаж. От моей сценической задачи будет зависеть, какими ингредиентами я буду пользоваться. Желание делать свои спектакли, в большей степени, было связано с экспериментами с текстами. А началось все с того, что я осталась жить в Бельгии, пыталась адаптироваться и учила французский язык. Учила я его, учила, читала книжки со словарем, и как-то постепенно французский превратился в новый голос, в маску, в материал. Я стала с ним играть, заигрывать, писать на нем и что-то из написанного ставить с друзьями, отдавая себе отчет в том, что имею дело с некой опасной театральностью. К театру-то ведь, в том виде, в каком он существует сейчас, даже если это и страшнейшее обобщение, у меня много вопросов, так же, кстати, как и к танцу. Поэтому мне и понадобилось некое пространство

перформанса, в котором вопросы к танцу, театру, жизни могли бы как-то прорабатываться. Пространство это у меня довольно гаргантюа-пантатурное, гротескное, сосисочное и не без регрессии. Низкое, низкое, одним словом, искусство. Работа с голосом стала важным для меня аспектом, потому что, в конце концов, эта еще и практика эмансипации. Могу представить, что с этим до сих пор непросто в России, но даже здесь, в Бельгии, возможностей что-то сказать у женщин не так много. Поэтому нужно всегда быть наготове, и при первом удобном случае если не сказать что-то ОЧЕНЬ умное, то хотя бы всех впечатлить каким-то невероятным звуком. По этому поводу заново открываю для себя Мередит Монк. Наконец-то к ней пробралась сквозь густой туман эстетик 80-х и вижу именно то, что мне нужно. Меня очень вдохновляют в работе мои друзья художники, мне повезло в этом смысле с окружением. Уровень их дискурса, разговоры с ними помогают мне осмыслить, что я делаю, артикулировать приоритеты, размышлять над тем, как из ужасного материала вдруг получается прекрасное, как из прекрасного материала получается что-то ужасное и посредственное и т. д. Мне интересно анализировать такие механизмы в искусстве, независимо от жанра, и искать примеры некой точности, когда задача, материал, эстетика приходят в равновесие и воздействуют на меня так, что я уже не могу оспаривать сделанный художником выбор. И всюду теперь я в поиске этой самой точно-

сти... Так что никуда без друзей. Никуда без книжек Гертруды Штайн и Вирджинии Вульф. И уж точно никуда без Хармса! Вот, пожалуй-ста, человек-перформанс, и все-то там есть: социально-политическая составляющая, прекрасный стиль, форма, юмор. Что еще может быть нужно? Было, конечно, еще и страшное время в придачу. Но надо сказать, у нас с этим тоже все в порядке. А из тех, в чьих проектах участвовала, ближе всех, наверное, Ксавье ле Руа и Мириам Ван Имсхот. Ксавье — выдумщик, и всегда у него появится какая-то странная идея, которую он додумает до конца и заведет нас в места, где никто еще не бывал. Мириам работает со звуком и часто выбирает совершенно необычные темы, с ней нужно знакомиться. *Я поняла, что зарезала часть, где говорю про свою новую работу о мумиях, Ленине и Валентине Парнахе. Но, может, оно и к лучшему, я и так зашкаливаю, к тому же только что прочитала, что в artistic statement про будущие проекты не пишу...*

# Дарья Бузовкина «Зритель vs Перформер. Энергетиче- ский баланс»

Похоже на то, что красной нитью моей танцевальной эволюции проходит тема взаимоотношений со зрителем. Какое-то время назад я получила зрительский опыт энергетического восприятия происходящего на сцене. Выглядел он таким образом: В процессе просмотра перформанса, на уровне ощущений я почувствовала, как от меня стала утекать энергия. Это проявлялось на уровне тела: физическим дискомфортом и тяжестью, наблюдалось ярко выраженное

понижение по эмоциональной шкале, то есть появилось что-то похожее на грусть или тоску, на ментальном – скукой. Мне стало интересно, происходит ли это только со мной, и я обратила внимание на смотрящую аудиторию. Я увидела, что с телами многих зрителей происходило что-то похожее, то есть они как бы «сползали» вниз, некоторые смотрели в телефон, кто-то был углублен в свои мысли. Безусловно, были и заинтересованные люди, которые смотрели

достаточно вовлечено, но в целом общего «единения» во внимании у людей не было. Тут, думаю, надо уточнить, что я беру человеческий срез этого взаимодействия, а не театральный. То есть меня здесь не интересует тот факт, что это могло происходить из-за отсутствия каких-то театральных или перформативных приемов, психологических манипуляций со вниманием аудитории или иных искусных режиссерских ходов. Скорее я рассматриваю данную ситуацию как диалог условно «двоих». То есть, когда два человека разговаривают в обычной жизни, такие вот энергетические моменты тоже происходят сплошь и рядом, по моим наблюдениям. Поэтому я решила немного проанализировать, почему утекает энергия, что, грубо говоря, я как зритель не получаю в энергетической смысле, и пришла для себя к такому выводу на данный момент: Я как зритель нахожусь априори в «дающей» позиции по отношению к выступающим. Своим вниманием и деньгами (если таковые имеются) я делаю большой энергетический вклад в того, на кого мое внимание направлено. И это как бы моя половина условно «до середины» в нашем диалоге. Далее предполагается, что со стороны перформера именно в аспекте внимания должна существовать своя половина «до середины». И вот когда она не дотягивает до своей середины, получается энергетический дисбаланс в наших взаимоотношениях. Тут я боюсь быть неправильно понятой, поэтому приведу один пример.

Однажды в Нью-Йорке я увидела сценическую соло-работу одной чешской молодой на тот момент девушки и перформера Кристины Лотаковой. Я не очень хорошо помню, что конкретно происходило, но помню однозначно, что там не было никаких театральных приемов, трюков и инноваций. Никаких предметов и декораций. Никаких вызовов и манифеста, словом ничего шокирующего. То есть можно сказать, что там было исключительно живое общение человека с людьми, которые на него смотрят. Да, забыла упомянуть, что она танцевала и, надо сказать, это не было искусным или с культурной точки зрения заслуживающим внимания мастерством. Однако я до сих пор помню, что меня поразила ее энергия на сцене. Описать сейчас что конкретно за энергия довольно сложно, конечно. Можно, наверное, попробовать представить себе смесь из открытости, детскости, радости, которая ощущалась как благодарность к тем, кто на нее смотрел. Я помню, как была вовлечена в происходящее и как были вовлечены зрители. Вернее я помню качество этого вовлечения. Какое было послевкусие, и что во мне происходит сейчас, когда я вспоминаю... или еще можно сказать: какого рода опыт был мной получен... Возвращаясь к тому субъективному зрительскому опыту, который я описала вначале, хочу сказать, что неожиданно обнаружила себя вот в этом невероятном ощущении благодарности к людям, которые пришли смотреть на меня или мои работы.

И так же неожиданно я обнаружила, что моя фундаментальная мотивация к созданию чего либо в очередной раз сильно сдвинулась, в этот раз с, условно говоря, желания «показать свою уникальность миру» в сторону «чем я могу отблагодарить пришедших людей за их энергию», то есть какова будет моя доля до середины. Этот сдвиг, надо сказать, сильно меня смутил, потому что я увидела, что такая мотивация очень сильно меняет для меня и процесс создания, и его обдумывание, и финальное «зрелище», если так можно выразиться. Меняет в сторону, с которой я не очень представляю, что делать. То есть вот это чувство благодарности к зрителю побуждает меня делать что-то условно хорошее для людей, ресурсное, что ли... то, что может поднять их по эмоциональной шкале... Это чувство побуждает ставить приоритетом сначала энергетическую составляющую, а потом уже интеллектуальную или эстетическую... Но я никогда не делала таких работ. Я занималась конфликтами и их выходами. А как делать работу без конфликта, да так, чтобы это было интересно и чтобы там была своя условно «кульминация» и «развязка», я пока не знаю. Однако я пробую. В рамках такого вот процесса я сделала пока только одну небольшую вещь и по итогам могу сказать, что меня порадовал и процесс, и результат, и обратная связь от зрителей. В формате лаборатории «Закон Слабого сигнала» мы с участниками сделали небольшую миниатюру,

условно называемую «Зарядка». «Слабый сигнал» здесь означал для меня опору на чувство, о котором говорил и известный фотограф-теоретик Александр Лапин, непосредственно описывая и формулируя этот закон. То есть первично было чувство, а потом мы уже подключали его интеллектуальную обработку. Мне было интересно, как такой формат процесса создания чего-либо отразится на результате, потому что энергия процесса так или иначе будет запечатана в финальном «зрелище». Итогами этой лаборатории я осталась очень довольна. Процесс был нескучный и неожиданный. Практически отсутствовало насилие (например, если участники пропускали, они потом сами выбирали, учить ли самостоятельно пропущенный материал или пропускать его). В итоге мы имели дело с тем, что есть. И каждый брал на себя ответственность за свой вклад. Мы много смеялись и в целом хорошо проводили время. Я имею в виду, что отсутствовали привычная паника и давление на себя. Особой сложностью была также тема ненасильственного и неманипулятивного вовлечения зрителя в процесс нашего, назовем, перформанса. То есть мне хотелось, чтобы наши действия не вызывали у зрителей стресс, вынуждая защищаться, а наоборот раскрывали бы нам навстречу. Мы долго парились, проверяя на себе ощущения от воздействия наших интерактивных идей. Субъективно результат такой работы превзошел мои ожидания. Особенно интересным мне показалось качество

объединения с всеми присутствующими людьми. То есть ближе к финалу у меня создалось ощущение, что роли как бы подстерлись и несмотря на то, что мы все-таки выступали главным объектом происходящего, все же не были... Лично для меня это было какое-то невероятно новое и приятное чувство. А обратная связь от зрителей дала понять, что, как минимум, наша половина «до середины» присутствовала. В целом, я пока остаюсь на стадии этого исследования и надеюсь, что у меня будут еще возможности ее реализации и более тщательной проверки своих размышлений. Благодарю всех за внимание.



# Андрей Андрианов

*Танцор – инструмент своего тела.  
Действовать, не понимая – это искусство.  
В полумраке сцены, на заднем плане, лицом к  
нам стоит человек. На нем темная, поношен-  
ная одежда. Он произносит какие-то слова:*

Форма подтверждает ваш опыт восприятия. Она никогда не бывает собой, но является исключительно тем, что вы в ней видите. Эта фигура несет в себе информационные паттерны, подобные вашим, и, через возникший опыт восприятия, делает себя узнаваемой для вас. Структура восприятия фигуры сходна с вашей. Различия в сходстве, тем не менее, в значительной степени остаются тайной для вас. Вы наблюдаете фигуру потому, что стремитесь проникнуть сквозь эти различия и распознать себя в сходствах. Вы не знаете эту фигуру, и знаете то, что не поймете ее. Это вы считаете само собой разумеющимся, поскольку вы знаете, что не понимаете самого себя. Никакого шанса. Вы можете ощутить свое непонимание, только если примите различие как данность...

Андрей, сидя за столом:

Практически всегда у меня было

ощущение, что я нахожусь в каком-то мешке. В этом мешке происходят разные события, которые, в основном, я сам же придумываю, крутятся мысли, сны, вдруг возникают видения, слова приходят ниоткуда... я могу в этом мешке совершать движения, даже танцевать. Я знаю, что вокруг есть нечто, есть пространство, я ощущаю его бесконечность, но я не знаю, что там такое на самом деле. Я знаю, что там есть еще и Другие, они смотрят, или, может быть, не смотрят. В принципе, ощущается некий взгляд сам по себе. Я пытаюсь как-то выяснить, что же там, наладить разными способами связь с внешним пространством из своего мешка, делаю какие-то жесты, машу руками, говорю, или даже делаю танц-перформансы. Неважно. Я понимаю, что никакого шанса понять что-то, у меня нет. Я просто фиксирую то, что происходит в моем

мешке. Я говорю: «я», но на самом деле возникает сомнение в реальности этого я. Это просто привычка речи. Есть только некая субстанция. В принципе, все, что я делал, в театре и не только, имело, так или иначе, отношение к такой ситуации. Последняя наша с Тарасом Бурнашевым, сессия «Terra Nullius», была прямой иллюстрацией: мы буквально лежали в мешках, и слышали только голос другого. Все мои тексты, все, что я сочинил, начиная с первого опуса про «Ежи и Петруччо», так или иначе связано с этим же ощущением мешка. На своих лабораториях они проводили длинные, многочасовые сессии с погружением в спокойное состояние, в ощущение течения времени, в безмолвное пребывание, когда все, что происходит, должно проявиться само, согласно каким-то внешним «космическим» законам, действующим в пространстве, помимо наших желаний и ожиданий. Войти в поток автоматического говорения, или движения. Они работали с состоянием транса, вызываемого музыкой, с длительностью пребывания в танце. Они также использовали некоторые описания, и тексты, задающие нужные состояния, приводящие нас на некую территорию, которую впоследствии стали называть «Terra Nullius». У меня есть рассказ, который называется «Постепенное Понимание», он прямо описывает, стоящего в пустом пространстве человека, фиксирующего происходящее в нем и с ним. Раньше я почти всегда представлял себе, что этот человек стоит где-то в пространстве, напоминая сцену,

или комнату, сейчас я больше склоняюсь к образу индейца, стоящего в лесу. Мне с детства очень нравилось само пространство театра (пустая сцена, ровный чистый пол, свет над ним, потолок, исчезающий во тьме), и гораздо реже нравилось то, что в нем происходило. Когда я обдумывал это выступление, я гулял по лесу вокруг дачного поселка, где прошло мое детство, все те же сосны, прошло уже больше 50 лет, они все такие же, мало изменились. Дачный поселок сильно изменился. Насколько я себя помню, меня всегда занимало то, что вокруг порядка созданного, выстроенного нами, есть другой порядок, внешний и необъяснимый. «То, что лежит вокруг» – это другой порядок, более совершенный, созданный, к счастью, не нами. Мне кажется, что в театре он почти никогда не проявлен. Немного больше он проявлен в танце. Мне всегда с трудом удавалось попасть в достаточно узкий просвет «современного» российского танца. В 90-е был «Театр Сайры Бланш», вроде считалось, что мы какие-то слишком современные, или слишком не-танец, а потом, позднее, уже в 0-х годах, когда я работал в Школе Драматического Искусства, в компании «До-танца», которой руководил Мин Танака, считалось, что вроде это, наоборот, слишком ретро. В общем, в это игольное ушко не каждый пройдет. И это стоило, надо признать, мне многих неприятных минут и даже ночей мучительных размышлений. Я думал, что же со мной не так? Но потом я решил, что ладно, видимо такая уж судьба. Причем это было

только в России, в других местах проблем никаких не было. Поэтому я много работал в разных проектах за рубежом в последние годы. Тем более что «До-танца» постепенно расформировали, на пике творческого потенциала, расформировало новое руководство, назначенное властями Москвы, после реорганизации театра и снятия Анатолия Васильева с должности.

Почти ровно год назад, в Вене, отмечался 20-летний юбилей совместного проекта «Театр Сайры Бланш» (Москва) и группа «Lux Flux» (Вена). У меня есть буклет, подтверждающий это, в нем перечислены все наши перформансы, показанные за время существования проекта с 96-го по 2000-й год, их более 30-ти... длинный список. Мы выступали на множестве фестивалей, больших, маленьких, пару лет нас спонсировал «Wiener Festwochen». И вот я для этого юбилея подготовил лекцию, «О том, как Люкс Флюкс и Сайра Бланш пытались влиять на современный танец». Никакого влияния на самом деле, конечно, не было, об этом собственно и была лекция, но вокруг что-то было... Я вспомнил о том, что в 90е у нас не было возможности быть в десяти разных местах сразу, общаться одновременно с несколькими виртуальными друзьями, находящимися в удаленных точках земного шара, немедленно отслеживать новые метки, оставленные на территории современного искусства этими друзьями, и не только друзьями. Тогда, в 90-е, мы, в основном, были только в одном месте, в одно время, с одной

книжкой в руках, в лучшем случае, с двумя. Когда мы вырвались наружу из-под железного занавеса, мы действительно ощутили как бы отрыв в далекое, совершенно неведомое нам пространство, – на родину можно было посылать почтовые открытки, которые шли неделями. Виртуальное пространство ускорило и упростило процесс отсылки открыток, маркировки территорий, в том числе, танца и театра, но оно же сильно сосредоточило наш взгляд внутри одной коробочки: ноутбука, смартфона, сейчас мы уже редко смотрим в бесконечное пространство где-то там, вне нас, оно как-то отступило на второй план, перед бесконечностью внутри коробочек.

Для меня, видимо, важна не просто бесконечность в моей коробочке, а этот внутренний вектор, направленный в космическую, философскую пропасть, в каком-то смысле. Вообще философия это то, что дает мне еще некий драйв. Иногда достаточно утром, пока восприятие еще слегка изменено, еще открыто, и не ушло в коробочки, прочесть абзац из какого-нибудь философа, – это реально меня трогает, дарит радость узнавания, – не знаю как у вас, у меня так. Трогает больше, чем литература, или театр, как правило... Раньше такого не было. В конце я хочу прочитать вам один отрывок, я случайно на него наткнулся, пока все это писал. Судите сами, как может такое не нравиться: *«Чувство собственной негодности представляет собою не только самое большое, но и единственное истинное духовное страдание: все другие духов-*

*ные страдания могут быть не только исцелены, но и немедленно и совершенно подавлены уверенным сознанием собственной ценности. Кто вполне уверен в ней, может совершенно спокойно переносить страдания, которые иначе довели бы до отчаяния, – он может без радости и без друзей быть самодостаточным и опираться на себя, – столь могучим является то утешение, которое рождается в нас от живого убеждения в нашей собственной ценности, – и потому его надо предпочитать всем благам в мире. Наоборот, в сознании собственного ничтожества не может утешить ничто на свете; его можно только замаскировать посредством обмана и фиглярства, или заглушить сутолокою жизни, но и то и другое – ненадолго».*  
Артур Шопенгауэр.

# Танцевальный кооператив Айседорино горе (Дарья Плохова и Александра Портянникова)

Пять лет назад, неожиданно для самих себя, мы назвали кооперативом. Теперь очевидно, что именно этот формат способствовал широкой трактовке и практике современного танца.

Современный танец, как мы его видим:  
Саша: Современный танец – это диалог с окружающими, вовлекающий все существующие концепции телесности и все коннотации, связанные с телом.

One body is no body – мы осознаем и чувствуем свое тело и его метапослание только в контакте с другими телами. Танец – метафора и материя одновременно. Танец важен как процесс и опыт – специфический формат общения между людьми.

Даша: Для меня современный танец с детства был трипом в новые объемы восприятия, другие системы мышления, это путешествие в свободу и неизвестность, поэтому я постоянно заново определяю, что такое «современный танец».

На этом пути лес симулякров и спекуляций разного толка. Мы (Айседорино горе) посвятили этому вопросу ряд лекций и целую лабораторию «Теории и практики современного танца в ХХ в.», которая для всех участников становится серьезным путешествием в неизвестность.

Сегодня на практике современный танец – игра на расширение внутри и вовне; как embodiment мысли современной философии, как практика свободы и внекультурного действия. Тело, создающее и поглощающее культуру, шире последней.

Актуальные направляющие, опорные мысли и слова, вдохновляющие нас:  
Саша: Passion and patience.

Для меня важны легитимация современного танца как полноценного арт-медиа в российском поле и легитимация российского современного танца как феномена в международном поле.

В Берлине я встретила с пятью кураторами современного танца, и только одна сказала, что, кажется, лет десять назад она слышала про

современный танец в России. Думаю, есть смысл мыслить коллективными стратегиями, с помощью которых мы могли бы вместе преодолеть эту невидимость.

Привыкаю, что инициативы и проекты могут ждать реализации по несколько лет. Если мотивация и активность не исчезают — все случается. Passion&Patience  
Даша: Меня волнует политика и форма и, в связи с ними, усилие и внимание. Политику я рассматриваю как систему отношений и связей между людьми, людьми и объектами. То, на что я обращаю или не обращаю внимание, производит определенную систему отношений. Танец и хореография – это способы направления внимания и формирования восприятия и выстраивания отношений. Усилие – это физически проявленное внимание. Наша политическая система и капитализм отражаются в наших телах, координируя наше внимание и усилие.

На пути нащупывания реальности, вдохновляют три порядка симулякров Бодрийяра, который предлагает смутный выход из сложившейся системы: «Против тавтологической системы единственно действенной будет стратегия своего рода патафизики, «науки о воображаемых решениях». Современный танец становится эффективной стратегией различения симуляций и развития воображения.

Саша: В последнее время меня волнуют вопросы внутреннего осознания, чувственности тканей организма по отношению друг к другу. Внушитель-

ное наследие индивидуальных и групповых соматических практик вдохновляет на практические эксперименты. Есть ощущение, что мы на стадии соприкосновения с новой чувственностью, что тактильность становится более выпуклым и ценным переживанием для человечества в целом.

Даша: Думаю о самореферентном жесте. Он есть то, что есть, и ссылается сам на себя. Симона де Бовуар вернула мне давнюю тревогу «человечество предпочитает жизни смыслы жизни», формы, культурные ценности дороже жизни. Она же: «Человеческий проект – не в стагнации, а в преодолении себя». А поскольку мы пришли к «мягкой технологической среде» (Томас Ханна, Восстание тел), нам нужно научиться преодолевать себя мягкими методами. Напри-

мер, увидеть и принять себя. Самореферентный жест переводит фокус на себя в моменте. Отсюда страсть к неуловимому, невнятному – тому, что сознание не воспринимает как художественную форму, что еще не съедено капитализмом и культурой, что обладает живой энергией и еще не наделено смыслом.

Саша: Много размышляю о ценности совершаемых актов и уважении к форме, в которой они совершаются. В книге о работах Мэг Стюарт «Are we here yet?» невероятная культивация неразберихи, хлама и бардака в котором мы живем. Это художественный метод. Она говорит «... trusting your experience before you name it» – этот тезис кажется мне актуальной и конструктивной призмой для восприятия своего профессионального и зрительского опыта.

# Олег Сулименко «Танец – как неуклюжая замена секса»

Меня зовут Олег Сулименко. Невероятно, но больше 30 лет я занимаюсь танцем, физическим движением, перформансом. Последние два десятка лет я живу и работаю в Вене больше, чем в Москве. По разным причинам Москва остаётся достаточно притягательным местом.

Но не без сомнений.

Меня всегда занимал перформанс как определение новых границ между повседневной жизнью и искусством.

И познание того, что я не могу делать, но мне интересно это попробовать.

Вероятно, такой подход приводит к невнятному высказыванию и к созданию слишком разнообразных форм сценического искусства, где порой и сцена

не является как таковой сценой.

Мне кажется, что это не даёт возможности произвести впечатление серьезного художника. Но мне нравится пробовать там, где не моя территория. Все же многое остаётся за пределами возможностей и интереса, как:

- яркая и разнообразная сцена для большого количества публики;
- налаженный профессионализм;
- цирк;
- балет на льду;
- большой балет;
- модерн данс;
- опера;
- и так далее...

Раньше было проще, потому что многое было по-хую, от меньшего знания и маргинальности, что давало дерзость, желание и надежду. Но с похуизмом становится сложнее. Остаётся поглядывать на молодых и злых.

Я не один, кто пробовал самые разнообразные формы:

- пластический театр;
- театр гротеска;
- театрально-танцевальный-перформанс-коллаж;
- импровизация, как практика и идея;
- текстовые листовки – как самовыражение;
- перформер – воин;
- семейный перформанс;
- танцор-одиночка;
- ЗАИБИст (от «За Анонимное и Бесплатное Искусство»);
- перформер и перформанс в метро, в городе, на крыше, на опушке леса, в телефонной будке;
- экспрессивная пластика;
- театр танца;
- танцор-буто;
- структурная импровизация как диалог с публикой;
- свободная импровизация как манифест;
- подготовленная импровизация как возможность заработать;
- контактная импровизация как внутренняя иммиграция;
- контактная живопись как стратегия анти эго и манипуляция цветами и пятнами;
- свой журнал, в 22-х экземплярах, как экспансия;
- интервью-перформанс как наслаждение своего эго;

- видео как опыт и время препровождение;

- бумажные коллажи, как пауза танца и увлечение композицией; ну, и так далее и тому подобное. Оказавшись в 90-х в Вене, мы поняли, что мир больше, он многое уже сделал и иначе мыслит. Мы увлеклись концептом, скорее нас увлекли. Впрочем, интуитивно концепт мы уже проповедовали через самоиронию и комментарий в своих танцевальных импровизациях. Но пришла усталость от импровизации, от ее предсказуемости и банальности высказывания невысказанного. Я увлёкся хореографией, то чего так долго избегал и недолюбливал. Год я упорствовал в тёплой и чистой студии, делая свой первый выверенный хореографический перформанс. Это был танец, вдохновлённый видео искусством и шумовой электронной музыкой. В этом достаточно личном эксперименте важно было, чтоб моё тело полюбило повторяемость, и чтоб мозгам это было полезно. Кстати, этот перформанс оказался успешным и стал переломным для моего дальнейшего творчества. И дальше интересы стали проявляться быстро, видимо сказала достаточно насыщенная венская художественная среда в самом конце 90-х, начале нулевых:

- игра с культурными клише;
- воображения и фантазийность в отождествлении;
- минимализм, редуцирование и микрожестуляция под воздействием объектов в ограниченном пространстве как ежедневность движений вместо танца;

- начало... много начал, как возможность попробовать всё что хотелось и подсмотрелось;

- no dance как практика;
- Working class hero – личная история рабочего подростка;
- документальный перформанс – истории счастливых переселенцев;
- walk and talk – озвученный анализ процесса данс мейкера;
- фантазия и реальность в биографии танцора как возможность анализа своего бэкграунда.
- личные и публичные истории как коллективное освоение storytelling;
- начало, конец и середина как присвоение художественного наследия запада;
- танцы которые мы не хотим помнить, — как подход, какой может быть танец завтра;
- видящие духов и охотники за приведениями как документальный перформанс-прогулка;
- ритуал как возвращение к началу;
- art и шаманизм - а что может быть перед началом?..

Я думаю, что многие из своего опыта могут легко дополнить этот список. Сегодня... я со своим первоначальным интересом к танцу. Я бы сказал, что лет 15 назад магия, волшебность танца для меня исчезли, растворились. Танец-Божество затерли. Остался старый, изношенный и многострадальный танцпол. И концептуальность и рефлексия бережно прикрыли танец полупрозрачной занавесочной.

«Танец – это просто неуклюжая замена секса», – как-то заметил Мик Джагер.

Ну, всё же... Сегодня... Я бы сказал, что где-то и как-то, проглядывает волшебство танца. Со старыми идеями и свежими телами... К чему я это? В то время когда что-то проглядывает... я стал преступно ленив к своему телу. Усталость? Старость? Сытость? Я пробую... и не могу найти подход, который бы меня вдохновил. Мы, к сожалению, уже не можем просто танцевать, не замечая, что произошло и происходит. Видимо, поэтому я увлекся сегодня идеей блуждающего образа, не завершенностью знака, недосказанностью, ограничением... и в то же время бесконечностью. Сейчас я работаю с водой, в 100-летнем венском бассейне, с понятием трансформации, ограничением и безграничностью, с идеей прозрачности, как оптическим, так и философским явлением. И я в сомнениях... «После множества спекуляций и тотального разочарования в прозрачности стало ясно, что ничего нет прозрачного, и все представляет собой систему знаков, и ничего не видно», – как сказал один философ. – «То есть мы живем в мире, в котором за языком и за искусством ничего не видно». И ему поддакивает его друг-художник: «Да и слово «прозрачность» напоминает слово «призрачность», то есть нечто несуществующее».

А другие два философа заметили: «Зло использует прозрачность, чтобы стать прозрачностью самих вещей, оно растекается, переходит в жидкое состояние. Зло проступает сквозь

поверхность вещей, будучи из-за своей текучести не ухватываемым». В моих легких явно есть зло. Откуда оно? Как оно попало туда? И всё же я больше доверяю жидкости, воде. Её хоть как-то можно обхватить вниманием. И возвращаясь к танцу. Мне кажется, я подошел к созданию своего бесконечного, беспредельного движения. В недалеком будущем, когда прозрачность будет в явном конфликте со злом, я хотел бы станцевать танец как неуклюжую замену секса. Спасибо Максиму.

# Ольга Духовная

## 1. Демоны

Искусство и формат сцены позволяет мне делать то, чего другие люди не могут себе позволить. Чего я сама не могу себе позволить: фантазии, темная сторона вещей, агрессия, подчинение, подавление, контроль. Тестировать себя, свои границы, желания. Возможность пережить сильные эмоции. Когда я слышу, как люди говорят, что их тронул спектакль до глубины души, (it was so touching), я понимаю, что этот спектакль попал в сердцевину этого человека.

## 2. Композиция

В первом пункте есть большая опас-

ность. Выражение своих чувств и эмоций – это не хореография. Хореография – это композиция. Очень сложно найти баланс между погружением в физическое действие, извлечением из тела движения, которое выражает что-то большее, чем умение виртуозно владеть мышцами, проживание опыта (выставленного на показ, коллективного) и композицией, которая требует отстранения, взгляда со стороны. Без этого баланса спектакль не возможен. Эмоции без композиции – это персональный «трип».

### 3. Идея

Для меня важна чистота идеи. Смелость (наглость?) начать с самой простой идеи и остановиться на ней. Идти в детали, в глубину. Не соединять в одной работе десять разных. Сделать спектакль, который можно обобщить одним предложением. Например, в своем спектакле Хоровод, я сделала хореографию по принципу ансамбля «Березка»: девушки, скользящие по полу в платьях в пол, математически точные геометрические рисунки. Одна из них делает все то же, что остальные, но одета в повседневную одежду (джинсы, кроссовки, свитер). Это «убивает» иллюзию скольжения, формальность, рождает ассоциации и метафоры. Она становится персонажем, появляется определенная театральность, ситуация кажется странной, мы гадаем, кто она? Почему она с ними? Но, по сути, кроме геометрии пространства, в спектакле больше ничего нет.

Второй пример – это спектакль *who let the birds out*, который я сделала в 2008 году в Москве. Там было очень много всего: живые музыканты, которые танцевали, танцоры, которые пели, много разных сцен, полная темнота, громкий звук, юмор. В этом спектакле была одна сцена, которая длилась 4 минуты: барабанщик барабанил по телу танцовщицы. Он с помощью ее тела играл музыку. Сейчас из такой сцены я бы сделала целый спектакль. Только это. Партитура для ударных, настоящая музыка, минут на 40, и тело танцора. Любой из спектаклей Бориса

Шармаца, в которых я участвую, я могу описать двумя, тремя словами.

### 4. Метод

Метод создания спектакля может быть любым. Это очевидно. Но это мое недавнее открытие. Я прочитала интервью Мэг Стюарт, в котором она рассказывает, что во множестве своих работ использовала способ записи импровизации на видео.

С последующим повторением и заучиванием полностью, или частично, всего импровизированного материала. Она называет это возвращением и воспроизведением первоначального момента. Я в своих соло я использую этот метод постоянно, но раньше не считала это методом. Метод – это регулярность.

### 5. Движение

Я часто сталкиваюсь с поиском движения через образы. Как в танце Буто, например. Образ. Представить что-то конкретное, в деталях, погрузиться. Пока этот образ не отобразится в теле и не превратится в движение. Когда я ищу материал, я иду в обратную сторону: от физики к эмоциям. Сначала действие, движение, очень конкретные задачи: сжимание, повторение, ускорение. И в процессе «делания» попадание в ощущение, определенное переживание, смысл. Когда я работаю с Шармацем, он ищет движение, которое рождается от конфликта противоположных действий. Как будто жмут на газ и тормоз одновременно. Одновременно сжимать и растягивать. Или есть и петь.

# Анна Кравченко «Принимая во внимание»

*Приведенная ниже речь была написана в день её произнесения (06 ноября 2017 года). Декларируя её со сцены зала конструктора, я принимала позиции в пространстве, ранее принятые артистами, чьи высказывания предшествовали моему. Эти позиции,*

*в моем понимании, маркировали их намеренный выбор и формировали тенденции, характерные для условного сообщества выступающих.*

Любое предложение говорить о работе, которую я делаю сейчас, ставит меня в рискованное положение. Как говорить о своей работе, если твоя работа «в работе»? Это как смотреть в противоположных направлениях одновременно, прямо и в зеркало, назад и вперед. Виртуозность координации или принятие искажений? Сейчас я работаю над двумя постановками «Мое сердце замирает» и «Только если мы встретимся».

Это не заказ театра, не приглашение сделать хореографию, это, как принято говорить, независимые постановки, которые я делаю просто потому, что не делать их для меня невозможно. Это не драматический пафос, просто это процесс, который сейчас происходит и который я помещаю в конвенциональные рамки «произведения», «постановки». Помещаю, признавая вместе с тем, что он, может, не завершится, не разрешится,

признавая саму эту тенденцию предпочитать процесс завершенности. Как говорить о своей работе, если твоя работа «в работе»? Любое предложение поделится, показать, сказать переживается как разрыв этой длительности, как дыра. Даже эта очевидная просьба написать свое «художественное утверждение». Потому что утверждать, это не то, чем интересно заниматься здесь. Здесь? В поле танца. В поле, размеченном множеством хореографических решений – художественных жестов. Но разве танец – это жест? Для меня скорее движение. Движение в его неизбежной длительности, неопределенности и несовершенстве. В неразрывности одного движения от другого. В этой длительности жест переживается как разрыв, как дыра. Также как и позиция. Танец, сведенный к жесту? Практика, сведенная к позиции? Танец, одомашненный хореографией? Принимать форму – наше неизбежное свойство. В пространстве, испещренном разрывами на формы и позиции, можно не предаваться разочарованию, только если постоянно менять перспективы, пронизывая разрывы, расщепляя окаменелости. Примирить определенность хореографии с неопределенностью танца можно только в квантовой реальности. Примирить определенность политики, экономики, социальной устойчивости с неопределенностью опыта можно в квантовой реальности.

- танец как доступ к квантовой реальности тела

- танец как альтернативный потенциал опыта
  - танец как возможность быть рефлексивным в тактильности
  - танец как форма взаимодействия
  - хореография как условие для взаимодействия
  - хореография как заботливая охота
  - хореография как форма познания
- Принимая во внимание все сказанное, выше/ранее, и после/ниже, я даю себе несколько обещаний-заметок на будущее. Эти обещания были написаны в июне этого года и, все еще являются для меня актуальными.
- Утром этого же дня мной на отдельных листах бумаги были записаны «заметки-обещания». Эти листы перед выступлением (в перерыве, когда зал покинули выступающие и зрители) были приклеены к разным поверхностям зала конструктора, выбранным произвольным образом: в пространстве и за пределами сцены. По памяти отыскивая и зачитывая эти обещания, мое тело обозначало альтернативные артикулированным ранее позиции, следствия моего субъективного интуитивного выбора.
- принимай разрывы
  - охотись на не изученные движения
  - будь благодарна
  - питай способность тела к действию
  - ставь условия под сомнения
  - смотри без называния
  - сопротивляйся дисциплинированному воображению
  - следуй – направляй – следуй
  - направляй
  - перемещайся

- пространство – это не объект P.S. В моем сознании постоянно пишутся разные тексты относительно моего переживания реальности, относительно того, чем я занимаюсь. Принимая форму письма или речи эти тексты неизбежно искажаются рамкой высказывания, а может самой этой рамкой производятся. Вы думаете, это я говорю вам, а что если это ваше слушание/чтение/молчание говорит мной?



# Константин Челкаев

Хочу выразить огромную благодарность всем тем, с кем у меня было, есть и будет.  
Я иду, и все строится.  
Мы идём, и все строится  
– главное продолжать идти.  
Погнали!

По Хьюман дизайну я Проектор.  
Оппортунист-исследователь, и путь у меня, написано, что один и никогда не изменится. Таких проекторов ходит по планете 0.2%.

Я современный танцор.  
Три правила современного танцора:  
Первое – клево, но можно подумать

о том – а че происходит-то?  
Второе – клево, но можно так сильно не стараться.  
Третье – можно по-другому.  
Танец – метафора жизни или смерти.  
Метафора не есть доказательство и всякое движение не есть танец, но Движение – жизнь. А жизнь хочет танцевать.  
Sex drugs contemporary dance

Я перформер.  
Агент под прикрытием  
Три правила перформера:  
Первое – все, что будет происходить – позволяя этому происходить.  
Второе – взял \_\_\_\_\_ отпусти.

Третье – лучше мощное отсутствие, чем мощное присутствие.  
Жизнь – инструмент для перформера. Если не можешь объяснить ‘что это?’ – используй жест ‘перформера’.

Я проводник.  
Откуда и куда – пока не знаю.  
У каждого человека есть проводник, и каждый человек является для кого-то проводником. Если два проводника становятся друг другу проводниками – это и есть любовь.  
Я в любви. Что я как влюблённый думаю о любви?  
В общем и целом – ничего. Это как вокруг серый лёд, а тебе дали волшебную палочку.  
Это конечно безумие, любовь делает меня безумным, но я не общаюсь со сверхъестественным.  
Безумие заключается в словах – я есть другой.  
Я люблю тебя как никто другой.  
Кстати, я-люблю-тебя это перформатив.  
Перформер – исполнитель любви.  
Перформативность – \_\_\_\_\_

Ну, я как понял на самом деле, ну, типа ‘вот это’ настоящая жизнь, ‘вот это’ моя настоящая жизнь. Как? Что потом-то? Что я должен делать? Зачем мне это все?  
Я ‘вот такой’ какой я есть.  
Вот она – жизнь. ‘Вот это все’ что у меня есть. Волшебную палочку разве что дали. Все.  
Если здесь настоящая жизнь, то там тогда что?  
А-а-а, ну я просто понял, что там мы так тропинками ходим, получаем переживания (стучу по сердцу),

пошли дальше. А какие-то люди, они как бы эти переживания складывают и потом сюда несут. А здесь уже как-то своим настоящим я их как-то передаю, ‘вот это вот’ прошлое, которое принёс, и передаю, и чтобы тронуть сердца. Максимум. Ну, как бы, ну, для меня прям клево. Реально. Тронуть сердце – это конечно...  
И вот я, значит, на сцене своим настоящим ‘вот это’ ‘вот все’ прошлое ‘вот здесь’, значит, пытаюсь оживить. Потом смотрю видео того, что я оживил. А-а-а, я там себе будущее начертил. Ну, реально, ну, ‘вот просто’, ну... судьбу чертишь ‘вот здесь вот’.  
То есть, если прошлое по-настоящему пережить, тогда здесь получается будущее.  
Ну, ‘вот такая’ клевая у меня штука.  
Ну, ‘вот так вот’, да.

У меня одна мысль есть, и я ее называю неподъёмной. Я реально не могу ее поднять очень долгое время.  
«Почему я-то? Почему я? Почему я наблюдаю за этим миром? Почему я наблюдаю за этим миром, не кто-то ‘другой’, а вот я. Да? То есть он как-то ведь до меня наблюдался. То есть по идее получается, должен же быть тот, кто наблюдает за этим миром? И вот я наблюдаю за этим миром и не понимаю, почему я? Ну почему именно я?»  
Ну, вот что будет, если я как бы сейчас со сцены выйду, ну... и меня не станет? Мир этот закончится вокруг. Ну, он, ну он вообще закончится. Вот вы все в моей жизни. Вы все в моей жизни и вот если меня не станет – мир закончится. Потому что я его наблюдаю. Что это такое? Я короче

# Александр Любашин

понял метафору. Метафору нашёл  
из жизни вот этой окружающей.  
Что я как котик Шрёдингера.  
Я и котик, и сам Шрёдингер одновре-  
менно. И ты же понимаешь, не прове-  
рить же, да?

Широкий простор для мечты  
и для жизни  
Грядущие нам открывают года.  
Нам силу даёт наша верность  
Искусству.  
Так было, так есть и так будет всегда!  
Славься, Искусство наше...

Ну, если можно победить смерть  
на сцене?  
Значит можно ведь...  
Значит можно победить?

У меня в кармане монетка – с одной  
стороны любовь, с другой долг...  
...была создана фигура ...известная  
всем народам... Это непобедимый  
герой народной кукольной комедии,  
он побеждает всех и всё: правителей,  
полицию, попов, даже чёрта и смерть,  
сам же остаётся бессмертен. В моло-  
дом и наивном образе народ вопло-  
тил сам себя и свою веру в то, что,  
в конце концов – именно он преодо-  
леет всё и всех.

Я обращаюсь  
К поколению, вслед которому  
пришёл. 8 лет назад.  
Благодаря которому у меня у вас  
у нас что-то есть.  
Наше поле ведь художественное.  
Если не подучилось у театра, может  
у нас получится?

Я свидетель.  
Все силы сошлись.  
Последние, чьи сердца ещё горят  
Объединятся  
В одно высказывание.  
И отправятся со мной  
на эту баррикаду  
Завершить переход  
Поставить точку  
После которой БУДЕТ по-другому.

Мой доспех – тело  
Мой шлем – open mind  
Мой щит – танец  
Мой меч – перфомативность

Мое имя Чел.  
Я иду.  
Мы идём.

Я Любашин Александр.  
Сегодня ноябрь 2017 года.  
Мои роли в современном танце  
очень размыты.  
Создаю работы, сотрудничая с раз-  
ными танцевальными компаниями:  
Камерный балет «ПАНТЕРА» (Казань),  
проект «МИГРАЦИЯ» (Киров)  
и независимыми танцхудожниками.  
Являюсь организатором образова-  
тельных мероприятий компании  
ДК-more culture!  
Исследую возможность интердисци-  
плинарного подхода через долгосроч-  
ную лабораторию Intersection  
of Parallels, в проекте с Александром  
Андряшкиным Lego is Ego и в созда-  
нии работ в формате videodance.  
Свой проект LYUBASHIN BROTHERS

GROUP не развиваю уже 7 лет.  
Говоря честно, основной финансовый  
доход я получаю от преподаватель-  
ской деятельности в сфере современ-  
ного танца. Но говоря о приоритетах,  
мои интересы сейчас в другом  
направлении и поле поиска.  
Чтобы рассказать об интересах,  
уделю внимание результатам своего  
исследования.  
Выделяю 5 основных возможностей  
«раскрытия» танцевального продукта:  
Терапевтическая. Танец как процесс  
помогающий развить, воспитать,  
поддерживать, или восстанавливать  
физические и эмоциональные  
телесные знания, умения и навыки.  
Социальная. Танец становится фор-  
мой общения, и темой для создания

сообщества. Это может быть создание маргинального комьюнити или объединение различных слоев в одном поле взаимодействия. Соревновательная. Танец как процесс, рассматриваемый через призму конкурсов и сравнений, но и как процесс внутренней мотивации и достижения поставленных задач на телесном, эмоциональном и концептуальном уровнях.

Познание. Танец как возможность осмысления окружающего пространства, времени и контекста через все возможные инструменты. Высказывание. Танец как показ результатов своей деятельности в любом возможном пространстве, при участии зрителей-наблюдателей. Важную роль играет процесс честного взаимоотношения между условным исполнителем и условным зрителем в момент показа. Все эти 5 возможностей присутствуют в одном времени и пространстве, также имеют место быть в одном проекте, но быть представлены в различных приоритетных отношениях. Собственное художественное заявление могу подвести к тому, что мое внимание сейчас это уравнивать 5 направлений во всех своих проектах. Уметь создать функциональные стратегии, для четкого понимания возможности реализации и «раскрытия» продукта, которым занимаюсь.

# Александр Андрিয়াшкин

Мне близко следующее определение: Танец – это способ организации действия во времени и пространстве. Для данного текста организаторами конгресса была определена рамка в 500 слов, и к концу этого предложения их останется у меня 465. В своей деятельности меня интересует постоянный поиск динамического баланса между исследованием, техничностью и простотой. Для себя я разделяю танец на собственную практику, художественную форму и арт-терапию. В индивидуальной танцевальной практике я работаю с соотношением представлений о законах физики, строении человека, причинно-следственных связей, многозадачности,

подробности, выбора, оптимизации и постоянного продолжения. Мне важна форма, но та, которая возникает в результате выполнения телесно-пространственных задач. То качество и тот зазор, когда до конца непонятно – это строго отрепетированная фраза или импровизация. Внятность и при этом не выхолощенность – то, что меня по-настоящему увлекает. Эмоциональная составляющая танца важна, и я не хочу от нее отказываться. Но это не то, что является фильтром, мотивацией или мотором для его создания. Это то, что происходит во время, и скорее можно отнести к проживанию происходящего в принципе. Танец как художественную форму

я неразрывно связываю с понятием высказывания, направленного от автора к зрителю, и принципиально отделяю от идеи самовыражения. Если в танце мне важно качество движения, то в этом поле важен зритель и то, что происходит именно с ним. Это не означает обслуживание или отказ от собственного интереса. Наоборот, в попытке соединить собственное субъективное видение и переживание с субъективным восприятием зрителя, выведением этого в общую для присутствующих объективность, я вижу как раз художественный путь автора.

Данная фраза разделяет текст пополам и помещает понятие *Schtarpontum* в поле этого текста. Основная тематика моих последних работ: коллективное переживание возможности изменения, изнанка и живое vs. неживое.

Это трогает меня лично и то, перед какими, на мой взгляд, вызовами, выборами, перерформулировками находится человек, общество и телесность, как точный маркер предыдущих двух.

Из-за этого в моих спектаклях нет видео, часто присутствует текст и прямые обращения в зал. Мне одинаково интересен человек танцующий и человек формулирующий. Для меня современный автор – в первую очередь ремесленник, готовый к труду, уточнению и общему контексту. Это не происходит само собой, слова «путь» и «попытка» принципиальны. Каждый раз мы тренируем именно попытку. Почти наверняка мы проиграем,

но быть может, не в этот раз. Танец как арт-терапия является наиважнейшим инструментом, но я скорее выбираю термин «социальные практики».

Если в танце самом по себе мне интересно движение, в искусстве – высказывание, то здесь интересен в первую очередь сам практикующий. Самовыражение здесь как раз допустимо и приветствуется. Помимо очевидных моментов мне видится, что только в этой области мы можем по-настоящему праздновать человека не как идею, а как конкретную личность. Соединяя телесную дисциплину с художественной силой ошибки и незнания, мы действительно можем менять повседневность изнутри. А современный танец, выходя за границы, не сторонясь утилитарных общественных функций, может становиться частью культуры. Это все слишком коротко и абстрактно. Нужно больше слов, а у меня осталось только 40.

Танец – это постоянная практика, своего рода уникальный манифест делу. Нужны ли слова? Мир и так переполнен текстовыми комментариями.

Да. Если танец хочет быть частью этого мира и двигаться вместе. Но помнишь, манифестом чего он может в этом мире быть.

Пятьсот. Помимо рамки в 500 слов организаторами конгресса была так же заявлено время в 10 минут.

У меня еще есть время, и я хотел бы проговорить еще несколько вещей, которые, возможно, уже не относятся

напрямую к *artistic statement*, но, на мой субъективный взгляд, их можно произнести. Важность уходит из современного танца.

Я сейчас говорю об арт-поле. Мне кажется, многие это чувствуют. Просто выбирают разные стратегии по отношению к этому. Кто-то прячется за бесконечными образовательными программами, кто-то за чередой резиденций, кто-то сбегает в драматический театр. Те, кто не смогли попасть в первые три – критикуют институции и институты. Уходит живое, и вслед за этим уходит живой зритель.

Это нормально. Но почему бы нам просто не признаться в этом. Это могло бы стать следующим этапом.

Ну, или уже позволить танцу целиком раствориться в других направлениях – это тоже стало бы продолжением. Меня все больше смущает псевдолиберальный уклон в попытке присвоить идеи современного танца определенному политическому видению. А по сути такая же еще одна попытка поделить людей на своих и чужих. Танец принадлежит всем.

Он не требует особых затрат, что в наше время особенно актуально. Но требует больших вложений. Танец про свободу, организованность и их соединение. А этого, так или иначе, ищет большинство тех, кто вообще что-то ищет. И как бы кому не хотелось обратного, танец в равной степени принадлежит и горожанам мегаполисов, и людям из небольших городков, левым, правым

радикалам, буржуазному классу, коммунистам, рейверам, профессиональным танцорам, людям, танцующим на днях рождениях, кордебалету, дворникам и т. д. Немного сложно это говорить, но пусть танец принадлежит и профессиональным критикам тоже. Пусть танец будет и пусть продолжает становиться тем, что не будет усиливать разделение на подгруппы чужаков, а наоборот, будет размывать эти границы.

Зачем нам в сегодняшней ситуации комьюнити? На этот вопрос вроде как неудобно отвечать.

Я верю, что комьюнити в сегодняшнее время может возникать относительно какого-то ресурса. Это не обязательно деньги, хотя при капиталистическом строе они непременно важны. Это может быть юридическая организация, площадка, куратор с доступом к ресурсам и т. д. Просто объединяться вокруг какой-либо идеи...

Но это и так происходит между людьми и для этого не нужны особые названия, конференции и прочее. Достаточно лавки в парке, кухни или кафе Шоколадница. В итоге всё равно всё меряется тем, что мы создаем и чем делимся, а не в каких сообществах состоим. Иначе все это сильно начинает походить на подмену деятельности и попытки прикрыть отсутствие собственной практики дискурсивностью. Само по себе желание ощущать свою принадлежность к какому бы то ни было сообществу естественно. Но эта принадлежность означает так

же и готовность к компромиссу, а иногда и к жертвам ради отстаивания стабильности этого сообщества. На моей памяти в России танцевальные комьюнити еще ни разу не проходили подобную проверку. Сейчас внятность все больше сменяется на как бы толерантность. Почти все очень хотят быть nice, быть любимыми и желанными. Это очень понятное желание для человека и очень неподходящее стремление для того, кто действительно хочет что-то создавать. Очень много разговоров о важности рамки в создании и исследовании, о необходимости выбора ограничений и т. д. Но практически никто не умеет говорить профессиональное «нет». Если художник не умеет и не отстаивает право говорить профессиональное «нет», то все эти рамирования и ограничения не более чем просто топик для очередного public talk. Нужно учиться говорить «нет» (институциям, коллегам, зрителям, себе) и учиться это делать так, чтобы это было уточнением рамок, а не концом коммуникации. Воспитывать в себе внятность. Тогда, при хорошем стечении, эта внятность будет переходить и в наши работы. Сейчас, чтобы создать действительно важный и состоятельный продукт, нужны действительно состоятельные условия. В художественном поле мы – это то, что мы создали и над чем работаем в данный момент. А не то, что могли бы создать. Между work-in-progress и готовой

работой огромное расстояние, а зачастую пропасть. И если мы бесконечно подменяем одно другим, то это и есть то, чем и кем мы являемся в данной точке. Пора двигаться дальше. Но для этого нужно уметь говорить «Нет». И это, с большой вероятностью, одинокая дорожка, но с большим количеством увлекательных встреч на пути. В социальном поле все больше набирает обороты мнение, что цель искусства – обслуживать государственные интересы. Как бы в противовес, среди художников звонко произносится, что искусство не должно и в принципе не может иметь цели. И именно тем и отличается от дизайна, утилитарность которого заложена изначально. Я считаю, что цель у искусства быть должна. Иначе оно превращается в разваленный набор инструментов, выдающий непрерывный поток нарезанных во времени спектаклей, перформансов и проектов. Случайный калейдоскоп не лучше дизайнера и интересен обычно только на первых этапах. Мне важно думать об искусстве как о способе проявления непроявленного в человеке и процессах вокруг него. Искусство – это не натурализм и не способ изучения, как быть естественным в движении, поведении и прочее. Все эти практики предельно важны. Но танец как арт-форма насколько не о том, как поднимать ногу красиво, ровно настолько же и не о том, как поднимать ее естественным образом.

Искусство – это искусственное изобретение человека, но идущее от его естественной потребности. Она возникает, когда проявленность не достигается с помощью других инструментов: наука, экономика, религия, философия, личная жизнь и т.д. Искусство – своего рода некие социальные и личностные протезы и костыли, дающие возможность человеку дополнить то, чего в повседневной жизни он получить пока не может. И в этом сила искусства. В утопическом идеальном обществе оно не нужно. Человек там может быть проявлен, не прибегая к искусственным практикам. Мне близка идея, что по-настоящему достойная цель – это формирование поля, где протезов и костылей становится меньше. Ровно как и всякий перформанс или танцевальный спектакль должен стремиться к тому, чтобы потребность в нем в итоге отпала. Про это очень сложно помнить, еще сложнее себя с этим соотносить. Но это возможно. И танец, как явление сиюминутное, как то, что исчезает уже в следующем моменте, может быть точной метафорой и хорошим напоминанием и о таких целях для искусства в том числе. У нас еще есть время.

# Дина Хусейн

*До, во время или после прочтения, рекомендуется прослушать композицию Наадя «Движение» на YouTube.*

Через танец я строила свою жизнь, узнавала больше о других, встречала «своих» людей и работала с теми, кто разделял мои интересы и взгляды. Танец стал той линзой, через которую я проживаю жизнь, он стал моим способом понимания и коммуникации. Танец – это орган восприятия и одновременно способ формирования мышления. Как невозможно разделить тело и психику или тело и сознание, так невозможно разделить танец и жизнь. Можно ли сказать, что когда я танцую или смотрю на тех, кто танцует, я ярче вижу и чувствую жизнь – да, несомненно. Через танец я могу быть на частоте,

некой, не структурированной и до конца не понятной, но такой живой энергии. Это то, что возвращает меня в реальность и одновременно создает новое, это бесконечный ресурс потенциального. Иногда, там, на глубине какого-то движения, где больше нет привычных нам способов восприятия и коммуникации, открывается дверь в какое-то другое пространство/время. И одна из причин, по которым я танцую – это желание и интерес оказываться в том параллельном временном пространстве и получать другой, внебытовой опыт, который находится за гранью привычного нам интеллекта.

Как и многие другие телесные практики (но далеко не все из них), танец дает нам прямой контакт с тем, что мы называем «собой» или с теми бесчисленными гранями себя, которые мы способны в себе открыть. Несомненно, это интересно и очень занимательно.

И естественно, все это не отменяет наличие эстетики, мысли, художественного взгляда, методологии, способов работы и т.д., но почему-то сейчас не хочется об этом...

На сегодняшний момент, в моих работах мне важно конструировать пространство, где мы можем увидеть человека: то, чем он является, и то, чем он потенциально может быть/стать. Создавая непосредственное, прямое действие, для осуществления которого человеку необходима активация всех его систем и наибольшая включенность. Человек на сцене прозрачен, даже если он не замечает этого, малейшие его движения, будь то движения мыслей или тела, становятся видимыми тем, кто к этому чувствителен.

Мне нравится, когда человек на сцене гол.

Не фигурально, конечно, хотя это тоже не плохо. Гол в смысле прозрачности, и он сам чувствует эту свою наготу. Тогда через его медиум мы можем соединиться с чем-то в нас самих. Танцовщик прозрачен, когда он находится в контакте с тем, что он непосредственно переживает и с чем работает в данный момент: с собой, с пространством, с партнером, со зрителем.

Второе важное качество – это открытость. Открытость возникает тогда, когда мы включаем других людей в свое пространство, а когда мы включаем других людей в свое пространство – сразу выстраиваются связи.

Во всех моих проектах, и кураторских, и хореографических, для меня в первую очень важно выстраивать связи, это почти как заниматься рукоделием или вязанием. Выстраивать связи между разными художниками и направлениями в искусстве, связи в теле, связи между разными идеями, связи между языком и движением, связи с контекстом и средой, между городами и странами, между разными институциями, связи между зрителями и перформерами, связи внутри сообществ и с другими сообществами.

Я люблю плести сети или создавать соты.

Моя деятельность учит меня сопоставлять, учит видеть общее и разное, учит больше доверять себе и другим, находить и выстраивать связи, через себя с миром.

Можно ли сказать, что танец это религия, а тело это храм?

Можно ли сказать, тело это пространство, а танец это время?

Можно ли сказать, что танец это другая реальность, а зрители это проводники?

Можно ли сказать, что тело это я, а танец это мы?