

Studia Culturae: Вып. 4 (46): Биографический метод как механизм передачи культурного кода. (Авто)биография vs история: Д.А. Горбачевич С. 270-302.

## **Д.А. ГОРБАЦЕВИЧ**

*Студентка*

*Факультет гуманитарных наук*

*НИУ «Высшая школа экономики»*

УДК 792.8

### **ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ВОПЛОЩЕНИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ПРАКТИКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАНЦА (НА РУБЕЖЕ 20–21 ВЕКОВ)<sup>1</sup>**

В статье анализируются балетные спектакли как практики художественного танца, возникшие в контексте культивирования таких феноменов как «биографический деконструктивизм» и новая документальность. В опоре на архивные материалы, автор рассматривает, как на исходе постмодерна европейской танцевальной критикой формулируется концепт новой балетной формы — «биографического балета», и выявляет через анализ структуры этой новой формы те элементы, которые были в нее инкорпорированы. Автор приходит к выводу, что «память», как возродившийся тематиз современной культуры, обуславливает поворот практики художественного танца к биографическому дискурсу и становление нового творческого метода хореографического театра, модифицирующего и осваивающего приемы новой музыкальности, насыщенной полиязычности, интер- и паратекстуальности, драматургической фрагментарности при сохранении балетной оптической драматургии.

**Ключевые слова:** биографический дискурс, биографический балет, творческий метод, музыкальность, интертекстуальность, паратекстуальность, драматургическая фрагментарность, оптическая драматургия.

## **D. A. GORBATSEVICH**

*Student*

*Higher School of Economics (HSE)*

*Faculty: Faculty of Humanities*

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-011-00775 «Топология культурной памяти в диалоге поколений»

## CREATIVE APPROACH TO THE EMBODIMENT OF BIOGRAPHICAL DISCOURSE IN THE PRACTICE OF ARTISTIC DANCE (AT THE TURN OF XXTH CENTURY)

The article explores ballet performances as a form of artistic dance which emerged in the context of “biographical deconstructionism” and as a new concept for the cultivation of documentation. Based on an analysis of preserved archival material, the author examines how at the waning of postmodern culture, the concept of a new ballet form called “biographical ballet” was invented by European dance critics. The article goes on to illuminate the features incorporated in this innovative form by investigating its structure and providing examples. The author concludes that memory is again becoming one of the main themes in contemporary culture. This “revival” determines the pivot of the choreographic theater to biographical discourse and the formation of a new creative approach of the choreographic theater. Implementing this approach, choreographers modify, accommodate, and incorporate in their performances the techniques and vehicles of new musicality, thick polylinguistic space, intertextuality, paratextuality, and dramaturgical fragmentation, while maintaining ballet’s optical dramaturgy as a basis.

**Keywords:** biographical discourse, biographical ballet, creative approach, musicality, intertextuality, paratextuality, dramaturgical fragmentation, optical dramaturgy.

В первых десятилетиях 20 века один из выдающихся русских балетмейстеров дал очень емкое определение «художественному танцу», переоценив коннотативное значение данного определения таким образом, что оно находит и сегодня свой контекст для актуализации. М. Фокин понимал под «художественным танцем» «развитие естественных движений танца... народные, светские и театральные танцы. Все те танцы, в которых жест, движение, ритм развиваются по закону соответствия с характером танцующего... Это одна из самых больших радостей, ощущение гармонии, красоты в своем собственном теле и, наконец, это прекраснейшее средство общения между людьми» [13; С.348–349]. Это «средство общения» трансформировалось как самим М. Фокиным, так и его современниками и последователями, а на протяжении второй половины 20 века и первых десятилетий 21 века практики «художественного танца», а именно танцевальные спектакли, становятся предметом новых видов модификаций. Хореографы не отказываются от своих канонов, но модифицируют их. Они расширяют язык хореографии, «переоткрывают» приемы и механизмы сценической работы, вдохновляясь концептами, которые развиваются в этот период в смежных сферах культуры: литературе, театре, изобразительных и перформативных практиках. Если танец постмодерна противопоставил себя художественному танцу как классической хореографии, — не принял жесточайшую дисциплину тела, строгий мышечный контроль, следование «танцевальному письму», театральную условность, надинди-

видуальность, эстетизм и уступил место повседневному телу, элементарности двигательных практик и концентрации на «физической данности тела, причем часто тела прозаического, обыденного, выполняющего какую-то трудовую задачу, и на усилии самом по себе» [12; С. 101], сделал телесный медиум главенствующим сосудом смыслов и идей, — то представители художественного танца так радикально отказываться от своего канона не собирались. Осознание невозможности быть неприсяжными к социальному и культурному контексту развития современного искусства, в котором аккомодировались такие концепты и художественные феномены как «документальная поэзия», «биографический деконструктивизм», «постмодернистская автоэтнография», «постдраматический театр», «документальная хореография», «воля к архивированию/архивации», «посттанец» и др. [5], обусловило акцептирование практиками художественного танца всех этих новых топосов искусства и их выборочное инкорпорирование в новые хореографические спектакли. В итоге на сцене современного музыкального театра, вбирая плоды концептуального новаторства авторов таких некогда уникальных балетов как «Жанна Д'Арк»<sup>1</sup>, «Паганини» (хор. Л. Лавровского, 1960), «Мейербер-Шуман» (хор. Дж. Ноймайера, 1974), «Иван Грозный» (хор. Ю. Григоровича, 1975)<sup>2</sup>, «Иллюзии – как Лебедино озеро» (хор. Дж. Ноймайера, 1976), «Четвертая симфония Густава Малера» (хор. Дж. Ноймайера, 1977), «Isadora» (хор. М. Бежара, исп. М. Плисецкой, 1977) «Вацлав» (хор. Дж. Ноймайера, 1979), «Isadora» (хор. К. Макмиллана, 1981), «Nijinsky – Divine Dancer» (хор. Juha Vanhakartano, 1990), «Окно в Моцарта» (хор. Дж. Ноймайера, 1991), «Танцы Бернштейна» (хор. Дж. Ноймайера, 1998), «Русский Гамлет» (хор. Б. Эйфмана, 1999), появляются такие произведения художественного танца как «Нижинский» (хор. Дж. Ноймайера, 2000), «Звуки пустых страниц» (фиктивная биография Альфреда Шнитке, 2001, хор. Дж. Ноймайер), «Дон Жуан, или Страсти по Мольеру» (хор. Б. Эйфмана, 2001), «Разум в огне – Соло для Вацлава Нижинского» (исп. Patrick Erni, хор. Christian Golusda, 2002), «Мусагет» (хор. Б. Эйфмана, посвящение Дж. Баланчину, 2004), «Роден» (хор. Б. Эйфман, 2011), «Иван Грозный» (хор. Б. Эйфмана, 2012), балет-посвящение А. А. Ахматовой «Реквием» (хор. Б. Эйфмана, 2014), «Дузе» (хор. Дж. Ноймайера, 2015), «Чайковский. PRO et CONTRA» (хор. Б. Эйф-

---

<sup>1</sup> Хор. Г. Улановой и Б. Бурмейстера, муз. Н. Пейко, либретто Б. Плетнева по драме «Орлеанская дева» Ф. Шиллера, но с возвращением к исторически достоверным фактам [7].

<sup>2</sup> Подробнее: Власов, В. Философско-хореографическая поэма. Музыкальная академия, № 9. — 1975. — С. 30–34.; Нестьев, И. А стоило ли переделывать Прокофьева? Музыкальная академия, № 9. — 1975. — С. 35–39.

мана, 2016), «Нижинский» (хор. Марко Гекке, 2016), «Нуреев» (реж. К. Серебренников, хор. Ю. Посохов, 2017), одноактный балет украинского хореографа Алексея Бусько в соавторстве с российскими артистом балета и хореографом Даниилом Корсунцевым «Прерванный полет» (посвящение памяти ленинградского танцовщика, премьера Кировского (ныне Мариинского) театра Юрия Соловьева, 2017), «Айседора» (хор. В. Варнавы, 2018), «Габриэль Шанель» (хор. Ю. Посохова, 2019), «Камилла» (хор. Анны Гарфеевой, реж. Ксения Перетрухина, 2019), «Нижинский. Гениальный идиот» (хор. Евгении Любашиной, реж. Лейла Абу-аль-Кишек, по тексту Ники Симоновой «Танец солнца», 2019); «Стекланный зверинец» (хор. Дж. Ноймайера, в опоре на биографию Теннесси Уильямса, 2020) и др. Все эти балеты свидетельствуют о том, что в практическом поле перформативного искусства последних десятилетий активизировались не только хореографическая документалистика, но и утвердился целый пласт художественных элементов, появившихся в искусстве с реформированием театра и модификацией биографического жанра или способа представления биографического дискурса как «изображения» «истории» через призму жизни отдельного человека<sup>1</sup>.

Введение понятия «биографического» в контекст развития хореографических балетных спектаклей замечается в 70-х гг. 20 века, с распространением критических статей и рецензий на спектакли немецкого хореографа американского происхождения Джона Ноймайера<sup>2</sup>. Впервые в немецкой танцевальной критике концепт «*биографический балет*» упоминается в 1974 году. Немецкие журналисты, обзоревающие экосистему театрально-танцевального творчества Германии в 70-ые гг., отмечали, что именно 1974 год примечателен трендом на создание биографических балетов [39]. Немецкий специалист в области культуры и медиа, преподаватель Университета искусств и Берлинского университета им. Гумбольдта, Дженс Вендланд обратил внимание на этот «новый» фокус в балетном ис-

---

<sup>1</sup> Про определение понятия «дискурс» в модели нарративного конструирования см. Шмидт, 2003, С. 156–160.

<sup>2</sup> Джон Ноймайер (год рожд. 1969) вырос в американском городке Милуоке, который признавался своеобразным «немецким поселением» в США, так как более 69 % населения этого городка составляли мигранты с немецкими корнями. Учился Дж. Ноймайер в католическом университете Милуоки Marquette University, где изучал английскую литературу и театральные практики. Там он встретился со своим первым наставником на творческом пути, Джоном Вельшем (J. Walsh), педагогом католического **ордена иезуитов** и руководителем университетского театра Marquette University, имеющим кандидатскую степень, которая была ему присуждена за исследования «Балета на иезуитской сцене в Италии, Германии и Франции». Иногда критики пишут, что Вельш стал своеобразным Дягелевым для Ноймайера. Он же обеспечил Ноймайера стипендией при чикагской балетной школе «Stone and Samgug». Дж. Ноймайер защитил диплом бакалавра английской литературы и театра, обучался технике классического балета у Веры Волковой, известной в Европе и в Америке как «лучший педагог по мужскому танцу» (по воспоминаниям самого Дж. Ноймайера). С 1963 г. Ноймайер официально танцует в труппе Штутгартского балета под рук-ом Дж. Кранко, а в 1973 г. становится интендантом балетной труппы Гамбургского оперного театра, кем остается и по сегодняшний день.

кустве, посмотрев балет Дж. Ноймайера «Мейербер-Шуман» и написав под впечатлениями соответствующую критическую статью. Годом позже уже советский музыковед И. Нестьев в своей критической статье к балету Юрия Григоровича «Иван Грозный» (1975) отмечал касательно пополнения балетного репертуара произведениями, отсылающими к такому жанру как биография или к жизнеописанию, что «театр — не лекционный зал, и тот, кто захочет узнать истинную правду об эпохе Ивана Грозного, отправится на лекцию в общество «Знание» или прочтет специальные исследования историков» [10; С. 36], но отдавал должное тому, что к 1975 году балетная драматургия действительно давно покончила с псевдоромантическими наивностями старого развлекательного театра, а следовательно большая глубина и точность балетной символики, претендующая на выражение духа и смысла подлинной истории, может наконец-таки заслужить доверие публики. В итоге, если раньше посредниками в представлении сначала самой жизни, а затем биографии выдающегося человека были барды, поэты, затем историки, то на рубеже веков «внешней памятью» жизни уникальных личностей признаются и байопики, и документальные выставки, спектакли биографического театра и так называемые «биографические балеты». Специфика же последней из этих форм, как покажет практика, в том, что, как правило, такого формата биографии удостаивается в большинстве случаев такой же артист балета («танцовщик танцует танцовщика»), либо же приближенная к данному искусству личность. В 1976 г. снова прослеживается отсылка к биографическому контексту в критических статьях, вышедших по поводу балета Дж. Ноймайера «Иллюзии – как Лебединое озеро» (нем. Illusionen – wie Schwanensee, 1976). Немецкие критики отмечают, что данный балет является «исполненной/ станцовой биографией» баварского «сказочного короля» [21]. Следующая коннотация «биографического балета» была озвучена критиками в 1978 году, когда состоялась премьера одного из самых значимых балетом Дж. Ноймайера «Дама с камелиями» (нем. Die Kameliendame, 1978). И наделил этой новой ипостасью подобный балет все тот же культуролог и исследователь медиа Дженс Вендланд, отметив, что Ноймайер увидел в романе Александра Дюма «воображаемую/ имажинарную балетную биографию» (нем. imaginaere Ballettbiographie).

Примерно с 90-ых гг. 20 века, на европейской и российской театральных сценах наблюдается возрожденческая волна «новой драмы», важными характеристиками которой стали разрушение обмана «праздничного театра», создание ритуального пространства перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией, отражение в произведении личного опыта автора, частичная автобиографичность героев спектаклей, использование элементов техники вербатим и чеховского искусства пауз,

создание иллюзии документальности, игра с хронотопом, а также разработка различных версий философского гипернатурализма и, собственно, ремейкизация классической литературы с целью разыграть, например, трагикомическую неприменимость классических ответов к «проклятым вопросам» современного сознания [9; С. 7–29]. Именно в эти годы, после некоторого затишья, мы снова сталкиваемся с понятием «биографического» в балетной критике. Внимание обращается на балет Дж. Ноймайера «Окно в Моцарта» (нем. Fenster zu MOZART, 1991). Пишут о том, что балетмейстер создал «фрагментарную/ смешанную биографию» (нем. gebrochene Biographie), что хореография данного балета очень сильно обусловлена биографией композитора [19; С.8].

В 2000 году, когда состоялась премьера второго из самых значимых балетных произведений Ноймайера — «Нижинский» (нем. Nijinsky, 2000), критиками активно стала обсуждаться и осмысляться его жанровая особенность. Сам балетмейстер в критическом дискурсе отмечал, что балетное исследование не может быть документальным как, например, документальное кино [31; S. 12], однако не отрицал при этом, что биографический элемент в нем присутствует и даже играет достаточно существенную роль: «это в основном биография души, биография чувств и ощущений. Возможно, можно было бы предложить конкретную ситуацию, историческую или воображаемую. Но это не повествовательный драматический балет. Возможно, это даже не законченный полноценный балет, а ряд хореографических подходов к огромной теме: Нижинский. В конце концов, важно, что этот балет — произведение искусства само по себе, которое понятно и способно затронуть чувства современного зрителя даже при условии, что зритель не прочитал ни единого слова о Нижинском» [33, 31; S. 12]. В 2015 году в Гамбурге состоялась премьера балета «Дузе» (нем. Duse), «хореографической фантазии о жизни» актрисы Элеоноры Дузе. Гамбургский критик Хартмут Регитц писал, что данный балет является «хореографическим оммажем» Джона Ноймайера великой актрисе [37]. В 2020 же году Дж. Ноймайер поставил балет по «пьесе-воспоминанию» Теннесси Уильямса «Стеклянный зверинец» (нем. Die Glasmenagerie), в который включил сцены детства самого писателя-драматурга, а также имплицитно рассказал о тяжелом жизненном опыте сестры Томаса Ланира Уильямса (*прим.* — настоящее имя Теннесси Уильямса) Роуз, которая боролась с психическим заболеванием и депрессией. Ноймайер назвал героиню балета Лаура Роуз, безусловно подчеркнул связь с биографией Теннесси, и представил героиню как родственную по духу родной сестре Уильямса, только у балетного протагониста — заболевание опорно-двигательного аппарата (девушка

хромает из-за существенной разницы длины ног, как и героиня оригинальной пьесы<sup>1</sup>).

Таким образом, немецкая танцевальная критика ввела в публичный обиход такой концепт как «биографический балет», но более чем за 40 лет так и не определилась с пониманием, что же именно представляет собой этот концепт и какова все-таки жанровая принадлежность подобного типа произведений художественного танца, в основе сюжета которых события жизни определенных деятелей искусства и культуры: Мейербер, Шуман, Людвиг II Баварский, Александр Дюма, Элеонора Дузе, Вацлав Нижинский, В. А. Моцарт и другие.

С момента применения «биографической призмы» на балетных спектаклях критики, однако, обратили внимание на несколько особенностей творческого метода современного хореографического театра, в спектаклях которого воплощается биографический дискурс. Эти особенности являются одним из предметов исследования автора, и им посвящается вторая часть данной статьи.

Отмечается, что опираясь на эмоциональность, музыкальность и стилистическую целостность, создатели хореографических работ конца 20 в. – начала 21 в. в структуру своих спектаклей на автобиографические темы закладывают следующие элементы: личное соло, основанное, как правило, на предельном, травматическом опыте или психологических переживаниях, связанных, например, с периодом творческой или профессиональной переориентации<sup>2</sup>; массовый номер, вдохновленный опытом работы и проживания в соответствующей социальной среде (в театральной труппе, хореографической академии, в кружке танцевальной

---

<sup>1</sup> Создать балет с девушкой инвалидом в роли главной героини — непростая задача. Однако Ноймайер очень изобретательно подошел к данной особенности произведения, дав возможность героине танцевать: несомненно, здесь поднимается одна из повесток в танцевальной культуре, в частности в культуре балетного музыкального театра — *устранение табу в искусстве*. Ноймайер создал крайне деликатные, тонкие, воздушные соло, па-де-де, па-де-труа и па-де-катр, в которых участвовала героиня Лаура, дав понять, что люди с особенностями также имеют право быть выразителями эстетического, быть медиаторами нравственности и морали, что они имеют право мечтать о счастье, любви, желать и быть желанными, вести к миру и справедливости. Лаура исполняет не только сольные партии и дуэты, она включена в общество, она неотъемлемая часть социума, который должен лишь позволить ей быть в нем, немного подержав. Балерина, исполняющая роль Лауры Роуз, обута в один пуант и туфлю на каблук, что создает бесконтрольный эффект хроматы исполнительницы. Иногда она также пользуется костылем. Она танцует в основном на полупальцах, а высокие поддержки с растяжками в шпагат, выведение ноги в воздухе из *developpé* и другие изящно вытягивающие ноги исполнительницы приемы придают дополнительную красоту двум «разным ступням» героини. И все эти поддержки не выглядят искусственно или неестественно, напротив, вполне лаконично интегрированы в другой, хромающий поток движения. Таким образом, Джон Ноймайер словно создал перформативный памятник всем физически слабым, с наследственными и иными заболеваниями, женщинам-инвалидам.

<sup>2</sup> Например, танцевальная композиция «NO NAME» (2017) в исполнении Игоря Колба, премьера Марининского театра, идея которой принадлежит самому артисту. Он прокомментировал свой автобиографический номер следующим образом: «...у будущего пока не имеется какого-либо имени...как и в балетной карьере...мы сначала учимся, достигаем каких-то высот, потом приходим в театр, всё начинаем с нуля...и вот, в принципе, мне 41 год, и я тоже стою на пороге какого-то выбора и пытаюсь двигаться в разных направлениях...» [4].

самодеятельности и т.п.)<sup>1</sup>; коллективный номер, основанный на устных историях родственников, близких знакомых, партнеров по жизни<sup>2</sup>. Однако творческий метод, используемый в «биографических» хореографических спектаклях, отличается в работе с хореографической нарративной и включает: «музыкальную интерпретацию» и новую балетную драматургию, интертекстуальность и драматургическое фрагментирование, а также модифицированные приемы постдраматического театра.

### **«Музыкальная интерпретация» и новая балетная драматургия**

Возможности взаимодействия танцевальной и музыкальной партитуры в музыкальном хореографическом театре были пересмотрены. В отличие от аналитического постмодернистского танца, в котором большинство танцев происходило в тишине, представители художественного танца обратились к новым методам работы с музыкальностью. Внимание было обращено на метод «музыкальной интерпретации», практика которого началась в классическом музыкальном театре как раз в 1960-ые гг., и на прием музыкально-танцевального фьюжена, представленного поздними постмодернистами.

В связи с «застывшим» репертуаром, ритуализацией и рутинизацией концертных программ в 60-е годы Петер Гюльке призвал современных композиторов обратиться к практике «музыкальной интерпретации» классических шедевров, чтобы поддерживать их лингвистику в актуальном состоянии. В отличие от исторической практики исполнения, он выступал за «обновляющую» интерпретацию, которая исторически реконструирует не смысловой текст оригинальной музыки, а дает новую жизнь в современности нивелируемой на протяжении музыкальной истории исполнительской, действующей мысли музыкального произведения, передающейся при помощи определенного акцентуирования, сокращений, элементов музыкальной абстракции. Отправной точкой данной концепции являлась

---

<sup>1</sup> Например, танцевальная композиция «Miss(ing) Julie», включает исследование альтернативного использования окружающего пространства танцовщиками. В основе работы — воспоминания хореографа Nancy Greeyeves о работе танцовщицей в Alberta Ballet в конце 1980-ых годов [22; P. 3–37]. А Морис Бержар, например, создал в 1984 году балет «Стулья», в котором была «задокументирована» его дружба с Джоном Ноймайером. В своей биографии сам Морис Бержар писал об этой композиции так: «Джон — брат, другой Я. Герой, которого я создал для него в балете «Стулья», это Я. Когда он танцует, Я становлюсь им» (англ. John is a brother, another me. The character in the Chair that I created for him, is me. When he dances it, I become him.) [26; S. 252].

<sup>2</sup> Например, балет Джона Ноймайера «Fratres» (1986), работа над которым началась прямо в тот месяц и год, когда скончался отец Джона Ноймайера, а завершен спектакль был ровно в тот месяц, когда скончалась мать балетмейстера. В нем танцует одна женщина и четверо мужчин, по аналогии с составом семьи Ноймайера: мать, отец и три сына. Как говорит хореограф, этот балет является невольным, неосознанно созданным портретом его семьи и детства Дж. Ноймайера [26; P. 250]. Танцевальная композиция Nancy Greeyeves «Valley of Coal» основана на устных историях бабушки и дедушки хореографа, и исполняется профессиональными танторами. [22; P. 37–47].



предпосылка, что содержание произведения искусства раскрывается только в ходе истории его рецепции. Цель же виделась в том, чтобы «эстетическая рутина нашей классической рецепции» трансформировалась в свидетеля «экзистенциальной силы оригинала» [35]. Данная идея вполне коррелирует с идеями теоретиков театра и танца 80-х и 90-х гг. М. Франко [18] и А. Лепеки [28], которые главную цель реконструкции оригинальных произведений прошлого видели в том, чтобы манифестировать их «театральную силу», активировать их наиболее мощные предполагаемые эффекты. Дополнительная же цель такой реконструкции — обновление произведения прошлого через представление в культурной действительности настоящего. Если хореограф способен распознать в работах прошлого еще не исчерпанные творческие области, присутствующие в оригинальном целостном произведении, и темы, которые могли бы помочь развитию культуры настоящего, то именно в ходе танцевальной реконструкции и сопровождающего ее исследования способен он эти потенции активировать. Как европейские, так и российские хореографы реализуют такой концепт на практике. Режиссерская и хореографическая тактики актуализации классических прозаических, музыкальных, биографических текстов балетмейстерами второй половины 1970-ых гг. сегодня становятся привычной формой обращения к танцевальному и музыкальному наследию, социокультурным дискурсам прошлого в искусстве, введения их с помощью определенной трансформации в мир сегодняшний.<sup>1</sup>

Прием же музыкально-танцевального фьюжена заимствуется у пионеров танца модерн, которые первыми начали создавать танец как визуализацию симфонической музыки, например, Айседора Дункан и Рут Сен-Дени, а Мэри Вигман, поколение спустя, предпочла использовать простую перкуссию, Мерс Каннингем же уже ставит такие танцы, которые едва ли соответствуют структуре музыки (только если случайно<sup>2</sup>). Одним из ярких

<sup>1</sup> Реконструкции традиционных балетов прошлого начались еще в 60-х гг. XX века. Ярким примером является «Дон Кихот» Рудольфа Нурева (1966). Сегодня, однако, плеяда балетмейстеров делится на тех, кто реставрирует (Ю. Н. Григорович, А. Ратманский, исследуя архивные документы и расшифровывая нотации определенного классического балета с целью очистить его от наслоений последующих эпох), кто реконструирует (К. Шпук, Йохан Кобборг, Лоран Илер и др.), а также те, кто деконструирует или создает новые балеты, «пересобирая» классику, так называемые «балетмейстеры-скрипторы» (Дж. Ноймайер, Б. Эйфман, А. Прельжокаж, Матэ Эк, Акрам Хан и др.). Понятие автор-скриптор заимствовано из теории интертекстуальности Ю. Кристевой, которая образцом интеллектуального произведения считала такой текст, автор которого намеренно выступает в роли скриптора, организующего «столкновение множества противоречивых и никак не иерархизированных идеологий («точек зрения», «голосов», «текстов»), сам в этом столкновении не участвует, поскольку стоит вне каких бы то ни было идеологий. Он — их карнавальный разоблачитель» [6; С. 21].

<sup>2</sup> Мерс Каннингем, в отличие от других представителей *modern dance*, в своей работе концентрировался на естественно-физическом теле танцовщика. Тело воспринималось им не больше и не меньше как совокупностью физиологических деталей (составных частей): «кости, мускулы, связки, нервы и т.п.». Каннингем обезличивает «танцующую» плоть и подвергает «телесный почерк» индивида испытанию, заставляя тело действовать не в рамках воображаемого, психологического, интуитивного, а в пространстве полной импровизации, в потоке случайностей, в ежeminутной аскезе восприятия. Таким образом, Каннингем пытался избежать привычного и знакомого в танце, делая акцент на моментальном, актуальном и живом. Он депсихологизировал хореографию: «В некотором смысле я пытался в танце избежать каких-либо коллизий с властью, эгом, самовыражением и тому подобным» [16; С. 81–86].

примеров музыкально-танцевального фьюжена в неоклассической хореографии считают работы американского хореографа-режиссера не чуждающегося эклектики — Марка Морриса. Он объединяет то, что до него мыслилось двумя расходящимися тенденциями: неоклассический танец с его невесомостью, музыкальностью и либеральным гуманизмом и постмодернистскую чувствительность с ее настойчивой иронией, сознательным историзмом и политическим акцентом [18]. В современном же балете воплощение «музыкальной интерпретации» это, например, целый цикл симфонических балетов или хореосимфоний Джона Ноймайера<sup>1</sup>, в которых хореографируется либо отдельная симфония, либо хореография выстраивается в опоре на «мозаику цитаций» музыкальных текстов отдельного композитора. Но при этом действие представляет собой не просто телесную визуализацию музыкальной партитуры, а биографический дискурс, складывающийся вокруг соответствующего автора музыкального произведения: сцены из его жизни, фантазии, узнаваемые из дневников и личной переписки, герои авторского творчества и т.п. «...классическая музыка не должна застаиваться и наследие нужно переосмысливать снова и снова, — подчеркивал в одном из своих интервью Джон Ноймайер [25]. В балете «Мейербер-Шуман», например, музыкальная партитура включает парафраз Мейербера немецким современным композитором Гюнтером Биаласом, музыку Вильгельма Кильмайера и оригинальные композиции Шумана. Джакомо Мейербер и Роберт Шуман, постоянно соревнующиеся между собой композиторы-современники, выступают в качестве балетных персонажей и, танцуя, рассказывают друг другу историю своих судеб. При этом, часть балета, посвященная Мейерберу, полна протагонистов, занимающих воображение композитора: сильфиды и фигуристы, африканка, мисс Валентина (дочь графа де Сен-Бри, губернатора Лувра из оперы Мейербера «Гугеноты»), паж Урбан (паж королевы Маргариты Валуа, невесты Генриха IV по опере «Гугеноты»), протестант Рауль де Нанжи (герой оперы «Гугеноты»). Таким образом, представляется своего рода коллаж из «фонда воображения» Мейербера, то есть написанных им произведений, являющихся культурным фондом Парижской Гранд Опера во времена Июльской монархии 30–40-ых гг. 19 века. Фиктивные фигуры творчества Мейербера проносятся перед зрителем словно в молниеносном ревью. Этот прием, ведущий в большинстве случаев к непониманию, непринятию со стороны читателя/зрителя, свойственен и литературным произведениям «биографи-

---

<sup>1</sup> Хореосимфонии: Мейербера-Шуман (1974); Третья симфония (1975), Четвертая симфония (1977), Шестая симфония (1984), Пятая симфония (1989) Густава Малера; «Окно в Моцарта» (1991); Bernstein Serenade (1993), Танцы Бернштейна (1998); Звуки пустых страниц (фигтивная биография Альфреда Шнитке, 2001); Beethoven-Projekt (2018).

ческих деконструктивистов» 70-ых гг. 20 века, в которых наблюдается «фрагментарное и канцеляристское документирование» эпизодов жизни, исторических событий, микроистории, фиктивных историй. Данную же особенность структуры балетной композиции можно объяснить интенцией хореографа показать, что творится в сознании творческого человека (драматурга, композитора, балетмейстера, писателя и т. п.), который часто становится жертвой чувства разочарования, фрустрации от потока идей, бунта воображения, несоответствия мира фикционального и фактического. Это тот опыт, с которым сталкивается каждый человек искусства и который однозначно влияет на психологию личности. Затронуть эту тему было важно для Дж. Ноймайера в частности, как непосредственного представителя такой группы творческих людей. Акцентировать внимание зрителя на этот моменте, призвав, возможно, к эмпатии и более глубокому пониманию процесса акта творения. По этой причине критики также предполагают, что балет Ноймайера «Мейербер-Шуман» отчасти автобиографичен [26]. К фигуре же Шумана хореограф уже подходит непосредственно биографически. Зритель может увидеть шумановских вымышленных героев, от имени которых композитор писал статьи о музыке и которые были членами выдуманного Шуманом музыкального сообщества Давидсбюнд (Флорестан и Эсебиус воплощали собой два полярных начала/альтер-эго самого Шумана, импульсивное и лирическое), мифических персонажей, жену Клару Жозефину Вик, отца и мать<sup>1</sup>, Брамса, который превратился в друга семьи. Все эти сложно идентифицируемые для зрителя, не углублявшегося в биографию композитора, фигуры смешаны с «темными» (они фактически одеты в черный) образами персонажей из психиатрической лечебницы в Энденихе, галлюцинациями очень интровертной, сверхчувствительной фантазии Шумана. В балете же «Анна Каренина» через танцевально-музыкальный фьюжен Ноймайер наряду со всеми героями, которые живут и взаимодействуют в некой свободной игре с главной героиней, выделяет особую роль Левина. Детально представить литературную фигуру, полную глубоких дум, как это делает Толстой в своем романе, в балете просто невозможно. В связи с этим Ноймайер ограничивается выделением и телесным воплощением определенных, по его мнению, характерных черт героя, найдя при этом специфическую форму их выражению. Хореограф не только придает танцевальным движениям Левина самобытный характер, он озвучивает его личность. Он озвучивает самые глубокие размышления героя посредством неожиданного включения в музыкальный контекст П. И.

---

<sup>1</sup> Немецкий балетовед и журналист Хорст Кёглер в своей критической статье пишет, что представлены отец жены и мать самого композитора.

Чайковского и Альфреда Шнитке фолк-структурной музыки Кэта Стивенса. Можно сказать, что в балете три композитора связали воедино три разных мира. Чайковский — это Россия конца XIX века, это фигура лошадки-качалки в комнате Сереженьки, популярной детской игрушки в быту того времени, это реальный мир. Шнитке — это эмоциональная составляющая: неосознанные реакции, конфликты, напряженность; это выход их общественных рамок; выныривание из реального течения времени. Кэт Стивенс — это понятная, естественная музыка; поиск духовного смысла жизни; борьба с чувством несоответствия, противоречия внешнего мира с миром внутренним; поиск решений в религии; следование внутреннему чутью, говорящем о важности человеческих чувств.

В результате, в опоре на концепт «музыкальной интерпретации» в среде представителей художественного танца зарождается и идея нового типа «балетной драматургии». «Балетная драматургия» — это не изменение хореографии, например, второго акта «Лебединого озера», в котором танцовщицы-лебеди появляются на сцене, исполняя стилизованную под движения птиц хореографию, когда драматургия требует сцены превращения лебедей обратно в девушек, то есть в принцессу и придворных дам. В основе «балетной драматургии» лежит «обновляющее» толкование балетного произведения (его хореографии и сюжета) как концептуальной модели, обретающей свой смысл только тогда, когда она находится вне единого временного и тематического пространства. Реконструируется в первую очередь «действующая мысль» произведения. Например, в балете «Иллюзии – как Лебединое озеро», отходя от культурно-социального контекста 19 века, тема «неосуществимой/невозможной любви» семиотизируется современными театральными средствами, а ее толкование/интерпретация происходит в рамках новой действительности. У Ноймайера «Иллюзии – как Лебединое озеро» — это гибридная история, балет-парафраза, состоящий из «Лебединого озера» М. Петипа, — мифа, который аккомодировался к культуре на многие десятилетия, — и истории жизни Людвига II Баварского, легенда о любившем сказания, мифы и сказки короле, которую знает каждый житель Баварии. В итоге история П. И. Чайковского в интерпретации балетмейстера становится человеческим и историческим портретом. Людвиг II построил сказочный замок (Нойшванштайн), был платоническим любовником Софии, сестры своей кузины Елизаветы (принцесса Сиси), преданным покровителем творчества Вагнера и гомосексуал, что обосновывает параллель с биографией Чайковского. Таким образом, Джон Ноймайер объединил историческую и балетную историю, дела монархии и частные дела, в новую форму балета, в элегическую балетную биографию [39]. Баварский король Людвиг II в зеркальной зале своей загородной ре-

зиденции Херренкимзее. Дядя Луитпольд всегда рядом с королевой-матерью, похуже, жаждет власти. Показан фестиваль в честь завершения строительства замка в Нойшванштайне. Баварские мальчики в задорных ледерхозенах и с обнаженной грудью танцуют, проводятся бега в мешках для развлечения христианского баварского Величия, которые недвусмысленно демонстрируют удовольствие относительно данных увеселений и раздают участникам королевские гульдены. Показана и сцена, где сказочный монарх велел организовать отдельное исполнение балета «Лебединое озеро», что предполагает, как минимум, возможность исполнить оригинальную хореографию Льва Иванова во втором действии балета. «Зарешеченное окно» и как элемент воспоминаний короля, помещенного родными в камеру временного содержания, фильм Висконти о Людви́ге как визуальная декларация и свидетельство чести баварского правителя [38]. Ноймайер посчитал, что увлечение балетным спектаклем «Лебединое озеро», игра при дворе и на берегу моря, могут быть интерпретированы как психологический побег человека в сон/грезы из-за невозможности справиться с реальностью, с самим с собой. Данная идея уже поддерживалась несколькими хореографами: Рудольф Нуреев интерпретировал легендарные белые «акты» балета (второй и четвертый) как идеальный балетный рай, в котором принц Зигфрид ищет свои идеалы, находясь в противоречии с реальностью, сталкиваясь с «фрейдистской проблемой» — расщеплением личности между материнской привязанностью и, возможно, принадлежностью к ЛГБТ сообществу; Джон Кранко, балетный наставник Ноймайера, также увидел историческую связь данного балета и истории Баварии. Он полагал, что не просто так эту сказку играли в Германии и что, вполне вероятно, она стала вскоре отсылкой к трагической истории последнего «сказочного принца», который неустанно воплощал свои иллюзии, пока не уверовал в них окончательно, сойдя с ума, а именно истории Людвига Баварского. Позднее, в 90-ых гг., когда уже всю исполнялись и другие балеты-деконструкции гамбургского хореографа, немецкая критика напишет об освобождении именно Ноймайером «ностальгического балета» от китча и клише [20].

### **Интертекстуальность и драматургическое фрагментирование**

В 90-ые гг., как результат, наряду с постановкой вопроса о традиционном каноне хореографического театра и приемах постмодернизма в хореографических практиках, разворачивается спор о том, есть ли место для глубокого повествования в танце или нет (как альтернативы сказочным сюжетам и абстрактным композициям). Джудит Макрелл, танцевальный

критик журнала *The Independent*, отмечает, что по крайней мере, в течение двух столетий хореографы и критики обсуждали, способен ли танец создавать интересные выдумки о реальном мире, относится ли он к серьезному драматическому искусству или же он просто находится где-то между музыкальной визуализацией и эстетическим представлением. Еще в середине 19 века подозрение, что танец не может нести сложную сюжетную линию, высказал один из самых известных балетоманов Теофиль Готье, который считал, что «литература ног» «мало приспособлена к метафизическим темам». В 20 веке Мерс Каннингем довел этот аргумент до предела, настаивая на том, что танец — это чисто «физическая деятельность в пространстве и времени» [29]. Однако при таком обсуждении уместности глубокого нарратива в танцевальных практиках важно определить само понятие «нарратив» в хореографическом контексте. Конечно, хореографическое повествование может быть истолковано просто как история в танце (невербальное изображение последовательности повествуемых событий) или танцевальная наррация (танцевальная композиция, организующая элементы событий в искусственном порядке) [14; С. 158–159], но ни одно из этих определений не описывает эффективно то, с чем на данный момент имеют дело хореографы. Повествование в современных танцевальных произведениях искусства существует в рамках «оптической драматургии» (задачи рассказать ясную и понятную историю чисто оптическими средствами в формате хореографического портрета) при взаимодействии визуальных образов и жестов, фиктивных и реальных историй, что обращает сценическое действие в критический дискурс.<sup>1</sup> Современный хореографический текст таких спектаклей в погоне за приобретением статуса источника культурной и исторической памяти становится интертекстуальным. Он обладает полиязычностью, калейдоскопичностью (деление на явные и «теневые» сюжетные линии), внутренним динамизмом, незавершенностью и незавершимостью как принципиальными способностями к безграничному росту и расширению, серийностью (станционностью), взаимобратимостью настоящего, прошлого и будущего, — все перечисленные характеристики являются признаками интертекстуального произведения [6; С. 167], которые далее иллюстрируются.

---

<sup>1</sup> В 1990-ые, после публикации эссе Джоан Скотт «*The Experience of Evidence*», начался активный поиск альтернативных форматов и способов говорить правду и творить историю, опираясь не только на свой опыт очевидца, ограниченный способностью бинокулярного зрения. Сенсорный опыт человека явно шире. В итоге некоторые начинают поддерживать альтернативные жанры трансляции опыта: мемуары, рефлексивная этнография, автоэтнография, этнодрама, testimони, - другие видят альтернативу в иных риторических практиках: интермедиаальный нарратив, перформативная практика. В лучшем случае эти интермедиаальные сдвиги должны иметь не стилистический, а политический/социальный характер. Они охватывают и схватывают обещанный историзм, создавая новые условия возможности или, на перспективу, делая возможными альтернативные виды истины, истории и субъективности [35; Р. 638–639].

Текст современного хореографического спектакля охватывает множество языков выражения (полиязычность хореографического произведения): на уровне пластического языка (классическая хореография с элементами модерна, пантомимы, джаза, историко-бытового танца, повседневных движений), на уровне изобразительного языка (диалог трехмерного пространства реального исполнения с внедренным двухмерным пространством живописных декораций, видео-инсталляций, Led-экранов), на уровне композиции (организация сценического пространства, включающего иногда и пространство зрительно зала, игра фронтального и профильного разворачивания действия), на уровне «атмосферности» (техника пространственной музыки, саунд-арта, игра цвета-формой инвентаря и декораций), — и использует многоуровневый эффект воздействия на сознание реципиента, способствуя активации всех ментальных стадий развития человека и расширению диапазона его эстетического опыта.

Эффект «калейдоскопичности», способной «путем постоянной смены регистров, актуализировать одни элементы текстовой мозаики и затуманить другие» [11; С. 28], создается самим балетмейстером. Впервые, он актуализирует в формате балетного спектакля целые культурные феномены в их концентрированном виде с помощью введения «эксPLICITных читателей» (протагонистов-проводников) или фиктивных нарраторов в сценический текст, которые направляют внимание реципиента на одни, важнейшие детали разворачиваемого события, а теневые сюжеты оставляют для более искушенного зрителя и исследователей. Например, в балете Дж. Ноймайера «Русалочка» (нем. *Die kleine Meerjungfrau*), хореограф не только поведал многим известную историю любви и самопожертвования, но и показал поэта Г. Х. Андерсена в образе фиктивного нарратора балетного произведения, ведущего зрителя по «станциям» истории сказки и эксплицитно определяющим композицию сценического текста. Так в прологе балета именно Поэт, будучи в морском путешествии, вспоминает свадьбу Эдварда с Генриеттой. Зритель погружается в поток воспоминаний и фантазий. Тоска поэта по Эдварду наделяется антропоморфностью, то есть, по задумке Ноймайера, приобретает вид Русалочки, олицетворяющей данное чувство [30; S. 558]. В конце произведения Русалочка Ноймайера не погибает. В эпилоге, напротив, транслируется идея неразрывности художественного образа, т. н. фиктивного персонажа, и его автора. Сцена эпилога показывает, как страдания персонажа отражают тяжелое психологическое состояние самого поэта. Протагонистка кажется «тенью» автора. «Творец и творение — одно», — отмечает Ноймайер [30; S. 558]. Любовь поэта к своей Русалочке в конце концов наделяет последней душой, которая делает ее бессмертной, так же как само творение помогает поэту обрести бессмертие. Кроме того, балетмейстер, чтобы до-

биться эффекта «калейдоскопичности» может использовать такой кинематографический прием как «наложение планов». В балете Дж. Ноймайера «Татьяна», например, эффект «наложения планов» используется в сцене объяснения Онегина с Татьяной, после получения от нее письма. Зритель видит сразу два сценических плана. На первом плане — Онегин и Татьяна, белая лавочка и береза. Второй план — отделен декоративной белой стеной шириной в половину сцены с одной дверью, которая окрашена также в белый цвет, что делает ее совершенно незаметной, — представлен пиршеством в честь именин Татьяны в доме, гости танцуют и беседуют. Основной свет направлен на первый план, а второй план выделяется лишь тусклым сине-красным светом задних прожекторов. Такое наложение планов, контрастных по эмоциональности сюжетов, реализует на высшем уровне «эмотивную функцию» произведения.

Внутренний же динамизм, казалось бы, и так динамичного вида искусства, акцентуализируется еще и режиссерски продуманным освещением прожекторами определенных деталей, предметов, частей тела или самих фигур артистов при затемнении остальной площадки действия, а также танцем в тишине, когда отключается музыка и реципиент слышит дыхание, звуки телесных соприкосновений артистов или движения тела в целом. Здесь главенствует балетмейстер-режиссер (по аналогии с конкретным автором в литературном тексте или кинематографистом), акцентирующий внимание на выделении того или иного элемента исходя из концепта произведения и поддерживающий данным эффектом (среди многих других) динамизм и материальность, «плетору» балетного произведения. Выразительный образ, создаваемый такой эстетикой изоляции, крайне наглядно описывает Р. Барт в своем эссе «Удовольствие от текста» [2; С. 462–517]. Этот же прием заимствует и театральная режиссура.

Незавершенность же современным балетным спектаклям присуща в разной степени, но Джоном Ноймайером этот прием концептуально используется и утверждается. Хореограф подтверждает, что его спектакли не являются «закрытыми текстами», а предполагают новые добавления (как, например, с балетом Джона Ноймайера «Страсти по Матфею», который изначально представлял собой «Эскизы к Страстям по Матфею», а затем был расширен, или с балетом «Вацлав» и «Нижинский»), в силу чего смысл, заложенный в хореографическом тексте «оказывается не замкнутым, открытым для потенциального взаимодействия со всеми прочими смыслами». Таким образом, данное произведение покрывается новыми и новыми «следами» в каждом акте воздействия, восприятия, диалога с ре-



ципиентом, по окончании которого получит свое истинное завершение как полноценное произведение, обусловленное действительностью.<sup>1</sup> Повествование в итоге представляет собой слияние смыслов (полученного из соображений, итогов исследований, эмоциональных реакций хореографа, и смысла, вкладываемого уже исполнителями и реципиентами) и словаря движений, который хореограф формирует, артисты транслируют, а реципиент кинетически воспринимает. Полифония смыслов и движения переплетаются и неразделимы. Вместе эти повествовательные моменты связаны эпизодически и по отношению к музыке, образуя большую дугу «истории».

Серийность же или стационарность и взаимообратимость настоящего, прошлого и будущего в нарративе современных хореографических спектаклей осуществляется теперь не просто театральной условностью, но и привлечением, например, предметов-реминисценций (нем. *Eingebungsstuecken*), фигур-дoppelgenгеров, фигур-grenzgenгеров или «теневых» фигур, которое при взаимодействии с протагонистом переносят все действие в прошлое или будущее, а затем обратно.<sup>2</sup> Например, герои многих балетов Джона Ноймайера, как выражается хореограф, «сломленные личности», состояние и статус которых условно подчеркивается фигурами дoppelgenгеров, теневыми фигурами-марионетками. Эти «тени» манипулируют героями и направляют их как на пути к благу, так и в направлении к низости, пороку, греху. «А не в таком ли состоянии живет каждый из нас?» — отмечает Ноймайер. В «Иллюзии – как Лебединое озеро» особенности личности и черты характера баварского короля, его ностальгия по немецкому средневековью, его одержимость театром, — все вышперечисленное инкорпорировано в «человека-Тень», некоего темного, второго «Я», которое олицетворяет слом лишенной чего-то очень важного жизни, своего рода персонифицированное психосоматическое состояние человека. Меняющий свои обличия, «черный двойник» выступает персонифицированным воплощением судьбы, безумия, гомосексуальных наклонностей Людвига. Преследуя Короля — узника своего сознания, — «черный двойник» предстает то в виде господина в цилиндре, то в виде колдуна Ротбарта, на балу он уже клоун, а в финале — доктор Von Gudden, утонувший в озере Старнберг вместе с Людвигом II, что является историческим фактом.

---

<sup>1</sup> «Представив, что спектакль — это текст, можно представить, что зрителю отведена роль запятой как паузы между сменой мизансцен или декораций, роль обстоятельства места и времени, украшающего происходящее наречия, — зритель может быть любым «членом предложения» и «знаком препинания», но не подлежащим и не сказуемым. Эти роли остаются в руках режиссеров, актеров и кураторов театрального события, которые считают важным вытеснить смотрящего из состояния зрителя-потребителя...» [3].

<sup>2</sup> Примерами являются балеты Джона Ноймайера «Иллюзии – как Лебединое озеро», «Нижинский», «Татьяна», «Дузе», «Анна Каренина», «Стеклянный зверинец», «Мейербер-Шуман» и др., а также балет Ю. Посохова «Нуреев».

Все эти трансформации одного артиста, исполняющего персонифицированную «многоликость» короля, сопровождаются обильным гримированием танцовщика, чтобы гиперболистично подчеркнуть его ирреальность, иллюзорность на физиогномическом уровне. В балете «Нижинский» Арлекин, Поэт из «Сильфиды», Золотой раб из «Шехеразады», Призрак розы, Фавн, Юноша из «Игр» и «Петрушка», — «смесь собственной жизни» [31; S. 7]. Нижинского, как утверждает Дж. Ноймайер, словно зеркальные образы артиста, а для реципиента как «окно в прошлое». В балете «Анна Каренина» фигура доппельгенгера приобретает новую функциональность, а именно вводится как символ «социального падения» героини, сначала внутреннего, затем внешнего. На протяжении всего действия периодически рядом с Анной появляется рабочий в оранжевом костюме гастарбайтера, который изначально только наблюдает за ней, исполняя экспрессивно тягучие, странные манипуляции телом, словно некое животное. В середине действия он уже вклинивается в дуэт Анны и Вронского, а в конце спектакля оба главных героя переодеты в тот самый, но уже изрядно потрепанный, с рваными штанинами костюм гастарбайтера. В балете «Стеклозверинец» на сцене появляются два танцора, стоящие рядом. Одни — в плаще, другой — в клетчатой рубашке. Однако оба — один и тот же человек. Это сам писатель и его Альтер-эго, которое одновременно и герой пьесы Том Вингфилд. Во время репетиций Ноймайер называл их Том I и Том II, снова используя прием грэнцгенгеров между реальным и фикциональным мирами. Но со временем концепт изменился: первый, человек в пальто, — это Теннесси Уильямс, который вспоминает свою молодость, а другой, в клетчатой рубашке, — главный герой его пьесы Том, сын семьи Вингфилд, которого Уильямс сконструировал, опираясь на собственную автобиографию. Именно эта особенность пьесы, ее автобиографичность, позволяет Ноймайеру использовать в своем балете прием «игры иллюзий», которой руководит сам создатель истории-воспоминания. В качестве же примера использования предметов-реминисценций можно сослаться на балет «Иллюзии – как Лебединое озеро», в который балетмейстер включает артефакты или «сувениры»/«реликвии»: макет замка Нойшванштайн, сценический картонный макет декораций балета «Лебединое озеро», картина с изображением дня коронации Людвига II, — как «фигуры-порталы / предметы-реминисценции», связывающие прошлое и настоящее, реальное и фикциональное в этой истории, делая, с одной стороны, ее более динамичной и злободневной, а с другой стороны, наделяя классический спектакль-сказку новой функцией помимо воспитательной, а именно функцией

коммеморативной<sup>1</sup>. Этот же прием монтажа «мира реального» и «мира воспоминаний и грез» посредством введения предметов-реминисценций использует позднее и режиссерско-хореографический дуэт К. Серебренникова и Ю. Посохова в балете «Нуреев», в котором канва действия — аукцион, на котором продают памятные вещи мирового артиста балета, — а врывающиеся хореографические мизансцены — воспоминания, связанные с этими вещами.

Инкорпорирование вышеописанных приемов в архитектуру современного балетного спектакля обуславливает утверждение и новой формы драматургического фрагментирования в балете. В основе такого драматургического фрагментирования — анахроническое повествование и построение нарратива, руководствуясь логикой сновидений, выраженным уровнем имагинарности и смешанной («раздробленной») драматургией. В итоге структура такого спектакля выстраивается посредством элементов сновидений и грез в теле балета (нем. Traumelemente), введения функциональных элементов так называемой «станционной драмы» (нем. Stationendrama), драматического повествования, охватывающее только ключевые события-«станции» развития действия [40], и использования «перитекстов» и «эпитекстов» (терм. по Л. Женетту). Например, элементы сновидений и грез, которые представляют собой отражения действительности и вымышленного идеального мира, вводятся с помощью приема «театр в театре» или конструкции *mise en abyme*, которые часто используется в современном балете. В «Мейербер-Шуман» посредством использования конструкции *mise en abyme* не магия сценического мира, вынужденная снова и снова уступать место реальности, а отрезвление (раз-очарование) закладывается в основу балета, эффект отчуждения от игры. Именно вышеназванный прием заставляет зрителя включить критическое мышление и восприятие и стирает стигму на театральной институции как производителе развлекательного продукта, но не знания. Другой пример — танец Людвига Баварского в «Иллюзии – как Лебединое озеро», который представляет собой воплощенный язык его сновидений или плодов его шизофренического воображения. Натыкаясь на макет замка своей мечты, на сценический картонный макет декораций балета «Лебединое озеро», на картину, запечатлевшую день его коронации, Людвиг окунается в омут воспоминаний, которые пробегает в его голове

---

<sup>1</sup> Подробнее о коммеморации и коммеморативных актах: Мегилл, А. Историческая эпистемология [Текст] / А. Мегилл. - М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация». — 2007. — 480 с.; Нора, П. (1999). Франция-память [Текст] / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюижеж, М. Винок. -СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та. — 199. — 333 с.

как сны, — то он в гуще веселых танцев и игр, развернувшихся во время празднования окончания строительства замка Нойшванштайн<sup>1</sup>, то он театральный зритель, любующийся «белым» актом «Лебединого озера»<sup>2</sup>, то участник праздничного «бала-маскарада наций», на котором король как раз и был схвачен своими же придворными с последующим заточением в замке по причине настигшего его безумия. Все эти сцены представлены как фигуры *mise en abyme*, наделяя персонажа Людвига Баварского активностью повествователя, а само балетное произведение новой фрагментарной драматургией. Еще один пример — балете «Дузе», в котором вся структура построена по «логике сновидений / логике сна» (по Х.-Т. Леману), а не по логике реальности, подвластной месту и времени, хроно-логике. Балет состоит из 10 фрагментов, сменяющих друг друга один за другим в той манере, как во сне человека кидает по разным «событийным станциям»: в процессе просмотра фильма *Senegé* («Пепел», продолжительность 38 мин, 1916 г.) по одноименному роману итальянской лауреатки Нобелевской премии Грации Деледда, — черно-белое событие, которое в лучшем случае дает хоть какое-то представление о способностях Дузе как киноактрисы, — Элеонора окунается в воспоминания и как бы заново проживает свою жизнь: встречает солдата Лучано Никастро, дарящего ей букет белых роз, которые отсылают к образу шекспировской Джульетты<sup>3</sup>, трагедии, перевоплощающейся в ужас Первой мировой войны; встреча с Сарой Бернар; развитие любовных отношений с ментором Дузе, **Арриго Бойто**<sup>4</sup>; воспоминания

---

<sup>1</sup> На самом деле в 1886 году, после смерти Людвига Баварского, строительство замка было приостановлено, и, хотя резиденция была пригодна для жилья, официальной даты окончания строительства замка не зафиксировано в исторических источниках.

<sup>2</sup> Балет «Лебединое озеро» был создан в 1877 году (муз. Чайковского, постановка В. Рейзингера) – неудачный спектакль, снятый со сцены через 7 лет; «второе рождение «Лебединого озера» в постановке Петипа и Иванова состоялось в 1895 году, т. е. через 9 лет после смерти Людвига Баварского; кроме того, в действительности Людвиг Баварский был поклонником Вагнера, а не Чайковского.

<sup>3</sup> Роль Джульетты Э. Дузе готовила, когда ей было всего ок. 14 лет. На тот момент у нее уже был 10-летний опыт работы на сцене, хоть она и была первой актрисой в семье. На тот момент она входила в состав развивающейся бродячей труппы, которая как раз и была очень увлечена постановкой Ромео и Джульетты в Вероне, на исторической сцене. Во время прогулок юная Элеонора репетировала прочтение стихов Шекспира, которые она записала в свой блокнот для заметок. Она очень хотела сыграть Джульетту, но очень боялась. Интересно решение, которое на тот момент приняла совсем еще юная актриса. Элеонора купила себе небольшой букет белых роз и сделала их реквизитом, помогавшим раскрыть образ Джульетты. В итоге, в первой сцене встречи с Ромео на балу (уже во время спектакля), Элеонора бросила (уронила) одну свою розу к его ногам. Позже, в сцене на балконе, она отрывала лепестки розы, один за другим, и поочередно сбрасывала их вниз к Ромео, тем самым символизируя постепенное открытие своего сердца юноше. К концу исполнения трагедии Шекспира стало уже заходить солнце, которое, в итоге, окрасило в огненно-красный цвет верхний ряд каменных стен амфитеатра. Элеонора слышала звон колоколов Вероновских церквей и что-то вроде морского шума, который хатих, когда она вышла на площадку в финальной сцене. Она подошла к лежащему в склепе Ромео, покрыла его тело оставшимися белыми розами, к тому времени уже уводящими под действием летнего зноя. Когда она заколола и себя с помощью клинка Ромео и рухнула на тело любимого, «толпа разразилась таким громким воплем, что я (Э. Дузе) испугалась». [Из книги Габриеле Д'Аннуцио «Feuer»].

<sup>4</sup> Чтобы показать отношения между Бойто и Дузе, Ноймайер прибегает к аллюзии – хореографирует трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра». Выбор не случаен, Бойто переводит данную пьесу специально для Элеоноры.

нания об Айседоре Дункан, подруге Дузе, в период, когда пионерка танца модерн потеряла в аварии обоих своих детей; успех Дузе в роли Маргариты Готье, — образ, воплощающий для Дузе вынужденную греховность и одновременно готовность к самопожертвованию; отношения с Габриелем Д'Аннунцио; извещение о том, что Лучано при смерти и прощание с ним навсегда; возрождение как актрисы в ролях «Дама с камелиями», «Трактирщица», «Джоконда», «Женщина с моря», синтез реальных воспоминаний прошлого и фикциональной жизни персонажей спектаклей, сыгранных Дузе; болезнь и смерть актрисы; тысячи людей в Нью-Йорке, Неаполе, Азоло (город, где похоронена актриса) стекаются на похороны актрисы и смотрят фильм *Senegé*.

Более того, такие балеты, в которых представляется история жизни отдельной личности, обогатились и художественными элементами, введенными в дискурс о биографическом «биографическими деконструктивистами». Еще в 1975 году Филипп Лежён предложил термин «автобиографический пакт»<sup>1</sup>, который можно обобщить до «биографического пакта». Суть этого пакта в том, что автор и издатель используют определенные сигналы, чтобы призвать читателя поверить в то, что главный герой биографии существует (существовал) на самом деле и что автор биографии описывает его с явной отсылкой на реальность. Имена собственные, названия книги, наименования созданных объектом биографии произведений и специфический, конкретный нарратив должны указывать на определенную серьезность автора. Используя эти константы, он показывает, что осознает ожидания читателей и серьезно к ним относится. Такие источники «действительного» (паратексты) осуществляют стратегию аутентификации. Л. Женетт разделяет «паратексты» на «перитексты», то есть непосредственно интегрированные в биографию (изображения, музыкальные произведения, цитирование и т. д.), а также «эпитексты», расположенные как бы вокруг биографического текста (обзоры, интервью, словарные статьи, вторичная литература, автопортреты). Перитексты и эпитексты «служат гарантией для читателей», что перед ним подлинная биографии и в плане жанра, и в плане истории жизни именно реальной личности. Эти источники помогают отличить биографию от романа, особенно когда в заголовке или примечании не прописано, к какому жанру относится представленный нарратив. Так и произведения художественного танца, в которых начинают использовать перитексты и эпитексты, а в названиях появляются имена знаменитых писателей, актеров, танцовщиков, композиторов, вызывают у рецепи-

---

<sup>1</sup> См. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. - Paris: Seuil. — 1975. — 357 p.; Лежён Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет / Пер. и вступ. ст. Б. Дубина // *Иностранная литература*. № 4. — 2000. — С. 110-122.

ента вопрос, а не хореографические биографии ли это. Особенно когда реципиент убеждается, что паратексты данного произведения не продукты фикциональной истории, а реальные дневники, автопортреты, вербальные и невербальные высказывания и т. п. Например, в балете «Мейербер-Шуман» Ноймайер использует письма композиторов, озвучивая их во время спектакля. В части Пролог — письма Мейербера о его опере «Африканка», на которую композитор возлагал надежду, связанную с желанием вновь ощутить свой художественный дар (письмо адресовано Минне Мейербер, Париж, ок. 15 июля 1838 г.). В хореографическом спектакле Марко Гёке «Нижинский» в конце хореографической постановки используется прием прочтения в микрофон тихим, еле слышным голосом строк из дневника Вацлава Нижинского, правда, на немецком языке. Что же касается «эпитекстов», то они пока что не присутствуют непосредственно в архитектонике хореографического спектакля музыкального театра, но безусловно окружают хореографируемую биографию. Так, большинство современных программных тетрадей, выпускающихся театром к соответствующему балету, представляют собой тщательно проработанную и концептуально собранную компиляцию из интервью, статей, вторичной литературы, автопортретов, воспоминаний современников, сканов музыкальных нотаций или манифестических текстов реальных прототипов героев биографических балетов. Яркими примерами являются программные тетради к спектаклям Дж. Ноймайера, в которых всегда представлено не только либретто к балету, но и интервью или релевантные статьи самого хореографа, отдельные строки воспоминаний или целые опусы современников и/или родственников личности, которой посвящается хореографическое произведение, карикатуры на историческую личность, портреты и фотографии, рисунки и аутентичные рукописные заметки героя истории, сканы партитур или эскизов, стихи или письма, и многое другое из материальных источников истории.<sup>1</sup>

В результате, из активно становящегося, подвижного хореографического текста представления, комбинирующего в себе множество гетерогенных элементов, рождается телеологическая конструкция современного балетного произведения, «завершенная семантическая структура», центрированная с помощью авторского концепта и организованная так, чтобы полноценно воздействовать на зрителя.

---

<sup>1</sup> См. *Neumeier J. Programmheft «Duse»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. -Hamburg, 2015. 64 S.; *Neumeier J. Programmheft «Nijinsky»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. -Hamburg, 2016. 92 S.; *Neumeier J. Programmheft «Matthäus-Passion»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. -Hamburg, 2016. 79 S.; *Neumeier J. Programmheft «Anna Karenina»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. -Hamburg, 2016. 91 S. и др.

## Модифицированные приемы постдраматического театра

«Новый театр» второй половины 20 века в ситуации нестабильности окружающей реальности и клишированного представления о себе как «праздничном медиуме» нашел способы создать над-индивидуальные точки контакта со зрителем, деидеологизированные и деиерархизированные. Балет и/или художественный танец как практики искусства, существующие на грани театральности и физиологической реальности, не укрепленные в пространстве и времени и находящиеся под угрозой обесценивания в качестве источников и техник поддержания культурной памяти<sup>1</sup>, последовали его примеру. Представители данных практик искусства пытались найти новые способы взаимодействия «хореографического текста» и формы представления актуальных культурных, социальных, психологических смыслов, заложенных в спектаклях прошлого, в самих инсценированных историях (личных или публичных). В итоге балетные спектакли «нарастили» еще один слой художественной репрезентации, а именно расширили палитру художественных приемов и стилистических особенностей, заимствуя некоторые из знаков (элементов) постдраматического театра<sup>2</sup>: симультанность (одновременность), независимую слуховую или музыкальную семиотику (музыкализацию), эффект вторжения реальности.

Симультанность (линеаризация) как прием в современных балетных постановках проявляется максимально по-разному. Это и одновременность разворачивающихся событий, и рассеивание восприятия одной сцены по разным медиумам, например, одновременная видеопроекция и исполнение в реальности хореографической мизансцены. Включение двухмерного видеоряда синхронной цифровой проекции, отражающей исполнение той или иной эмоциональной сцены артистом (в данном случае может применяться как прямая трансляция, так и заранее сделанная запись), позволяет расширить горизонт восприятия реципиентом, который теперь обуславливается не только местом расположения зрителя в зале, а артиста или иного театрального объекта на сцене, но и распадением или «дроблением» восприятия и интенциональной вариабельностью прочтения того или иного знака одновременно с совершенно разных точек обзора. Примером здесь может послужить сцена нервного срыва Китти в балете «Анна Каренина», в кото-

---

<sup>1</sup> Чтобы память могла реализовать содержащиеся в ней объединяющие и направляющие импульсы, должны осуществляться три функции: сохранение, востребование, сообщение или: поэтическая форма, ритуальная инсценировка, коллективное участие. Танцевальный спектакль захватывает все три из перечисленных функций. Знание, которое сохраняется в культурной памяти индивида, в поэтической форме обычно демонстрируется в форме мультимедийной инсценировки, которая неразрывно связывает языковой текст с голосом, телом, мимикой, жестикуляцией, танцем, ритмом и обрядовым действием [1].

<sup>2</sup> Термин «театральный знак» в контексте пост-драмы включает в себя все уровни означения: и знаки-денотаты, и, по сути, все элементы театра [8; С. 132].

рой Дж. Ноймайер впервые за свою практику использовал элемент видеопроекции. Другой пример - хореографическая постановка «Stop-Motion» дуэта Leon & Lightfoot, где используются одновременно два жидкокристаллических экрана (один — на весь задник, второй — небольшой, над языком сцены). Проецируются в замедленной съемке таинственно движущийся образ дочери балетмейстеров, Сары (Saura Leon-Lightfoot), которая сразу приковывает к себе взгляд. Эстетика изоляции, когда визуально подчеркиваются то лишь движения рук девушки, то складки ткани платья, то замедленный во времени поворот фигуры, лица которой в определенные моменты зритель не наблюдает, — все это погружает в бесконтрольное удовольствие от просмотра происходящего на экране, а затем еще и на сцене. Под меланхолическую музыку Макса Рихтера семь танцовщиков с помощью языков своих тел иллюстрируют процесс умирания и перевоплощения, при этом видео-жесты вполне откровенно и гармонично перекликаются со сценическими жестами. Платье Сары получает сферическое воплощение на сцене, окутывая образ одной из танцовщиц. Посреди действия не раз происходит визуальный контакт глазами между артистами и девушкой на экране. Когда на экране зритель замечает то ли медленно разрастающийся туман, то ли белый пепельный дождь, на сцене из крахмального месива восстает танцор, движения которого будут первой отсылкой к телесному перевоплощению. Постепенно белая пыль покрывает каждого протагониста, а в руках Сары зарождается какое-то новое существо. Далее видеоряд вторит мысли о том, что перевоплощение сопровождается гибелью самого человека, а именно его тела. Показывается параллельное исчезновение очертаний девушки и приобретение телесности новым существом. Далее на весь задник проецируется медленно погружающийся в воду обнаженный мужчина (нейтральный образ индивида и его очищения). Когда он исчезает, в черной пустоте малого экрана расправляет свои крылья дикий сокол, и зритель наблюдает его полет. Вот оно — перевоплощение. В балете же Дж. Ноймайера «Стеклянный зверинец» в рамках сценографии был инсталлирован черно-белый экран, на котором транслируются снимки и анимация, созданная штатным фотографом труппы, отсылающие к событиям Второй мировой войны.

Помимо видео-жестов, происходящие на сцене визуальные события современных балетов-реконструкций и балетов-деконструкций (по аналогии с продуктом нового и постдраматического театра), теперь насыщенно дополняются как бы «реальностью второго порядка в виде разнообразных звуков, музыки, голосов и шумовых структур» [8; С. 142]. «Звуковые подмости» балетных хореографических композиций теперь намного разнообразнее и также приводят к эффекту «дробления восприятия». Например,



голосовые сообщения (здесь имеются в виду именно словесные высказывания, поэзия, декламация, песня и т. п.), с определенного времени отделенные от танцевального искусства (с концом эпохи Ренессанса, примерно начало 17 века), активно возвращаются в современный балет. Голос используется как вокал, поэтический монолог, социальный шум или просто как представление существенно важных, вербально выражаемых перитекстов, связанных с историей жизни героя (строки дневников, писем). Данные приемы использования голоса можно встретить в таких балетах Дж. Ноймайера как «Майербер-Шуман» или «Анна Каренина» (используются песни Кэта Стивенса и аудиозаписи уличной политической акции), в балете Б. Эйфмана «Онегин» (декламация письма Татьяны Евгению Онегину), в хореографическом спектакле Марко Гёке «Нижинский» и др. Прозодические (наличие в устном речевом сообщении эмоционального аспекта, интонационно передаваемого) и паралингвистические (тембр, темп, тональность, громкость, звуковые особенности произношения, акцент, паузация и т. п.) свойства голоса метакоммуникативно выделяют разные уровни сюжета и содержания, выражают эмоции, акцентируют внимание, подчеркивают и комментируют ситуативные настроения. Таким образом, помимо воздействия на эмоциональное состояние зрителя, голосовое сообщение становится таким техническим приемом, который как бы останавливает «плавающую цепочку означаемых» спектакля художественного танца в определенном моменте и помогает человеку преодолеть ужас перед их смысловой неопределенностью.

Вторжение же реальности в современных сценических хореографических спектаклях просматривается как минимум в двух качествах: как элемент натурализации условного театрального знака (например, соответствие расовой принадлежности и/или возраста сценического персонажа и реального исполнителя) и как буквальное нарушение реальностью театральной условности (прямой зрительный и/или телесный контакт исполнителя с реципиентом; реальный поцелуй сценических влюбленных; включение зрителя в спектакль с помощью определенного зонирования сцены или выбор специфического места, используемого для выступления). Пример «вторжения реальности» — включить посреди спектакля основной свет зрительного зала и дать артистам паузу на перекур прямо перед лицами и глазами зрителей («Сила театральных безумств» Я. Фабра), или вывести на сцену настоящего тигра (балет «Спартак» Г. Ковтуна), или использование настоящего крупногабаритного фермерского трактора, проезжающего по сцене (балет «Анна Каренина» Дж. Ноймайера). Такое «вторжение реальности» имплицитно побуждает зрителя к саморефлексивному использованию этой реальности, к считыванию, конституированию, изменению смыс-

лов, а также осознаю, что разыгрываемая на сцене «реальность» всегда может действительно вырваться наружу и затронуть каждого.

Во втором его качестве современные сценические хореографические спектакли не часто применяют данный прием, однако прецеденты есть. Так, например, в балете Джона Ноймайера «Страсти по Матфею» хореограф, транслируя дихотомию прошлого и настоящего, традиционного и современного, решил разделить всех танцовщиков труппы в их непосредственном взаимодействии. Одна группа артистов участвует в исполнении исторического действия Евангелии (танцуют босиком), а вторая группа представляет собой так называемую «толпу очевидцев», одновременно и современников прошлого, и современников текущего (танцуют в пуантах и в балетках). Ноймайер хотел добиться того, чтобы его произведение динамично «проживало» не только определенную историю, но и настоящий момент. Композиция балета вторит заданной цели. Происходит тройное зонирование сцены: задник для артистов, выступающих здесь обычными зрителями, как люди в зале; пространство самого балетного действия; общая зона фронтального восприятия сюжета для конкретных реципиентов. Задумке хореографа сделать свой балет отчасти перформативным, отчасти иммерсивным соответствуют этапы разворачивания хореографического действия: изначально все танцоры появляются на выстроенных задних подмостках сцены как бы самими собой, то есть не героями «Страстей», а обычными артистами Гамбургской труппы, каждый со своим индивидуальным «жизненным багажом». Далее — растянутый момент интенсивного восприятия музыки, текста оратории, улавливание каждого аккорда и закрытая, внутренняя рефлексия. Постепенно «вслушивание» и его результат выводятся телесно наружу, то есть из тел танцовщиков начинают формироваться определенные «образы», а отдельные артисты приобретают телесную артикуляцию, характерную для того или иного героя балета. В итоге, согласно концепции хореографа, когда рассказываются библейские события «Страстей» (уже на передней части сцены), танцоры как бы принимают в свою плоть те фигуры, которые встречаются в Евангелии — не при помощи новых костюмов, а путем «проникновения в души» данных протагонистов, ставя себя на их место. Зрителю же дается возможность засвидетельствовать акт непосредственного перевоплощения артистов. Очень похоже на смешение театра и лаборатории, или балетных мастерских (нем. Werkstätten), которые так любимы Ноймайером. «Очевидцы» же, совсем не важно кто они по национальности, конфессиональной принадлежности и из какого культурного пространства родом, должны вслушаться в текст и определить свои реакции на текущие события, должны присутствовать в пространстве действия и внести свою долю в то, что про-

исходит на переднем плане. При этом ареал действия «очевидцев» увеличен. Они периодически убегают в зал, сидят там в задумчивости, смотрят на реакции отдельных зрителей. В тишине витает мысль — «эта история и о вас, о всех нас, о человечестве». Данный подход хореографа вторит концепту, разрабатываемому актрисой и театроведом Сюзан Беннетт в ее книге «Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception» (1990), ставшей первым текстом, который всесторонне изучил аудиторию на пересечении критической теории и театральной практики. Теоретизация Беннетт «аудитории как культурного феномена» подчеркивается ее рассмотрением возвышения фигуры режиссера и приоритизации процесса производства над текстовыми проблемами спектакля на протяжении всего 20 века [15; P. 1]. Согласно Беннетт, именно продолжающиеся дебаты вокруг брехтовского «Verfremdungseffekt» («эффект отчуждения») наряду с его пониманием «аудитории, как всегда-уже пронизанной идеологией», централизовали дискуссии об аудитории в теории и практике современного перформанса [15; P. 33]. Целью театральных деятелей (например, Ежи Гротовского, Аугусто Боала, Ричарда Шехнера, практики которых анализирует С. Беннетт) стало показать, как и исполнители, и зрители «осознавали пересекающиеся, но концептуально отличные реальности драмы, сценария, театра и спектакля» [15; P. 11]. Исходя из этого, Беннетт начала развивать свою концепцию «горизонта ожиданий» аудитории как «предварительно активированных рецептивных процессов», которые, сформированные личной историей и культурными влияниями, привносятся в каждый опыт исполнения спектакля или иного перформативного события [15; P. 104]. Кроме того, чтобы подчеркнуть даже необходимость зрителя в процессе кодирования/декодирования, Беннетт цитирует театрального семиотика Кейра Элама: «зритель, в силу своего покровительственного отношения к спектаклю... инициирует коммуникативный контур последнего» [15; P. 71]; эта схема включает в себя различные уровни диалектического взаимодействия, среди которых аудитория – вымышленный мир, аудитория – исполнитель, исполнитель – автор, исполнитель – исполнитель и аудитория – аудитория. Прямо следуя данной концепции, разворачивается и балетный спектакль «Страстей» Ноймайера. Для еще большей наглядности приведем один из пассажей, взятых из интервью Дж. Ноймайера, в котором хореограф описал свой подход к созданию «Страстей», заметив, что он сознательно задал определенную свободу сценического пространства для импровизации и контакта с настоящим реципиентом, чтобы воодушевить танцоров на выражение максимально индивидуальных реакций и подлинных эмоций, вызываемых происходящим и обуславливаемым опытом самих артистов: «Когда Петр осознает, что он отрекся от Иисуса три раза подряд, я прошу соответствующего танцора (в роли Петра) приблизиться к

группе «очевидцев». Он должен вытерпеть их оценочные взгляды. Во время создания данной сцены я сказал группе артистов: «Представьте, этот человек сделал что-то невысказанно плохое: он — растлитель детей, или он кого-либо убил, и он жалеет о содеянном, раскаивается. Как бы вы обошлись с ним? Вы бы отвернулись? Вы бы приблизились к нему? Может испытали бы жалость? Или вы бы совершенно покинули то пространство, где присутствует этот человек? Поступайте соответственно вашей внутренней реакции» [32]. Таким образом, свобода каждого отдельного танцора в такого рода ситуациях действительно делает «Страсти по Матфею» перформативным со-бытием, частично редуцирующим уровень театральной условности и повышающим иммерсивность балетного спектакля, представляя его четырьмя часами общего поля переживания, вчувствования и внутренней трансформации. В своем сборнике «Участие аудитории: эссе о включении в спектакль», американская театровед Сюзен Каттвинкель пишет, что иммерсивность предполагает ситуацию, когда спектакль либо структурирован таким образом, чтобы включать членов аудитории, либо создан с помощью потенциальных членов аудитории совместно с артистами, либо сильно изменен после реакции аудитории. Есть и такие спектакли, которые были созданы в со-творчестве с очень специфической аудиторией и в итоге не могут существовать без духовного и вокального/голосового присутствия этой конкретной аудитории [23]. В случае со спектаклем Ноймайера мы видим, что он был «структурирован таким образом, чтобы включать членов аудитории», хотя и надо учесть, что уровень включенности здесь крайне низок, но все же имеет место быть. И это одни из ключевых приемов балета «Страсти по Матфею», который, по идее хореографа, должен был воплотить столкновение художественного и религиозного, прошлого и настоящего, классического и современного, в котором не чувствуется дисгармонии и противоречий. Такой способ использования сценического пространства и театральных знаков в современных хореографических спектаклях позволяет заложенному в них нарративу стать не просто информацией, не просто представлением очередной мелодраматической истории, а скорее «присутствием», манифестацией, отдельным опытом каждого реципиента, или превращается из личного опыта артиста/автора в публичный обмен опытом. Последнее могло бы обусловить необходимость имплементации данного приема и в форме «биографического балета», однако анализ таких балетов показал, что в них все еще отсутствует такой «код» как «вторжение реальности» за исключением использования документальной информации, что было показано ранее.

Выше были представлены тот культурный контекст и творческий процесс, в которых происходит становление творческого метода

воплощения биографического дискурса в практиках художественного танца, обратившегося к такому тематизму как «память». Смена сюжета спектаклей художественного танца свидетельствует о том, что с последней четверти 20 века автобиографические работы одних «служителей искусства» начинают трансформироваться из источников личного опыта и устных историй в публичные практики обмена опытом в рамках не только драматических и кинематографических, но уже и хореографических биографических форм. Тренд на хореографирование не только автобиографических историй, но и биографий, обогащая «биографический дискурс» как «изображение» «истории» новыми лексемами и художественными приемами явно представлен в музыкальном театре, начиная с 70-ых гг. прошлого столетия, и пытается быть осмыслен. Нарратив новых форм представления «биографического дискурса» влияет на метод выстраивания архитектоники соответствующих балетных спектаклей, наделив их кинематографичностью и документальностью при сохранении главенства оптической драматургии. Более того, интеллектуальные веяния, тенденции и идеи, сформировавшиеся в научной среде 20 века, а также концепции и художественные приемы танцевальной и музыкальной сцены рубежа 20–21 вв. не только утвердили новые границы выразительных средств спектаклей художественного танца, но и послужили импульсом для изобретения нового балетного жанра или новой балетной формы – «биографического балета». В итоге в балетах, которые становятся произведениями представления биографического дискурса, утверждается альтернативный по отношению к устоявшемуся канону творческий метод, в основе которого приемы новой музыкальности, полиязычности, интер- и паратекстуальности, драматургической фрагментарности, документальности и биографического деконструктивизма с его обращением к дихотомии бытия личности. С помощью этого нового творческого метода хореографический театр формирует и новый способ вхождения образов культурной памяти в память индивидуальную, их характер участия в выработке культурного наследия и утверждения «мест памяти» («*lieu de mémoire*», термин П. Нора), явлений, вещественных или нематериальных, которые приобретают статус символов в мемориальном наследии танцевального сообщества. Закончить я хотела бы высказываниям хореографа, который многое делает для культивирования этого нового творческого метода хореографического театра, высказыванием Джона Ноймайера касательно его спектакля «Дузе», который входит в цикл «биографических»: «Исходя из собственного опыта работы с формой балетного спектакля, я точно знаю, что это очень глупо, пытаться через танец представить линейно информацию фактуального характера. Напротив, посредством танца очень

даже возможно представить состояния, которыми была вдохновлена Элеонора Дузе. Здесь и вступают в игру «хореографические фантазии»: ситуации в моем балете изобретены, а не реальные, — но в любом случае они основаны на документальных источниках, на материалах, которые я собрал воедино в ходе моего исследования. Из этих материалов я черпаю и развиваю квази-ситуации, которые, возможно, никогда и не происходили, но в моем представлении что-то существенное и свойственное личности Э. Дузе через иной медиум показать могут» [34; S. 20-21], — высказанная хореографом «концептуальная основа» набирающей популярность новой формы балетного спектакля, использующего инновативный творческий метод воплощения биографического дискурса в современной культуре.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. — М.: Языки славянской культуры. — 2004. — 368 с.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс. — 1989. — 616 с.
3. Васенина Е. В. Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок». // Художественная культура. No 2(18) — 2016.
4. Горбачевич Д. А. Dance Dance Dance. [Электронный ресурс]. La Personne Ballet Magazine: онлайн-журнал о балете. URL: <https://www.lapersonne.com/post/dancereview>, (дата обращения: 29.07.20).
5. Горбачевич, Д. А. (Авто)биографический нарратив хореографии постмодерна. СПб: Studia Culturae. Вып. 4 (42): Symposium. — 2019 — С. 170-187.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. / Пер. с франц. Г.К.Косиков, Б.П.Нарумов, — М.: РОССПЭН. — 2004. — 656 с.
7. Лебединская, Л. Балет «Жанна Д'Арк». Музыкальная академия, № 4. — 1957. — С. 38-44.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Пер. с нем. Наталья Исаева. М.: ABC Design. — 2013. — 312 с.
9. Липовецкий, М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. - М.: Новое литературное обозрение. — 2012. — 376 с.
10. Нестьев, И. А. стоило ли переделывать Прокофьева? Музыкальная академия, № 9. — 1975. — С. 35-39.
11. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. // Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. - М.: ЛЕНАНД. — 2015. — 240 с.
12. Сироткина И. Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века. // Журнал «Социология власти». Т. 29, No 2. — С. 97-115.
13. Фокин, М. М. Против течения. Пер. Ю. А. Добровольская и др. Изд-во "Искусство", Ленинградское отделение. — 1981. — 467 с.
14. Шмидт, В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры. (Studia philologica), — 2003. — 312 с.

15. Bennett, S. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2nd ed. London: Routledge. — 1990. — 248 p.
16. Berger, Ch. *Koerper und Bewegung. // Koerper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, transcript Verlag, Bielefeld. — 2006. — S. 81-110.
17. Bremser, M. *Fifty Contemporary Choreographers*. — London.: Routledge. — 1999. — 296 p.
18. Franko, M. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. — 1993. — 260 p.
19. Geitel, K. Unglücklicher Eröffnungsabend der Ballettwoche am Hamburger Opernhaus. Neumeiers Fenstersturz mit Mozart. *Berliner Morgenpost*, Berlin. — veröffentlicht 24.04.1991. — S. 18.
20. Horakova, D. Schritt für Schritt ins Reich der Sinn. John Neumeier, der Magier des Tanzes. Das Publikum ist süchtig, die Kritiker liegen ihm zu Füßen. Jetzt huldigt er Mozart, dem anderen Genie. *Bunte*. München. — veröffentlicht 10/1991.
21. Imke, G. Getanzte Biographie des bayerischen Märchenkönigs „Schwanensee“ in John Neumeier tiefsinniger Version grosser Erfolg an der Hamburgischen Staatsoper. *Bremer Nachrichten*. — veröffentlicht 04.05.1976.
22. Greyeyes, N. *Oral Histories: A traditional choreographic approach to autobiographical themes*. — ProQuest Dissertations Publishing. — 2012. — 133 p.
23. Kattwinkel, S. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. Westport, CT: Praeger. — 2003. — 240 p.
24. Klemppnow, B. 50. Geburtstag des prägenden «deutschen» Choreographen John Neumeier. *ADNkur*. — veröffentlicht 23.02.1992.
25. Koegler, H. *Programmheft-Ballette. Kompositionen über Mayerbeer und Schumann*. Rheinischer Merkur. Koblenz. — veröffentlicht 17.05.1974.
26. Koegler, H. *Bilder eines Lebens John Neumeier. Images from a Life (German / English)* Edel Germany. — 2010. — 256 S.
27. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. — Paris: Seuil. — 1975. — 357 p.
28. Lepecki, A. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. — *Dance Research Journal*, 42(2). — 2010. — P. 28-48.
29. Mackrell, J. *Dance/ She wants to tell you a story: Narrative force or empty gesture? Judith Mackrell talks to Siobhan Davies about the 'literature of legs' // The Independent*. 13 Oct.. — 1993. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-she-wants-to-tell-you-a-story-narrative-force-or-empty-gesture-judith-mackrell-talks-to-1510386.html>, (дата обращения: 15.06.2019).
30. Neumeier, J. In *Bewegung*. Hrsg. von Stephan Mettin. Mitarbeit: Birgit Pfitzner. Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München, — 2008. — 576 S.
31. Neumeier J. *Programmheft «Nijinsky»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg. — 2016. — 92 S.
32. Neumeier J. *Programmheft «Matthäus-Passion»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg. — 2016. — 79 S.
33. “Nijinsky”-Ballett bei Ballett-Tagen. *Choreographie ueber grossen Neuerer*. NF-Tagsblatt. Hamburg. — veröffentlicht 23.06.2000.
34. Neumeier J. *Programmheft «Duse»*. Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, — 2015. — 64 S.
35. Nonnenmann, R. Schubert «Winterreise»: Komponierte Interpretation von Hans Zender / Ballett von John Neumeier Osterklang. *Wien* 21. /22.3., — 2005. — S. 42-43.
36. Pollock, D. *Beyond Experience. Cultural Studies – Critical Methodologies*, Volume 9, Number 5, — 2009. — P. 636-646,

37. Regitz, H. Die Magie der Stille. Stuttgarter Nachrichten. Stuttgart. — veröffentlicht 09.12.2015.
38. R. B. "Schwanensee" trivial. Koeln. — veröffentlicht 07.09.1976.
39. Wendland, J. Ballett: Neumeier in Hamburg. Meyerbeer und Schumann: tanzend. ...Zeit. — veröffentlicht 17.05.1974.
40. Wendland, J. Kunstvolle Totentaenze. Neumeiers „Kameliendame“ wurde in Stuttgart ein grosser Triumph. Sueddeutsche Zeitung. — veröffentlicht 6.11.1978.

## REFERENCES

1. Assman, Ya. Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti / Per. s nem. M. M. Sokol'skoj. — M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury. — 2004. — 368 s.
2. Bart, R. Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika: Per. s fr. / Sost., obshh. red. i vstup. st. G.K. Kosikova. — M.: Progress. — 1989. — 616 s.
3. Vasenina E. V. Teatr uchastiya: o roli «bluzhdayushhego tela» zritelej i khoreografii spektaklej-«brodilok». // KHudozhestvennaya kul'tura. No 2(18) — 2016.
4. Gorbatsevich D. A. Dance Dance Dance. [Elektronnyj resurs]. La Personne Ballet Magazine: onlajn-zhurnal o baletе. URL: <https://www.lapersonne.com/post/dancereview>, (data obrashheniya: 29.07.20).
5. Gorbatsevich, D. A. (Avto)biograficheskij narrativ khoreografii postmoderna. SPb: Studia Culturae. Vyp. 4 (42): Symposium. — 2019 — S. 170-187.
6. Kristeva Yu. Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki. / Per. s frants. G.K.Kosikov, B.P.Narumov, — M.: ROSSPEHN. — 2004. — 656 s.
7. Lebedinskaya, L. Balet «Zhanna D'Ark». Muzykal'naya akademiya, № 4. — 1957. — S. 38-44.
8. Leman Kh.-T. Postdramaticheskij teatr. Per. s nem. Natal'ya Isaeva. M.: ABC Design. — 2013. — 312 s.
9. Lipovetskij, M., Bojmers B. Performansy nasiliya: Literaturmye i teatral'nye ehksperimenty «Novoj dramy» / Mark Lipovetskij, Birgit Bojmers. - M.: Novoe literaturnoe obozrenie. — 2012. — 376 s.
10. Nest'ev, I. A stoilo li peredelyvat' Prokof'eva? Muzykal'naya akademiya, № 9. — 1975. — S. 35-39.
11. P'ege-Gro N. Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti: Per. s fr. // Obshh. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. Izd. 2-e. — M.: LENAND. — 2015. — 240 s.
12. Sirotkina I. E. Zhelanie vs biovlast': tantseval'naya revolyutsiya 20 veka. // ZHurnal «Sotsiologiya vlasti». T. 29, No 2. — C. 97-115.
13. Fokin, M. M. Protiv techeniya. Per. Yu. A. Dobrovolskaya i dr. Izd-vo "Iskusstvo", Leningradskoe otdelenie. — 1981. — 467 s.
14. Schmidt, V. Narratologiya. - M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury. (Studia philologica), — 2003. — 312 s.
15. Bennett, S. Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. 2nd ed. London: Routledge. — 1990. — 248 p.
16. Berger, Ch. Koerper und Bewegung. // Koerper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara, transcript Verlag, Bielefeld. — 2006. — S. 81-110.
17. Bremser, M. Fifty Contemporary Choreographers. — London.: Routledge. — 1999. — 296 p.
18. Franko, M. Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body. Cambridge, UK: Cambridge University Press. — 1993. — 260 p.



19. Geitel, K. Unglücklicher Eroffnungsabend der Ballettwoche am Hamburger Opernhaus. Neumeiers Fenstersturz mit Mozart. Berliner Morgenpost, Berlin. — veröffentlicht 24.04.1991. — S. 18.
20. Horakova, D. Schritt für Schritt ins Reich der Sinn. John Neumeier, der Magier des Tanzes. Das Publikum ist süchtig, die Kritiker liegen ihm zu Füßen. Jetzt huldigt er Mozart, dem anderen Genie. Bunte. München. — veröffentlicht 10/1991.
21. Imke, G. Getanzte Biographie des bayerischen Maerchenkoenigs „Schwanensee“ in John Neumeier tiefsinniger Version grosser Erfolg an der Hamburgischen Staatsoper. Bremer Nachricht. — veröffentlicht 04.05.1976.
22. Greyeyes, N. Oral Histories: A traditional choreographic approach to autobiographical themes. — ProQuest Dissertations Publishing. — 2012. — 133 p.
23. Kattwinkel, S. Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance. Westport, CT: Praeger. — 2003. — 240 p.
24. Klemppnow, B. 50. Geburtstag des prägenden «deutschen» Choreographen John Neumeier. ADNkur. — veröffentlicht 23.02.1992.
25. Koenigler, H. Programmheft-Ballette. Kompositionen über Mayerbeer und Schumann. Rheinischer Merkur. Koblenz. — veröffentlicht 17.05.1974.
26. Koenigler, H. Bilder eines Lebens John Neumeier. Images from a Life (German / English) Edel Germany. — 2010. — 256 S.
27. Lejeune P. Le pacte autobiographique. — Paris: Seuil. — 1975. — 357 p.
28. Lepecki, A. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. — Dance Research Journal, 42(2). — 2010. — P. 28-48.
29. Mackrell, J. Dance/ She wants to tell you a story: Narrative force or empty gesture? Judith Mackrell talks to Siobhan Davies about the 'literature of legs' // The Independent. 13 Oct.. — 1993. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/dance-she-wants-to-tell-you-a-story-narrative-force-or-empty-gesture-judith-mackrell-talks-to-1510386.html>, (дата обращения: 15.06.2019).
30. Neumeier, J. In Bewegung. Hrsg. von Stephan Mettin. Mitarbeit: Birgit Pfitzner. Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München, — 2008. — 576 S.
31. Neumeier J. Programmheft «Nijinsky». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg. — 2016. — 92 S.
32. Neumeier J. Programmheft «Matthäus-Passion». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg. — 2016. — 79 S.
33. «Nijinsky»-Ballett bei Ballett-Tagen. Choreographie ueber grossen Neuerer. NF-Tagsblatt. Hamburg. — veröffentlicht 23.06.2000.
34. Neumeier J. Programmheft «Duse». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, — 2015. — 64 S.
35. Nonnenmann, R. Schubert «Winterreise»: Komponierte Interpretation von Hans Zender / Ballett von John Neumeier Osterklang. Wien 21. /22.3., — 2005. — S. 42-43.
36. Pollock, D. Beyond Experience. Cultural Studies – Critical Methodologies, Volume 9, Number 5, — 2009. — P. 636-646.
37. Regitz, H. Die Magie der Stille. Stuttgarter Nachrichten. Stuttgart. — veröffentlicht 09.12.2015.
38. R. B. «Schwanensee» trivial. Koeln. — veröffentlicht 07.09.1976.
39. Wendland, J. Ballett: Neumeier in Hamburg. Meyerbeer und Schumann: tanzend. ...Zeit. — veröffentlicht 17.05.1974.
40. Wendland, J. Kunstvolle Totentaenze. Neumeiers „Kameliendame“ wurde in Stuttgart ein grosser Triumph. Sueddeutsche Zeitung. — veröffentlicht 6.11.1978.