

ПОЭЗИЯ И ТАНЕЦ В ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИКАХ 2010–20-Х ГГ.¹

А. Ю. Грязнова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 20 августа 2022 г.

Аннотация: в статье рассматриваются способы взаимодействия поэзии и танца в перформативных практиках 2010–20-х гг. Выявлено, что современный танцевально-поэтический перформанс экспериментирует с разными вариантами интермедиального перевода (с языка поэзии на язык танца и обратно), но может и совмещать телесные формы искусства и звучащее слово в рамках одного спектакля. Синтез поэзии и танца, взаимопроникновение их языков преследует цель максимально сблизить перформера и зрителя, открыв обоим возможность целостного, а не только логического или только чувственного восприятия.

Ключевые слова: современная поэзия, поэтический перформанс, танцевальный перформанс.

Abstract: the article discusses the ways of interaction between poetry and dance in the performative practices of the 2010–2020s. It has been revealed that modern dance and poetic performance experiments with different variants of intermedia translation (from the language of poetry to the language of dance and vice versa), but it can also combine corporeal forms of art and the sounding word within one performance. The synthesis of poetry and dance, the interpenetration of their languages, aims to bring the performer and the viewer as close as possible, opening up for both parties the possibility of a holistic, and not only logical or only sensual perception.

Keywords: modern poetry, poetic performance, dance performance.

В XXI веке одной из главных тенденций поэзии становится выход за пределы исключительно словесных форм бытования. Для современных поэтов в слове оказывается значимой не столько его семантика, сколько звучание, графический облик или возможность «перекодирования» его в другую семиотическую систему. В поисках новых форм существования поэзия активно обращается к разным медиальным практикам, в результате чего появляются или вновь актуализируются такие синтетические виды творчества, как визуальная поэзия, саунд-поэзия, видео-поэзия. Поэтическое слово, утрачивая самодостаточность, становится одним из инструментов создания арт-объектов и перформансов.

Активное освоение поэтами перформативных практик, с одной стороны, часто связывают с возвращением поэзии к ее изначальным истокам — до-словесному, синкретичному искусству. Так, Роман Осминкин [1] обращает внимание на то, что поэзия вышла из живого, звучащего слова и потом была «заперта в книгу» с изобретением печатного станка. Только в XX веке, начиная с опытов авангардистов, стремившихся к преодолению «книжных» границ поэтического текста, к вовлечению аудитории в процесс поэтического высказывания, осуществился ее обратный поворот.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19–18–00205–П.

С другой стороны, есть мнение, что распространность перформанса в современном искусстве — проявление реакции на избыточность аудиовизуальной информации, которая, создавая иллюзию близости зрителя изображаемому, заставляет человека воспринимать мир отстраненно и безучастно: «Аудиовизуальная информация клиширует и форматирует наше сознание, и мы начинаем воспринимать всё в модусе безучастности к нашему телесному опыту. Даже реальные катастрофы, войны и теракты в информационных блоках телевидения воспринимаются нами клипированным взглядом, взглядом застывшим и остекленевшим от экрана. Анемия зрителей прогрессирует, появляются первые симптомы “скорбного бесчувствия”» [2]. Перформанс, критикуя или обнаруживая недостаточность визуального способа восприятия, обращается именно к телесному, воздействуя на зрителя через жест, движение, прикосновение, танец. Он не столько просматривается, сколько «проживается» аудиторией, нацеливаемой на телесное чувствование состояния, которое испытывает перформер. А поскольку вырвать современного человека из состояния «скорбного бесчувствия» способны только наиболее острые переживания, частыми (но не единственными) темами перформанса оказываются боль, травма, насилие — то, что с наибольшей вероятностью вызовет у зрителя соматический и эмоциональный отклик.

Таким образом, перформативизация поэзии отражает общее для современного искусства ощущение недостаточности какого-либо одного способа комму-

никации с читателем / зрителем и может быть воспринята, с одной стороны, как поиск новых форм такой коммуникации, с другой — как попытка возвращения к синкретичному искусству, в котором неразделимы индивидуальное и коллективное, телесное и духовное, жест и слово. Признание того, что поэзия вышла из «живого» (то есть не только звучащего, но и действующего) слова, а само слово — лишь один из возможных ее инструментов, ставит перед современными исследователями вопрос об определении сущности поэзии и ее границ, заставляя воспринимать не как литературу, а как часть актуального искусства [3, 25].

Смещение акцентов с аудиовизуального на тактильный способ восприятия во второй половине 2010-х годов привело к появлению волны перформативных практик, в которых поэзия сочетается с, казалось бы, наиболее далеким от нее видом искусства — танцем. Среди такого рода экспериментов в течение последних трех лет можно отметить: «Тело поэзии» (Екатеринбург, 2019) — перформанс, совмещающий чтение стихов, позирование и рисование; «Симфония между строк» (Москва, 2021) — попытка создания поля взаимопроникновения танца, музыки и стихотворной речи; перформанс лаборатории *morphing dance* (Нижний Новгород, 2021), представляющий собой создание танца на основе поэтических текстов, репрезентирующих понятие «прикосновение»; «Стихоплетение» (Москва, 2021 г.) — 34-часовой танцевально-поэтический перформанс, в течение которого поэтесса, хореограф, музыкант и дизайнер создавали стихотворение, танец и фото по историям, рассказанным гостями из зала; «Поэзия действия» (Москва, 2022) — дипломный проект студентки НИУ ВШЭ Полины Звягинцевой, представляющий собой групповую танцевально-словесную импровизацию и ставящий своей целью исследовать возможности «перевода» поэзии на язык танца.

Общим моментом для всех перечисленных выше проектов является высокая доля импровизации. Так, одна из партитур перформанса «Поэзия действия» предполагает контакт двух участников, один из которых произносит произвольные реплики, а другой совершает движение. «Стихоплетение» и «Симфония между строк» предполагают создание танца и стихотворного произведения на глазах у зрителей.

Кроме того, современный танцевально-поэтический перформанс стремится не просто сочетать слово и движение, а именно искать точки их соприкосновения и взаимопроникновения, изучает возможности «перекодирования» языка поэзии в танец и наоборот. Самым показательным примером здесь является перформативный спектакль лаборатории *morphing dance*, представленный на фестивале *Epithelium Fest* 15 мая 2021 года и ставший результатом сотрудничества нижегородских поэтов и арт-группы 23МАРТ. Работа лаборатории предполагала написание поэтических текстов, так или ина-

че передающих смыслы движения, прикосновения, положения в пространстве; их последующее преобразование в графические схемы при помощи сервиса *InfraNodus* и, наконец, создание танца на основе получившихся текстов и схем. Целью эксперимента при этом было не столько создание самого спектакля, сколько изучение способов взаимодействия двух видов коммуникации: «Такое сотрудничество дало двум системам выражения (текст-танец) другие модусы существования. Танец, который изначально закрепляет за собой тактильность, движение, передал указанные свойства тексту... текст здесь вернулся в поле зрения иным. У него реализовались новые свойства, которые он принял от танца... Перераспределение свойств позволило увидеть, насколько могут быть открытыми, способными к гибридизации разные системы» [4], — описывает результаты проекта *morphing dance* одна из его участниц, Оли Цве.

Подобные проекты являются, как правило, результатом совместной деятельности поэтов, хореографов, танцоров и музыкантов. Однако есть и примеры того, как современные арт-деятели совмещают роли поэта и танцора в одном лице. Один из них — творчество Инны Краснопер, поэтессы и танц-художницы, выпускницы петербургской Школы Вовлеченного искусства «Что Делать» и Университета Искусств Берлина. Стихи И. Краснопер публиковались на многочисленных онлайн-площадках, а в 2021 г. был опубликован ее первый поэтический сборник «Нитки торчат», вызвавший широкое обсуждение в критике.

Основной прием, используемый в стихотворениях И. Краснопер, был обозначен многими критиками при помощи музыкального термина «репетитивность», обозначающего многократное повторение музыкальных фраз с незначительными изменениями: «Каждое стихотворение построено на ограниченном наборе просодических единиц, служащих триггерами, запускающими весь цикл текстопорождения... Слова присоединяются, распадаются и заново сливаются, проходя в течение одного и того же текста путь возвратно-поступательных вращений и колебаний... доходя до дрожания асимметричных дробных метров» [5].

В поэтических опытах И. Краснопер значимой оказывается не столько семантическая наполненность слова, сколько его морфемный состав. Используются многочисленные варианты словесных игр: разделение слова на морфемы («Регулирую часто час то» [6, 48]), замена букв или слогов в слове (там: тело и слово / слева и с лова [6, 31]), многократные повторы языковых единиц разного уровня: слов, морфем, даже отдельных звуков. Поэзия И. Краснопер напоминает известную всем детскую забаву, когда одно и то же слово повторяется до тех пор, пока в нем не начинают обнаруживаться новые смыслы, а затем смысл пропадает вовсе, оставляя только звуковую оболочку.

Детский взгляд на мир вообще характерен для творчества И. Краснопер. Он проявляется как в тематике отдельных стихотворений сборника, так и в лексике: «*Каки делали мы*» [6, 70], «Я беру это слово и укладываю его *спатеньки*» [6, 31], «Давайте я сделаю для вас книжку-*плевалочку* / давайте — книжку-*считалочку*» [6, 9]. «Детскость» можно заметить и в некоторых танцевальных перформансах художницы, например в сольном выступлении 13 октября 2017 г. в Uferstudios (Берлин), — в спонтанности, резкости, непредсказуемости движений, в настойчивом повторении одних и тех же жестов и в «уставании» от них. Стремление к непосредственности, живости детского восприятия, к состоянию максимальной раскрепощенности как в танцевальных, так и в поэтических экспериментах И. Краснопер совпадает с основным направлением поиска в современных телесных арт-практиках, которые преследуют две цели. С одной стороны — освобождение от ограничений, накладываемых на тело человека обществом и властью и неосознанно закрепленных на соматическом уровне. С другой — поиск нового способа коммуникации со зрителем, сообщения ему переживаемого художником аффекта.

В творчестве И. Краснопер мы имеем дело скорее с изживанием этого аффекта через прием повтора: «Репетативные тексты... позволяют зафиксировать еще один режим аффектации: от перечисления однообразных эмоциональных состояний аффект, потенциально освобождающий, как будто затухает, поскольку эмпатия не справляется с массивом однородных чувств. Однако та же повторяемость становится залогом телесного раскрепощения — два эти модуса репетативности резонируют, то заглушая друг друга, то действуя на равных» [7, 289]. Безэмоциональность, рождающаяся из постоянных колебаний между полярными состояниями, находит отражение и в авторском прочтении стихотворений, для которого характерен полный отказ от интонирования. Значимыми являются не интонация и даже не само звучащее слово, а паузы, выстраивающие уникальный ритм каждого стихотворения и еще в большей степени акцентирующие связь между поэзией и танцем.

Поэтический текст И. Краснопер рождается не через использование слова в качестве «проводника мысли», а, наоборот, — из попытки дистанцироваться от языка, признать его как нечто, существующее отдельно от субъекта речи. Эта дистанция оказывается возможной благодаря «телесному» восприятию языка, очень точно описанному в рецензии Игоря Гулина: «Тексты Краснопер делают время осязаемым физически — кажется, что их чтение требует мышечных усилий. Это время — время движения. Больше, чем любой автор в современной русской поэзии, Краснопер раскрывает язык как телесную вещь — орган, наделенный моторикой и способный к акробатике. Речь здесь прежде всего не производство высказы-

ваний, а череда жестов; вербальная коммуникация проживается как невербальная — слово рождается из напряжения тела» [8].

Десемантизация слова в текстах И. Краснопер, его выпадение из пространства культуры, отказ от эмоционального и осмысленного высказывания ставят под вопрос само существование субъекта речи: «Словарь Краснопер предельно бедный, почти детский, налицо невозможность сделать ни одно дело, довести его до конца, субъект рассеян в инфинитивах и предикативах» [5]; «Такая речь не подразумевает уверенной в себе фигуры говорящего, субъекта» [8]. Бессубъектность позволяет соотносить творчество И. Краснопер с пониманием перформанса как практики саморазрушения, реагирующей на обезличенность информационного общества и ищущей способы «сборки» нового субъекта: «Аутодеструктивность — реплика мифологического первочеловека, расчленяемого с тем, чтобы, собрав тело, вновь обрести уверенность, прибавление силы, плодородия, жизни» [2]. Дебютный сборник И. Краснопер — это демонстрация «удаления» автором себя из процесса собственного творчества с тем, чтобы дать свободу рождающемуся высказыванию (отсюда и название «Нитки торчат», подчеркивающее одновременно незавершенность и несовершенство произведения).

«Перевод» с языка танца на язык поэзии, осуществляемый И. Краснопер, — редкий случай на фоне обратной тенденции: как правило, большая часть экспериментов, связанных с синтезом вербального и телесного, представляет собой попытки «станцевать» текст (перформансы *morphing dance*, «Стихоплетение», «Поэзия действия»). Таким образом, практика современного искусства ставит под сомнение устоявшееся представление об универсальности слова как средства, способного выразить все виды чувственного опыта, включая тактильный и обонятельный. Современный экспериментальный танец, сущностной чертой которого является индивидуальность и ситуативность чувствования, с трудом кодируется словом, в котором каждый раз воспроизводится накопленный и сохраненный в языке коллективный опыт.

Современный танцевально-поэтический перформанс может представлять собой не только разные варианты интермедийных переводов, но и просто совмещение телесных практик и звучащего текста в рамках одного спектакля. Так устроены, например, «Тоннель памяти голодного лиса» Алексея Нарутто и Ольги Тимошенко и «Укол для изъятия» Вали Луценко, Карины Лукьяновой и Антона Стешенко. Оба перформанса состоялись в 2021 году и исследуют телесные реакции человека на состояние несвободы.

«Тоннель памяти голодного лиса», по признанию авторов, вдохновлен социально-политическими событиями в современной России и в период оттепели: «Спектакль... о том, что в любой ситуации давления

нам необходимо высказаться, и после любого периода регрессии, отката наступит «новая оттепель», новый период свободы качественно другого уровня» [9]. Текст для перформанса был создан медиапоэтом Андреем Черкасовым и представляет собой ряды словосочетаний, полученные в результате частотного анализа текстов русской поэзии 1954–1964 гг. Таким образом, важным оказывается не смысл полученного текста, а его первоисточник (поэзия периода «оттепели») и способ систематизации его единиц (от менее к более частотным), что в совокупности дает зрителю / слушателю материал для размышлений о языке эпохи, о том, как отразился в нем переход от цензуры к возможности свободного высказывания, почему те или иные слова оказались наиболее востребованными в поэзии середины XX века и т.д.

В «Тоннеле памяти голодного лиса» танец доминирует, именно он является главным проводником замысла авторов — показать, как социальные процессы, казалось бы, не затрагивающие человека напрямую, отражаются на его теле. Поэтический текст здесь присутствует, однако большее значение имеет не он сам, а способ его создания. Таким образом, с одной стороны, перформанс может быть воспринят имманентно, поскольку предполагает эмоциональное «подключение» к зрителю при помощи танца, с другой — нуждается пусть и в минимальном, но все же комментарии хотя бы относительно самого названия (по словам Алексея Нарутто, образ голодного лисенка, ищущего спасения, появляется в воспоминаниях некоего художника и является в восприятии авторов спектакля метафорой России).

В перформансе «Укол для изъятия», посвященном жертвам домашнего насилия, поэтический текст и танец призваны дополнять друг друга. Их синтез преследует несколько целей, обозначенных в анонсе спектакля. Это, во-первых, исследование продуктивности самого этого синтеза: «Что такое телесность? Каким образом мы можем сказать через танцевальный перформанс о передаче особого опыта, используя при этом и другие языки искусства? Чем является в данном случае поэзия?...» [10] Во-вторых, это выражение «сестринской эмпатии» [10] женщинам, столкнувшимся с ситуацией домашнего насилия, — то есть попытка включить довольно узко очерченную зрительскую аудиторию в общее с перформером чувственное и эмоциональное переживание. Наконец, это цель «терапевтическая»: «домашнее насилие рефлексивируется через формы перформативного языка, посредством которого тело обретает трансгрессию и свободу» [10].

Текстовой основой перформанса стал поэтический цикл Карины Лукьяновой «Скрытые публикации», в котором в разных проекциях рассматривается взаимодействие скрытого и публичного; телесно переживаемого человеком травматического опы-

та — и того, что доступно глазу. Стихотворения Карины Лукьяновой — это размышления и о природе взгляда, обедняющего опыт телесного восприятия («опытный глаз взрывает событие анестезирует прячет» [11]); и о том, что переживание события его непосредственными участниками и его фиксация средствами медиа имеют разную логику (стихотворение «Все заходило за отступ: ландшафтное фото...» [11]); и о том, что человеку иногда сложно разграничить абьюзивные отношения и любовь («как я люблю тебя когда я не слышу как ты кричишь в сторону шкафа в котором я плачу» [11]).

«Скрытые публикации» начинаются с посвящения и вполне четко артикулированного призыва («не жди / боли / беги»), однако дальнейший текст говорит о центральной теме цикла исключительно через намеки и умолчания. Поэтический язык то сгущается до образной конкретики («Всплеск кортизола на летней площадке у магазина»), то распыляется набором абстрактных понятий («Что же такое абьюз?»); текст то делится на привычные синтаксические единицы, то сливается в нерасчленимый поток. Взаимопроникают и смешиваются телесный и визуальный способы восприятия: «осыпание земляных покровов / зафиксировать в ходе взгляда», «скрытая камера изготовлена из сознания», «...ты касаешься. Я смотрю / в твоё промедление», «глаз неймёт / не съедает зрелища не оставляет травы на коленях так же / как волосы были сжаты / в его руке» [11].

Ставя целью изучить возможности синтеза разных языков искусства, перформанс «Укол для изъятия» в то же время отвечает на вопрос о том, почему проблема домашнего насилия до сих пор продолжает существовать, а его случаи повторяются, несмотря на то, что они многократно, «до песочного вывиха» [11] разобраны в массмедиа. Анестезирующий эффект визуальных медиа делает невозможной передачу персонального телесного опыта человека, пережившего травму. И именно эту задачу в «Уколе для изъятия» выполняет танец.

Точно так же, как поэтические тексты Карины Лукьяновой строятся на дихотомии видимого и чувствуемого телесно, «танцевальная» часть «Укола для изъятия» строится на контрастном сочетании повседневных действий, воспроизводимых танцовщицей (пьет воду, смотрит в зеркало, одевается, наносит макияж), с экспрессивными движениями, репрезентирующими реакцию на травму (обматывает голову пледом, стоя на четвереньках; лежа на полу, ставит на себя стул, опирая его ножками на грудь и лоб). Движения перформера при этом далеки от танца в его привычном понимании, не позволяют судить о мастерстве исполнителя и являются сугубо индивидуальным и импровизированным действием, которое невозможно «расшифровать» или пересказать. При этом, в отличие от танца в «Тоннеле памяти го-

лодного лиса», в «Уколе для изъятия» он обогащается поэтическим текстом и создает с ним органическое единство.

Танцевальный критик и исследователь современного танца Анна Козонина пишет, что современный российский танц-перформанс наследует двум тенденциям. Первая — это концептуальный танец, который, не ориентируясь на аутентичность тела, видел его «как производное от языка, превращая танцевальный перформанс в продуманно организованную систему знаков» [12, 66] и ставя перед зрителем задачу их «разгадывания». Вторая — это соматические практики, которые развивали внимание к телесным ощущениям, к индивидуальным паттернам движения, к «внутренним процессам в их связи с внешним пространством перформанса» [12, 90]. В отличие от европейского танца, в котором обе эти линии развивались длительно и системно, российский экспериментальный танец, по наблюдениям А. Козониной, заимствовал их хаотично и почти одновременно, наложив на национальную специфику и привлекая к осмыслению локальных исторических, культурных и политических процессов.

В «Тоннеле памяти голодного лиса» текст в большей степени приглашает к «концептуалистскому», рациональному «прочтению», тогда как сам танец призван вызывать эффект сопричастности публики перформеру и в этом плане является самодостаточным. В «Уколе для изъятия», как и в творчестве И. Краснопер, поэзия и танец с разных сторон подходят к общей задаче — сообщить зрителю одновременно и переживание в его телесном воплощении, и осмысление этого переживания. Синтез поэзии и танца, взаимопроникновение их языков преследует цель максимально сблизить перформера и зрителя, открыв обоим возможность целостного, а не только логического или только чувственного восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лекция-перформанс Романа Осминкина «Вне-литературные формы бытования современной поэзии» // Культура.РФ. — Режим доступа: <https://www.culture.ru/events/167865/lekcija-performans-romana-osminkina>

Воронежский государственный университет

Грязнова А. Ю., кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук

E-mail: gryaznova@phil.vsu.ru

vneliteraturnye-formy-bytovaniya-sovremennoi-poezii (дата обращения 19.09.2022).

2. Савчук В. Что исполняет перформанс? / В. Савчук. — Режим доступа: http://www.intelros.ru/subject/figures/valeriy-savchuk/13593-chto-ispolnyaet-performans.html#_ftn1 (дата обращения 19.09.2022).

3. Житенев А. А. Поэтология Евгении Суслевой / А. Житенев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. — 2020. — № 3. — С. 25–29.

4. Оли Цве. Опыт гибридизации: как лаборатория morphing dance формирует новые отношения между текстом и танцем / Оли Цве. — Режим доступа: <https://litteratura.org/actual/4550-v-aktualnoe-oli-cve-opyt-gibridizacii-kak-laboratoriya-morphing-dance-formiruet-novye-otnosheniya-mezhdu-tekstom-i-tancem.html?ysclid=l5adui1wkt161679740> (дата обращения 19.09.2022).

5. Осминкин Р. «Пролегомены к поэзии незавершенного (без)действия» / Р. Осминкин. — Режим доступа: <https://syg.ma/@nikita-sunghatov/inna-krasnopier-zatkrivaet-to-chto-ieshchie> (дата обращения 19.09.2022).

6. Краснопер И. Нитки торчат / И. Краснопер. — М.: Центр Вознесенского, 2021. — 112 с.

7. Лепехин М. Буквально — танец / М. Лепехин // Новое литературное обозрение. — 2020. — № 1. — С. 287–291.

8. Гулин И. Песня забвения, она же — памяти / И. Гулин. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4938477> (дата обращения 19.09.2022).

9. Павлова А. Хореографический перформанс о «новой оттепели» покажут в Театре Наций / А. Павлова. — Режим доступа: <http://teatron-journal.ru/2019/12/04/news-tanec-narutto-nacii/> (дата обращения 19.09.2022).

10. Перформанс «Укол для изъятия». Фестиваль «Особый взгляд». — Режим доступа: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/performans-ukol-dlya-izyatiya-festival-osobyu-vzglyad/> (дата обращения 19.09.2022).

11. Лукьянова К. Скрытые публикации / К. Лукьянова. — Режим доступа: <https://syg.ma/@stanislavamoghilieva/karina-lukianova-skrytye-publikatsii> (дата обращения 19.09.2022).

12. Козонина А. Странные танцы: Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / А. Козонина. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 240 с.

Voronezh State University

Gryaznova A. Yu., Doctor of Philology, lecturer of the Department of the Russian Literature of the 20th and 21st Centuries, Theory of Literature and the Humanities

E-mail: gryaznova@phil.vsu.ru