



СОВРЕМЕННЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ: КЕЙС СПЕКТАКЛЯ «СВОБОДУ СТАТУЕ!» ТЕАТРА «ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ»

Киселев К. В.¹

¹ Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук (Екатеринбург, Россия)

АННОТАЦИЯ

Начиная с рубежа веков во всем мире наблюдается взрывной рост популярности документального театра. Причина – динамичное изменение реальности, которое требует максимально быстрого художественного осмысления, в том числе средствами театрального искусства. И если первоначально документальные спектакли являлись прерогативой драматических театров, то с течением времени получил распространение документальный танец. В качестве оснований хореографических документальных спектаклей могут выступать документы самого различного рода: тексты, новости, архитектурные и иные артефакты, тело, жест, история и т. д. В статье рассматривается проблема взаимосвязи документальности и танцевального творчества.

Цель исследования – выявить потенциал документального танца как инструмента фиксации, осмысления и художественного переживания вызовов современной реальности, что необходимо учитывать при принятии управленческих решений в сфере культуры. Объект исследования – спектакль-вербатим «Свободу статуе!» – первый спектакль такого рода, поставленный в театре МБУК «Екатеринбургский театр современной хореографии «Провинциальные танцы». Показано, что документальной опорой вербатима могут быть самые разные документы: текст, тело, жест, артефакт, история. Ставится проблема начала спектакля, которое особенно важно для хореографических постановок. Исследование показывает, что внимательная, тщательная работа с профанными текстами вербатима позволяет и авторам, и зрителям действительно глубоко проникнуть в осмысление поставленной проблемы свободы, которая по ходу спектакля трансформируется из свободы дозволительной в свободу-целеполагание. Утрата же свободы как глубинной ценности приводит к бытовому, примитивному эскапизму.

Распространение документальных театральных постановок, в том числе документальной хореографии, является устойчивой тенденцией в развитии современного театра, что нужно иметь в виду при принятии управленческих решений в области культуры.

Статья адресована сотрудникам органов государственной власти и местного самоуправления в сфере культуры, руководителям хореографических коллективов, исследователям современного состояния хореографического искусства, а также всем интересующимся тенденциями развития современного танца.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный документальный танец, танец и тело как документы, спектакль-вербатим, театр «Провинциальные танцы», свобода, танцевальная речь

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Киселев, К. В. (2025). Современный документальный танец: кейс спектакля «Свободу статуе!» театра «Провинциальные танцы». *Управление культурой*, 4(1), 48–55. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-1-48-55>

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Киселев Константин Викторович – кандидат философских наук, доцент; Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук (620108, Россия, Екатеринбург, ул. Софьи Ковалевской, 16); kiselevkv@yandex.ru. SPIN-код: 5850-4318.

Статья поступила 17.01.2025; рецензии получены 26.02.2025, 04.03.2025; принята к публикации 06.03.2025.

© Киселев К. В., 2025

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format for any purpose, even commercially, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.



CONTEMPORARY DOCUMENTARY DANCE: CASE OF THE PLAY “FREEDOM FOR THE STATUE!” BY THE PROVINCIAL DANCES THEATRE

Kiselev K. V.¹

¹ Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Ekaterinburg, Russia)

ABSTRACT

Since the turn of the century, there has been an explosive growth in the popularity of documentary theater all over the world. The reason is the dynamic change in reality, which requires the fastest possible artistic comprehension, including by means of theatrical art. And if initially documentary performances were the prerogative of drama theaters, then over time, documentary dance became widespread. Documents of various kinds can serve as the basis for choreographic documentary performances: texts, news, architectural and other artifacts, body, gesture, history, etc. The article considers the problem of the relationship between documentary and dance creativity. The purpose of the study is to identify the potential of documentary dance as a tool for recording, understanding and artistic experience of the challenges of modern reality, which must be taken into account when making management decisions in the field of culture. The object of the study is the verbatim performance “Freedom for the Statue!” - the first performance of this kind, staged at the theater of the MBUK “Ekaterinburg Theater of Modern Choreography “Provincial Dances”. It is shown that the documentary support of verbatim can be a variety of documents: text, body, gesture, artifact, history. The problem of the beginning of the performance is posed, which is especially important for choreographic productions. The study shows that careful, thorough work with profane texts of verbatim allows both authors and spectators to really deeply penetrate into the understanding of the posed problem of freedom, which in the course of the performance is transformed from permissible freedom into goal-setting freedom. The loss of freedom as a deep value leads to everyday, primitive escapism.

The spread of documentary theatrical productions, including documentary choreography, is a stable trend in the development of modern theater, which must be borne in mind when making management decisions in the field of culture.

The article is addressed to employees of state authorities and local governments in the field of culture, heads of choreographic groups, researchers of the current state of choreographic art, as well as everyone interested in the trends in the development of modern dance.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Konstantin V. Kiselev – Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor; Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (16, Sofya Kovalevskaya St., Ekaterinburg, 620108, Russia); kiselevkv@yandex.ru. SPIN: 5850-4318.

The article was submitted 01/17/2025; reviewed 02/26/2025, 03/04/2025; accepted for publication 03/06/2025.

В эпоху стремительных перемен и всепроникающей документальности, когда сама реальность требует художественного осмысления, данное исследование ставит перед собой амбициозную задачу: проникнуть в суть взаимосвязи документального и танцевального творчества. Фокусируясь на спектакле-вербатим «Свободу статуе!» театра «Провинциальные танцы», мы стремимся раскрыть, как многообразие документальных опор – от текста и тела до жеста

и истории – становится отправной точкой для хореографического высказывания о свободе. Через призму анализа спектакля мы исследуем, как бережная работа с «профанными» текстами вербатима позволяет авторам и зрителям углубиться в осмысление свободы, её трансформации от дозволенности к целеполаганию, и трагических последствий её утраты. В конечном счете, цель исследования – выявить потенциал документального танца как мощного инструмента для фиксации,

KEYWORDS

Contemporary documentary dance, dance and body as documents, verbatim performance, Provincial Dances theatre, freedom, dance speech

FOR CITATION

Kiselev, K. V. (2025). Contemporary documentary dance: Case of the play “Freedom for the statue!” by the Provincial Dances theatre. *Managing of Culture*, 4(1), 48–55. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-1-48-55>

осмысления и художественного переживания вызовов современной реальности, что необходимо учитывать при принятии управленческих решений в сфере культуры.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

В ходе подготовки статьи были проанализированы работы, посвященные истории документального театра, в том числе истории документальной хореографии, а также материалы тематических конференций и лабораторий для современных хореографов и драматургов, работающих в области документальной хореографии. Отдельное внимание было уделено достаточно многочисленным трудам, исследующим семантику танца, взаимосвязь языка и движения, слова и тела. Одним из принципиальных методов исследования проблемы стало ознакомление с документальными спектаклями, поставленными в различных театрах страны, в том числе театрами современного танца, а также сравнительный (сопоставительный, типологический) анализ художественных результатов их деятельности. Для оценки конкретных театральных постановок, в том числе спектакля театра «Провинциальные танцы» «Свободу статуе!», использовались как традиционные методы анализа спектакля, так и методы театральной герменевтики, нарративный и дискурс-анализ.

ВВЕДЕНИЕ. ТЕАТР И РЕАЛЬНОСТЬ

Театр – отдых. Театр – развлечение. Театр – открытие. Театр – обнаженность. Театр – иносказание. Театр – искусство. Все эти, как и масса других функциональных определений, характеристик театра вполне укладываются в форму «театр – жизнь». В свое время в «Письме о театре» А. Блок писал: «Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый – разворачивается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу» [1].

Взаимное тяготение театра и жизни, театра и реальности существовало всегда. Это общее место. Любое искусство невозможно без отношения к реальности. Формализм, абстракционизм, структурализм и т. д. часто ближе к реальности, чем дословный буквализм. Условно, супрематизм К. Малевича и аналитическое искусство П. Филонова зачастую более точно отражали российскую действительность, чем любые произведения социалистического реализма.

При этом в какие-то времена взаимное тяготение театра и реальности может ослабевать. И наоборот, видны и есть достаточно длительные периоды, когда струна притяжения между жизнью театра и жизнью социума натягивается до вибрирующего напряжения, которое может перерасти в полное смешение, в не-

различное единение. На грани максимального единения находится и документальный театр.

Документальный театр, а точнее, документальный спектакль – спектакль в основе которого лежит тот или иной вид документа (речь, артефакт реальности, новость и т. д.). Причем, как правило, актуальный документ, то есть имеющий отношение к наличествующей реальности.

Феномен документального театра имеет длительную историю, уходящую корнями в эпоху Древней Греции. Как и в современных практиках, его возникновение в античности было обусловлено острым переживанием актуальных событий, в частности, во время греко-персидских войн¹. Театральные постановки того времени обращались к трагическим событиям, отражая страдания как греческой, так и персидской стороны. На протяжении веков взаимосвязь между театром и реальностью претерпевала изменения, характеризуясь периодами усиления и ослабления. При этом элементы документальности эпизодически проявлялись даже в таких формах, как ярмарочные представления. С наступлением XX века наступает новый этап в развитии документального театра, ознаменованный современными тенденциями и подходами.

Достаточно убедительной представляется временная классификация в развитии современного документального театра, в которой обозначены четыре основных периода:

- возникновение – 20-е гг. XX века;
- «второй всплеск» – 60-е гг. XX века;
- «третья волна» – 80-90-е гг. XX века;
- современный документальный театр – с начала XXI в. и по сегодняшний день² [2].

Наложение периодизации в развитии документального театра на реальную историю абсолютно отчетливо показывает: есть проблемы в жизни страны или мира – струна притяжения театра и жизни натягивается,

¹ Документальный театр & Древняя Греция: начало // <https://teatrdoc.ru/performances/1291/>

² Таскин Е. «Вехи»: Рефлексия на сцене. История документального театра // https://concepture.club/post/rubrika_2021/vehi-refleksija-na-scene-istorija-dokumentalnogo-teatra



© Фото. Дарья Сергачева

Рис. 1. Сцена из спектакля «Свободу статуе!», МБУК «Екатеринбургский театр современной хореографии «Провинциальные танцы»

начинается их сближение. Начало века – глобальные расколы, революции, мировая война и т. д. 60-е гг. – смена парадигм развития, революция во Франции 1968 г., советская экспансия в Восточную Европу, борьба с диктатурами, национально-освободительное движение в самых разных частях мира и т. д. Конец века – крах идеологического противостояния, гигантские прорывы в фундаментальной и прикладной науке, колоссальные технологические потрясения повседневности (интернет, мобильная связь и т. д.). Наконец, XXI век. Здесь принципиальна длительность периода. Изменения, революции, прорывы в будущее и откаты идут непрерывно. Кто успевает и оглядываться, и смотреть вперед? Театр чувствует этот поток энергии реальности, пытается фиксировать доступными ему средствами. Похоже, что настало даже не время, но времена документального театра. Впрочем, как и документального кино, как и любого документального текста.

Проще говоря, плавно текущая реальность – театр обращается к себе, все больше живет внутри себя, фиксирует наработанное, совершенствует и шлифует его до блеска, иногда становится классическим. Если же актуализируется общее, реальность начинает звучать – становится востребованным документальный театр. Театр отвечает реальности вспышками креативности и, конечно, стремится выйти за рамки сцены. С другой стороны, зритель стремится в театр за ответами. Именно отсюда – не только развитие документального театра по экспоненте, но и новое видение старых пьес, текстов, эксперименты. Один и тот же спектакль в разное время прочитывается иначе даже при абсолютном тождестве «картинки» и «звука». Например, при просмотре спектакля в записи.

Не случайно ровно в ожидании изменений, которые буквально витали в воздухе, в Москве в 2002 г. появляется Театр.doc – театр документальной пьесы, для которого около десятка премьер в год – норма. В 2024 г., например, в театре на двух площадках был поставлен 21 премьерный спектакль. Причем театр не чурается самых разных тем. От классических размышлений о природе творчества и раздумий об отношениях в семье до рассуждений о демократии и взрываю-

щего устоявшиеся стереотипы спектакля «Молчание на заданную тему», в котором актер на сцене и зрители в течение часа просто молчат. Тема молчания объявляется непосредственно перед спектаклем³.

Не осталось в стороне и хореографическое искусство. Танцевальные театры и в России, и в мире экспериментируют с документами самых разных видов и форм. Профессиональные и любительские хореографические коллективы в самых разных городах и локациях пытаются танцевать новости, события, архитектуру, место...⁴

ДОКУМЕНТ И ТАНЕЦ

В основе документального танца лежит запечатленный факт или группа фактов. В классическом логическом позитивизме (Венский кружок, Л. Витгенштейн, Р. Карнап и др.) это может быть новость, высказывание, текст... Неокантианцы Баденской школы (В. Виндельбанд, Г. Риккерт и др.) расширили понимание факта, отнеся к числу фактов ценности, идеалы. В любом случае, постановщик документального танца опирается именно на факт объективной или субъективной реальности, зафиксированный в документе. Причем совсем не обязательна фиксация факта через некий буквенный или шире визуальный текст, запечатленный на бумажном или ином носителе. Понимание документальности в данном случае связано с изначальным пониманием документа (*documentum*) как свидетельства, доказательства, как того, с помощью чего случившийся факт продолжает жить.

Соответственно, основная проблема документального спектакля, включая спектакли хореографические, – соотношение задокументированной реальности, факта и авторского прочтения, осмысления документа.

При этом, очевидно, что в рамках одного и того же танца или вообще любого по характеру спектакля могут использоваться самые разные документы. Например, танцевальный спектакль-вербатим, т. е. спектакль, построенный прежде всего и главным образом на высказываниях людей, может использовать собственно произнесенные при его создании тексты, но также отсылку к документальным артефактам, жестам, личностям, историям и т. д. Исследователи и практики документальной хореографии утверждают, что документом может быть текст, жест, тело, личность, история танца⁵. Очевидно, что этот перечень не является исчерпывающим, хотя значимость для документального танца проявления в разных формах именно телесности подчеркивается многими и многими [3], [4].

При этом документальный танец – не есть буквальное воспроизведение документа, даже при абсолютно точном повторении текста, слова, жеста и т. д., хотя в истории документальной хореографии есть попытки



© Фото. Дарья Сергачева

Рис. 2. Сцена из спектакля «Свободу статуе!», МБУК «Екатеринбургский театр современной хореографии» «Провинциальные танцы»

³ Молчание на заданную тему // <https://teatrdoc.ru/performances/936/>

⁴ См. например: <https://oteatre.info/kanal-dokumentalnoj-horeografii/>, https://vimeo.com/153073636?autoplay=1&mute=1&stream_id=Y2xpcHN8MzU4ODczNXpZDpkZXNjfftd и др.

⁵ Тараканова О. Документальная хореография. Существует ли она и как станцевать Декларацию независимости // https://teatralium.com/articles/dokumentalnaya_horeografiya/

станцевать даже архитектуру, здание или новости⁶. Хореографический документальный спектакль – всегда интерпретация, начиная с отбора документа⁷, сценографии и завершая собственно движением. Но это лишь с одной стороны. Если же начать сопоставлять танец и текст, то можем получить и иные выводы. В свое время при подготовке этой статьи я задал вопрос Александру Пантыкину, члену Союза композиторов России, председателю Региональной общественной организации «Союз композиторов Свердловской области»: «В чем самое принципиальное отличие текста от танца?». Ответ меня удивил: «Слова можно толковать по-разному, а танец однозначен». На первый взгляд, для неискушенного зрителя кажется, что по значению, пониманию отдельных лексем или целого текста можно договориться. Текст, слово консенсуальны, хотя гуманитарная наука знает, что у свободы, любви, патриотизма, выбора и даже конкретного действия огромное количество возможных интерпретаций. Трактовка движения, танца наоборот позволяет, а иногда и требует, многозначности.

В любом случае стоит признать, что реальность и танец, документ и его интерпретация абсолютно равноправны [5–9]. Ровно так же, как автор и зритель абсолютно самостоятельны в выборе точки зрения. Все зависит от того, в какие атрибутивные практики включен человек. И если они отличаются кардинально, то спор о документе, факте и танце может столкнуться с неразрешимыми фундаментальными ошибками атрибуции [10].

Более того, связь документа, текста и танца может зависеть даже от языка. Простой пример, в русском языке женские шея, спина, ножка, ручка – слова женского рода. В немецком – мужского. Лексемы девочка и женщина в немецком имеют средний род. Скажутся ли такие отличия на движении? Безусловно. Еще более простой пример. Одна из распространенных тем классических музыкальных и литературных произведений Германии – и Европы – «Девушка и смерть». Но если в русском языке смерть – женщина, то в немецком – мужчина. И справедливо отмечает С. Вершинин: «Смерть в образе мужчины позволяет лучше понять некоторые мотивы средневековой немецкой культуры, например, мотив «девушки и смерти», которые в русском переводе приобретают оттенок специфических женско-женских отношений, в то время как в немецкой традиции – это жестокая и вечная борьба мужского и женского» [11, 77].

Итак, с одной стороны, документальный танец привязан к факту, документу, которые, как минимум, задают танцу тему и язык, а факультативно время, опыт, знаки и означаемое, с другой – документальный танец не может быть буквалистским, а потому в нем место символам, прочтению, авторству, творчеству.

Но при любом соотношении реальности, документа и танца документальность значимо повышает уровень

доверия к спектаклю. В этом отношении документальный театр объективно стремится приблизиться к мюзеем, которые фиксируют самый высокий уровень доверительности.

«СВОБОДУ СТАТУЕ!». НАЧАЛО

Одна из самых распространенных форм документального хореографического спектакля – вербатим. Вербатим предполагает первоначальную работу с респондентами, которым задают вопросы по теме будущего спектакля, фиксируя ответы. Причем при подготовке спектакля-вербатима не столь важны количественные смысловые повторы, но яркость, образность, оригинальность языка ответа. Если говорить максимально просто, то спектакль составляется из слов, произнесенных простыми людьми. На улицах или в специальных помещениях для интервью. Им задают вопросы. Они отвечают. И именно они становятся авторами текста спектакля. Какие вопросы? Обычно о предельных ценностях. Счастье. Жизнь. Радость. Смысл жизни. В спектакле-вербатиме важна откровенность. Искренность. Предельность. Но может присутствовать и абсолютная повседневность. Нужно разговаривать человека. Нужно найти человека с интересной речью. Нужно заставить разговариваться. «Излечить» от речевых и иных привнесенных штампов. Вербатим чаще всего прерогатива драматического театра. Ему проще. Проще придерживаться «ноль-позиции», т. е. не интерпретировать сказанное, произнесенное. Просто воспроизводить. Как это сделать в танце? Практически невозможно. Человек говорит. Актер и говорит, и тут же танец. Это уже два слоя, как минимум. Плюс костюмы, музыка ... Много всего.

В Екатеринбурге первый известный спектакль с использованием этой техники был поставлен в 2019 г. В театре «Провинциальные танцы». Авторы – Анна Щеклеина и Андрей Фролов. Композитор – Роман Цыпышев. И что же со «Свободой статуе!»?

Как войти в спектакль? Вопрос, которым задается любой постановщик любого спектакля. Если в постановках с насыщенной сценографией основные приемы наработаны, то в танцевальных спектаклях с минималистической сценой и отсутствием известного сюжета, вход в театральное действие – не просто принципиально важен, но проблема. Начало. Первое движение. Первое чувство. Если удалось, то спектакль на одном дыхании. Если нет, то потом придется всматриваться, вслушиваться. Анализировать. Быть на какое-то время отстраненным. Вне темы. Вне танца.

Два примера из опыта «Провинциальных танцев». Пример первый. Спектакль – «Кожа». Зритель заходит в зал. Ему протягивают руку. Здравуются. Здравуются со всеми. И возникает мгновенное понимание. Это же прикосновение. Кожа. Спектакль уже начался. Еще не погас свет, а зритель уже в теме. В ощущении. В переживании. Потом просят взяться за руки. Справа и слева. Незнакомые люди. Касания. Кожа.

Или абсолютно другой вход. «После вовлеченности. Диптих. Часть 2». Начало: на сцене танцуют девушки

⁶ См. например: <https://oteatre.info/kanal-dokumentalnoj-horeografii/>

⁷ Матвиенко К. Как сделать документальный спектакль // https://yandex.ru/project/yavteatre/doc_theatre

с сигарами. Что это? Латинская Америка? Куба? Карнавал? И вновь догадка: «Это вдох. Первый вдох». И потом ровно за час танца вся жизнь. В конце опять они же, но уже с воздушными шарами. Выдох. Последний выдох.

Есть спектакли, которые начинаются с названия. «Собачье сердце». Понятно, что, кто, о чем. «Пиковая дама». «Над пропастью во ржи». Нет, конечно, разные интерпретации. Разная игра. Но начало со слов названия. И вот спектакль в «Провинциальных танцах» – «Свободу статуе!». Да, это начало. Начало со слов. Ведь каждый, кто пришел, пришел именно на «Свободу статуе!». Какие ассоциации? Кипр и великий скульптор Пигмалион. Статуя из слоновой кости. Галатея. Любовь не к статуе. Любовь к женщине. К прекрасному. Но она не свободна. Слоновая кость. Эта проклятая слоновая кость! Фактически заточена в «башне из слоновой кости». Но любовь побеждает. Галатея свободна. И далее жизнь. Любовь. Или иное. Мольер. «Дон Жуан, или Каменный гость». А затем А. Пушкин «Каменный гость». Ожившая статуя Командора. Затем опять-таки у Пушкина «Медный всадник». Вообще в культуре много оживших и скульптур, и картин. В самых разных традициях. Что же еще, кроме «освободившихся» литературных и мифологических статуй? Конечно, Статуя Свободы. «Свободу статуе!» и Статуя Свободы – инверсия. Или статуя в честь Свободы или Статуя должна быть свободной. Переставили слова, и смысл изменился кардинально.

Спектакль начался с названия. И зритель начинает думать. Размышлять. Что же будет? Танец начался со слов. Причем в нашем случае даже не с названия. Даже не с инверсии. Не с игры слов. Он начался с опроса. Опрашивали людей в России. США и Финляндии. Самых разных. И люди размышляли о свободе. От домохозяек до бывшего заключенного. Фактически спрашивали всех нас. Что есть свобода?

Так вот. Сначала было слово. Во всех смыслах. И слово было СВОБОДА. Потом появился танец. И танец был СВОБОДА.

СВОБОДА В НАУКЕ И ТАНЦЕ

Самое простое проявление свободы – выбор. Мы выбираем ежечасно, ежеминутно. Какой дорогой пойти и пройти. Что купить? Что сказать? Кому улыбнуться? Проснуться или еще подремать? Ежеминутно. Выбор – это хорошо? Или нет? И вот появляется работа Эриха Фромма «Бегство от свободы» [12]. Это 1941 г. Фромм тогда уже давно уехал из Германии по понятным причинам. И он говорит, что часто свобода становится проблемой. Быть свободным трудно. Свобода – это постоянное напряжение. Выбор, выбор, выбор... И человек часто предпочитает свободой жертвовать. Пусть решают за меня. Им виднее. И появляется огромный механизм, страшный, но такой понятный Левиафан, который решает за тебя. Можно выдохнуть. Чего вы хотите? Ответьте? «Свободу статуе!» об этом. Это начало спектакля. Танец о проблемах выбора. Сколько нам нужно видов сахарной свеклы, чтобы быть свободными? А видов любви? Это танец.

Слова, воплощенные в движении. Можно ли воплотить в танце тридцать видов любви? Можно. И это не кажется эротичным. Это гротеск и страдание.

Свобода, как радость. Звучит документ: «Свобода – это делать то, что приносит радость». А можно ли поступиться частью свободы? Частью радости? Можно ли разобрать свободу на части? И появившийся манекен Статуи Свободы действительно разбирают. Это мое, а остальное – решайте за меня. Или свобода это абсолют? Тогда, где проходит граница? Я выбираю только свободу творить у себя в мастерской или за компьютером. Остальное не мое. А я хочу просто иметь возможность ходить, где хочу, путешествовать, смотреть. Я выбираю свободные ноги. Ноги статуи Свободы. Кто-то руки. Остальное меня не интересует. А я просто хочу думать. Не мешайте мне и делайте, что угодно. Это танец. Свободу обнажают. Препарируют. Примеряют ее одежды. Статуя то в тоге, то обнажена. Танцовщики в абсолютно минималистских костюмах. Случайно? Нет.

Эжен Делакруа в 1830 г. создает «Свободу на баррикадах», где Свобода полуобнажена. Босая. Ведет народ. Велимир Хлебников в апреле 1917 г. пишет:

*«Свобода приходит нагая,
Бросая на сердце цветы,
И мы с нею в ногу шагая
Беседуем с небом на ты.
Пусть девы спюют у оконца
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном Солнца
Самосвободном народе».*

В какой-то момент спектакля свобода становится тождественной любви. Свобода и любовь – часто синонимы. Мы никогда не были так свободны, так окрылены как тогда, когда мы любили или любим. Мы обнажаемся в любви. И нужны нам в этом состоянии тридцать видов любви? Или все же нужны? Или достаточно взгляда, прикосновения? В спектакле они сравниваются. Свобода оказывается выше даже любви.

Люди и манекены. Люди и статуи. Это о нас. Мы живем, ходим. Иногда называем других ходульными, искусственными, статичными. А в себя мы заглядывали? Мы свободны внутри нас? Или мы – статуи?

Свобода – потребность. Все исследования говорят об этом. Мы воспеваем свободу. Есть памятники свободе. Это памятники нашему внутреннему миру. Это памятники нам. Мы хотим свободы. Свобода – одна из предельных ценностей. Одна из самых обнаженных. Вообще, все предельные ценности абсолютны. И в своей абсолютности документальны. Они или есть, или их нет.

Правда. Она какая? Полная, чистая, непогрешимая, непреложная, непререкаемая, святая...Счастье. Оно какое? Абсолютное, невероятное, неземное, безмерное, человеческое, пронзительное... Любовь. Она какая? Возвышенная, необыкновенная, смертельная, жертвенная, святая... А свобода? Она какая? Она опьяняющая, настоящая, немыслимая, окрыляющая, окрылен-

ная, незабываемая, удивительная, лёгкая, безграничная, необъятная, всеобъемлющая, нежная, любимая, хрупкая. И тоже святая.

Вот «Статуя Свободы». Та самая Гюстава Эйфеля и Фредерика Огюста Бартольди. Что во Франции и Америке. Свободна ли она? Затянутая в медную ткань. А может она просит об освобождении? Об обнажении, чтобы прийти к людям нагой.

Тема нагой свободы взята буквально из жизни. Почувствовать себя свободным значит встать над условностями. Превозмочь себя и мир. Изменить мир через собственное обнажение, с помощью собственной свободы. Во многих странах Востока женщины покрывают волосы платком. Снять платок на публике – фактически обнажиться. И во время войн, столкновений женщины выходили, снимали платки и бросали их между враждующими мужчинами. Женщины фактически обнажались. И кровопролитие останавливалось. В Портленде (Орегон) в 2020 году во время жестких столкновений между протестующими и полицией появилась женщина, на которой были только шапочка и медицинская маска. Шок был у всех. Остановились обе стороны. Она совершала какие-то пластические движения. Ее пытались прикрыть щитами. В нее стреляли перцовыми шариками. Но она оставалась между. Разделяла. Обнаженная. И насилие прекратилось. Ее назвали Голой Афиной.

Публичное отрицание, обнажение – акт свободы и призыв: «Одумайтесь!». И «Будьте свободны!». В спектакле эта тема постоянно. Игра с одеждой. Танцы с одеяниями Статуи Свободы. Обнажение статуи. Освобождение Статуи Свободы. Все в невероятной пластике. В движении.

И вот после документальных размышлений людей через текст и актеров, через танец над свободой, как возможностью выбора, как свободы от принуждения, как потребностью, как свободой «волевать», как некоего абсолюта, идеально целого, противоположного расчлененности, обнаженного в своей откровенности, на сцене появляется одетый Владимир Ленин. В своей знаменитой кепке, с бантом в петлице. Документ – личность. Документ – одежда, «форма». Он тоже за свободу. За какую-то свою. Он борется с собой. Примеряет одежду. Снимает ее. И сам становится манекеном. Статуей. Не смог. Но пытался. По-своему. У него буквально болезненная тяга к Статуе Свободы. Дотронуться. Поцеловать. Поцелуй свободы. Поцелуй со Статуей Свободы. Это что? Отравленный поцелуй Иуды? Или поцелуй Бога? Кто кого? И зритель видит, что рука Статуи Свободы с освещающим путь факелом фактически идентична ленинскому жесту с призывно поднятой правой рукой. Документальность жеста. Жест – еще один документ спектакля.

Это уже другое понимание свободы, которое не из классического либерализма, но из либерального ревизионизма Д. Ст. Милля, а затем и левых мыслителей. Свобода как возможность не выбирать, но самореализоваться. Свобода как жертвенность ради цели. Обнаженность, чистота свободы исчезают, превращаясь

в документ целеполагания, документ смерти. В. Ленин на сцене становится мавзолейным в своей неподвижности. Цель исчезла? Ради чего тогда все было? Если не свобода от насилия и принуждения, если не свобода как таковая? Если не свобода самореализации в движении к некой великой цели? Все исчезло? Ответ? Он звучит в завершение спектакля. Если исчезла свобода как сущность, как великое, как потребность, то может просто лечь на диван, занавесить окна, закрыть двери, выключить телефон и включить телевизор: «Лежишь на диване, смотришь телек – и никуда не надо, и ниче не надо». Это тоже свобода. Не для всех, но для многих. И это задокументировано в опросе. Это реальные слова. Предельные в своей искренности.

Что значит быть свободным? Быть? Служить? Уйти от всего и всех? Удивительным образом создатели спектакля вместе с документом-текстом прошли танцем по размышлениям о свободе Т. Гоббса, Д. Локка, Б. Спинозы, Г. Спенсера, Д. Ст. Милля, Э. Фромма и многих других. Через профанную документальность вдруг проявились документы трактатов и монографий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Документальный театр – тенденция, которую нельзя не замечать. Ни режиссерам, ни актерам, ни авторам, ни, естественно, работающим в сфере управления культурой. Хотим мы или нет, но документальных постановок будет все больше, в том числе в области хореографического искусства. Но помимо этой очевидной тенденции, которая может быть подтверждена простым исчислением, существует и целый ряд содержательных.

Основная из них связана с тем, что объективно документалистика, как и документальный театр, по большому счету и на самом деле ориентированы не столько на фиксацию реальности, сколько на осмысление будущего. Работая с документом реальности, с фактом, с совершившимся, авторы работают с будущим. С предсказаниями, с мечтами, с идеологией будущего. Современное настоящее как никогда устремлено в будущее. Поиск этого будущего в документе средствами искусства, через оптику театра – характеристика и путь театра и современного искусства в целом. Работа с фактом, с документом, с настоящим сегодня равна работе с будущим. Этот парадокс отчетливо проявился и в «Свободу статуе!». Профанный текст вдруг оказался документом будущего. Будущее в спектакле стало документальным. Вариативным, но от этого не менее документальным. Будущее как документ, который можно станцевать.

Нельзя не понимать, что сегодня управление культурой – управление будущим. В этом отношении автор статьи далек от мысли ставить под управленческий контроль тенденцию к документализации театра, начиная с отбора документов и их интерпретации. Управление будущим предполагает управление вариативностью, пространством потенциалов. Создание для театров более широкого спектра возможностей здесь и сейчас в той или иной степени влияет на сложность будущего, которое в любом случае будет сложнее

сегодняшней реальности. Только в случае грамотного и стратегически продуманного управления культурой будущее с неизбежностью будет добрее и ярче.

Итак, проведенное исследование подтверждает, что современный документальный танец является актуальным и востребованным направлением в развитии театрального искусства, чутко реагирующим на динамические изменения в обществе и стремящимся к художественному осмыслению реальности. Анализ спектакля-вербатима «Свободу статуе!» театра «Провинциальные танцы» демонстрирует, как разнообразные документальные источники, такие как текст, тело, жест и история,

могут служить основой для создания выразительного хореографического высказывания. Внимательная работа с «профанными» текстами вербатима позволяет авторам и зрителям глубоко проникнуть в осмысление сложных вопросов, таких как трансформация свободы от дозволенности к целеполаганию и трагические последствия её утраты. Распространение документальных театральных постановок, включая хореографические, свидетельствует об устойчивой тенденции в развитии современного театра, что необходимо учитывать при принятии управленческих решений в сфере культуры для поддержки и развития этого направления. ■

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Блок А. А. Письмо о театре // Собрание сочинений: в 6-ти тт. Т. 4. Ленинград: Художественная литература, 1982. С. 245–247.
- [2] Пружина И. А. Девяностолетний современный документальный театр // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2017. Т. 3, № 1 (69). С. 63–72. EDN ZITSEP.
- [3] Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28–48.
- [4] Pouillaude, F. (2016). Dance as documentary: Conflictual images in the choreographic mirror (on archive by Arkadi Zaidés). *Dance Research Journal*, 48(2), 80–94.
- [5] Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
- [6] Крейдлин Г. Е., Аркадьев П. М., Летучий А. Б. Язык и семиотика тела. Том 2. Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека. Москва: Новое литературное обозрение, 2020. 488 с.
- [7] Диванян О. Г. Семиотические предпосылки языка танца: социально-философский аспект // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. 2020. № 2. С. 77–84. EDN UOLRIZ.
- [8] Язык и танец. Язык танца: Первая международная научно-практическая конференция. Тезисы участников конференции. Москва: Институт языкознания РАН, ГИТИС, МГЛУ СКОДис, 2024. 51 с.
- [9] Губина Е. В., Махмутова Е. Н. Социально-психологический феномен атрибуции в межличностной и межкультурной коммуникации // Вестник экспериментального образования. 2019. № 4 (21). С. 58–69. EDN CTHJYF.
- [10] Вершинин С. Е. К вопросу изучения гендерной языковой картины человека, или путешествие по телу женщины глазами юноши, изучающего немецкий язык // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 1999. № 1. С. 75–78. EDN HYQENF.
- [11] Фромм Э. Бегство от свободы. Москва: Издательство АСТ, 2022. 288 с.

REFERENCES

- [1] Blok, A. A. (1982). A letter about the theater. In *Collected Works: in 6 vols. Vol. 4* (pp. 245–247). Khudozhestvennaya Literatura.
- [2] Pruzhina, I. A. (2017). Ninety-year modern documentary theatre. *Science notes of the Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky. Philosophy. Political science. Culturology*, 3(1), 63–72. <https://elibrary.ru/zitsep>.
- [3] Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28–48.
- [4] Pouillaude, F. (2016). Dance as documentary: Conflictual images in the choreographic mirror (on archive by Arkadi Zaidés). *Dance Research Journal*, 48(2), 80–94.
- [5] Kreydlin, G. E. (2002). *Non-verbal semiotics: Body language and natural language*. Novoe literaturnoe obozrenie.
- [6] Kreydlin, G. E., Arkadyev, P. M., & Letuchiy, A. B. (2020). *Language and semiotics of the body. Volume 1. The body and bodily in the natural language and the language of gestures*. Novoe literaturnoe obozrenie.
- [7] Kreydlin, G. E., Arkadyev, P. M., & Letuchiy, A. B. (2020). *Language and semiotics of the body. Volume 2. The natural language and language of gestures in the communicative activity of man*. Novoe literaturnoe obozrenie.
- [8] Divanyan, O. G. (2020). Semiotic prerequisites for the language of dance: Socio-philosophical aspect. *Bulletin of Armavir State Pedagogical University*, (2), 77–84. <https://elibrary.ru/uolriz>.
- [9] *Language and dance. Dance language, 2024*. Institute of Linguistics of the RAS, GITIS, MGLU SKoDis.
- [10] Gubina, E. V., & Makhmutova, E. N. (2019). Socio-psychological phenomenon of attribution in interpersonal and intercultural communication. *Bulletin of Experimental Education*, (4), 58–69. <https://elibrary.ru/cthyjf>.
- [11] Vershinin, S. E. (1999). To the issue of studying the gender language picture of a person, or a journey through the body of a woman through the eyes of a young man learning German. *Research Yearbook of the Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences*, (1), 75–78. <https://elibrary.ru/hyqenf>.
- [12] Fromm, E. (2022). *Freed from freedom*. AST Publishing house.