

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

Независимый исследователь

ORCID 0000-0003-2752-2071

E-mail: violnkey@gmail.com

СТРАТЕГИИ КИНОПЕРФОРМАНСА И ИДЕИ МАЙИ ДЕРЕН О СОЗДАНИИ КИНОТАНЦА

Хореографию и кинематограф объединяет интерес к движущимся телам и их связи с пространством и временем. В фильмах, анализируемых в статье, именно движение на различных уровнях является главным «исполнителем» и доминантой смысла, а кинематографический процесс этих кинокартин включает в себя создание движущихся партитур для всех его участников. Это значит, что поккадровый план съёмки являет собой запись движения для актёра (группы актёров) и оператора (группы операторов), включая расстояние до камеры, скорость и характер перемещения, направление и расположение света относительно объектов съёмки, с учётом последующего этапа редактирования движения между кадрами – монтажа.

Движение – ключевой элемент, связывающий танец и кино, который позволяет выявить стратегии в создании кинотанца. Активное развитие практик соединения танца и кино привело к появлению кинематографического подхода к композиции танца. Процесс гибридизации двух видов искусства сформировал интерес со стороны теоретиков и практиков визуального творчества во всём мире и послужил образованию пограничной области исследования, о которой идёт речь в статье.

Статья отражает результаты анализа опыта кинорежиссёра Майи Дерен, который она зафиксировала в своих текстах, а также теоретических

работ, рассматривающих художественные концепции режиссёра в части создания фильмов, основной фокус которых направлен на пластику движения тела как способ выражения мысли. Автор выявила, какие теоретические и практические наработки Дерен обеспечили обширную миграцию её идей в поле современных междисциплинарных художественных практик, в частности – кинотанца.

Раскрытые в статье стратегии создания кинотанца относятся как к процессу съёмки, так и к последующему периоду редактирования. Следы этих стратегий обнаружены в фильмах предшественников Дерен и в более поздних работах, что является свидетельством их универсальности и актуальности для изучения.

Результатом работы является тезис о том, что процесс создания кинотанца необходимо мыслить, как опыт художественного сотрудничества и междисциплинарной коммуникации. Все этапы этого процесса в равной степени важны и требуют определённого подхода, а также анализа для дальнейшей разработки методологии.

Ключевые слова: движение, кино, камера, кинотанец, киноперформанс, кинохореография, Майя Дерен, режиссёр, танец, тело, хореография, фильм.

Введение

История плодотворного взаимодействия двух медиа, танца и кино, ведёт к процессам синтеза в искусстве, которые происходили в США со второй половины 40-х до середины 70-х годов XX века, по большей части, в среде независимого кинематографа.

Место и время, где в сотворчестве рождались новые художественные замыслы, позволили сформировать сообщество художников: музыкантов, литераторов, актёров, танцовщиков и кинематографистов, среди которых было много эмигрантов из Европы. Творчество этих художников проявлялось через интермедийные свя-



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

зи, не заикливаясь на их профессиональной деятельности: «происходило свободное и ничем не ограниченное перемешивание искусств»¹. Деятели искусства хотели не только реализовать собственные амбиции, но и выразить реакцию на социальные и политические процессы, объединяясь с другими художниками. Художники стремились «вторгаться во все возможные области между видами искусств, которые могли соединиться»². Авторы независимого кинематографа двигались по пути поиска новых визуальных кодов, экспериментируя с техническими возможностями.

Одной из ключевых фигур независимого кинематографа в США в середине XX столетия была Майя Дерен³, автор семи короткометражных кинолент, которые причисляют к линии фильмов, наследовавших приёмы сюрреалистов. Первый экспериментальный фильм Дерен, над которым она работала совместно с Марселем Дюшаном, исполнявшим одну из ролей, не был закончен и существует в виде монтажной склейки всех полученных кадров⁴. Наиболее яркие эксперименты Дерен с сочетанием движения тела и кинематографического движения запечатлены в кинокартинах «Полуденные сети» («Meshes of the Afternoon», 1943), «На земле» («At Land», 1944), «Хореографический этюд для камеры» («Study in Choreography for Camera», 1945), «Ритуал в преображённом времени» («Ritual in Transfigured Time», 1947), «Медитация на насилии» («Meditation on Violence», 1948). Экспериментальные фильмы

Дерен стали вызовом кинематографу Голливуда, обнаружили тесную связь с историческим, социальным и политическим контекстами и составили основу для художественного воплощения идей, в фокусе которых оказалось движущееся тело. Фильмы Дерен наследуют тенденции, обнаруженные в более ранних авангардных фильмах, и предвосхищают развитие такого явления как кинотанец⁵.

Кинематографический опыт Дерен имеет большое значение в истории взаимодействия танца и кино и указывает на сохраняющуюся актуальность ее стратегий, которые помогают современным исследователям составить карту широкого поля кинотанца, а практикам – обнаружить сходства или различия, преемственность или новаторство в собственных фильмах по отношению к идеям Дерен.

Методология

Концептуальной основой для написания статьи явилась монография Эрин Брэнниган (Erin Brannigan)⁶ «Кинотанец: Хореография и движущееся изображение» («Dancefilm: Choreography and the moving image»)⁷. Теоретическую базу составили тексты Майи Дерен, а также зарубежных исследователей кинематографиче-

¹ Меньшиков, Л. А. Интермедийные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – №6 (65). – С. 120.

² Там же.

³ Майя Дерен (Maya Deren, при рождении Элеонора Соломоновна Деренковская, 1917–1961, Киев) – американский кинорежиссёр, теоретик авангарда.

⁴ Фильм «Ведьмина колыбель» (The Witch's Cradle, 1943/1944)

⁵ Кинотанец – явление кинематографа, основанное на соединении движения тела и кинематографического движения; термин, не имеющий чёткого определения, возникновение которого в русском языке связано с деятельностью американского кинематографиста российского происхождения Аллы Ковган (Alla Kovgan; род. 1973, Москва).

⁶ Эрин Брэнниган (Erin Brannigan) – педагог Института Южного Уэльса, теоретик и куратор, занимается академическими исследованиями в области танца и кино, входит в редакцию «The International Journal of Screen Dance», является членом международной сети Performance Philosophy, входит в исследовательскую группу Espas (Esthétique de la Performance et Arts du Spectacle) в Panthéon Sorbonne (Париж).

⁷ Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image. – New York: Oxford University Press, 2011.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

ских работ режиссёра, среди которых авторы «screendance studies»⁸ («исследования танца на экране»)⁹ Э. Джеймс и С. Келлер. Эти исследования представлены в виде статей, которые были изданы в «Международном журнале о танце на экране»¹⁰. Методологической основой также послужили теоретические работы по семиотике кино и аналитике киноопыта таких авторов как Ж. Делёз, К. Метц, М. Куртов.

Исследования кинопрактики Дерен

Теоретиков и практиков визуального искусства в творчестве Дерен прежде всего заинтересовало то, что она сделала технологии частью своих работ и использовала весь доступный ей технический диапазон кино, осознавая его как пространственно-временное искусство. Соединение технологических новшеств и движущегося тела – новаторская практика, обращение к которой также приписывают Лои Фуллер¹¹, чьи работы можно рассматривать как воплощение единства движения, перформанса и технологий, которые привели к появлению танцевального кино. Но именно наработки Дерен считают одной из значимых вех в формирова-

нии явления, которое можно назвать результатом встречи танца и кино.

Эрин Брэнниган ввела терминологию – ключ для исследования танцевальных фильмов: «Кинематографическое полотно, созданное разными движениями посредством работы с телом, театральным дизайном, мизансценой, объектами, камерой, монтажом и техническими эффектами в рамках кинематографического процесса, можно определить как кинохореографию»¹². Исследовательница выявила кинематографические стратегии практик Дерен, которые можно обнаружить в работах её предшественников и выделить в опыте современных авторов кинотанца.

Концепцию художественных коллабораций Дерен и её подход к междисциплинарности описал Эндрю Джеймс (Andrew James) в статье «О сотрудничестве и междисциплинарности: Полуденные сети» («On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon»)¹³, проанализировав процесс производства наиболее известного фильма Дерен, который был снят в сотрудничестве с Александром Хаммидом (Alexander Hammid), и в котором Дерен исполнила одну из двух ролей. Сара Келлер (Sarah Keller) в статье «Па де-де для Танца и Камеры в фильмах Майи Дерен» («Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films»)¹⁴ построила свои выводы вокруг интереса Дерен к танцу, который руководил амбициями будущего режиссёра кино еще до того, как она стала снимать фильмы: «Дерен задействовала уникальные временные возможности кинематографа и

⁸ Screendance – современная художественная практика, которая фокусируется на изображении тела на экране; ее составляют преимущественно короткометражные фильмы и видео, снятые командой, включающей режиссёра и хореографа, или хореографами, которые одновременно выступают в роли режиссёров.

⁹ Screendance Studies – дисциплина или отдельные исследования танца на экране.

¹⁰ The International Journal of Screendance – международный журнал, посвященный танцу на экране, в том числе кинотанцу, где публикуются исследования и критика танца, перформанса, изобразительного искусства и кино, с опорой на практики, технологии, теорию и философию междисциплинарного искусства.

¹¹ Лои Фуллер (Loie Fuller, при рождении – Marie Louise Fuller, 1862–1928) – американская актриса и танцовщица, чьи работы можно рассматривать как воплощение движения, перформанса и технологий, которые привели к появлению танцевального кино.

¹² Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image. – New York: Oxford University Press, 2011.

¹³ James, A. On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 38.

¹⁴ Keller, S. Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 53.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

его способность вызывать образы как абстрактного, так и вполне реалистичного характера для создания новой кинематографической реальности»¹⁵.

Тело в фильмах Дерен

Человек всегда стремился преодолеть статику, замирание, замышляя движения для объектов, изображая их в движении, выражая это желание в движении тела, исследуя длительности в ритмизированных сменах поз, то есть в танце. Движение первично по отношению к слову. Вместе с тем «существование языка даёт возможность... обрести признание в восприятии другого. Язык позволяет людям считаться друг с другом так же, как с собой»¹⁶, он необходим для примирения. Обращаясь к проблематике освобождения телесности для возвращения к стихийности и природе, практики искусства исследовали пути такого состояния тела, в котором оно говорит само за себя, а также ситуации, в которых тело угнетается вербальными конструкциями языка.

Причина рождения кинематографа – желание преодолеть неподвижность замершей реальности, когда «технический прогресс вплотную приблизился к тому, чтобы наконец оживить картинку»¹⁷. Кино – оживлённое замершее и одновременно форма коллективного восприятия сообщения мельком, основная функция которого – развлекательная. Она находится в конфликте с его эстетикой, социальной ситуацией, в которую помещён зритель, и в которой разворачивается его настоящее во время просмотра. Можно сказать, что тоска по движению у кинозрителя обострена до предела. Таким об-

разом, «telos и ethos кино противонаправлены, они находятся в раздоре»¹⁸. Движение фильма привлекает и вызывает желание наблюдать, «приковывает взгляд». Телесная немота освобождает ход мыслей, открывает возможности для перцепции зрителя. Вместе с этим, тело на экране, обращённое кино в образ времени, образ-аффект, сокрытый в повседневном или возведённый до абстракции, может двигаться вопреки законам природы и являться зрителю как-то новым образом, недоступным вне ситуации просмотра.

«Тело... не является препятствием, отделяющим мысль от неё самой... Наоборот, это то, куда она погружается... чтобы достичь жизни»¹⁹, – писал философ Жиль Делёз, рассуждая об аспектах экспериментального кино, – «категории жизни как раз представляют собой позы тела, его повадки»²⁰. Здесь видится не столько очарование сравнений и метафор, сколько, в некоторой степени, размытое, ускользающее, но всё же определение кинестетического чувства: «кино становится родственным духу и мысли через тело»²¹. Погрузить мысль в тело – значит, понимать телесность без перевода на вербальные языки, то есть напрямую, получать эмоциональный залог через движение, а не слово.

Дерен сделала движущееся тело главным выразительным средством в своих фильмах и поместила его в центр своих исследований. Она предложила новаторские решения для позиций и движения оператора и актёра в процессе киносъёмки. Режиссёр показала тело актёра как пространство для «погружения мысли» (о кото-

¹⁵ Ibid. P. 55.¹⁶ Бёрджер, Д. Зачем смотреть на животных? – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 23.¹⁷ Кувшинова, М. Ю. Кино как визуальный код. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – С. 25.¹⁸ Куртов, М. А. Между скукой и грезой. Аналитика киноопыта. – СПб., 2012. – С. 6.¹⁹ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 452.²⁰ Там же.²¹ Там же.

Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

ром позднее и рассуждал Делёз), обозначив таким образом уникальную медиальность тела.

Дерен использовала термин «танц-фильм» (далее – кинотанец), описывая его как принципиально новое художественное явление, продукт сотрудничества хореографа и режиссёра, который создаётся, чтобы воплотиться на экране. «Я все больше и больше начинаю думать о работе с танцем, о том, чтобы вывести танцовщика из театра и подарить ему мир как сцену. Это означает не только то, что фиксированный вид спереди и коробка театральной сцены будут преодолены, или место действия будет меняться чаще, чем в театре, но это означает, что можно развить совершенно новые отношения между танцем и пространством... Я искренне надеюсь, что танц-фильм²² будет быстро развиваться и что в интересах такого развития начнется новая эра сотрудничества между танцовщиками и кинематографистами, когда они смогут объединить свои возможности и творческую энергию для комплексного художественного высказывания»²³, – написала режиссёр в статье «Хореография для камеры» («Choreography for the Camera»).

Современные авторы теоретических работ в большинстве своём применяют более широкое понятие – экранный танец, или танец на экране (screendance). Брэнниган определила это

²² Dancefilm («танц-фильм», аналогом в русском языке является термин «кинотанец») – модальность, которая может проявляться в различных типах фильмов, включая музыкальные и экспериментальные короткометражные работы, и характеризуется кинематографическим перформансом, в котором преобладают хореографические стратегии или эффекты; кинематографическая работа, использующая хореографические и кинематографические приемы и стратегии, характерные для раннего кино, периода киноавангарда и голливудской классической эпохи, которые также имеют большое значение для современных инноваций в кино.

²³ Deren, M. *Choreography for the Camera* // *Essential Deren: collected writings on film* / By M. Deren. – New York: McPherson, 2005. – P. 220.

явление как сферу деятельности, сформированную художниками, кураторами и финансирующими организациями, в которой танец соединяется с традицией технологически опосредованного исполнения, взаимодействующей с современными практиками визуального искусства в новых медиа. Исходя из утверждения, что хореографическое качество танцевального фильма можно рассматривать как в отношении процесса съёмки, так и в отношении кинематографических элементов, а танец, реализованный в танцевальном фильме, не существовал до изобретения кино, и его следует рассматривать исключительно как явление, которое может существовать только на экране, исследовательница выявила необходимость объединить результат и процесс, увидеть их как части целого. «Фундаментальным... является понимание киноперформанса как всеобъемлющего термина, включающего все аспекты кинематографического производства»²⁴, – отметила Брэнниган. Таким образом, процесс получения материала для фильма относится к событиям, происходящим в реальном времени в момент съемок, а фильм – к элементам финальной экранизации. Брэнниган выявила три стратегические концепции, характерные для кинопрактики Дерен: вертикальности, деперсонализации и стилизации жестов. Эти стратегии связаны с тем, что Дерен использует танец как способ киноперформанса, – пояснила Брэнниган.

Стратегия вертикальности

В основе стратегии вертикальности – нелинейная последовательность кадров. Поэтические фильмы Дерен протекают не горизонтально в соответствии с логикой повествования – они исследуют качество моментов, образов,

²⁴ Brannigan, E. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. – New York: Oxford University Press, 2011. – P. 8.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

идей и движений вне всяких императивов. Альтернатива нарративному движению классического художественного фильма, предложенная Дерен, предвосхищает или проявляет близость с подходом Делёза к этой проблеме в его текстах о кино²⁵. Время в кино, по мнению Делёза, воплощается в теле, в повадках и позах которого заключено прошлое и будущее. Модель Делёза «движение-образ» составляет основу линейной последовательности структуры фильма по типу «действие-реакция» (Дерен описала это как «логика действий»). Делёз назвал тип образа, который возникает в промежутке между действием и реакцией, «образом-аффектом» и описал его как совпадение субъекта и объекта, или способ, которым субъект воспринимает себя изнутри.

Концепция вертикальности кинематографических форм и их сегментов в кинопрактике Дерен не означала инерции, а состояла из множества движений на различных уровнях киноперформанса, отвергая «порядок угнетения», связанный с горизонтальной направленностью повествования сюжетного кино. Практически режиссёр стремилась работать с моментом в нетипичном подходе к пространству кадра. Буквальное применение концепции кинематографической вертикали можно увидеть в совместной работе Дерен и танцовщика Талли Битти (Talley Beatty) в фильме «Хореографический этюд для камеры»²⁶, где логика линейной хореографической партитуры существует в разрозненных пространствах. Игра с иллюзией отсутствия гравитации в прыжке танцовщика и

его бесконечного пируэта сочетается с пространственной неоднородностью, следуя стратегии вертикальности внутри фильма о зрелищном танце.

«Акинематическая форма фильма истекает кровью по вертикали, заполняя пространство между двух полюсов: неподвижности и чрезмерного движения»²⁷. В своих фильмах Дерен много работала с киноэффектами, но основным выразительным средством стала именно разнообразная кинетическая включённость тела: фигура, бегущая по пляжу, в воде, движения повседневных социальных ритуалов и виртуозные танцевальные па в саду, крупные планы лиц, рук, движения, наполненные собственными значениями, не следующие какому-либо сюжету. Такие движения создают резонансы, которые расширяют идею как во времени, так и в пространстве, наполняют изображение смыслом, не прибегая к вербальному языку или тексту.

Порядок вертикали предвосхищает основную тенденцию в более поздних короткометражных танцевальных фильмах. Например, режиссёр Дэвид Хинтон (David Hinton) и хореограф Венди Хьюстон (Wendy Houston) в фильме «Тронутые»²⁸ приблизили зрителя к тому, что он может почувствовать в ситуации, изображённой в картине. В работе преобладают крупные планы повседневных жестов, которые используют люди во время общения в баре. Кинестетические паттерны, созданные авторами, приводят аудиторию в поле движения фильма²⁹,

²⁵ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020.

²⁶ «Study in Choreography for Camera» (1945) – экспериментальный немой черно-белый короткометражный фильм Майи Дерен, третий проект режиссёра, в котором она полностью реализовала свое видение освобождения человеческого тела от границ театрального и реального пространства.

²⁷ Brannigan, E. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. – New York: Oxford University Press, 2011. – P. 105.

²⁸ «Touched» (1994) – звуковой цветной игровой фильм режиссёра Дэвида Хинтона и хореографа Венди Хьюстона.

²⁹ Здесь под «движением фильма» буквально понимается движение кадров и – одновременно – движение в кадре, которое является суммой движений объектов (актёров) и камеры. В описываемом фильме авторы создали такую



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

которое воспроизводит плавающие или раскачивающиеся, нечеткие ощущения опьянения. Здесь нет слышимого диалога – отношения между персонажами изображаются через взгляд камеры на физические действия. Эти отношения не развиваются каким-либо определённым образом и ни к чему не приводят: действия становятся более интимными или безудержными и страстными по ходу фильма, что предполагает возрастающую степень опьянения, но между отдельными кадрами нет «преемственности»³⁰. Близость камеры к действию и ее «постоянная мобильность»³¹ на кинестетическом уровне помещают зрителя в пространство фильма.

Стратегия деперсонализации

Другая концепция, которая также подразумевает, что автор разрушает линейность повествования и делает камеру действующим лицом – это стратегия деперсонализации. Она заключается в том, что актёр становится частью изображения, утрачивая личность, его тело трансформируется при помощи оптики, угла и манеры съёмки, а также технических эффектов, а само движение передаётся как событие. Это близко к рассуждениям Вальтера Беньямина о том, что в кино отчуждение актёра от собствен-

партитуру для камеры и актёров, которая позволяет ментально привести зрителя в бар, если он там уже бывал. Либо озадачить его, если он не представляет себе этого, не имеет телесной памяти о том, что происходит в баре.

³⁰ Здесь имеется в виду, что каждый следующий кадр не продолжает повествование, а является зрителю без связи с предыдущим. Это Метц называл «сгущением», а Брэнниган отнесла к вертикальности как к нелинейной форме повествования. Не связанные между собой сюжеты показываются вразнобой, перебивая друг друга.

³¹ Мобильность – лёгкость в перемещении, подвижность: камера словно является участником событий в фильме. Этот участник фокусируется на различных деталях сюжетов, происходящих в едином пространстве, но не связанных между собой. Иногда может употребляться также термин «субъективная камера».

ного изображения – сродни взгляду в зеркало, которое заменяет экран, а само изображение является «переносным к публике»³²: «Публика вживается в актёра, вживаясь в кинокамеру»³³.

Деперсонализация исполнителей через непрерывность движения тел и объектов, так что они становятся взаимозаменяемыми переменными в рамках более крупного хореографического движения или события, – это кинохореографическая стратегия, распространенная в танцевальном кино. Основное внимание уделяется кинематографическому «телу-в-целом» при постоянном движении, которое сохраняется посредством составляющих его подвижных элементов. Сами элементы в большей или меньшей степени утрачивают свою сингулярность. Танец идеален для такой стратегии, предоставляя инструменты и методологию для разработки, артикуляции и повторения жестов и комбинаций движений на протяжении конкретной сцены.

³² Беньямин сформулировал это так: «Отражение может быть отделено от человека, оно стало переносным. И куда же его переносить? К публике». Отражение в зеркале как узнавание и отделение себя, определяющее отношение между Я и телом, между воображаемым и реальным, от Лакана кочевало в тексты других теоретиков как факт отделения человека от своего изображения, которое является в кино «переносным к публике» посредством экрана и проектора. Акт деперсонализации, как будто, заложен в самом механизме кино, в этом отчуждении изображения, словно в этом «зеркале» всегда кто-то другой. Факт, что кино – «переносное к публике» отражение в зеркале, говорит в пользу утверждения о том, что кино – это особого рода вуайеризм зрителя. Стратегия деперсонализации позволяет растворить интерес зрителя к подробностям личности конкретного героя по сюжету и направить его внимание на действие или образ, создаваемый в фильме. (Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин, В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 94).

³³ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 88.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

В кинокартинах Дерен групповой перформанс является одним из центральных элементов. Он может быть основан на различных телесных практиках и распространяться на людей и вещи, но не зависит от какого-либо конкретного исполнителя. Этот приём способствует построению вертикальной киноформы, освобождая фигуры от требований повествования, позволяя им стать частью общего значения. Так, в основе фильма «Ритуал в преображённом времени»³⁴ лежит идея ритуала как действия, которое реализуется посредством включения индивидуума в коллектив и его текучей субъективности. Во всех частях кинокартины Дерен осуществляла кинематографические манипуляции с пространством и временем, а непрерывность обеспечивалась использованием повторяющихся жестов. В фильме главные героини (роли исполнили Майя Дерен и Рита Кристиани) появляются как отдельные лица в первых кадрах, но по ходу фильма происходят совпадения в их действиях, которые говорят о связи и взаимозаменяемости персонажей.

Использование деперсонализации в кино стало обычным элементом множества танцевальных фильмов. В короткометражной киноленте «Транспорт»³⁵ режиссёра Эми Гринфилд, снятой по мотивам войны во Вьетнаме, хореография основана на простых бытовых движениях³⁶. Тела в работе Гринфилд не обладают лич-

ностными качествами – они специфичны и узнаваемы как тела эпохи, тела в кризисе: «Невосприимчивые, обмякшие, в некотором смысле исполняющие смерть, – буквально переносятся по пересеченной местности... а “ручная камера” обеспечивает смещение точки зрения, колеблясь между первым и третьим лицом... Поднявшись над группой, тела летят по воздуху... это образ, говорящий о необходимости спасения или сохранения достоинства пострадавшего»³⁷.

Стратегия стилизации жеста

Делёз в «Кино» рассуждал о переходе от будничной повадки к церемониальному жесту, отсылая к Брехту: «То, что мы обобщённо называем жестом (gestus), представляет собой связь между позами или их узел, их взаимную координацию, – но именно в той мере, в какой она не зависит от какой-либо предзаданной истории, интриги или от любого образа действия»³⁸. Вместо цитирования знакомых означающих действий, движения в фильмах Дерен уводятся в зону абстрактного через элементы стратегии стилизации жеста, среди которых повторение, преувеличение, абстракция, ритмическая манипуляция. «Дерен нашла идеальное средство в жестикуляции, заряженной выразительностью танца. Для эстетики Дерен кинематографический танец явился самым подходящим способом передавать идеи, эмоции и ритмы с прямоотой и силой»³⁹.

³⁴ «Ritual in Transfigured Time» (1947) – короткометражный немой экспериментальный фильм режиссёра Майи Дерен, в котором автор представляет посредством соединения танца и кинопрактик метафорический взгляд на социальные нормы.

³⁵ «Transport» (1971) – короткометражный звуковой цветной экспериментальный фильм режиссёра Эми Гринфилд.

³⁶ Повседневное движение было привнесено в танец группой художников, танцовщиков и перформеров, собравшихся в подвале Джадсон Чёрч (Judson Memorial Church) в Нью-Йорке в начале 1960-х годов, чтобы переосмыслить саму природу танца.

³⁷ Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance // Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women [Электронный ресурс]. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (дата обращения: 15.06.2022).

³⁸ Делёз, Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 455.

³⁹ Keller, S. Pas de deux for Dance and Camera in Maya Deren's films // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 63.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Подобно художникам раннего немого кино, которыми восхищалась Дерен, она искала новый язык жестов, специально разработанный для экрана. Танец и кино имеют общую особенность – они создают контексты, оторванные от реальности, и требуют соответствующих этим контекстам жестов. В съемочных заметках для фильма «Хореографический этюд для камеры» Дерен писала: «Преобразования и манипуляции должны быть скорее расширением нормального движения, чтобы зрители отождествляли своё тело с телом на экране, пребывая в иллюзии, что они тоже способны на это»⁴⁰.

В фильме Дерен «Ритуал в преображённом времени» интенсивное, чрезмерное и тщательно детализированное изображение жестов рук остраивает движения за счет графической изоляции и повторения. Эта формализация естественного движения переводит жесты общения в абстрактные формы, которые особым образом организуют пространство, на мгновение зависают в воздухе, прежде чем раствориться в нескончаемом обмене жестами. Движение является здесь сутью перформанса в переходе от мимесиса к расширению и повторению жестов, размывающих физические пределы тела. Повторение форм и хореографических последовательностей в телах, наряду с повторением определенных кадров, создает нарастающий ритм всей сцены.

Манипулирование жестами в киноперформансе посредством стилизации происходит как во время телодвижений, так и при помощи кинематографических эффектов. Эта концепция часто используется для создания современных фильмов на стыке танца и кино. В фильме Ду-

гласа Розенберга⁴¹ «Мой дедушка танцует» («My Grandfather Dances»)⁴² танцовщица и перформер Анна Халприн рассказывает про своего деда. Одновременно с наличием истории, выраженной в слове, в фильме представлена движущаяся партитура, которая является дополнительными смысловыми значениями. Розенберг использовал мультиэкспозицию и замедленное движение для того, чтобы продлить сам момент перехода между жестами героини, будто пытаешься воссоединить «до» и «после» движения в переходе между телом «будничным» и телом «церемониальным», извлекая «тело благодати и славы, чтобы в конце концов добиться исчезновения тела видимого»⁴³. Кинолента проявила некий ритуал памяти героини, дав воспоминанию стать фильмической реальностью, одновременно протекающей в прошлом, настоящем и будущем.

Выводы

Кинематографическая практика Дерен предвосхитила современный кинотанец и способствовала его развитию. Значение идей Дерен велико как с точки зрения истории взаимодействия кино и танца, так и для определения роли хореографии в этом взаимодействии. Тексты режиссёра и анализ её опыта дают право рассуждать о кинематографическом процессе как о сложной междисциплинарной практике, осуществляемой художниками в сотрудничестве с применением гибридных подходов для работы с движением на разных уровнях. Все стадии это-

⁴⁰ Deren, M. *Choreography for the Camera // Essential Deren: collected writings on film / By M. Deren.* – New York: McPherson, 2005. – P. 223.

⁴¹ Дуглас Розенберг (Douglas Rosenberg) – практик и теоретик кино, редактор сборников статей по кинокритике, главный редактор журнала «*The International Journal of Screendance*».

⁴² *My Grandfather Dances* (1999) – короткометражный звуковой цветной документальный фильм на основе одноимённого перформанса Анны Халприн.

⁴³ Делёз, Ж. *Кино.* – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – С. 453.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

го процесса важны и требуют своего рода хореографирования, то есть написания партитур перемещения внутри каждого кадра и для получения этих кадров, а также движения между кадрами при монтаже.

Раскрытые в статье стратегии киноперформанса могут быть использованы в качестве методологии при анализе фильмов с точки зрения процесса их создания. Исследовательская оптика в данном случае была приближена к оптике режиссёра.

Анализ более поздних примеров кинотанца показал, что они часто характеризуются вертикальной структурой. Как правило, эти фильмы отличаются отсутствием сюжета и логики повествования – исследуют качество момента или эмоции с помощью визуальных и звуковых партитур. Многие содержат элемент фантастического, выходящего за рамки привычного и происходящего вопреки обыденному. Тело в этих фильмах является не просто основным выразительным средством, но претерпевает трансформации. Движения тела, камеры, кинематографические эффекты и монтаж образуют кинохореографию, которая может существовать только в пределах кинематографического полотна. Авторы кинотанца, как правило, стремятся к нелинейному построению образов и воспринимают зазор между видимым и означаемым как художественное пространство.

«Будучи цепочкой из множества зеркал, кино представляет собой механизм одновременно хрупкий и прочный: он подобен человеческому телу, измерительному прибору, социальному институту. И дело в том, что он представляет собой все это одновременно»⁴⁴. Думать о кинотанце как о готовом продукте для

коллективного или частного просмотра – значит исключить весь многослойный процесс его создания. «Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъёмами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного»⁴⁵. Соединяясь с танцем, кино будто обретает свою истинную цель – запечатлеть мысль телом. Путь к этой цели – есть важный этап киноперформанса. Камера в этом процессе не ограничивается функцией записи и выполняет не только роль посредника между движущимся телом и трансформирующим его пространством кадра. Она имеет собственную партитуру и характеристики перемещения в пространстве в процессе съёмки. Можно сказать, она является полноценным – наравне с другими – участником той части киноперформанса, которая происходит до фильма и без которой он невозможен.

Список литературы

- Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 128 с.
- Бёрджер, Д. Зачем смотреть на животных? / Д. Бёрджер. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 159 с.
- Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. – 2-е изд. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 560 с.
- Кувшинова, М. Ю. Кино как визуальный код / М. Ю. Кувшинова. – Санкт-Петербург: Мастерская Сеанс, 2014. – 304 с.

⁴⁴ Метц, К. Воображаемое означаемое. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – С. 82.

⁴⁵ Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин, В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 105.



Вероника Сергеевна КРИВОШЕЯ

| Стратегии киноперформанса и идеи Майи Дерен о создании кинотанца |

Куртов, М. А. Между скукой и грезой / М. А. Куртов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. – 158 с.

Меньшиков Л. А. Интермедиаальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 6 (65). – С. 115–129.

Метц, К. Воображаемое означаемое. Психоанализ и кино. – 2-е изд. / К. Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовнина; науч. ред. А. Черноглазов. – Санкт-Петербург: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.

Brannigan, E. Dancefilm: Choreography and the moving image / E. Brannigan. – New York: Oxford University Press, 2011. – 224 p.

Deren, M. Essential Deren: Collected writings on film / M. Deren ; Edited with a preface by R. Bruce. – New York : Mc Pherson, 2005. – 265 p.

James, A. On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon / A. James // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 38–52.

Kappenberg, C. After Deren / C. Kappenberg; D. Rosenberg // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 1–5.

Kappenberg, C. Film as a poetry / C. Kappenberg // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 101–119.

Keller, S. Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren's Films / S. Keller // The International Journal of Screendance. – 2013. – Vol. 3. – P. 53–60.

Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance // Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women [Электронный ресурс]. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (дата обращения: 15.06.2022).



Veronika S. KRIVOSHEYA

| Strategies of Film Performance and Maya Deren's Ideas on Creating a Dancefilm |

Veronika S. KRIVOSHEYA

Independent Researcher
ORCID 0000-0003-2752-2071
E-mail: violnkey@gmail.com

STRATEGIES OF FILM PERFORMANCE AND MAYA DEREN'S IDEAS ON CREATING A DANCEFILM

Choreography and cinema are similar in interest in moving bodies with its connections to space and time. In the films referred to in the article, the movement at various levels is the main «performer» and exponent of the idea, and the cinematographic process of these films includes the creation of movement scores for all its participants (media). This means that a frame-by-frame shooting plan is a composition of movement for an actor (a group of actors) and a cameraman (a group of cameramen), including the distance to the camera, the speed and character of movement, the direction and location of light relative to the objects of shooting, taking into account subsequent editing of the footage.

Movement is a key element that connects dance and cinema, it allows to identify strategies on creating dancefilm. The practice of combining dance and film has led to the cinematic approach to composition of dance, that is used in contemporary dance theatre. The process of hybridization of the two types of art has generated interest from theorists and practitioners of visual art around the world and served as the formation of a border area of research, which is discussed in the article.

The article reflects the analysis of the experience of film director Maya Deren, which she fixed in her texts, as well as theoretical works that consider the

artistic concepts of the director in terms of creating films, the main focus of which is directed to the plasticity of body movement as a way of expressing thoughts. The author revealed which theoretical and practical developments of Deren ensured the extensive migration of her ideas into the field of modern interdisciplinary artistic practices, in particular, dancefilm.

The strategies for creating a dancefilm, which are described in the article, apply to both the filming process and the editing period. Traces of these strategies are found in the films of Deren's predecessors and in later works, testifying to their versatility and relevance to study.

The result of the work is the thesis that the process of creating a film dance should be thought of as an experience of art cooperation and interdisciplinary communication, all stages of which are equally important and require a certain approach, as well as analysis for further development of the methodology.

Key words: body, choreography, camera, cinema, dance, dancefilm, film, filmic performance, movement, Maya Deren, screendance.

References

Benjamin, V. (2021). *Kratkaya istoriya fotografii* [A Short History of Photography]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Berger, D. (2017). *Zachem smotret' na zhiivotny'h?* [Why look at animals?]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Brannigan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the moving image*. Oxford University Press.

Deleuze, J. (2020). *Kino* [Cinema]. Ad Marginem Press. (In Russian).

Deren, M. (2005). *Essential Deren: Collected writings on film*. Mc Pherson.

James, A. (2013). On Collaboration and Interdisciplinarity: Meshes of the Afternoon. *The International Journal of Screendance*, 3. 38–52.



Veronika S. KRIVOSHEYA

| Strategies of Film Performance and Maya Deren's Ideas on Creating a Dancefilm |

Kappenberg, C. (2013). After Deren. *The International Journal of Screendance*, 3. 1–5.

Kappenberg, C. (2013). Film as a poetry. *The International Journal of Screendance*, 3. 101–119.

Keller, S. (2013). Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren's Films. *The International Journal of Screendance*, 3. 53–60.

Kurtov, M. A. (2012). Mejdú skukoj i gr'ozoj [Between boredom and dream]. St. Petersburg Philosophical Society. (In Russian).

Kuvshinova, M. (2014). Kino kak vizual'nyj kod [Cinema as a Visual Code]. Masterskaya Seans. (In Russian).

Menshikov, L. (2019). Intermedial'ny'e praktiki v teorii akcionistskogo iskusstva [Intermedial practices in theory of action art]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, 6 (65). 115–129. (In Russian).

Metz, K. (2013). Voobrazhaemoe oznachaemoe. Psixanaliz i kino. [The Imaginary Signifier: psychoanalysis and cinema]. Publishing House of Europe. University in St. Petersburg. (In Russian).

Rosenberg, D. Jewish Women in Screendance. *Jewish Women's Archive: National organization dedicated to collecting and promoting the extraordinary stories of Jewish women*.
<https://jwa.org/encyclopedia/article/jewish-women-in-screendance> (Accessed 06.15.2022).

