

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

¹Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Аспирант²Московская театральная школа Олега Табакова
105062, Москва, Россия, ул. Чаплыгина, д. 20, стр. 1
Преподаватель сценической пластики
ORCID 0000-0001-5070-4290
E-mail: nikebelyakov@gmail.com

ПОЭТИЗАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНЫХ ДЕЙСТВИЙ: ПЕРФОРМАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО СПЕКТАКЛЯ ДИМИТРИСА ПАПАИОАННУ «ИЗНАНКА»

В статье рассматривается проблема определения границ современного танца в контексте эволюции перформативного искусства на примере спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка». Критерии применимости понятия «перформативность» к локальным видам искусства (в частности, к театру) до сих пор сформулированы достаточно размыто. Это вызывает разночтения и в теоретическом плане (искусствоведение, эстетика), и в практическом (реальный художественный процесс, включающий производство, продвижение арт-продукта и его рецепцию со стороны профессионального сообщества, критики и зрительской аудитории). Так, под влиянием перформативности в практике танца и физического театра возникли две глобальные проблемы: всё, что в своей основе имеет танцевальную или пластическую доминанту, стало получать жанровое определение перформанса, как итог – размылись границы между танцем и физическим театром. Пространство спектакля/видеоинсталляции «Изнанка» трактуется как синтез сценического и зрительского пространств, создающих в совокупности перформативный эффект совместного присутствия и коммуникации, синхронизированного физического и метафизического проживания. Единство времени, места, сюжетных ходов и инструментария, который

применяет хореограф, создает сложный пластический рисунок, что в итоге формирует медитативный эффект со-причастности зрителя к сценическому действию. Сложность идентификации происходящего в «Изнанке» как хореографии обусловила необходимость обращения к анализу использованных специфических художественных приемов и форм (таких как канон, синхронность, дуэты), что в итоге стало основанием для выявления хореографической доминанты в работе режиссера. Особое внимание уделено приему поэтизации повседневных действий, исполняемых на сцене перформерами. На основе анализа постановки выявлены отличительные признаки танца, позволяющие утверждать, что пластическая партитура перформеров является хореографическим рисунком. На основании выявленных художественных особенностей спектакля делается вывод о специфике авторского метода работы Димитриса Папаиоанну, в качестве его основного вектора выделяется перформативность.

Ключевые слова: физический театр, современный танец, перформанс, перформативность, Димитрис Папаиоанну, «Изнанка», видеоинсталляция, хореографический рисунок, присутствие, повседневность.

Отличительная черта современного художественного процесса – смешение стилей, жанров и видов искусства. Со-

единения, коллаборации и творческие пересечения неизбежно вносят коррективы в «чистые» виды искусства. Например, современный танец



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

вследствие его существования и развития в поле перформативных практик претерпевает существенные изменения: становится сложно определить границы танца как такового в контексте актуальных арт-экспериментов.

В XX веке танец освободился от паттернов классического балета, приобрел новые формы, переосмыслил вопросы телесности, проникся тенденциями современного ему искусства, ушел от сюжетного повествования в сторону абстракции. «Представители американского постмодернистского танца¹ предприняли немало для ликвидации границ между танцем и обыденным движением. Для них сценический танец не был самоцелью, а свою деятельность они воспринимали в аспекте процесса исследования»². Многие хореографы, представители свободного танца, танца модерн и постмодерн танца, разрабатывали собственные пластические языки и техники (А. Дункан, Л. Фуллер, М. Грэм, Д. Хамфри, М. Вигман, Ч. Вейдман, Х. Лимон, Л. Хортон, Э. Хоукинс, М. Каннингем, П. Бауш и проч.), соответствующие их художественным задачам, что привело к расширению границ понятия «современный танец». В результате длительного эволюционного процесса развития современного танца, его трансформаций и поиска новых репрезентативных форм произошло изменение функции танцовщика/исполнителя. В настоящее время наблюдается «дистанцирование разрушающегося танца от исполнителя и рождение механизма исполнения, то есть феноменального исполнителя. В современном искусстве исполнитель не индивидуален, потому что не выражает личность (ни свою, ни персонажа). Исполнитель стремится к

идеальному механизму, то есть к трагическому достижению невозможного. Это и есть выход на первый план “идеи”, “мысли” в противовес телесности, образу, роли, собственно хореографии»³.

Одним из танцевальных новаторов в области перформативного искусства является греческий режиссер, художник и хореограф Димитрис Папаиоанну. Постановщик работает на стыке разных видов искусства, чаще всего не дает жанрового определения своим работам: «Я отношусь к людям искусства, которые отказались от односоставности и смешивают все, что угодно, в своих спектаклях. Но я одновременно и довольно консервативен в своих вкусах и взглядах и считаю, что театр должен обращаться к человеку и говорить о человеке. А в любом спектакле должна быть идея. Таким образом я отвергаю псевдомодернистские течения и считаю, что спектакль должен обладать каким-то посылом, мыслью»⁴.

Постановки Папаиоанну имеют перформативный характер, а их лексическим инструментом является тело. При формировании команды для будущего проекта режиссер выбирает танцовщиков или пластичных, хорошо чувствующих свое тело перформеров. Поскольку в центре его творчества находится человек, а предметом изучения является тело человека, в используемом им лабораторном методе преобладают физические эксперименты и поиск нового пластического языка, который призван решать художественные задачи той или иной

¹ М. Каннингем, А. Эйли, П. Тейлор, Т. Браун и пр.

² Чурилова, Е. И. Проблема формирования границ современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 2 (72). – С. 35.

³ Максимов, В. И. Теоретические основы современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 51.

⁴ Димитрис Папаиоанну о спектакле «Великий укротитель» // Театральная Олимпиада 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (дата обращения: 01.04.2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

постановки режиссера, а не реформировать современное хореографическое искусство.

Папаиоанну, имеющего большой опыт в области танца и проходившего обучение в хореографической студии Эрика Хокинса и в классах Морин Флеминг, семнадцать лет руководившего собственной танцевальной компанией «Edafos» («Земля»)⁵, можно назвать продолжателем единой линии развития современного танца. Если большая часть работ Папаиоанну напрямую связана с танцем, пластикой и физическим театром, то видеоинсталляция «Изнанка» («Inside», 2011) ставит серьезный вопрос перед зрителем: является ли танцем то, что происходит на сцене?

Искусствоведческий интерес к работе Папаиоанну «Изнанка» заключается в том, что режиссер, используя цикл бытовых действий и не прибегая к развернутой хореографии, создает хореографический рисунок в пространстве своей работы. Последовательность простых действий и различные комбинации их выполнения создают нечто, что можно охарактеризовать как «перформативную хореографию». Проблема определения «границ перформанса»⁶ в современной хореографии является одной из наиболее острых и актуальных для искусствоведческого дискурса. Среди отечественных исследователей к ней обращались Е. И. Гордиенко⁷, Т. В. Гордеева⁸, Н. В. Курюмова⁹, К. С. Бе-

ленкова¹⁰, А. Ю. Торкай¹¹ и проч. В этом ракурсе спектакль Папаиоанну «Изнанка» анализируется с опорой на труды как российских, так и европейских исследователей перформанса (Р. Шехнера¹², Э. Фишер-Лихте¹³, Х.-Т. Лемана¹⁴).

Проблема заключается в сложности определения происходящего в спектакле «Изнанка» как хореографии. На основе анализа постановки выявляются отличительные признаки танца, позволяющие утверждать, что пластическая партитура перформеров «Изнанки» является хореографическим рисунком, анализируются художественные особенности спектакля, подтверждающие перформативный метод работы Папаиоанну. Пространство спектакля/видеоинсталляции «Изнанка» трактуется как синтез сценического и зрительского пространств, создающих в совокупности перформативный эффект совместного присутствия и коммуникации, синхронизированного физического и метафизического проживания.

2020. – Т. 5. – № 1. – С. 82–99. – DOI: 10.18522/2415-8852-2020-1-82-99.

⁸ Гордеева, Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 87–97.

⁹ Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2011. – 176 с.

¹⁰ Беленкова, К. С. Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 81 с.

¹¹ Торкай, А. Ю. Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 84 с.

¹² Шехнер, Р. Теория перформанса. – М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.

¹³ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – 376 с.

¹⁴ Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

⁵ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссера Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.

⁶ Меньшиков, Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 116.

⁷ Гордиенко, Е. И. Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. –



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

«Изнанка» – шестичасовая видеоинсталляция. В первоначальном виде работа была реализована в формате сценической постановки в театральном пространстве с «живой» аудиторией (преьера состоялась 13 апреля 2011 года в театре Паллас (Pallas Theatre) в Афинах)¹⁵. Зрители покупали билеты с возможностью в любой момент покинуть зал/здание театра и вернуться обратно. На сцене выстраивалась большая современная квартира с кухней, ванной, балконом и панорамным окном. В постановке принимали участие тридцать перформеров, для которых требовался следующий реквизит: «60 больших полотенец обсуждаемого цвета, 1100 простыней, 2000 стаканов с водой, 60 тарелок, хлеб и хлопья – каждый день свежие, 30 наборов ключей, 30 рюкзаков, 3 кресла, 1 специально сделанный стол, 1 маленький холодильник, 1 потолочная и 1 настольная лампа, 1 специальный матрас, через который перформеры исчезают со сцены»¹⁶.

Один из показов перформанса был снят Папаиоанну на камеру, закрепленную в одной точке. Режиссер пытался смонтировать сжатую версию постановки, но принял решение оставить ее в первоначальном виде и использовать в качестве музейной инсталляции. Таким образом «Изнанка» добралась до России. Инсталляция была показана в октябре 2017 года в рамках фестиваля современного искусства «Территория»¹⁷. Папаиоанну позаботился о том,

чтобы инсталляция воздействовала на аудиторию наравне с живой постановкой, поэтому им были предусмотрены определенные экспозиционные условия: «Проекционная поверхность должна быть размером 12,45 м x 4,73 м, чтобы рост “экранных” людей соответствовал реальному человеческому. Кроме того, принимающая сторона должна заказать деревянную рамку со скошенной кромкой по чертежам компании, которая будет обрамлять инсталляцию. Также организаторы должны подготовить вторую, запасную, систему воспроизведения – на случай, если откажет первая»¹⁸.

На первый взгляд, «Изнанка» представляет собой монотонное и однообразное полотно: тридцать перформеров в разной последовательности и скорости входят в пространство квартиры, выполняют ряд бытовых действий (раздеваются, включают свет, принимают душ, едят, пьют воду, ложатся спать и т. д.). Но после шестичасового просмотра зритель понимает, что режиссеру удалось создать визуальную медитацию, а видеоинсталляция представляет собой картину, которую Папаиоанну рекомендует внимательно и отстраненно рассматривать, словно перед глазами находится художественное произведение¹⁹.

Хореографическая партитура спектакля. Прежде чем обратиться к изучению структуры, формы и художественных особенностей спектакля, стоит определить условную хореографическую партитуру одного перфор-

¹⁵ Inside // DimitrisPapaioannou Official Web-site. <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed March 28, 2022).

¹⁶ Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

¹⁷ Изнанка // Фестиваль-школа современного искусства «Территория» [Электронный ресурс]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (дата обращения: 07.04.2022).

¹⁸ Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

¹⁹ Фестиваль «Территория» в ММОМА // Московский музей современного искусства [Электронный ресурс]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (дата обращения: 28.03.2022).



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

мера, представляющую собой последовательность повседневных бытовых действий. Полный цикл действий, описанный ниже, предлагается разбить на «фазы» – этапы в развитии одного цикла, что позволит отслеживать изменения в партитуре исполнителей в процессе анализа перформанса. Одно действие перформера – одна фаза.

Пластическая партитура действий перформера состоит из следующих элементов: открывает дверь, заходит в квартиру, закрывает дверь, включает свет, отходит от входной двери на пять шагов, кладет ключи в карман, смотрит на кровать/панорамное окно, оставляет рюкзак и куртку у входной двери, выключает сигнализацию, подходит к кровати, садится на край кровати, развязывает шнурки, снимает обувь и носки, встает с кровати, включает прикроватный светильник, снимает кофту, идет в ванную, спускает брюки и садится на унитаз, встает с унитаза, спускает воду, снимает майку, бросает ее у кровати, включает воду, снимает брюки и белье, принимает душ, выключает воду, выходит из душа, вытирается полотенцем, берет домашнюю одежду (разную – в зависимости от пола перформера), идет на кухню, вешает одежду на стул, проходит вглубь кухни, достает посуду и ставит ее на стол, забирает одежду со стула, уходит вглубь кухни, надевает одежду, возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни, возвращается к окну на кухне со стаканом воды, смотрит в окно и пьет воду, подходит к панорамному окну, открывает окно настежь, выходит на балкон, стоит на балконе, возвращается к кровати, отбрасывает простыню, садится на кровать, ставит стакан на полку, сдвигая ряд стаканов (так, что стакан с противоположного края падает за пределы декора-

ции, а рука человека, находящегося внизу перед сценой, ловит падающий стакан), встает с кровати, снимает всю одежду, ложится на кровать, переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни, затем накрывается простыней с головой и медленно проваливается внутрь кровати (последовательность действий перформеров восстановлена по видео спектакля²⁰). Каждый входящий одет в куртку, майку, брюки, ботинки, держит ключи в левой руке и рюкзак на правом плече. Полный цикл действий одного перформера занимает около пятнадцати минут.

У перформанса нет начальной и конечной точек. Есть условное начало цикла и его конец. С первой минуты действия в сценическом пространстве появляется перформер и выполняет чистый цикл действий. Далее, перформеры по очереди выходят на сцену, с разной скоростью и ритмом выполняют циклы, так что циклы их действий частично пересекаются друг с другом. Исполнители лишены характеров, обезличены, они не вступают во взаимодействие, не реагируют друг на друга. Точные траектории движений перформеров позволяют говорить о хореографичности происходящего на сцене: герои не сталкиваются друг с другом, не мешают друг другу выполнять свои циклы, периодически исполнители встречаются в одной точке (например, сидя на кровати или за кухонным столом), создавая пластические рисунки посредством приема, сходного с имитационной полифонией²¹. Подобное движение исполнителей можно соотнести со свободным танцем, стремившимся освободиться от конвенцио-

²⁰ INSIDE (2011) / Full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited // Vimeo [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/74864424> (дата обращения: 28.03.2022).

²¹ Имитационная полифония – в музыкальном произведении, вступление разных голосов по очереди с одной и той же темой, канон, конвенция, fuga.



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

нальности танцевального искусства и приравнять танцевальные движения к бытовым²².

Не все перформеры выполняют полный цикл действий. К тридцатой минуте в разных точках сценического пространства находятся только мужчины, к тридцать седьмой минуте их сменяют женщины. Сценография инсталляции устроена таким образом, что выйти на площадку можно из нескольких точек: входной двери, кухни и душа. Благодаря этому перформеры могут сменять друг друга во время некоторых фаз партитуры. Так, в глубине кухни может скрыться мужчина, а появиться обратно – женщина.

Идея хореографичности происходящего укрепляется к сороковой минуте инсталляции. Поскольку заданная режиссером партитура действий одного перформера представляет собой цикл, а полный цикл делится на фазы, то в общей композиции «циклы» и «фазы» могут формировать различные комбинации между собой. Уместно применить к анализу происходящего в перформансе музыкальный термин «канон», употребляемый также и для характеристики хореографии – как прием для построения длинных хореографических фраз и предложений, составляющих танцевальную мелодию, при котором несколько исполнителей, повторяющих одинаковую движенческую фразу, вступают в действие с некоторым опозданием по времени друг относительно друга²³. Две группы мужчин-перформеров с небольшим отставанием друг от друга – канон – соединяются в двух фазах. В то время как один подхо-

дит к кровати, садится на край кровати, развязывает шнурки и снимает обувь и носки, встает с кровати, включает прикроватный светильник, снимает кофту, идет в ванную, второй – идет на кухню, вешает шорты на стул, проходит вглубь кухни, достает посуду и ставит ее на стол, забирает шорты со стула, уходит вглубь кухни, надевает шорты, возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни, возвращается к окну на кухне со стаканом воды, смотрит в окно и пьет воду. Действия перформеров выполняются синхронно, накладываются друг на друга или сменяют друг друга с разницей в доли секунды. За счет обезличенности героев, отсутствия их взаимодействия, режиссеру удалось создать иллюзию раздвоения личности, достигнуть эффекта анаглифа²⁴. При синхронном существовании перформеров появляется дополнительный реквизит: так в фазе «возвращается к столу, садится на стул, ест, встает из-за стола, забирает посуду, уходит вглубь кухни» реквизит дополняется вторым стулом, а перформер сидит рядом со столом и держит посуду с едой в руках.

На протяжении всей инсталляции Папаиоанну трансформировал восприятие течения времени через ускорения, замедления, цикличность действий исполнителей. С первой минуты зрителю предоставили возможность увидеть полный цикл – последовательность действий в заданной режиссером длительности. Затем произошло наложение: благодаря увеличению количества перформеров на сцене появилась динамика действия, которая в свою очередь при-

²² Сироткина, И. Е. Свободный танец в России: История и философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – С. 68.

²³ Никитин, В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 73.

²⁴ Анаглиф (от греч. «рельефный») – метод сепарации изображений чёрно-белой стереопары при помощи цветного кодирования. Разные части стереопары, предназначенные для левого и правого глаз, проецируются или печатаются на одну и ту же поверхность, но окрашиваются в разные цвета, дополнительные друг к другу.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

вела к изменению плотности времени. К сорок второй минуте режиссер резко освободил сценическое пространство, удалив со сцены всех исполнителей, независимо от того, на какой фазе действия они находились. На площадку вновь неторопливо вышла женщина-перформер, вернув течение действия к первоначальному этапу. На пятьдесят седьмой минуте инсталляции Папаиоанну использовал синхронное появление перформеров. Они опережали друг друга, совпадали в действиях или дополняли друг друга (например, один открывал входную дверь, входил в квартиру, другой закрывал ее). В качестве хореографической параллели можно обнаружить сходство происходившего с «па-де-де» – одной из основных музыкально-танцевальных форм в балете, состоящей из выхода двух танцовщиков (антре), адажио, вариаций сольного мужского и женского танцев и совместной виртуозной коды²⁵. Подобный прием визуально способствовал восприятию увиденных действий как хореографии.

С семнадцатой минуты второго часа менялась последовательность действий в цикле и нарушалась их логика. В комнате у входной двери с небольшим отставанием оказывались четверо перформеров. Один из них достигал фазы «отходит от входной двери на пять шагов» и начинал действовать в обратном порядке, оказываясь в начальной точке за входной дверью. Другой, действуя по заданной схеме, нажимая на выключатель, вдруг выключал, а не включал свет. Затем с двадцатой минуты второго часа (со сменой музыки) Папаиоанну вновь создал на площадке хореографический рисунок, заселив входную зону, кровать, ванную и кухню

перфомерами, выполнявшими разные фазы общего цикла. С этого момента исполнители приходили в определённые точки (например, сидя на кровати), но пропускали некоторые фазы, такие как «снимает обувь и носки», и переходили к следующему действию. Это позволило режиссёру создать многоплановый хореографический рисунок.

Музыкальность формы спектакля. В процессе изучения структуры «Изнанки» можно заметить, что спектакль выстроен по музыкальным законам. В пластической партитуре есть цикл – исходная тема повторяется с различными вариантами интерпретации. В музыковедении темой называется индивидуализированный музыкальный материал, выражающий основную музыкальную мысль произведения (или его части). Свойством темы является ее узнаваемость даже в отрыве от контекста. В процессе становления формы тема развивается, проходя разные стадии. В зависимости от типа формы произведение может строиться на одной, двух или нескольких темах²⁶.

В «Изнанке» присутствует одна тема, которая задает вариационную форму. Поскольку при каждом повторе тема видоизменяется (одна наслаивается на другую, циклично повторяется фрагмент темы, воспроизведение ускоряется или замедляется, тема обрывается на определенном моменте и начинается заново и т. д.), то уместно отметить, что Папаиоанну применил в постановке спектакля принцип характерных вариаций. Об этом говорит факт изменения настроения определенных сцен спектакля при сохранении единой темы, что напрямую зависит от ее интерпретации: с изменением харак-

²⁵ Па-де-де // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (дата обращения: 23.05.2022).

²⁶ Бонфельд, М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. – М.: ВЛАДОС, 2003. – С. 3.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

тера темы меняется жанровая направленность. Различные варианты трансформации темы формируют новые обстоятельства драматургии в спектакле (одиночество, ссора, любовь, ожидание, встреча и проч.), создавая динамику действия и помогая смене зрительского восприятия.

Поскольку танец напрямую отражает музыкальную структуру, можно утверждать, что пластическая партитура, созданная Папаиоанну в спектакле «Изнанка», имеет отношение к танцу. Помимо того, что свобода поиска новых танцевальных форм стерла границы определения современного танца, она также привела постановщиков к провокации в виде субъективизации хореографии. Это выражается не только в форме репрезентации актуального танцевального искусства, но и во взаимодействии танцовщиков с музыкой. На протяжении шести часов перформеры «Изнанки» движенчески не совпадают с музыкальной партитурой. Музыка Константинос Микопулоса (греческая группа К.ВНТА) работает на создание атмосферы и наполняет динамикой повторяющиеся циклы действий. Перформеры же используют музыку в качестве контрапункта к хореографическому рисунку. Пластическая концепция Папаиоанну напоминает метод случайных действий, разработанный М. Каннингемом в 1951 году. Вдохновленный идеями Дж. Кейджа, Каннингем создал хореографическую алеаторику, реализованную в спектакле «Шестнадцать танцев для солиста и трио» («Sixteen Dances for Soloist and Company of Three», 1951). «В основе хореографической композиции лежали разработанные хореографом для каждого танцовщика последовательности движений, напоминающие повседневные действия, либо репетиционные упражнения, которые танцовщики самостоятельно

развивали в процессе исполнения»²⁷. В отличие от «Шестнадцати танцев», организующим пластическим приемом в «Изнанке» выступила хореографическая партитура, а не длительность музыкального произведения.

Игра с восприятием. Рождение драматургии. В спектакле режиссер использовал распространенный прием экспозиции, при котором появившийся в пространстве человек замирает в определенной мизансцене. Пауза после входа дает зрителю возможность понять, откуда вернулся человек, что он видит, в каком он состоянии, позволяет почувствовать его отношение к месту, в которое он вернулся, увидеть, где находится его квартира и в какое время суток происходит действие (почти при каждом появлении нового исполнителя меняется фон панорамного окна и освещение). Остановка, несмотря на медитативность действия, фокусирует внимание на важных деталях сцены.

Чередование режиссером исполнителей разного пола в разных фазах (например, на сорок восьмой минуте лежащими на кровати оказываются обнаженные мужчина и женщина, которые не обращают внимание друг на друга, в это же время в квартиру входит другой мужчина-перформер) позволило зрителю наполнить сцену своими ассоциациями (неожиданное появление третьего человека, ломающего интимную сцену, смоделировало обстоятельства измены).

Зрительское восприятие формируется не только за счет динамики действия, но и посредством звуковых и видео эффектов. К тридцать пятой минуте второго часа после череды уже привычных для зрителя действий и смены па-

²⁷ Кисеева, Е. В. Роль композиторов Нью-Йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 114–129.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

норманных пейзажей в окне, на балконе вдруг одновременно оказываются мужчина и женщина. На площадке приглушается свет, а застывшее изображение оживает: на экране появляется небо с движущимися облаками. Создаётся иллюзия полёта исполнителей, отношения между ними становятся понятными зрителю: они влюбленные. Режиссер вводит в спектакль реальных влюбленных, подчеркивая идею любви как готовности людей разделять уединение. Папаиоанну вновь нарушает заданные им правила существования артистов. Мужчина и женщина начинают синхронное движение к кровати. Оказавшись на ней, оборачиваются друг на друга и начинают взаимодействовать: мужчина забирает у женщины стакан и вместе со своим ставит на полку. Затем герои раздеваются и ложатся друг на друга. Следом, с отставанием, в квартиру входит новая пара перформеров (мужчина и женщина), длительность действий которых различается: мужчина застывает в фазе «смотрит на кровать», а женщина продолжает действовать в исходном ритме. Мужчина перешел к следующей фазе лишь после того, как женщина вышла из душа.

За счет игры с ритмом внутри заявленного цикла действий и сочетаниями полов исполнителей Папаиоанну удалось создать динамику и напряжение в сценах. Цикл бытовых действий создан режиссером в определенной логической последовательности. Работа с наложением циклов, ритмом внутри цикла и сочетанием полов (мужчина-женщина, мужчина-мужчина, женщина-женщина или группы мужчин и женщин) позволили режиссеру создать различные драматические обстоятельства: пара влюбленных, поссорившиеся люди, равнодушная пара и проч. Более того, постановщик мог не ставить перед собой таких задач. Это говорит о том, что ин-

сталляция не просто предстает перед публикой, а побуждает зрителя к сотворчеству. Наложение циклов и появление на площадке перформеров разных полов моделируют различные жизненные ситуации в сознании аудитории.

На восемнадцатой минуте третьего часа на кровати сидят двое мужчин в нижнем белье. В квартиру синхронно входят и смотрят на мужчин две женщины. Исполнители ничего не играют и не транслируют зрителю своих эмоций или отношений, подобные комбинации действий рожают индивидуальные ассоциации у зрителей. Папаиоанну убежден, что «как только эмоция начинает выражаться на сцене, она сразу становится фальшивой. Только эмоциональная сдержанность может усилить эмоцию до того, что она уйдет в зал»²⁸. Далее женщины синхронно проходят весь цикл. Их точные синхронные движения неожиданно превращаются в хореографический рисунок.

Спустя еще час, после представления по-разному скомбинированных циклов, Папаиоанну вновь останавливает действие, вводя новую драматургическую линию. На балконе стоит одинокая мужская фигура, панорама медленно двигается влево, создавая иллюзию движения времени, погружения героя в свои мысли, ожидания. Входная дверь плавно открывается, в квартиру медленно входит женщина, обращает внимание на мужчину на балконе. На минуту создается ощущение, что мужчина ждет эту женщину. Но затем в квартиру продолжают входить другие перформеры, останавливаясь на фазе «смотрит в панорамное окно». Их собирается около пятнадцати человек, смотрящих на мужскую фигуру в окне. Папаиоанну разрывает

²⁸ Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed March 25, 2022).



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

интимную сцену тревожным звуком сирены, на экране появляется мрачная картина разрушенного города, а дальнейшие действия перформеров напоминают движения людей, укрывающихся в убежище.

На четвертом с половиной часу Папаиоанну ввел еще одно нарушение правил. Перформеры начинают существовать в новом цикле внутри имеющегося: одни повторяют начальные фазы от «открывает дверь» до «смотрит на кровать» и в обратном порядке, другие от фазы «ложится на кровать» до «переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни» и обратно. Эти микроциклы, своеобразные сбои в системе, продолжаются около десяти минут, создавая метафору маяты, неопределенности действия.

Аллюзии на изобразительное искусство. Помимо сложносочиненной пластической конструкции спектакля, особое внимание уделено визуальной составляющей постановки. Как истинный художник, Папаиоанну вписал в сценографию «Изнанки» реплики мирового изобразительного наследия. Работа художника по свету Алекоса Яннароса в кухонной зоне отсылает к светотени из полотен нидерландского художника Яна Вермеера, экспозиция ванной комнаты выстроена в эстетике работ Дэвида Хокни, спальная часть вдохновлена интерьерными пейзажами американского живописца Эдварда Хоппера. Помимо того, что Вермеер, Хокни и Хоппер – любимые художники режиссера, часть своего творчества все трое посвятили работе над темой одиночества.

Важную художественную функцию в постановке выполняет панорамное окно. Это центр и самый важный сценографический элемент. Окно – своего рода картина в картине, визуальный проводник к происходящему на

сцене. С его помощью меняется настроение сцены, место и время действия. Оно трансформирует пространство комнаты, превращая ее то в воздушный шар, то в автобус, то в самолет, позволяет определить, что это за комната, где она находится и какова функция сценического пространства. Смена пейзажей за окном позволяет определить национальность героев, ощутить их психологическое состояние. В окне возникают статичные и динамичные изображения, что придает дополнительную динамику происходящему. В одной из сцен панорама заполнена голубым небом с движущимися облаками, а в центре на балконе стоит одинокая мужская фигура – возникает аллюзия на излюбленный художественный прием Рене Магритта, который Папаиоанну неоднократно использовал в спектакле «2»²⁹.

В одном из интервью Папаиоанну говорил о том, что отвергает идею оживших полотен – произведения искусства должны оживать посредством воображения. В «Изнанке» режиссер создал малодинамичную картину из повторяющихся циклов бытовых действий человека и рекомендовал аудитории всматриваться в работу и искать в ней свои смыслы. Подчеркнуть принадлежность перформанса к визуальному искусству режиссеру удалось за счет обрамления видеоинсталляции деревянной рамой. Тем самым Папаиоанну возвысил ценность времени и действий, ежедневно совершаемых человеком. Зритель пришел в музей, чтобы шесть часов смотреть на то, чем он автоматически занимается каждый день. «Ceremony of nothing» («торжество пустоты») – вот что, по словам ре-

²⁹ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссёра Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

жиссера, разворачивается на глазах у зрителей³⁰.

Метафоры. За внешней стерильностью действий перформеров, четкой и выверенной структурой постановки скрываются яркие художественные образы, построенные как метафоры. В спальне справа от изголовья кровати сценографы Димитрис Теодоропулос и София Дона расположили полку, на которую вновь прибывшие перформеры ставят пустые стаканы. Каждый последний поставленный в ряд стакан вытесняет первый, который падает за пределы сценического пространства, где его подхватывает рука работника сцены, не давая ему разбиться. Папаиоанну использовал пустой стакан как условную меру прожитого дня, как неизбежное вытеснение из этого мира и движение к саморазрушению.

Сон в «Изнанке» – прямая метафора смерти. Каждый новый перформер, завершая цикл и переходя к фазе «ложится на кровать, переворачивается на бок, накрывая себя частью простыни», медленно исчезает, проваливаясь вглубь кровати. Режиссер подчеркивает, что сон – «как маленькая смерть, провал, из которого невозможно “вернуться”: можно только прийти заново, каждый раз другим»³¹. Мотив бесконечности подкреплен мгновенным появлением в пространстве нового исполнителя, который выходит сразу, как только кровать поглотила предыдущего. Подобно исчезновениям и появлениям людей, на сцене появляются и исчезают вещи и предметы. В сценографии предусмотрено несколько зон (у входной двери,

в скрытом от глаз зрителя пространстве кухни, в ванной и за кроватью), куда перформеры вешают куртки, бросают рюкзаки, одежду, использованные полотенца и проч. Саморегуляция инсталляции организована открыто: помимо приема с падением стаканов, из-под кровати периодически появляются руки, медленно утягивая оставленные на полу вещи; постель застелена большим количеством простыней, чтобы каждый перформер мог укрыться одной и забрать ее с собой.

Несмотря на максимальную реалистичность происходящего и приближенность к реальной жизни (например, одним из обязательных технических требований было функционирование санитарных узлов на сцене), Папаиоанну все же выдержал театральную меру условности, из-за чего некорректно давать постановке однозначное определение. Как произведение современного искусства, постановка может изменяться в зависимости от обстоятельств репрезентации: «Изнанка» может существовать в виде спектакля, а может – как видеoinсталляция. Режиссеру удалось соответствовать перформативным тенденциям, а именно – создать визуальное произведение на стыке жанров и видов искусства, в пространстве которого реализуется взаимодействие исполнителя (художника/перформера) и зрителя, который может повлиять на развитие и завершение художественного процесса. Папаиоанну привнес в театральную эстетику музейную форму, а музейному пространству подарил условность и театральность.

Идея. Перед показом видеoinсталляции в Москве режиссер рассказал о том, что, как и во всех его работах, в «Изнанке» присутствует основная идея – в спектакле исследуется тема одиночества. «Есть “одиночество” (loneliness) –

³⁰ Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

³¹ Крыгина, Н. Процессуальность в действии // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsessualnost-v-deystvii> (дата обращения: 28.03.2022).



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

что-то вынужденное, обреченное, от чего хочется спастись и бежать (никто не хочет быть одиноким). А есть “уединение” (solitude) – то, что подпитывает человека, служит ему укрытием и спасением, то, к чему каждый стремится³². «Изнанка» предлагает зрителю не подсмотреть за моментами уединения человека в замочную скважину, но увидеть, насколько прекрасен человек в моменты единения с самим собой, когда человек не думает о своем внешнем виде, поведении, когда он не скован наблюдением посторонних глаз, не стыдится своего тела (во всех спектаклях Папаиоанну присутствуют сцены с обнаженными артистами), когда человек прекрасен в своем первоначальном виде. Режиссер предложил увидеть то, что невозможно увидеть со стороны. Именно поэтому спектакль погружает зрителя в медитативное состояние и держит внимание на протяжении шести часов.

Изучив особенности перформанса, хочется поспорить с переводчиками официального русского названия спектакля. Все вышеописанное подтверждает близость перевода «Inside» к «Внутри»: внутри театра (так как режиссер не скрывает условность происходящего на сцене), внутри человеческой жизни (так как Папаиоанну использует повседневность в качестве художественного и пластического решений спектакля; его дом – фактическое убежище), внутри человека (так как доминантна тема одиночества, стремления к единению человека с самим собой, к гармонии). Вместе с тем «Изнанка» – это емкое определение того, что скрыто от человеческих глаз, самого потаенного.

Важна и роль зрителя в перформансе. Помимо того, что любой желающий вправе покинуть действие в любой момент и вернуться обратно, зритель становится непосредственным участником происходящего. После нескольких часов любое действие человека воспринимается им по-другому, более осознанно. Режиссерский замысел заключается в намеренном выведении человека из состояния автоматизма, загнанности и заданности действий. В зависимости от места проведения перформанса (театр или музейное пространство) и от его формы (спектакль или видеоинсталляция) для зрителей созданы комфортные условия: в театре выстроены удобные для просмотра места, а в музее (например, так, как было в Москве) можно было прилечь и выпить воды из кулера.

Анализ спектакля «Изнанка» привел к следующим выводам. Основываясь на теориях современных исследователей театра, посвященных актуальному искусству, можно выделить основные перформативные аспекты спектакля «Изнанка». Инсталляция по ходу длительности действия формирует специфическое пространство постановки – общее энергетическое поле между исполнителями и зрителями, погружая последних в состояние медитации. Публика не сопереживает происходящему, а через действия перформеров смещает акцент восприятия на свое тело³³. Новые правила, противопоставленные обычному поведению аудитории и свойственные спектаклю, дают зрителю свободу выбора: присутствовать на протяжении всего спектакля, уйти на время и вновь вернуться или прервать просмотр в определенный момент. Следовательно, Папаиоанну нарушает традици-

³² Emigrant, I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

³³ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – С. 68.



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

онную концепцию театра, смещая акцент в сторону перформативности.

«Изнанка» освобождена от драматургии, в постановке присутствует главенствующая тема одиночества, а концепция спектакля основана на ритуальности процесса и последовательности поведенческих актов³⁴. Спектакль свободен от театральной идеи отражения жизни, режиссер акцентирует внимание на процессуальности повседневных действий человека. При помощи театральных средств Папаиоанну создал самодостаточную инсталляцию посредством действий, совершаемых здесь и сейчас. Приоритет отдан знаковости и визуальности сценического события³⁵.

В центре внимания – тело человека. Исполнители ничего не транслируют зрителю, они обезличены и освобождены от театральной условности. Если во многих своих спектаклях – «2», «Первая материя» («Primal mater»), «Натюрморт» («Still life»), «С тех пор, как она...» («Since She»), «Великий укротитель» («The Great Timer»), «Чернила» («Ink») – Папаиоанну фокусировал внимание на деконструкции тела³⁶, то в «Изнанке» режиссер сделал акцент на гармоничном состоянии тела человека и выделил его из пространственно-временного континуума в качестве предмета искусства. Постмодернистское суждение о том, что перформативное искусство «исключает всякое представление, иллюстрацию или интерпретацию через тело, которое берется просто

как средство. Актер теперь должен представлять (и предоставлять) на сцене самого себя»³⁷, ведет к формированию перформативной роли актера в современном спектакле.

Пластическая доминанта «Изнанки» имеет все основания для причисления ее к танцу. В спектакле выстроена четкая хореографическая партитура исполнителей, простроена очередность и траектория движения перформеров в пространстве, интенсивность и ритмичность их движений. Заметна выверенность действий, точность положения тел в пространстве и амплитуда движений, присущих танцу. Проявлены хореографические приемы, такие как канон, синхронность, дуэты. Папаиоанну сохранил тенденцию освобождения современного танца от классических паттернов, сочинил пластическое решение, пограничное с устоявшейся формой танца. Множественные способы комбинирования движущихся циклов помогли избежать нарративности и смоделировали художественную форму, способствующую развитию мысли и личных зрительских ассоциаций. Спектакль выстроен на основе законов музыки, что подтверждает связь «Изнанки» и происходящего внутри инсталляции с хореографией.

Папаиоанну выработал собственный метод постановки спектаклей, в основу которого входят фокус на человеке и его теле, пластические и хореографические эксперименты, художественные аллюзии, отсутствие драматургической основы и бессюжетное повествование, наличие ярких метафор в ткани спектакля. Уникальность режиссера, отдающего предпочтение интуитивным инструментам создания спектакля³⁸, заключается в синтезе богатой, самобыт-

³⁴ Шехнер, Р. Теория перформанса. – М.: V-A-C Press, 2020. – С. 427.

³⁵ Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Play&Play, Канон+, 2021. – С. 15.

³⁶ Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссера Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 15.

³⁷ Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – С. 268.

³⁸ Беляков, Н. Е. Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя» // Вестник



Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

ной фантазии и обширного художественного багажа, в лабораторном методе работы, который способствует появлению уникальных высказываний в пространстве актуального искусства. Выявленные особенности творческого метода, переходящие от постановки к постановке, являются отличительными чертами «физического театра» Димитриса Папаиоанну.

Список литературы

Беленкова, К. С. Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 81 с.

Беляков, Н. Е. Особенности творческого метода греческого режиссёра Д. Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. – С. 5–19.

Беляков, Н. Е. Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 157–172.

Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч. 1. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 256 с.

Васильев, Г. Растровая стереофотография // Советское фото. – 1970. – № 4. – С. 36–37.

Гордеева, Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 87–97.

Гордиенко, Е. И. Непрофессионалы на профессиональной сцене: эстетика обыденного в современном театре и танце // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2020. – Т. 5. – № 1. – С. 82–99.

Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 157–172.

Димитрис Папаиоанну о спектакле «Великий укротитель» // Театральная Олимпиада 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (дата обращения: 01.04.2022).

Изнанка // Фестиваль-школа современного искусства «Территория» [Электронный ресурс]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (дата обращения: 07.04.2022).

Кисеева, Е. В. Роль композиторов Нью-Йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 6 (59). – С. 114–129.

Крыгина, Н. Процессуальность в действии // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsexualnost-v-deystvii> (дата обращения: 28.03.2022).

Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2011. – 176 с.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с. – ISBN 9978-5-4330-0024-7.

Максимов, В. И. Теоретические основы современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 45–55.

Меньшиков, Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 113–129.

Никитин, В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения / В. Ю. Никитин // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 64–77.

Па-де-де // Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (дата обращения: 23.05.2022).

Свистунова, М. М. Композиция постановки танца. – Барнаул: Алтайский краевой колледж культуры, 2010. – 124 с.



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Никита Евгеньевич БЕЛЯКОВ

| Поэтизация повседневных действий: перформативное пространство спектакля Димитриса Папаиоанну «Изнанка» |

Сироткина, И. Е. Свободный танец в России: История и философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 424 с.

Торкай, А. Ю. Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 84 с.

Триста бутылок пива и рахат-лукум // Esquire [Электронный ресурс]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (дата обращения: 28.03.2022).

Фестиваль «Территория» в ММОМА // Московский музей современного искусства [Электронный ресурс]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (дата обращения: 28.03.2022).

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – Москва: Play&Play: Канон-плюс, 2015. – 375 с.

Чурилова, Е. И. Проблема формирования границ современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 2 (72). – С. 34–42.

Шехнер, Р. Теория перформанса / Р. Шехнер. – М.: V-A-C Press, 2020. – 488 с.

Emigrant I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium*. <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: March 25, 2022).

INSIDE (2011) / full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited. In *Vimeo*. <https://vimeo.com/74864424> (Accessed: March 28, 2022).

Inside. In *DimitrisPapaioannou Official Web-site*. <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed: March 28, 2022).



Nikita E. BELYAKOV

| **Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou** |

Nikita E. BELYAKOV

¹Vaganova Ballet Academy
2 Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
Postgraduate Student²Oleg Tabakov Moscow Theater School
20 str. Chaplygina, b. 1, Moscow, 105062, Russian Federation
Stage Movement Teacher
ORCID 0000-0001-5070-4290
E-mail: nikebelyakov@gmail.com.**DAILY MOVEMENT'S POETRY: PERFORMANCE SPACE OF *INSIDE*
BY DIMITRIS PAPAIOANNOU**

The article considers the problem of defining the boundaries of contemporary dance in the context of the evolution of performance art on the example of the play by Dimitris Papaioannou *Inside*. The criteria of applicability of the concept of «performativity» of local art forms (in particular, to the theatre) are still formulated quite vaguely. This is controversial both in theoretical terms (art history, aesthetics) and in practical (a real artistic process involving the production, promotion of the art product and its reception by the professional community, critics and the audience).

So, under the influence of performance in the practice of dance and physical theater two global problems have arisen: everything that basically has a dance or plastic dominant, began to get a genre definition of performance, as a result, the boundaries between dance and physical theater have blurred. The space of the play/video installation «*Inside*» is understood by us as a synthesis of the stage and spectator spaces, which create in the aggregate a performative effect of joint presence and communication, synchronized physical and metaphysical living. The unity of time, place, plot moves and instrumentation, which is used by the choreographer, create a complex plastic pattern,

which ultimately forms the meditative effect of the participant's involvement in the scene. The complexity of identification of what is happening in *Inside* as a choreography has led to the need to turn to the analysis of the specific artistic techniques and forms used (such as canon, synchronicity, duets) which eventually became the basis for the identification of choreographic dominance in the work of the director. Special attention is paid to the adoption of the poetry of everyday actions performed on the stage by punches. Based on the analysis of the production, distinctive features of the dance are revealed, allowing to assert that the plastic score of the performers is a choreographic pattern. On the basis of the revealed artistic features of the play the conclusion is made about the specificity of the author's method of work of Dimitris Papaioannou, as its main vector is distinguished performance.

Key words: physical theatre, modern dance, performance, performativity, Dimitris Papaioannou, *Inside*, videoinstallation, choreographic drawing, presence, everyday life..



Nikita E. BELYAKOV

| Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou |

References

- Belenkova, K. S. (2013). Vliyanie znakovsimvolicheskoy deyatelnosti na zritelya v performanse: Semioticheskij analiz: Dis. ... magist [Influence of symbolic activity on the viewer in performance: Semiotic analysis: Dis. ... master]. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. (In Russian).
- Belyakov, N. E. (2021). Estetika performativnosti v spektakle Dimitrisa Papaioannou «Pervaya materiya» [The aesthetic of performance in the play «Primal Matter» by Dimitris Papaioannou]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoj*, 6 (77). 157–172. (In Russian).
- Belyakov, N. E. (2021). Osobennosti tvorcheskogo metoda grecheskogo rezhissyora D. Papaioannou [Features of the D. Papaioannou's creative method]. In *Hudozhestvennye praktiki sovremennogo tanca. Prostranstvo telesnogo*. Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj. 5–19. (In Russian).
- Bonfel'd, M. S. (2003). Analiz muzykal'nyh proizvedenij: Struktury tonal'noj muzyki: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij: V 2 ch. – Ch. 1 [Analysis of musical compositions: Structures of tonal music: Studies manual for students: In 2 parts. – Part 1]. Gumanit. izd. centr VLADOS. (In Russian).
- Churilova, E. I. (2021). Problema formirovaniya granic sovremennogo tanca [The problem of forming the boundaries of modern dance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*, 2 (72). 34–42. (In Russian).
- Dimitris Papaioannou o spektakle «Velikij ukrotitel'» [Dimitris Papaioannou about “The Great Timer” play]. In *Teatral'naya Olimpiada 2019* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O42rs0C-6J8> (Accessed: 01.04.2022). (In Russian).
- Emigrant I. Inside | Dimitris Papaioannou. In *Medium* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://medium.com/@inner.emigrant/inside-dimitris-papaioannou-387165f75b85> (Accessed: 25.03.2022).
- Festival' «Territoriya» v MMOMA [Territory Festival in MMOMA]. In *Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva* [Elektronnyj resurs]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).
- Fisher-Lihte, E. (2015). Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. *Play&Play: Kanon-plyus*. 375. (In Russian).
- Gordeeva, T. V. (2015). Kinesteziya v ispolnitel'skoj praktike sovremennogo tanca [Kinesthesia in modern dance practice]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj*. 1 (36). 87–97. (In Russian).
- Gordienko, E. I. (2020). Neprofessionalny na professional'noj scene: estetika obydenного v sovremennom teatre i tanca [Non-professionals on a professional stage: the aesthetics of everyday in modern theater and dance]. In *Praktiki i interpretacii: Zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij*. 5, 1. 82–99. (In Russian).
- INSIDE (2011) / full six-hour work by Dimitris Papaioannou. One shot. Unedited. In *Vimeo* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://vimeo.com/74864424> (Accessed: 28.03.2022).
- Inside // *DimitrisPapaioannou Official Web-site* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/inside> (Accessed: 28.03.2022).
- Iznanka [Inside]. In *Festival'-shkola sovremennogo iskusstva «Territoriya»* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://territoryfest.com/tpost/fm0p0mrg5a-iznanka> (Accessed: 07.04.2022). (In Russian).
- Kiseeva, E. V. (2018). Rol' kompozitorov N'yu-Jorkskoj shkoly v stanovlenii i razvitii horeograficheskogo performansa [The role of New York School composers in the formation and development of choreographic performance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (59). 114–129. (In Russian).
- Krygina, N. Processual'nost' v dejstvii [Procedure in action]. In *Diskurs* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://discours.io/articles/culture/protsexualnost-v-deystvii> (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).
- Kuryumova, N. V. (2011). Sovremennyj tanec v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: Dis. ... kand. Kul'turolog. [Contemporary dance in 20th century culture: Change of bodily models: Dis. ... kand. cultur.]. In-t filosofii i prava UrO RAN. (In Russian).
- Leman, H.-T. (2013). Postdramaticheskij teatr [Post-drama theatre]. ABCdesign. (In Russian).



Nikita E. BELYAKOV

| Daily Movement's Poetry: Performance Space of *Inside* by Dimitris Papaioannou |

Maksimov, V. I. (2021). Teoreticheskie osnovy sovremennogo tanca [The theoretical foundations of modern dance]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (77). 45–55. (In Russian).

Men'shikov, L. A. (2018). Performans kak parodiya [Performance as a parody]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 2 (55). 113–129. (In Russian).

Nikitin, V. Y. (2020). Metod poetapnoj kompozicii horeograficheskogo proizvedeniya [Method of step-by-step composition of a choreographic work]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj*. 6 (71). 64–77. (In Russian).

Pa-de-de [Pas de deux]. In *Bol'shaya sovetskaya enciklopediya* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/086/189.htm> (Accessed: 23.05.2022). (In Russian).

Shekhner, R. (2020). Teoriya performansa [Performance theory]. *V-A-C Press*. (In Russian).

Sirotkina, I. E. (2021). Svobodnyj tanec v Rossii: Istorija i filosofiya [Free Dance in Russia: History and Philosophy]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).

Svistunova, M. M. (2010). Kompoziciya postanovki tanca [Composition of the dance]. *Altajskij kraevoj kolledzh kul'tury*. (In Russian).

Torkaj, A. Y. (2013). Sovremennyj tanec v kontekste konceptual'nogo iskusstva: Dis. ... magist. [Modern dance in the context of conceptual art: Dis. ... master.]. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. (In Russian).

Trista butylok piva i rahat-lukum [Three hundred bottles of beer and rickets]. In *Esquire* [Elektronnyj resurs]. URL: <https://esquire.ru/entertainment/31752-territory-fest/> (Accessed: 28.03.2022). (In Russian).

Vasil'ev, G. (1970). Rastrovaya stereofotografiya [Raster stereo photography]. In *Sovetskoe foto*. 4. 36–37. (In Russian).

