

УДК 792.9; 793.3  
ББК 85.325; 85.33

**Матвиенко Кристина Николаевна**

Кандидат искусствоведения, театровед, руководитель магистратуры  
«Социальный театр» РУТИ-ГИТИС, куратор образовательных  
программ Электроттеатра «Станиславский», 125009, Россия, Москва,  
ул. Тверская, 23  
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550  
ResearcherID: IZE-1900-2023  
kristina.matvienko@gmail.com

**Ключевые слова:** социальный театр, инклюзия, человек  
с инвалидностью, телесность, посттанец, перформативное

Матвиенко Кристина Николаевна

# Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-78-103**

**Для цит.:** Матвиенко К.Н. Телесное в современных  
социальных театральных практиках: проекты  
2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 78–103.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>.

**For cit.:** Matvienko K.N. The Corporeal in Contemporary Social  
Theatrical Practices: Projects of the 2020s. *Hudozhestvennaya  
kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 78–103.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>. (In Russian)

**Matvienko Kristina N.**

PhD (in Art History), Theater Critic, Head of Applied Theatre Master's  
Program in RUTI-GITIS, Curator of Educational Program at Stanislavsky  
Electrotheatre, 23 Tverskaya Str., Moscow, 125009, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-4725-3550  
ResearcherID: IZE-1900-2023  
kristina.matvienko@gmail.com

**Keywords:** social theater, inclusion, a person with disability, corporeality,  
post-dance, performative

**Matvienko Kristina N.**

The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices:  
Projects of the 2020s

**Аннотация.** Активный поворот современного театра к демократизации и к социальным формам бытования произошел в зарубежном контексте в начале 1990-х и был связан с желанием изменить привычные способы производства искусств, а также — с культурной политикой неolibеральных государств, направленной на поддержку художников, чьими усилиями делаются видимыми социальные проблемы общества. В России похожие процессы начались в 2010-х, когда тренд на документальность спровоцировал интерес театра к угнетенным, а параллельно стала развиваться инклюзия и идея разнообразия — как культурного, социального, так и телесного. Современный танец в это же время делает разворот от сильных авторских хореографий к практикам более минималистичным и ориентированным на конкретное тело в его уязвимости. В области театра в целом происходит перформативный поворот — его влияние сказывается в работе с категориями присутствия, повседневности, процессуальности и междисциплинарности.

Всему этому сопутствует тренд на социальное в современном искусстве. Социальное мы понимаем как зонтичный термин, внутри которого располагаются разные виды работы с горожанами, сообществами и представителями исключенных групп в формах театра, или произведенные с помощью инструментов театра. Социальное — еще и качество, имманентное театру и означающее желание художников преодолеть проект отчуждения, доминирующий в мире и представляющий угрозу для будущего. В практиках, описанных в статье, много разного, но все они сходятся в интересе к вовлекающему, то есть социальному, способу коммуникации. С этой точки зрения данные работы являются перформативами в классическом смысле, когда жест реален, произнесенное слово равно действию, а сотворческая работа участников либо напрямую влияет на их жизнь, либо меняет оптику зрителя.

**Abstract.** The active turn of modern theatre towards democratization and social forms of existence took place in a foreign context in the early 1990s and was associated with the desire to change the usual ways of producing art, as well as with the cultural policy of neoliberal states aimed at supporting artists whose efforts make social problems visible. In Russia, similar processes began in the 2010s, when the documentary trend provoked the interest of theatre in the oppressed, and together with that, inclusion and the idea of diversity — cultural, social, and bodily — began to develop. At the same time, contemporary dance makes a turn from strong author's choreography to practices that are more minimalistic and focused on a specific body in its vulnerability. In the field of theater as a whole, a performative turn is taking place — its influence affects the work with the categories of presence, everyday life, procedurality and multidisciplinary.

All this is accompanied by a trend towards the social in contemporary art. We understand the social as an umbrella term, which implies different types of work with citizens, the community, and representatives of excluded groups in the forms of theatre or produced with the help of theatre tools. The social is also a quality immanent to theatre and signifying the desire of artists to overcome the alienation project that dominates the world and poses a threat to the future. Though the practices described in the article encompass different things, they all converge in their interest in an engaging, that is social, way of communication. From this point of view, these works are performatives in the classical sense, when the gesture is real, the spoken word is equal to the action, and the participants' co-creative work either directly affects their lives or changes the viewer's lens.

## Введение

Предметом исследования автора этой статьи является проявление и бытование телесности в проектах, которые мы относим к разряду «социальных», то есть обладающих следующими признаками: участием не-актеров; критической направленностью; имплицитной политичностью; желанием работать с исключенными и/или проблемными зонами жизни общества; прагматикой или стремлением влиять на общество; перформативностью языка; партиципаторностью. Все эти признаки могут присутствовать в социальном театре в разных комбинациях, вместе или порознь, но так или иначе именно они определяют это зонтичное понятие, вошедшее в теоретический и практический обиход с 1970-х годов за рубежом и с 2010-х — в российском контексте. Отметим также, что социальность можно видеть и как качество, присущее и конвенциональному театру, но в данном случае и в историческом моменте становления и самоопределения этих практик автор сознательно выделяет «социальный театр» в специфическое явление или феномен, требующий определения и легитимизации на поле театра в целом.

Внутри социальных практик мы размещаем инклюзивное, понимаемое нами как проект включения, в том числе и людей с разными видами инвалидностей, но не ограничивающееся ими. В этом отношении для автора представляют интерес и являются теоретической основой лиминальные практики в разных видах искусств, которые подвергают сомнению понятие нормы и пересобирают заново понятие идентичности, базовое для политики инклюзии и разнообразия. Меняющееся представление о социальных нормах влияет на нормы эстетические [1, с. 26]; как итог — меняется зрительское отношение к фигуре художника и к занятиям искусством, которые выходят из ореола элитистских, перфекционистских и закрытых для «маргиналов» или «аутсайдеров». В целом подвижная оппозиция «нормы» и «патологии», «искусства» и «маргинальной самодеятельности» крайне важна как идеологический контекст для автора. В социальном искусстве существенны взаимоотношения между зрителем и актором, а не герметично, отдельно существующее произведение: не случайно эстетику таких проектов вслед за Николя Буррио называют «реляционной» [4]. Логично устремлять свое исследовательское внимание

не только на «модель», но и на «зрителя», точнее на его реакцию на «странное». Тем самым, справедливо полагают исследователи, художник (в упоминаемой статье речь идет об американской фотохудожнице Диане Арбус, снимавшей пациентов клиник для людей с ментальными инвалидностями) поднимает вопрос о зоне комфорта и страхе показаться «ненормальным» [1, с. 27]. Социальное искусство внутренне заряжено стремлением убрать пороги нормы и патологии из зрительского сознания, и поскольку оно работает инклюзивно, то есть включая в процесс самые разные тела, то эти границы действительно оказываются несущественными.

Телесность и движение в данной статье рассматриваются как новая ипостась танца, его очередная трансформация, которую можно описать термином «посттанец», то есть танец, связанный с производством знания (в его не-рациональном, не-интеллектуализированном изводе, предполагающем выход за пределы только человеческого, но включающем и других существ, системы, гаджеты в процесс познания) и производством новой реальности [13, р. 46–48]. Идеи посттанца, обращающего внимание на материальное тело и чувственный опыт [11, с. 1] больше, чем на концепт, как его предшественник, интеллектуальный танец, крайне существенны для практик социального театра, имеющего дело непосредственно с опытом реальных людей, а значит — с телами, окрашенными гендерно, политически, социально и неизбежно транслирующими эти качества. Кроме того, посттанец, пересобирающий свой язык исходя из идеи отказа от готовых схем (в повседневной жизни) и от паттернов движения (в танце) и мыслящий себя как «инструмент картографирования собственного движения и чувственного опыта» [11, с. 1], близок практике социального театра своей сосредоточенностью на «малом», на так называемых «микрореографиях» или «микрособытиях тела», не подчиняющихся большим структурам или властным нарративам. Еще одно сближение посттанца и социального театра проходит по линии тяготения к лаборатории и процессуальным, незакрепленным режимам взамен устремления к продукту и презентативной завершенности. Вместо продукта здесь ценится реляционная эстетика и возникающие внутри нее социальные движения, имеющие тенденцию трансформировать реальность и нести ответственность за последствия, в том числе выходящие за пределы собственно «спектакля». В этом смысле ключевым момен-

том — как для посттанца, так и для социального театра — является работа с повседневностью, одним из выражений которой становится присутствие на сцене непрофессиональных актеров, или «горожан», как принято говорить применительно к формату «театр горожан», широко распространенному внутри социального театра. На этих параметрах синхронизации посттанца и социального театра и фокусируется эта статья, рассматривающая движение и телесность внутри социальных проектов как феномен, обладающий новыми качествами и ресурсами — как для искусства, так и для жизни.

Автор опирается на ряд уже существующих в зарубежном контексте, а также недавно опубликованных на русском языке исследований в области танца и телесных практик: книгу Андре Лепеки «Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения» [9], книгу Анны Козониной «Странные танцы» [7], сборник эссе и статей Post-Dance [см.: 13], статьи Натальи Поповой [10], статьи и выступления Дарьи Юрийчук [11], а также исследования лиминальных практик, проблематизирующих норму как условность, во многом навязанную, и статьи о творчестве художников-аутсайдеров. Актуальность темы обусловлена ростом количества и все усложняющейся «политикой» социальных проектов — как в зарубежном, так и в отечественном контексте, а также влиянием социального тренда на искусство театра в целом — как на уровне повестки, так и собственно языка. Место тела в социальных проектах более чем существенно: тело в полноте его специфики определяет способ работы художника, меняет иерархический характер производства спектакля, влияет на границы и понимание нормы как таковой и определяет способ коммуникации с другим телом, телом зрителя (или все чаще — участника действия). Тело в посттанце не мыслится как герметичная, непроницаемая, скрытая кожным покровом структура — оно проницаемо, оно может себя пересобирать. Это тело, безусловно, связано с внешним миром, точнее находится с ним в симбиозе, идея которого как идея вещественного обмена между людьми и нелюдьми (non-humans) описана в книге Бруно Латура «Политики природы» [8, с. 15] и имеет отношение к пониманию экологии как большого реляционного поля, в котором все находится друг с другом в непрерывных связях. Идеи связности, имеющие глубокие корни, важны для социального искусства современности в интерпретации авангардистских экспе-

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

риментов 1920-х в области синтеза, например, звука и света, или движения и предметной среды, или движения и пространства. Для нас важна связь с идеей проектирования будущего, характерной для художественной практики русских авангардистов, а именно понимания ими творческого метода, в основе которого — синтез различных каналов восприятия, материалов как способ «воплощения прекрасно организованного завтра» [5, с. 136]. Современный социальный театр и инклюзивный, в частности, работают скорее не через синтез, но через одновременное присутствие на одном поле «спектакля» разных каналов восприятия, а вот «прекрасно организованное сегодня» вполне годится как целеполагание подобных проектов.

И посттанец, и социальный театр могут становиться местом, где происходит разработка новых практик повседневности. В этом смысле их связывает политичность — как потенция к изменениям кажущегося нормальным статус-кво, при котором, например, тела людей с инвалидностью не могут быть представлены на сцене или должны сопровождаться благотворительными заклинаниями и призывами к толерантности. На территории посттанца и социального спектакля может осуществляться утопия — как модель равных взаимоотношений разных тел, причем не дискурсивным способом, а через телесную практику.

Кажется продуктивным отразить пересечения между открытиями, совершенными танцхудожниками на территории собственно танца, и тактиками, выбираемыми создателями социальных проектов. В философском смысле это даст нам и понимание нового статуса телесности в современном мире, а значит — возможность влиять на него, менять его и отстаивать его суверенность от назначаемых сверху ритуалов, образов и паттернов поведения.

Методами, используемыми автором для описания и анализа социальных проектов в ракурсе заявленной темы (режима специфического бытования телесности в них) и для «производства» теоретических догадок, являются культурно-исторический, феноменологический и формальный, а также — почерпнутые из трудов о постдраматическом театре способы описания и анализа, перформативная теория, идеи театральные антропологов, политическая теория современности и смежные с ней идеи в области активистских практик. Кроме того, автор пытается использовать в своих размышлениях открытия

и фундаментальные идеи специалистов по инклюзии, сочетающие эстетическое и терапевтическое. Автор придерживается взгляда культуролога Клэр Бишоп на партиципаторное искусство или искусство участия (а социальный театр в огромной степени стоит на идеях партиципаторности), которая предлагает использовать для описания партиципаторных проектов смешанную оптику, заимствующую инструментарий у смежных наук и дисциплин: политической философии, социологии, культурной политики, архитектуры, урбанистики, культурологии, исследований перформанса [2, с. 17–18]. При этом образ спектакля и его язык остаются принципиальными для автора как для театроведа. Но являются также и способом проявить скрытую или явную социальную подоплеку, зашитую в них.

### **Как внедряется повседневное в ткань спектакля? И почему это делает спектакль социальным?**

В «Диджее Павле» театра post (2018), в «Я танцую, пока ты смотришь на меня» пермского НЕМХАТа (2020), в спектакле Бориса Павловича «Смена формата» на казанской площадке Моñ (2023) отдельным элементом или общей структурой становятся дискотека, домашние танцы, танец vogue. Эти три спектакля — только некоторые примеры популярного сегодня способа освобождения и слияния с публикой: через дискотеку, через танец в одиночестве и для себя одного, через танец напоказ, но клубный, приветствующий квинную гибридность.

Андре Лепеки описывает в своей книге «заикающееся движение», дефлекцию движения, спазм, остановку, намеренный простой как свойства новой, экспериментальной хореографии, разрывающие с пониманием танца как непрерывного движения или перемещения, что, в свою очередь, было отражением модерности [9, с. 12]. Задавая вопрос танцу — является ли непрерывное движение его онтологическим свойством, — Лепеки исходит из разных оптик: эстетической, политической, экономической, кинетической, перформативной. Именно поэтому в круг его внимания входят и «не-хореографы» или «не-танцовщики»: это позволяет «вывести хореографию за пределы искусственно замкнутых дисциплинарных границ» и расширить объект исследования за счет качественно нового «осмысления отношений между телами, субъективностями, политикой и движением»

Телесное в современных социальных театральные практиках:  
проекты 2020-х годов

[9, с. 15]. К этому пониманию танца теоретиком мы еще вернемся, но в свете трех спектаклей, использующих обыденное, непрофессиональное, неквалифицированное движение в качестве своего материала и идеологии, подчеркнем ту же проблему, что видит Лепеки в восприятии таких спектаклей. А именно — неготовность аттестовать их как спектакли.

В чем особенность такого рода движения внутри, казалось бы, жестко определенной и даже концептуально выверенной структуры? Что заставляет критика колебаться в своей оценке, когда перед нами — просто танцующие люди (в «Диджее Павле» — сборная команда театра post, включая актеров, директора, пиарщика и режиссера Дмитрия Волкострелова)? Вероятно, их заведомая непредсказуемость и неконтролируемость, а значит, невозможность точного воспроизведения из спектакля в спектакль, иначе говоря — отсутствие формы в ее строгом значении. Это и делает элемент свободного дискотечного танца неустойчивым, опасным и провоцирует вывести весь спектакль за рамки искусства театра. Но если помыслить свободное, индивидуальное, неумелое в параметрах обученности или ремесла движение как перформативный элемент спектакля, то вопрос о том, театр перед нами или нет, снимается.

Лепеки ставит вопрос о присутствии тела в иных, чем принято, танцевальных лексиках и прерывностях, политически. Трактует тело не как закрытую целостность, а как динамичную систему обмена, производящую как способы подчинения и контроля, так и способы сопротивления [9, с. 16], исследователь предлагает современной хореографии, которая находится в диалоге с критической теорией и философией (а именно эти аспекты интересуют нас в свете феномена социального театра), новую задачу — переосмыслить субъекта с точки зрения тела. Попыты внедрения в спектакль такого реди-мейда, как дискотечный танец, танец с вечеринки или домашний танец, могут в этом смысле читаться как опыты подрыва нормативной театральности, связанной с повторением и качеством, а не принципиальным отказом от этих обеих категорий. Социальный театр только и занимается тем, что легитимизирует обыденное, аутентичное, реальное, то есть видит в человеке (или в горожанине, если пользоваться терминологией «театра горожан») эксперта — в своей области, будь то ведение домашнего хозяйства или высаживание рассады у себя





**Ил. 1.** Фрагмент спектакля «Диджей Павел», режиссер Дмитрий Волкострелов, театр post, Санкт-Петербург, 2018. Фото: Anastasia Blur

на подоконнике. Легитимизирует социальный театр и движение, телесность — в ее неприбранном, необработанном и не оснащенном ремеслом качестве. Создатели и участники спектакля «Диджей Павел» по аудиопьесе Павла Пряжко, выглядящей как плейлист из дюжины треков конца советских 1970-х, никак не декларируют свои «социальные цели и задачи». Возможно, они у них вообще отсутствовали. Социальным является сам жест. Структура спектакля, устроенная как постепенное прибавление танцующих из сидящих на полу вокруг импровизированной сцены участников театра post, позволяет тебе, зрителю, очень ясно представить себе возможность участия в этом простом действии. Выйди и танцуй — это не запрещено, хотя открыто и не приветствуется, за исключением того единственного раза, когда диджей Иван Николаев приглашает на танец одну из зрительниц.

В «Я танцую, пока ты смотришь на меня» пермского НЕМХАТа, изначально созданного как театр из студентов медвузов, у каждого из 16 участников — свое соло, под свой любимый трек. Внутренне каждый из перформеров, возраст которых колеблется в районе 20 лет, отвечает на три вопроса: «что мне нравится в своем теле», «что не

Телесное в современных социальных театральнх практиках: проекты 2020-х годов



**Ил. 2.** Фрагмент спектакля «Я танцую, пока ты смотришь на меня», режиссер Александр Шумилин, НЕМХАТ, Пермь, 2020. Фото: социальные сети НЕМХАТа

нравится» и «про что я танцую». Этот стговор можно и не знать — самодельный танец семантически не у всех и не всегда «заряжен», и это как раз его прекрасное свойство, освобождающее от насильственных интерпретаций. Пока один танцует, остальные могут повторять его танец, хотя бы в общем рисунке, — этот опыт повторения за другим становится видимым жестом приятия другого, попыткой войти в его состояние и даже в его личность, ведь она неизбежно транслируется через танец. Зрители не приглашаются, но, стоя по периметру сцены, ты испытываешь чувство, родственное тому, что испытываешь от первого смущения на дискотеке. Колеблешься, танцевать или нет вместе с участниками спектакля, ведь каждый из них танцует как может и как хочет. И ставишь себя на их место, и кинестетически проживаешь этот совместный опыт.

«Смена формата» Бориса Павловича в казанском МоИ как раз позиционирует себя как инклюзивный проект. Через процесс совместного творчества (проект сочинялся несколькими парами, состоящими из танцоров, драматургов, видеографов и так далее, которые до того никогда вместе не работали) осмыслялась возможность диалога как



Ил. 3. Фрагмент спектакля «Смена формата», режиссер Борис Павлович, театральная площадка МоИ, Казань, 2023. Фото: Рамиз Назмиев

таковая. Инклюзию авторы идеи спектакля понимают как процесс совместного творчества — как встречу без заданных параметров и замыслов, позволяющую двигаться в любую сторону. В телесном смысле это похоже на контактную импровизацию, когда от импульса одного участника зависит траектория движения другого и общее движение в пространстве складывается из устремлений каждого из тел. «Смена формата» — разножанровое сочинение, в котором есть кусочки *headphone-вербатима*, есть танец *vogue*, исполняемый актрисой с ДЦП (с нарушениями опорно-двигательного аппарата), есть приглашение зрителей к участию — в индивидуальном режиме (нас приглашают в отдельно стоящий «домик» с чаепитием и сознательно выбранным одиночеством) и коллективном (рисование на большом напольном листе и финальная дискотека). Движения, рандомные, естественные и, напротив, поставленные складываются в сложный орнамент спектакля, как если бы мы имели дело со срежиссированной вечеринкой, праздником, где у каждого — с его особой телесностью и движенческой манерой — есть сольный выход, но есть и зона беззащитной открытости, травмоопасной для обыденной жизни, но возможной в театре.

Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов

### Телесность в инклюзивном спектакле: встреча с другим

Спектакль Бориса Павловича «Смена формата» и в целом «идеология» Павловича как режиссера, в каком-то смысле совпадающая с выражением «смена формата», являются пограничными, связывающими для двух типов упоминаемых нами спектаклей. В предыдущей главе речь шла о тех работах, которые использовали танец, в том числе обыденный, принадлежащий частному человеку в его приватном пространстве, в качестве *реди-мейда* и тем самым открывали иной тип коммуникации между перформерами или артистами, или исполнителями и зрителем, переживающим опыт эмансипации за счет того, что видит перед собой такой же танец, как и в зеркале у себя дома. Далее пойдет речь об инклюзивных танц-спектаклях, в которых мы сталкиваемся и с ненормотичным телом, и с неконвенциональным способом движения.

На сером линолеумном покрытии, без музыки, но освещенные локальным светофильтром, двигаются двое — Лея Сюбаева и Ильнур Газизуллин, танцовщики из казанского творческого объединения «Практика движения». Хореограф-постановщик Евгений Скрипачев назвал свою работу «Ильнур + Лея», и в ней действительно герои, исполнители и «материал» — одни и те же люди, Ильнур и Лея. Бессюжетный танц-спектакль Скрипачева вырос из длительной и во многом терапевтической работы с ребятами с НОДА — нарушениями опорно-двигательного аппарата. Постепенно занятия и практики, лежащие в области импровизации, перформативности и различных форм физического театра, и направленные, в числе прочего, на соматическое расслабление и физиологически правильное распределение веса тела, кристаллизировались в сочинение композиций и связок. Для этой работы, которую при желании можно увидеть и как историю взаимоотношений двух людей — от солипсизма до попытки настоящей встречи, в которой каждый сохраняет свою самость, — перформеры приносили свои собственные импровизационные наработки. Хореограф-режиссер превращал их в законченные фрагменты — чередуя соло и дуэты, партер и контактную импровизацию, паузы и интенсивное движение вроде бега по кругу, сложные поддержки и очень лаконичные, редуцированные до простейших движения, порожденные физиологией одного или второго участника.

На протяжении часа, слушая то мерное, то сбивчивое дыхание танцовщиков, мы видим на близком расстоянии, как ненормотипическая физика двух людей (непроизвольные движения, нарушения манипулятивных функций рук и ног, спастические позы и замедление некоторых реакций) встречается с лексикой современного танца, чтобы пересобрать друг друга и породить новую, крайне индивидуальную и при этом технически изощренную манеру выразить себя через танец. Кинестетическое восприятие — а именно оно часто свойственно зрителю танц-спектакля — позволяет пережить этот опыт тому, кто сидит в зале, в интенсивной форме. Ситуация сцены как будто повышает градус доверия к этому телу и его способу движения. Эмансипируя самих участников, свободно существующих в совместно сочиненном рисунке и сохраняющих внутри него личностный характер своего собственного движения, этот спектакль эмансипирует и зрителя — ставит под сомнение стереотип, связанный с красотой и ловкостью нормотипического и, что важно, тренированного тела, хотя современный танец проделал здесь значительную работу.

Спектакль «Я — тело — пространство» (ГЭС-2, 2023) Натальи Поповой и актеров интегрированной театральной студии «Круг» — финальный показ лаборатории, посвященной исследованию себя, своего тела и пространства для людей помогающих профессий, молодых людей, подростков и для людей с нейроотличиями. Смешанный состав перформеров-исполнителей позволяет увидеть разную телесность в тесном, непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии.

Работая одновременно с разными идентичностями и телами, Наталья Попова, клинический психолог, педагог и режиссер, уходит на уровень глубинного, пре-экспрессивного, аффективного сознания. Идя от «недостаточности» (особости) актера-участника и соединяя их, встречая их с арсеналом архаичных средств, накопленных в культуре (в театре, в частности), можно помочь ему обрести свою технику [3]. С ритуальными или архаичными формами, для которых характерна важность ритма, жеста, запахов, звуков, объема пространства и движения, деятели «Круга» связывают такие принципиальные для своей работы с «особыми» актерами вещи, как «уровень ритмического проживания, неразделенности субъекта и объекта, связанности, непосредственного взаимодействия» [10, с. 317]. Имеется в виду недостаточность связи между рациональным и телесным в повсед-



Ил. 4. Фрагмент спектакля «Я — тело — пространство», режиссер Наталья Попова, Интегрированная театральная студия «Круг», площадка ГЭС-2, Москва, 2023. Фото: Аня Тодич

невной жизни человека, что приводит к онемению тела, к атрофии пре-экспрессивных возможностей, к невозможности понимать аффект (только через слова), а значит — закрытие контакта с другим. Пре-экспрессивное как ресурс внимательно исследуется художниками, работающими с так называемыми лиминальными практиками или проявлениями — скажем, на снимках ранее упомянутой Дианы Арбус, два последних года своей жизни (1969–1971) регулярно посещавшей резиденции для людей с ментальными инвалидностями. Диана Арбус снимает людей (не дававших разрешения на съемку, к слову) в счастливом моменте праздника — переодетых для Хеллоуина или гуляющих на Пасху, девочки пробуют кувыряться и делают это, как если бы делали впервые, а взрослые идут маленькой церемонией, держась за руки, и в масках. Арбус художественными средствами исследует разрыв между тем, какими люди хотят казаться другим и как их видят другие. Девочки на ее фотографии выполняют кувырок со всей серьезностью — поэтому их запечатленная камерой «архаическая» поза выглядит как рисунок с греческой вазы [12]. Отсылка к пре-экспрессивному в движении — важнейшее свойство работы



в инклюзии, которая показывает в любой кажущейся «не-нормой» реальности — естественное.

Для «Круга», руководит которым Попова, театр (особый театр, если говорить в лексике «Круга») является ресурсом наблюдения за формированием рефлексии, истоками авторства и навыками зрительства. Участвующие в особом театре люди могут не иметь «представления о стереотипах эстетического поведения», при этом они вовлечены в коллективный творческий процесс на публике — это и дает возможность анализировать эстетическое поведение, под которым, вслед за Теодором Адорно, исследователь понимает «чистую непосредственность» [3]. В своих работах, и показ на площадке ГЭС-2 — не исключение, Попова и ее соратники-ассистенты изучают индивидуальное тело в его взаимодействиях со звуками, пространством, поверхностями и другими телами, но и тело в групповом процессе и в диалоге с другим. Эта межперсональная направленность спектаклей «Круга» связана во многом со стремлением ставить во главу угла коммуникативную систему, в которой участвуют на равных разные Другие: «представители субкультуры и доминирующей, „нормальной“ культуры».

В «Я — тело — пространство» группа танцовщиков-перформеров создает рисунок спектакля через коллективное взаимодействие, построенное на соматически «грамотных» композициях. Декларируя намерение найти «природные аналоги социальным процессам», участники спектакля обращаются к «ритуальным», «пре-экспрессивным» формам движения — складывая групповые рисунки из тел, перформеры чутко и даже жадно прислушиваются друг к другу. Но в то же время хореография построена и застроена — зарождающаяся как бы из минимальных, редуцированных движений, она выливается в эффектные групповые комбинации, почти скульптурно замирающие в моменте. Помимо всего, у этой хореографии, в создании которой участвуют как люди с нейроотличиями, так и нормотипические исполнители, есть символическое измерение — перед нами цепь перекодированных в движение смыслов, которые не произносятся вербально и заявляются как изучение пространства, звуков, ресурсов своего тела и возможности групповых взаимодействий, но могут легко прочитаться как история обретения человеком самости в коллективном сознании. К этой интерпретации танца, который



Ил. 5. Фрагмент спектакля «Я кто...», режиссер Андрей Афонин, хореограф Татьяна Коновалова, Театральная школа «Инклюзион. Курган», Курган, 2022. Фото: Михаил Хусаинов

декларирует себя как исследование телесности, зрителя толкает стилистическая особенность языка Натальи Поповой и «Круга», тяготеющего к средневековым формам или, во всяком случае, к обыденному представлению о них. Разумеется, взгляд автора может быть ошибочным, и сами создатели не вкладывали такого намерения, но их работа никак не абстрактна — скорее, она нуждается в толковании. Не случайно сама Наталья Попова считает, что человек не способен ничего сказать телом, если внутри него ничего не происходит — будь то осмысление своих поведенческих паттернов или осмысление связи себя с социально-культурными архетипами.

«Я кто...» режиссера-педагога Андрея Афонина (художественный руководитель Интегрированного театра-студии «Круг II») и хореографа Татьяны Коноваловой в Театральной школе «Инклюзион. Курган» (2022) — коллекция танцевальных и пластических этюдов. Спектакль начинается с сонастройки импровизированного, домашнего оркестрика, состоящего из всех участников спектакля, извлекающих звуки из разных предметов и инструментов (в наборе — балалайка, гитара, металлофон, казу и другое). «Самопальность» оркестрика, участники

которого умудряются услышать друг друга и войти в баланс, сразу задает тон будущему действию: обещается присутствие аутентичных тел,двигающихся в режиме обнаружения своей самости, а не попытки скрыть ее под изощренным танц-инструментарием. Задача — проявить всех, а на сцене — люди с разными инвалидностями и без, родители детей с инвалидностью, участников «Инклюзиона», актриса курганского театра «Гулливер» и участница с профессиональным танц-бэкграундом. Одновременное присутствие телесности разного типа в одном спектакле обеспечивает диалог между разными сознаниями: ведь присваивая или повторяя чужой пластический рисунок, ты примеряешь на себя и способ эмоционального поведения и мышления. Зритель же, кинестетически переживая дуэты между нормотипическим и человеком с инвалидностью или наблюдая, как три актрисы с очевидной разностью в темпоритмах и пластических возможностях исполняют один и тот же рисунок, психически становится ближе к этим телам. Именно различие, заложенное в повторении, чистота которого невозможна, делает эти «танцы» поразительно интересным феноменом. Зритель примеряет на себя эту разницу в телах, видит наяву, как труден для одного рисунок, который для другого не представляет никакой трудности. И тщательное стремление повторить, не тушуясь от собственной неумелости, а по-карнавальному смело пускаясь в это «состязание», сообщает происходящему модус реального. Собственно, присутствие здесь реально — это ей, конкретно этой хрупкой девушке, удастся держать тело вертикально и плавно совершать движения по кругу; это ей, женщине с тремором, удастся управлять руками, изображая греблю; это ей, слабовидящей девушке, удалось доверить свое тело пятерым людям, которые управляют ею на сцене. Телесность как след реального опыта человека в курганском спектакле вшита в образный строй, подспудно носящий символический характер — как и у Поповой, здесь есть память о средневековых увеселениях, с их стремлением концентрированно «показать» жизнь человека в ее соотношении с божественным. Но она не спрятана, а предъявлена — в подлинной физической жизни перформеров на сцене, разучивающих на наших глазах чужие танцы и сочиняющих свои собственные.

Движенческий спектакль «Искренность» (Студия творческого и ментального развития «Ихлас», Казань) — работа, сделанная как

Телесное в современных социальных театральнх практиках: проекты 2020-х годов



Илл. 6. Фрагмент спектакля «Искренность», режиссер-хореограф Евгений Блинов, Студия творческого и ментального развития «Ихлас», Казань, 2023. Фото: Айдар Гарайшин

внешний выход, промежуточная стадия большой работы, которую режиссер и педагог Юрий Блинов ведет с детьми с ментальными отклонениями (синдром Дауна, аутоспектр, органические поражения мозга). В 40-минутной сборке — несколько минималистских, но отнюдь не упрощенных композиций, исполненных детьми (на сцене их восемь) в компании со своим педагогом и без него. В бэкграунде Юрия Блинова — единоборства, а именно — спортивное самбо, для которого характерно красивое, лаконизированное движение, работа с активностью стоп и с переносом веса, который позволяет держать плотную связь с партнером даже на дистанции. К этим базовым, физиологически естественным для педагога принципам, частично сходным с принципами работы Натальи Поповой в «Круге», прибавляется работа над фокусом внимания и над ансамблевостью, почерпнутыми из тренингов театрального педагога круга учеников А.А. Васильева Юрия Альшица. Общее понятие тонуса также принципиально важно для тренингов с детьми, поскольку тонус позволяет телу осознанно двигаться и менять в целом диапазон физических возможностей. В «Искренности» можно было увидеть отзвук всех этих принципов,

спрятанных внутри регулярной работы педагога. Работа индивидуально, со своим телом и ощупыванием, освоением пространства, затем — перенос внимания и веса на другого человека, своего партнера, через который происходит и понимание этого «другого». Техника перекаатов, «звезды» и прочей лексики контемпорари сочетается с импровизациями, порожденным детьми в ходе занятий, и с так называемыми «зеркальными повторами» — когда один, например педагог, дает знать, в какую сторону он дальше двинется, и ребенок, стоящий напротив, повторяет и подхватывает импульс. В целом свою работу Юрий Блинов описывает как совокупность техники и «живого момента», что отвечает иерархии высших психических функций. Движение — это язык, но «слова» каждый произносит по-своему: ровно так устроена и разница между «органиками» (детьми с органическими поражениями мозга) и нормотипическими. «Органики» могут иначе интерпретировать общие элементы танца, в том числе потому, что их мышление ближе к древнему, к животной органике. Но особенность танца, устроенного соматически грамотно, в том, что и те и другие в контактной игре, естественной в своих микродвижениях, отказываются от рационального мышления, а значит — становятся ближе к органике, к связному, «ничего не значащему» движению, которое не иллюстрирует слова или «смыслы», но сосредоточено на самом себе, на теле исполняющего. Поскольку в «Искренности» каждый из ребят является творцом своего рисунка движения, то социальная функция такого спектакля очевидна, она как бы реализуется в этой самостоятельности исполнителей — сам выход на сцену ненормотического тела становится политическим жестом.

## Заключение

Мы попытались описать и проанализировать некоторые работы в области перформативного и социального театра на платформе неконвенционального понимания художниками телесности и танца. Под танцем в данном случае мы понимаем «экспериментальный» или «перформативный танец» в том виде, как он описан в книге Анны Козониной «Странные танцы» [7, с. 17–18]. У этого танца — несколько важных для нашего предмета исследования параметров. Новый или перформативный танец, как правило, переизобретает отношения

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

танцовщика со своим телом, которое мыслится как феноменальное — это свойственно и инклюзивным проектам с присутствием в них ненормотического тела и осознанной работой с индивидуальностью такого тела. Новый танец трансформирует взаимоотношения со зрителем — тенденция к партиципаторности, к вовлечению или к пробуждению критической рефлексии у зрителя характерна и для социальных проектов, идеологически близких левому дискурсу и порождающих сомнение в якобы легитимных формах угнетения. Новый танец ориентирован больше на процесс, чем на результат — для инклюзивных и социальных проектов принципиальны «экологичные» и неиерархичные способы производства спектакля, этические параметры работы с горожанами, терапевтическая полезность коллективного сотворчества. Все это в конечном итоге влияет на сам социальный спектакль, часто отказывающийся от тяготения к конечной форме и являющийся незаконченным. Отдельные характеристики нового танца — такие, как уязвимость, готовность пойти на риск незрелости, внимание к обыденному, фокус на соматике, практиках импровизации, принцип бережного отношения к себе и другому [7, с. 18], — также релевантны по отношению к социальным проектам, включающим в себя и инклюзивное искусство тоже, а потому кажутся нам продуктивными для описания эстетики этих проектов, взаимодействия их со зрителем и их прагматики, касающейся как индивидуальной терапевтической пользы в отношении участников, так и символического вклада в развитие эмпатии у аудитории, а также — расширения входа в искусство для «непрофессиональной» публики, часто лишенной возможности видеть социальное искусство или не привыкшей к нему.

Выбрав всего несколько работ из недавнего времени, автор, тем не менее, настаивает на устойчивости тренда на социальность как качество и видит в нем будущее. Социальное имманентно человеку, оно рождается не в коллективном слипании, но и не между людьми, как пишет Лев Выготский, а «в головах этих людей, но то, что живет в этих головах, есть продукт взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий», из чего и строится так называемое общество. В этом смысле социальное неотделимо от остального: «в самом интимном личном движении мысли, чувства и т.п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена», а искусство, соответственно,



может «рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни» [6, с. 25]. Вторит этой мысли и эпитафия к книге Клэр Бишоп о партиципаторном искусстве: «Все художники одинаковы. Они мечтают сделать что-нибудь более социальное, более коллаборативное и более реальное, чем искусство» (Дэн Грэм) [2, с. 8]. Со стороны нашей современницы, деятельницы инклюзивного театра Натальи Поповой звучит еще один важнейший посыл, который невозможно игнорировать в мечтах о трансформациях общества: речь о поглощении более слабой культурной группы доминирующей, что можно называть как ассимиляцией, так и уничтожением более слабого, «непригодного» и «лишнего» [10, с. 323]. Разделяя этот гуманистический пафос, мы хотим подчеркнуть его крайнюю актуальность сегодня — именно в искусстве, мыслящем себя как один из важнейших механизмов жизни человека и общества.

Современные театральные практики как раз улавливают это острое желание «тела» быть социальным, политическим и чувственным одновременно. То, что мы пока еще выделяем в сегмент «социального искусства», на самом деле является имманентным этому искусству качеством, которое именно что стоит изучать в интересах возможного будущего.

Телесное в современных социальных театральные практиках: проекты 2020-х годов

## Список литературы:

- 1 Агеев А.А., Мартынова Д.О. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // *Артикульт*. 2022. № 1 (45). С. 25–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-25-33>.
- 2 Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. В. Соловья. М.: V-A-C Press, 2018. 528 с.
- 3 Бредихина М. Театр особых утрат и возможностей // *Театр*. 2016. 25 ноября. URL: <https://oteatre.info/teatr-osobyyh-utrat-i-vozmozhnostej/?ysclid=lkmfy009q9441956789> (дата обращения 05.07.2023).
- 4 Буррио Н. Реляционная эстетика / Постпродукция / Пер. с. фр. А. Шестакова. М.: Музей современного искусства «Гараж», издательство Ad Marginem, 2016. 216 с.
- 5 Воронина О.Ю. Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСтА в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 134–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163>.
- 6 Выготский Л.С. Психология искусства. М.: АСТ, 2022. 480 с.
- 7 Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 244 с.
- 8 Латур Б. Политики природы: как привить наукам демократию / Пер. с. фр. Е. Блинова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
- 9 Лелеки А. Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: Арт Гид, 2021. 208 с.
- 10 Полова Н.Т. Концепты: культурная форма, культурный дефицит, субкультуры // *Теоретическая культурология*. М.: Академический проект, РИК, 2005. С. 314–325.
- 11 Юрийчук Д. Как танцевать политически. 13 с. URL: [https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук\\_статья%20хж.pdf](https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук_статья%20хж.pdf) (дата обращения 16.07.2023).
- 12 Lubow A. Arbus, Untitled and Unearthly // *The New York Times*. 2018. November 15. URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (дата обращения 02.08.2023).
- 13 Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, A Selfinterview // *Post-Dance* / Ed. by D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg. Stockholm: MDT, 2017. P. 46–66.



## References:

- 1 Ageev A.A., Martynova D.O. Audiovizualnyi analiz bezumiya i liminalnosti v videoarte второй половины XX века [Audiovisual Analysis of Insanity and Liminality in Video Art of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century]. *Artikult* [Art & Cult], 2022, no. 1 (45), pp. 25–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-25-33>. (In Russian)
- 2 Bishop K. *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva* [Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship], transl. from English V. Solovei. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018. 528 p. (In Russian)
- 3 Bredikhina M. Teatr osobykh utrat i vozmozhnostei [The Theater of Special Losses and Possibilities]. *Teatr*, 2016, November 25. Available at: <https://oteatre.info/teatr-osobykh-utrat-i-vozm-ozhnostej/?ysclid=lkmfy009q441956789> (accessed 05.07.2023). (In Russian)
- 4 Burrio N. *Reliatsionnaya ehstetika / Postproduksiya* [Relational Aesthetics / Post Production], transl. from French A. Shestakov. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Ad Marginem Press Publ., 2016. 216 p. (In Russian)
- 5 Voronina O. Yu. Novye gorizonty zritel'nogo i slukhovogo vospriiatiya: tvorchestvo khudozhnikov OSTa v kontekste zvukovykh ehksperimentov 1920-kh godov [New Horizons of Visual and Auditory Perception: OST Art in the Context of Sound Experiments of the 1920s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Arts & Culture Studies], 2022, no. 1, pp. 134–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-134-163>. (In Russian)
- 6 Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, AST Publ., 2022. 480 p. (In Russian)
- 7 Kozonina A. *Strannye tantsy. Teorii i istorii vokrug tantseval'nogo performansa v Rossii* [Strange Dances. Theories and Stories around Dance Performance in Russia]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2021. 244 p. (In Russian)
- 8 Latour B. *Politiki prirody: kak privit' naukam demokratii* [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy], transl. from French E. Blinov. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 336 p. (In Russian)
- 9 Lepecki A. *Ischerpyvaya tanets. Performans i politika dvizheniya* [Exhausting the Dance. Performance and Movement Politics.]. Moscow, Art Gid Publ., 2021. 208 p. (In Russian)
- 10 Popova N.T. Kontsepty: kul'turnaya forma, kul'turnyi defitsit, subkultury [Concepts: Cultural Form, Cultural Deficit, Subcultures]. *Teoreticheskaya kulturologiya*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., RIK Publ., 2005, pp. 314–325. (In Russian)
- 11 Yuriichuk D. *Kak tantsevat' politicheski* [How to Dance Politically]. 13 p. Available at: [https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук\\_статья%20хж.pdf](https://culture.hse.ru/data/2018/12/17/1144602051/Юрийчук_статья%20хж.pdf) (accessed 16.07.2023). (In Russian)
- 12 Lubow A. Arbus, Untitled and Uearthly. *The New York Times*, 2018, November 15. Available at: <https://www.nytimes.com/2018/11/15/arts/design/diane-arbus-zwirner.html> (accessed 02.08.2023).
- 13 Vujanovic A. A Late Night Theory of Post-Dance, A Selfinterview. *Post-Dance*, eds. D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg. Stockholm, MDT, 2017, pp. 46–66.