

**Муниципальное учреждение культуры
Волгоградский Центр Российской песни**

ТАНЕЦ В XX ВЕКЕ

Сборник статей

Волгоград, 1998г.

Введение

Уважаемые коллеги!

Вашему вниманию мы предлагаем сборник, в котором нами предпринята попытка представить различные танцевальные школы 20-го века. Этой теме была посвящена конференция на 2-ом Международном фестивале современного танца, который прошел в июне 1997 года в г. Волгограде. В ней принимали участие искусствоведы, танцевальные критики, хореографы, танцоры, педагоги, журналисты и директора культурных центров из разных стран. Авторы докладов и сообщений рассматривали современный танец с разных, порой необычных, точек зрения: место танца в культурном пространстве 20-го века и взаимоотношения с другими видами искусства, его связь с общественной и политической жизнью отдельных стран и отношение к нему широкого зрителя. Темы докладов были предложены фестивалю самими авторами, что объясняет эклектичность сборника.

Художественный руководитель
Центра Современной Хореографии

Маргарита Мойжес

ФУТУРИЗМ И ТАНЕЦ

От Лои Фуллер до футуристов.

Автор: ПьерПаоло КОСС

Доклад эксклюзивно предоставлен и прочитан автором на Международном Фестивале Современного танца в Волгограде, в июне 1997 года.

Историческая роль Лои Фуллер в возрождении танца в конце прошлого века сегодня признается даже теми критиками, которые отдают предпочтение ее землячке Айседоре Дункан. Последние годы века были отмечены едва ли не сумасшествием по искусству Терпсихоры. Это явление имело особую значимость, поскольку отражало перемену, произошедшую в жизни цивилизации - а именно появление машины - с тех пор занимающую умы человечества. Западное общество осознало, что промышленная революция стала необратимой, что XX век будет веком машины и индустриального города. А это означало, что что-то исчезало навсегда. Мечта о возвращении к девственной природе - от «совершенного человека» Вильяма Морриса до «дионисийского человека» Ницше - приходил конец, в то время как мифический образ Человека прошлых цивилизаций продолжал жить. Ницше в частности говорил о танце как о духовной модальности, почти образе существования для Человека, предающегося восхвалению Будущего. Растущий престиж танца в этот же период брал свое начало с того факта, что эта дисциплина казалась

воплощением изначального единства духа и тела, жеста и языка, утрачиваемого для человечества навсегда с пришествием мира, в котором правит машина. Присущая танцу пластическая выразительность, такая же непосредственная и обезличенная, как выразительность музыки, позволила вернуться, хотя бы на миг, к тождественности между восприятием и пониманием, что, должно быть, было присуще Человеку на заре цивилизации.

Похоже, маршрут Лои Фуллер полностью пролёт в рамках этого регрессивного процесса в искусстве конца века. Её поэтика танца была выведена тактически непосредственно из позиции символистов, равно как и американских трансценденталистов, которые видели в индустриальном городе отвратительного монстра, от которого следует бежать, поскольку он обрекает Человека на гибель в мире иллюзии, в мире, отрезанном от природы, т.е. в мире без корней, порвавшем с божественным вселенским духом. Конечной целью искусства Лои Фуллер было достижение примирения между Человеком и гармоничными законами природы. Однако в отличие от Айседоры Дункан, она отразила ряд материалов, которые были гораздо ближе к современности и её ценностям. Её танец впервые открылся цивилизации электричества и машин, тяготея, таким образом, к более свободному, более всеобъемлющему языку и зрелищу, занимающему промежуточное положение между представлением и стопроцентным театром.

Лои Фуллер была частью мифа о союзе искусств и науки - одного из сверхъявлений великих научных течений уходящего века. В её экспрессии было учтено переопределение отношений между искусством и индустриализацией, и это, казалось, узаконивает приход новой и гораздо более эффективной театральной техники. В этой же перспективе она рассматривала физический труд, необходимый для формальных фигур её танцев: «Для воспроизведения заданной формы с помощью драпировки одно и то же движение необходимо повторять снова и снова, пока эта форма не будет получаться сама по себе.

Следующая форма требует следующего движения, исполняющегося регулярно и точно.

К примеру, спираль, орхидея, затем лилия, буря, птица, летучая мышь, бабочка - все передаваемые так, как будто они сотканы из света, то есть, неосязаемые и нереальные, живущие перед нами благодаря силе, генерируемой математически точным ритмом человеческого тела - не только рук, но всего тела, каждая часть которого участвует в создании целостного эффекта. Это почти движение машины, но машины природы».

После 1892 года технический вклад электричества и новых машин в театре привел, по Лои Фуллер, к дополнительному использованию тела, как будто направляемое наукой очарование могло означать лишь механизацию жестов, рационализацию сродни той, попытка которой была предпринята в виде «тэйлоризации» движений промышленных рабочих. Говоря о «восхищении искусством и одновременно достижениями в промышленности», Малларме очень четко увидел эту сторону танцев Лои Фуллер. Новизна «серпантина», появившегося в хореографическом искусстве в конце века, всецело заключалась в уничтожении тела как среды эмоциональной. Иными словами, Лои Фуллер создала инструментальную логику, чья строгость, казалось, подчинена пуристской и пуританской одновременно. Притягательная сила сомнительного и неточного материала, тело является объектом истинного переноса, который обрекает его на положение теневой области танца. Через взаимодействие формальной сублимации вуаль занимает место тела, как истинный объект действия. Легковесность шелкового эпонжа материализует след жеста с чувствительностью сейсмографа. В танце жест порождает текучую и светлую спутную струю, словно видение энергии в действии на Богоявление.

Кумулятивный эффект от повторения одного и того же жеста открывает вид на своего рода автономную жизнь самой ткани, создавая формы, очертания которых лежат за пределами хореографических возможностей человеческого тела. Никакой виртуозностью владения телом танцор не

может достичь подобного усиления и скульптурной четкости формы в пространстве.

В конечном итоге, создатель «серпантина» установила критическую связь с собственным телом. Управляемое и все же исключенное, оно быстро стало скрытой движущей силой в её танцах. Лои Фуллер ощущала своё тело исключительно как танцор; для неё оно было излучением энергии, регулирующим пульсом жеста - в точности как механическое сердце робота, обеспечивающее движение автоматики, однако без такого же жизненно важного присутствия. Основой её танца было, по сути, тело - машина, тело, полностью подчинённое нематериальным орнаментам, беспрестанно создаваемым и воссоздаваемым посредством воздушных и неосязаемых спиралей вуали.

Облако, птица, пламя - казалось, вуаль живет на сцене собственной жизнью, эволюционируя по прихоти необузданных сил природы, отражая своей подвижностью законы космической эвритмии. Однако динамизм его пространственных выражений с их математической регулярностью произошел, тем не менее, из абсолютно механического движения. Сама инерция жеста, открывая целую последовательность форм и одновременно вписываясь в ритм пространства, была всего-навсего повторяющимися сокращениями, движением, которое постоянно блокируется и возвращается в другом жесте, позволял вуали передать бесконечный труд жизненной энергии.

Органическая материальность самого тела нейтрализовалась движущимся экраном вуали и её непрерывно сменяющимися эффектами дематериализации, лёгкости, прозрачности. В этом смысле можно сказать, что формальный статус танца Лои Фуллер, проникшись идеями американского трансцедантизма, обнаружила в идеях, распространяемых поклонниками японизма, подтверждение того, что Дух вездесущ, он в живых существах и силах природы, в ветре, бабочках, волнах, реке.

Другими словами, Лои Фуллер не рассматривала свой «серпантин» с точки зрения имитации природных форм. Её целью, для неё самой, была не передача формы цветка или,

скажем, биения крыльев бабочки своего рода иллюзионистским способом, она, скорее, создавала «ритмические танцы», в которых такие формы присутствовали лишь в качестве переходных состояний в сущности пластического движения.

Именно ткань, запоминая жест и, одновременно отражая его, как эхо, всей своей поверхностью, позволила достичь «поэзии движения», возвышенной самой по себе. Природа, воспринимаемая как сила в действии, была для Лои Фуллер темой изначальной в том смысле, что, как ей казалось, походила на совокупность живых существ, отрицая собственное тело, отводя ему простую роль функционального инструмента, она работала над тем, чтобы абсолютно точно передать на сцене живое присутствие природной стихии как воплощение духа.

Могуществу машины Лои Фуллер хотела противопоставить идеал мечты, красоту природы, всё ещё способной, благодаря своей связи со вселенским божественным духом, покорять и навязывать миру гармоничные законы, принадлежащие ей самой, в противоположность силам машины.

Авангардисты же, напротив, реагировали на пришествие технологической современности совсем по-иному. Они стремились примирить Человека с индустриальным миром, развивая эстетику, откровенно основанной на машине. Монтажи, переходы из одного мира в другой снова стали средствами новой выразительности. Однако вызов, то есть, подход к тревоге, был иным: нужно не пытаться раскрыть изначальную чистоту природы, а храбро принимать конфликт между человеком и машиной, в котором Человек должен приобрести характеристики машины, чтобы одержать над ней верх; нужно не бежать от отрицания человеческого, а проецировать это отрицание до его уничтожения, рождающего новую природу человека.

То в торжестве, то в муке, проблема отождествления Человека с машиной пропитывает весь футуризм. Поскольку конфликт между ними был неизбежен, футуристы видели в этом конфликте возможность создания совершенно нового

вида искусства, ориентированного на отрицание предыдущей психологии буржуазного театра, даже на преодоление всякого антропоморфизма в соответствии с новым великолепием индустриального мира. Однако, не смотря на теоретические позиции, провозглашаемые во многочисленных манифестах движения, футуризм не был не был просто торжеством машины и её эстетики.

На самом деле в футуристском возвеличивании современности никогда не игнорировался гуманизм, всегда питавший самый глубокий гумус итальянской цивилизации. Бунтуя против идеологических фантазий конструктивизма, футуристическое механическое искусство определялось в первую очередь *vitalist excitations*, заложенными в опыте, в дионисийских возможностях современной метрополии. Образец контроля и формальной жестокости, машина была вдохновителем новых эстетических ценностей. Но всякое равнение на эти самые ценности постоянно корректировалось извержением освобождающего воображения, которое ставило под сомнение дело человеческого, его превосходство над машиной.

Футуристы открыто и проблематично придумывали тело-машину, даже создали, на холстах и в других работах, эмблему новой культуры, рождённой от мира технологии и крупномасштабной индустрии. Однако для них механоморфическая аналогия никогда не исключала диалектического присутствия противоположных сил, поскольку свидетельство человеческого было доверено непредсказуемости противоречивого и довольно пристального взгляда; ироничная фигурация, гротесковая стилизация, нелепая выдумка и т.д. Тело-машина футуристов является, по сути, неустойчивой проекцией мечты о власти, тут же опровергаемой взрывом смеха или, как минимум, ослепительным блеском человеческого разума. Иными словами, среди футуристов то появляется, то исчезает антропоморфный образ робота как иконы преодоленной муки или отображение новой игры тела; как кристаллизация травмирующего сознания Двойного или торжествующая

объективизация сверхопределённой воли. Человеку никак не обойтись без машины и наоборот.

В международном авангарде футуристские механические балеты развили, таким образом, экспрессивную гетеродоксальную линию, то есть, настолько же замаскированную миром машины, насколько духом мюзик-холла и «комедии дель арте». Прамполини был практически единственным среди итальянских футуристов, кто провёл более строгий поиск, сверенный с поэтикой механических искусств, очень близкой опыту «Баухауса». Только благодаря ему, мы можем говорить о двух центрах футуристских хореографических поисков, наводящих на мысль об оппозиции идентичной оппозиции «гротесковой механики Валентина Парнака» и «механических танцев» Николая Фореггера в русском авангарде.

Очень заинтересовавшись поисками Лои Фуллер, которую он однажды увидел в Париже, а затем в Риме, Балла внёс свой вклад в раскрытие темы тела-машины после 1915 года, дав Дягилеву возможность поставить балет «Типографская машина», эту подробную визуализацию лино типа в действии, исполненную шестью танцорами-детальями на жёстком, рваном языке телодвижений.

Тремя годами позднее на смену тонирующей жизнерадостности новых индустриальных ритмов пришла машина-игрушка, когда Деперо поставил свои «Пластические балеты» с марионетками, похожими на миниатюрных роботов. Этот статус футуристского тела-машины, проблематичный и одновременно размытый, был, с другой стороны, проиллюстрирован Механическим Балетом футуристов «Футуристическими механическими балетами» Паладини и Паннаджи в июне 1922 года в «Каса дель арте Брагалья» в Риме. Роль Пролетария, центральная в балете, развивалась на сцене между двумя центрами притяжения : машиной, представленной танцором-роботом, и Женщиной. Поскольку женственность - это человеческий элемент в лучшем виде, Пролетарий был показан постоянно разрывающимся между двумя - человеческой и

механической - реальностями, противопоставленными друг другу.

Получеловек-полумашина, пролетарий изображал взаимодействие притяжения и отталкивания посредством геометрической игры жестов под трескучий ритм двух мотоциклетных моторов «Этот образ воплощал существо от Природы, т.е. могущественного и амбивалентного субъекта, способного как очеловечить механическую реальность, так и разрушить человеческие габариты, чтобы ассимилировать их с неподверженным коррупции великолепием машины.

Позиция футуристов по отношению к машине была далеко не однозначной. С другой стороны, в их работах почти всегда присутствовала тема отношений между Человеком и Машиной. Техническая реальность принималась только с её многогранными, противоречивыми отношениями с человеческой природой. Механизация человеческого нашла своего юмористического двойника в механических балетах, «Энишам дю 3000», «Танец пропеллера» и «Психология Машин», поставленных в 1923-24 годах Деперо Касаволой, Покарини, Миксом и Прампolini. Новые и противоречивые метаморфозы тела-машины были вынесены на сцену в «Страх Машин» Руджеро Вазари и «Балеты футуристской пантомимы» Прампolini. Беспокоящая мифология машины как модели, принятой Человеком в свой внутренний мир, чередовалась с освобождающим торжеством тела, отдавшегося исступлённому динамизму большого города. Другими словами, машина как некрomorphicная сила или жизненно важная альтернатива.

Тело-машина футуристов было не просто вызовом, брошенным новой эстетикой; это было ещё и очень подробная и богатая иллюстрация танца и театра как вызов искусства, необходимости переопределения места Человека в мире технологии и крупномасштабной индустрии. Именно на это переопределение ссылались Маркс и Бергсон, пытавшиеся разобраться с таким новым явлением, как «механизированное существо»: первый исследовал

«машинизм» в своём «Капитале», второй ссылаясь на исчезновение трагедии в «Смехе».

Тело-машина футуристов была, фактически, отражением новой антропологической информации, присущей человеку - представителю индустриальной цивилизации. Всей своей сложностью этот образ обозначил неизбежность открытия человеческого при конфронтации с механикой, этим новым измерением, навязанным современностью.

Переводчик: Валентин ГРИНЬ

ПьерПаоло КОСС – Генеральный секретарь Итальянского совета по танцу при ЮНЕСКО, хореограф, художественный руководитель и танцор «ПьерПаоло Компани».

Становление П.П. Косса как артиста и хореографа лежит в плоскости между танцем буто и неоэкспрессионизмом. Он находится в постоянном поиске современной поэзии жеста. Никогда артист не проживал в спектакле жизнь по законам «культурной моды», его творческая импровизация представляет собой компромисс между концептуализацией и пространственно-временными границами, это почерк неимоверно гибкого тела, балансирование на грани безумия и сновидений. В 1982 году основав свою труппу в Генуе, до сегодняшнего дня, он создал более сорока спектаклей. Вместе со всей группой не раз приглашался на различные фестивали в Италии и за рубежом.

В 1985 году на международном хореографическом конкурсе получает премию Сержа Лифара от французского национального Совета по танцу. В этом же году совместно с хореографом Ко Морабуши основывает в Париже первую труппу танца буто с японскими и западными танцорами. После трех лет работы с Ко Морабуши, возвращается к независимой работе с другими труппами. Он известен как один из основных хореографов современного итальянского

танца. В 1995 году данные о нем были внесены в Международный словарь танца.

Французский танец – пути смещения.

Автор: Кристин РОДЕЗ

Доклад предоставлен и прочитан автором на Международном Фестивале Современного танца в Волгограде в июне 1997 года.

За конфликтом, который противопоставляет классический балет и современный танец, другими словами передачей традиций и изобретением новых кодов, на самом деле прячется, даже больше чем техническое противопоставление, двойственность мышления. С одной стороны - бесполое, бесформенные ангелы, бледные призраки девочек-лебедей или молодых умирающих людей из романтического балета, совершенно сосредоточенных на вертикальности; с другой стороны - чувственные женщины, крепко стоящие на полу и чьи жестиколярные признания лишней раз доказывают, что они обладают одновременно и тазом и беззастенчивостью.

В 70 годы в терминах все еще существует раздвоение, но вскоре стали обнаруживаться переходы понятий из одного клана в другой, так что некоторые ответвления танца стали испытывать затруднения в однозначном определении для себя места с той или иной стороны.

В начале это произошло из-за изменения подготовки самих танцоров. Если с 1975 по 1990 года танцор

современного танца уезжал на обучение (его паломничество к истокам) в Весбет Студио Мерса Каннингема в Нью-Йорке или в одну из немецких или английских школ, передающих образование Лабана и Вигман, начиная свое образование сразу с современной техники, то теперь это не так. Современный танцор теперь не отбрасывает классическое образование: он черпает из него дисциплину, стойкость, чувство растяжения и богатство народного достояния.

Больше того, время, когда современные танцоры проводят всю свою жизнь исполнителя в одной труппе, прошло. Сегодня, если даже танцор остается верным определенным хореографам, он варьирует получение своего опыта в различных театральных труппах и классическая база является общим паспортом для каждого. США показали пример уроками Мэгги Блэк для танцоров Каннингема. В 1997 было выделено преподавание современного танца в Государственном центре современного танца в Анже, который остается единственной государственной открытой школой подобного типа; подготовка большей части танцоров происходит в столичных или региональных консерваториях, где классический танец обязателен для всех, а современный - на выбор. Уроки или стажировки, которые даются некоторыми известными танцорами или хореографами современного танца, главным образом в Париже, становятся все реже. Это происходит из-за того, что французские хореографы видят себя, прежде всего, авторами спектаклей, а не педагогами. И еще потому, что оригинальность их произведения больше опирается на воплощение на сцене их мысли, чем на придумывание танцевального движения. Жаль видеть, без сомнения, как искусство, достигшее зрелости в конце нашего века, так мало уделяет значения педагогическим средствам, но так дело обстоит во Франции.

Со своей стороны, классические танцоры, становясь, все более виртуозными, находятся в поиске научных методов анализа движения, отличающиеся от традиционной передачи имитацией жеста. Методы Фелданкрэ или Александера, кинезиология (анализ движения) или идеокинезис

(использование мысленных образов для улучшения качества жеста), революционизировали наследие балета.

В начале появилась Каролин Карлсон, последовательница Алвина Николаиса в Опера де Пари, где она работает с 1974 по 1980 год. Здесь она создает группу поиска, которая заинтересовала некоторых знаменитых танцоров. С 80 по 89 год Жак Гарнье руководит Группой Хореографического Поиска на базе Опера де Пари, которая посвятила себя современному танцу: он заказывает пьесы зарубежным хореографам (американцы пост модерна Дуглас Дан, Дэви Гордон, Люсинда Чайлдс, Кэрол Армитаж, Энди Дегроут; немка Сюзанна Линке и особенно молодые французы такие как, Доминик Багуэ, Карин Сапорта, Франсуа Веррэ, Филипп Декуфле, Режин Шопино, которые сами приезжают в Опера де Пари и преподают свою хореографию тем танцорам, которые принципиально выбрали современный танец. Надо отметить, что в этот период новаторства объединение классики-современности было велико значение двух танцоров-звезд из Опера де Пари - Жана Гизерикса и Уилфрида Пиолэ, создателей пьесы «Один день или два» Мерса Каннингема и которые не прекращают открывать все более молодых танцоров из Опера для современных авторов. Они также помогают некоторым современным хореографам, танцую в их спектаклях. Опыт начинает преобразовываться тогда, когда к руководству Опера де Пари приходит Нуреев: он желает, чтобы современные спектакли танцевались всем ансамблем труппы, а не маленькой группой специалистов. Сегодня в репертуаре Опера вписаны спектакли Мерса Каннингема, Пола Тейлора, Дугласа Данна, Алвина Николаиса, Уильяма Форсайта, Кэрол Армитаж, Энди Дегроута, Доминик Багуэ, Маги Марэн, Даниель Ларрьё, Одиль Дюбок, Анжелэн Прелжокаж.

Уильям Форсайт определенно является наиболее очевидным символом обострения классических кодов, пропущенных через горькие размышления конца этого века. Уильям Форсайт не является французом, он, конечно, американец, обосновавшийся во Франкфурте, но который

регулярно останавливается в Театре Шателэ в Париже и который в значительной мере повлиял на танцоров Опера, когда он там находился и создавал вместе с ними свой спектакль «Что-то возвышающееся посередине».

Совершенно, не будучи революционером движения как Мерс Каннингем, молодой прагматичный, очень образованный человек провел анализ и синтез стилей заканчивающегося XX века. Из классического образования (он тоже посещает занятия Мэгги Блэк в Нью-Йорке) он включает Жоффрей Балет, затем Балет Штутгарта, открывает теории Лабана, экспрессионистский немецкий танец, продолжая регулярно возвращаться в Нью-Йорк. Будучи постановщиком хаотических, провокационных парадов, выверенных до миллиметра, он берется за спектакли, основанные на чистом танце, основанном на классических, но искаженных, несвязанных, раздробленных на части, подверженных времени, скорости, небывалому дроблению соединительных элементов.

Сам он говорит: «Я живу в эпоху СПИДа, стресса, жестокости и компьютеров. Я - хореограф сегодняшнего дня. Я работаю с классическим словарем, потому что он мой и я понял для себя, что разрушая его, можно использовать из него великолепные возможности, неизвестные до сегодняшнего дня в балете.» Он культивирует свою двойственность мышления неоклассического хореографа, эксплуатируя коды танца модерн: он вводит в свои спектакли словесные, музыкальные (ритмичные удары в звучании композитора Тома Уильямса), сценические (внезапные падения занавеса, высвечивания определенных частей пространства) провокационные с тем, чтобы заставить наше сознание сжиться с противоречивой напряженностью, которая так похожа на современную жизнь. Его произведения-гибриды, потрясающие и леденящие, кажутся отражением неосвободного мира, где человек является потерянным товаром в джунглях разнообразной техники. Когда он ставил спектакль «Что-то возвышающееся посередине» для танцоров Опера де Пари, то в хореографии использовал прекрасную кладезь классического танца,

спроецированного на разорванное пространство, чем совершенно дестабилизировал и очаровал исполнителей.

Маги Марэн, французский хореограф, имеющая международную известность, тоже отстаивает свое право на классические основы, полученные в Школе Мориса Бежара в Брюсселе. Таким образом, как со своей современной труппой, так и с кордебалетами, она ставит хореографию «Золушки» для лионской Оперы и «Уроки потемок» на музыку барокко Франсуа Куперена для парижской Оперы. В противоположность Форсайту, она высказывается за бесхитрое, упрощенное использование академического словаря, который она растворяет в довольно психологическом, образном контексте.

Что касается Анжелэна Прелжокажа, то после его перехода в качестве исполнителя в труппу Доминика Багуэ, он устанавливает с самого начала своей работы хореографом, очень своеобразную связь с традицией.

Его первая пьеса «Белые слезы» в 1985г., абстрактная, в которой он создает целую серию мелких жестов, как бы смещенных по отношению к танцу барокко 17 века. Постепенно, его связь с традицией начинает само утверждаться: он ставит спектакль «Ромео и Джульетта» в 1990г.: слушая пульсации музыки Прокофьева, он разворачивает сухой, угловатый язык жестов, созвучный с графическим миром художника Билала, который создает декорации и костюмы и с кем он разделяет те же самые фантазии холодного эротизма. Он также ставит спектакль «Почтение русскому балету», состоящий из трех пьес «Спектр розы», «Парад» и «Свадьбы», где он тщательно избегает повтора версии Нежинского, увеличивая до пяти количество молодоженов и, заставляя их вальсировать под музыку; все они одеты в пышные платья из тюли, похожие на тряпичных кукол. В спектакле «Парк», созданном для танцоров Оперы де Пари и в память Шодерлоса де Лаклоса, а также распушенности 18 века, он осуществляет постановку того, что его больше интересует: игры соблазнения. Вычурные ухаживания позволяют ему развить в хореографии движения наступления, отхода, отказа,

провокации и бегства. Ведь всякий танец Прелжокажа (который не производит окончательного разрыва с классическим стилем, если только не брать экспрессию) существует под знаком эротической стратегии. Очень мощной стратегии, почти военной, поддерживаемой холодной и обусловленной чувственностью.

Энди Дегроут, американец, обосновавшийся во Франции 20 лет назад, всегда хотел удержать репертуар прошлого в вареве модернизма. Тем не менее, начинал он как минималист, с повторяющимися вращательными движениями в спектакле «Взгляд глухого» Боба Уилсона, вращаясь вокруг своей оси, как дервиш из секты суфи. Полный самоучка, он имел способность к любому виду сценического искусства, он как-то вдруг выбирает хореографию, вписывая крупные образы мифологии романтического балета в авангардистский танец, основанный на геометрических фигурах хореографии, на повторах движений, упрощенности отношений, достойных американского пост модерна. В спектакле «Портреты танцоров» 78г., он ставит довольно конструктивную хореографию, с помощью которой очень умело, передает характерные черты каждого исполнителя, будь он классиком, танцором современного стиля или вообще не танцором как Франк Конверсано, который несет свое толстое тело медведя по сцене, тем не менее, с завидной легкостью.

С тех пор он признается в своей безумной любви к великим постановкам балета из репертуара, который он использует с оригинальностью и великолепным юмором: «Лебединое озеро», «Жизель», «Баядерка» являются наилучшими постановками в современном танце: никакой пародии, никакого неоклассицизма, никакой ностальгии в жестах; хореограф пользуется либретто как живой традицией, воплощенной в современное движение.

Этот американец-парижанин охватывает память всей Европы и заставляет катиться историю танца по самой себе: очищенный, освобожденный от всякой вычурности, танец разворачивается в синтаксисе авангарда, при свободе лукавого тона.

Известный французский хореограф, который сумел поддержать утонченные волнующие отношения с почти невидимыми следами классического наследия, продолжая строить совершенно оригинальное произведение - таким человеком был Доминик Багуэ, увы, ушедший от нас в 1992 году.

Его танцоры, отказываясь видеть, как гибнет атмосфера творчества автора, качество движений жеста и даже его весьма своеобразный режим работы, происходивший из требовательности, из артистической любознательности и уважения чужого мнения, придумали такую структуру, которая не имеет себе равных в мире: «Карнэ Багуэ» (блокноты Багуэ) - это коллектив исполнителей, который на основе конспектов, видео материалов и в особенности их памяти движений жестов, передают все пьесы Доминика Багуэ в различные театральные труппы мира.

Сегодня его произведение появляется во всем своём разнообразии, сложности, а также оригинальности. От классического образования он дополняет свою практику танца у Бежара и Николаиса, но он также знаком с отдельными постановками Джона Кейджа и техническими исследованиями Мерса Каннингема. Более того, у него выковывается солидная музыкальная культура, которая позволяет ему всю его жизнь поддерживать привилегированное отношение с композиторами, ведь он мог читать в тексте древние и современные партитуры (одному Богу известно насколько они сложны!). С 1982 года он развивает сложный язык жестов миниатюры, с совершенно незаметными движениями (кисти, руки, ступни), «заимствованные» детали, но с совершенно персональным отличием от танцевальных фигур двора барокко, которые Багуэ практикует и которые он может видеть реконструированными в Опера де Пари. С тщательностью он рисует геометрические образования, внезапно прерываемые странными асимметриями.

Но в особенности, он постепенно придумывает странных, сюрреалистичных персонажей, одновременно

смешных и вызывающих тревогу, короче говоря, загадочных и не поддающихся классификации. В «Пустынях любви» очень мощная хореография прерывается несвязанными тайнами и включает академические элементы, но как бы отклоняясь, с нарушением, идущим изнутри - наклонные линии, несообразные диагонали. «Ассаи» спектакль 1986 г. был поставлен совместно с композитором Паскалем Дюзапеном, который вводит в хореографическое написание высокого мастерства персонажей из кино немецкого экспрессионизма, вышедшие как бы из кабинета доктора Калигари. Но «Прыжок ангела» 87г. производит разрыв со всеми этими элегантными и утонченными произведениями, нанизанными на нитку. Совершенно игнорируя мир танца, великий специалист в области пластики Болтанский создает декорацию и ставит спектакль вместе с Домиником Багуэ.

Отрицатель традиций и ироничный, Болтанский, в конечном итоге, помогает Багуэ избежать ловушек своего собственного академизма, другими словами красивость, гармонию, своего рода элегантную холодность. Мир маленького цирка нарушил аристократическое изящество танцоров и Доминик Багуэ пользуется этим, чтобы поразмышлять о сложных связях, существующих между автором-хореографом и его исполнителями.

С тех пор исполнители все больше вмешиваются в построение своих ролей. Персонажи спектакля «Прыжок ангела» являются одновременно точными и деформированными отражениями великолепных танцоров, которые составляют труппу и с которыми Доминик знаком в интимном плане.

Он создает для каждого особые образы и оставляет им довести их портрет: Геркулес на ярмарке, испанская танцовщица, Пьеро - целая галерея маленьких людей, уязвимых, но решительно настроенных.

Их движения ни на что не похожи, такого никогда не видели. Он использует все возможные позы - внешние и внутренние, но каждый раз слегка искривляя линию, которую от него ждали. Хромающая походка раненого зверя, бег одновременно грубый и легкий: больше, чем когда-либо

парадокс является источником вдохновения и техникой Доминика Багуэ. Он производит алхимические преобразования своей собственной культуры (память традиции) и разрывы, порою довольно грубые, которые ему необходимо сделать, чтобы достигнуть зрелости. Театр, который он создает, далеко не тот, который существует в других французских, танцевальных коллективах, использующий зачастую истерию, драматические контрасты, символические образы. Его собственный театр построен на весьма графических персонажах с индивидуализированным языком жестов, но без современной психологии. Театр, комбинирующий приемы абстракции и фигуративности. Для Доминика Багуэ танцор является личностью и этого достаточно для его персонажа. Но личность, тело которой обладает оригинальными знаками, иероглифами, особыми тотемами. Таким образом, сочетание личностных качеств и каллиграфии танцора делает из каждого из них «характер» с двойным смыслом персонажа человеческой комедии и знака написания танца. Его очень богатый и разнообразный хореографический язык раскрывает удивительный стиль: внезапные перерывы в звучании, молчания, искусство интервала и пропуска, нелепые гримасы, оставляющие чувство беспокойства и тревоги.

Короче говоря, это загадочное, очень совершенное искусство, которое несли довольно авторитетные танцоры и чья виртуозность заключалась не в храбрости акробатических номеров, а в интенсивности и их оправданном пребывании на сцене, это искусство сочетает в себе память традиции и необходимый разрыв с будущим. Это, несомненно, одно из самых прекрасных произведений современного танца, написанных во Франции за последние 20 лет.

Переводчик: Константин Головачев

Кристин РОДЕЗ

Дипломированный преподаватель современной филологии, кандидат философских наук, журналист, танцевальный и театральный критик. Постоянно сотрудничает с журналами “Для танца”, “Народный театр”, “Театральные альтернативы”, “Французские записки” и другие. Организатор многочисленных открытых встреч с артистами международных фестивалей, конференций и сообщений по современному танцу во Франции и за рубежом.

ШРАМЫ ВРЕМЕНИ

Автор: Изабель Жино

Перепечатка из журнала «Балет Интернэшнл», №6, 1996.

«Ему был 41 год, когда он умер от СПИДа. Французский танец потерял не просто талантливого хореографа, а человека, ставшего для него компасом», - написала Шанталь Обри 11 декабря 1992 года. Двумя днями раньше Доминик Багуэ скончался от СПИДа. Это случилось именно тогда, когда, казалось, его мастерство было, наконец, по достоинству оценено французским истеблишментом. Сейчас, почти 4 года спустя, когда французская танцевальная школа находится в глубоком кризисе, пронизанные болью слова Обри не потеряли своей актуальности.

Доминик Багуэ принадлежал к тому поколению, которое, цитируя популярное в то время выражение, «взорвало» французский танец. Эти молодые хореографы появились на сцене в конце 70-х годов, а в начале 80-х оказались в авангарде французского танца и возглавили

национальные хореографические центры, поддерживаемые министерством культуры.

Однако принцип всё подвергать сомнению, разнообразие творческой деятельности, удивительное чувство ответственности, исключительно высокий уровень технической и исполнительской подготовки танцоров труппы - всё это сделало Багуэ непохожим на хореографов своего поколения, которые не всегда умели избегать ловушек работы в организациях, финансируемых государством. И даже после смерти его постановки в интерпретации труппы «Карнэ Багуэ» по-прежнему вызывают ощущение как глубокой связи с французской культурой, так и радикальной новизны творческой мысли.

ИСТОКИ

Классическим танцором Багуэ стал благодаря Розелле Хайтауэр, державшей школу в Каннах. Его профессиональная карьера началась рано и блестяще: в возрасте 17 лет он был приглашен в труппу Женевского театра балета, возглавляемую в те времена Альфонсом Ката и Баланчиным.

В 1970 году он попал в труппу Феликса Бласка, а в 1971 начал работать у великого Мориса Бежара. Таким образом, для Багуэ обучение классическому танцу не было просто периодом формирования основных профессиональных навыков, переходным этапом или юношеской прихотью; классический танец стал его родной почвой, которую он никогда не покидал. Багуэ всегда оставался танцором и вёл неустанный поиск в области языка движений, языка тела.

К тому времени, когда в 1974 году он открыл для себя модерн, Багуэ уже столкнулся с серьезными противоречиями. Обучение у Бежара, которому он всегда был благодарен, по-видимому, помогло ему обнаружить нелепо-строгую нормативность классического танца.

Однако переход к модерну оказался нелёгким: «смена кожи», «линька» - такими выражениями он пользовался годы спустя, описывая долгий процесс осмысления возможностей

своего тела. Каролин Карлсон стала для него, как и для многих других французских танцоров того периода, катализатором этого процесса. Однако решающее влияние на него оказала техника Лимона, которую он изучал в Париже под руководством Питера Госса и в Нью-Йорке под руководством Дженифер Мюллер и Бетти Джоунс.

Источником творчества для Доминика Багуэ стал разрыв между иллюзией и самой жизнью – неважно, бьёт ли она ключом или едва теплится. («Когда я был маленьким, я хотел стать святым. Потом, когда узнал, что для этого нужно иметь видения и слышать голоса, я испугался и оставил эту идею»)

ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ

Карьера Багуэ-хореографа началась почти случайно. В 1976 году его первая постановка «Ночные песни» на музыку Чайковского получила первый приз на конкурсе в Баньолэ - и так он стал хореографом. Тогда ему было 24, а четыре года спустя, после суматошного периода гастролей, работы над новыми постановками и финансовых трудностей, с которыми сталкиваются все молодые труппы, он обосновался в Монпелье, в одном из первых национальных хореографических центров, созданном специально для него.

Первые работы Багуэ периода 1976-83 годов отмечены той стилистической и эстетической пестротой, которая отталкивала зрителей и критиков. В них он ищет новые ориентиры, смешивает странные и несовместимые элементы; уже здесь он избегает рамок конкретных категорий и решает для себя никогда не замыкаться на какой-то одной творческой форме.

Однако беспорядок этот - кажущийся, и в нём прослеживается некая связующая нить. И абстрактные танцы, где разрабатывается язык движений («Сюиты для скрипок», 1977; «Белые танцы», 1979), и явно повествовательные композиции («Организованное путешествие», 1977), и юмористические постановки («Рибац, Рибац!», 1976; «Гренки», 1978) невольно вызывают в

сознании зрителя образ маятника: в них ощущаются колебания, которое возникают как результат поиска нового танца - не более театрального, или более абстрактного, а театрального и абстрактного одновременно. До 1984 года эти колебания между абстракцией и театральностью выявлялись при сравнении одной постановки с другой, а позднее стали возникать при переходе от одной фразы к другой в рамках одного танца как, например, в постановках «Длинный коридор» (1980) или «Большой дом» (1983).

ОТ ВНЕШНЕГО ТЕАТРА К ВНУТРЕННЕМУ

При анализе творчества Багуэ - будь то его ранние, но зрелые постановки или поздние работы - одной из наиболее трудных задач является осознание связи театральности и абстрактности, которая стала основным вкладом современного танца в танцевальное искусство и которую невозможно определить с помощью категорий, обычно используемых в данной области. Ранний период творчества Багуэ даёт два ключа, позволяющих в ретроспективном анализе понять суть этого явления.

Первый ключ связан с выбором референта: до появления «Пустынь любви» в 1984 году, в «неабстрактных» постановках танцоры Багуэ обращались к внешним референтам (в этом смысле они исходили из традиционного определения театральности). Другими словами, они создавали на сцене персонажи и детально обрисовывали их характеры. Эти персонажи не совпадали с личностью самих артистов, но и крайне редко имели отношение к историческим, литературным или аллегорическим типажам.

Второй ключ связан с самим подходом к движению. Доминику Багуэ была свойственна глубокая убежденность в том, что танец обладает исключительной способностью порождать образы. При создании своих персонажей он никогда не обращался к пантомиме, а искал такие движения и жесты, которые благодаря своим формальным, динамическим и пространственным свойствам помогали бы

танцорам вызвать к жизни определённый образ, а не «изобразать» персонаж.

Постановка «Пустыни любви» в 1984 году стала важнейшим этапом в творчестве Багуэ. (Блестящей подготовкой к ней послужила работа 1982 года «Неуловимые», не вполне оценённая по достоинству). С этого момента хореограф отказывается от внешних референтов (хотя бы даже и вымышленных персонажей) и обращается к внутренним. Именно в этой постановке - как это ни парадоксально, самый абстрактной из всех его работ - раскрывается его понимание театральности: не танцор становится актёром, а тело становится театром.

ИСКУССТВО МИНИАТЮРЫ

«Пустыни любви» - это первая из «великих» постановок Доминика Багуэ, в которой слились и окончательно обрели свою форму все особенности его творческого почерка, развивавшиеся в предыдущие годы. Используя музыку Моцарта и современного французского композитора Тристана Мюрайя, Багуэ создаёт хореографический лабиринт, в котором движения отточены как кристалл и строгость которого некоторым казалась излишне холодной. В жестах не осталось ничего от лиричности, унаследованной от Лимона; движения предельно точны, подчиняются центробежной силе, ограничивающей пространство танца; чистые линии напоминают одновременно классическую лексику, арабески и обычный прогулочный шаг; вертикальная линия спины подчёркивает движения рук и ног - всё это создаёт удивительные рисунки в пространстве. В постановке «Пустыни любви» Багуэ меняет манеры «маленького принца, страдающего ностальгией» на современное барокко, которым он увлекался в течение нескольких лет. Фактически, и миниатюризация жестов, и любовь к изогнутым линиям, и отработанные до мельчайших деталей движения рук и ног заставляют вспомнить настоящий барочный танец, который, кстати, Франция вновь открывает для себя благодаря

усилиям Франсин Лансело и её труппы «Смех и танцы». Особенность «Пустынь любви» заключается в том, что эта постановка была создана главным образом на бумаге, что и породило до сих пор живущий миф о том, что Багуэ придумал свою собственную систему нотации. Однако его интересовала не столько нотация, сколько принцип композиции, от которой можно отказаться, как только она будет освоена; ему необходимо было умение абстрагироваться и от тела, и от самого акта создания танца, и тем самым - по определению Лоранс Лупп - «измерить расстояние, которое необходимо преодолеть, чтобы оказаться на другой стороне».

НЕСОВЕРШЕНСТВО БЫТИЯ

В «Пустынях любви» раскрывается особенность творческого почерка Багуэ: если он и использует классические линии и математически выверенные композиции, подчиняющие танцоров действию неумолимых законов, то делает это для того, чтобы подчеркнуть постоянную угрозу неверного движения и ошибки. В каждом жесте есть надломленность - и чем чище сама линия, тем более очевиден этот надлом; падающая голова, подрагивание кисти, разрушающее гармонию линий - вся чистота рисунка служит единственной цели подчеркнуть дефект, несовершенство. Понятие дефекта, едва заметного или бросающегося в глаза, в творческой концепции Багуэ является основополагающим. В этом смысле очень символична одна сольная работа хореографа, в которой Багуэ появляется в глубине сцены и движется по направлению к центру низкими и вялыми прыжками, словно птица, тщетно пытающаяся взлететь. Таким образом, Багуэ разрушал идеализированное представление о человеческом теле, которому приписывали абсолютный порядок и полную гармонию. Багуэ заявлял: любой прыжок - даже и невысокий - влечёт за собой падение.

РАНА И ШРАМ

Что касается абстракции, то в «Пустынях любви» в качестве референта выступает само тело, его собственная история. Постановка говорит о том, что есть время раны и время шрама: раны открытой, разрушающей первичную целостность тела; и шрама, возникающего в результате парадоксального исцеления, заживления этой глубокой раны. Тело восстанавливает свою целостность, подчиняясь закону двойственности существования, согласно которому потеря даёт толчок к дальнейшему развитию.

В этом смысле в творческом стиле Багуэ смешиваются и питают друг друга различные пласты, дающие содержание его работам. Автобиографический элемент, лежащий в основе всего творчества Багуэ, проявляется в «Пустынях любви» при его обращении к классическому танцу. Однако название постановки предполагает связь (метафорическую или иного рода) со скрытыми эмоциональными пластами. И такое переплетение элементов свойственно не одному Багуэ: кто из танцоров не переживал своей собственной истории формирования в рамках определённого танцевального языка, классического или любого другого? И, наконец, последняя составляющая творчества Багуэ - это история танца, то богатство, от которого хореограф никогда не пытался отказаться. Здесь он демонстрирует свою неразрывную связь с классическим наследием, важнейшим компонентом французской культуры. Однако в этом акте присутствует как интеграция элементов, так и их взаимное отталкивание.

ПРИЗРАК УРОДСТВА

Огромное значение «Пустынь любви» состоит в том, что, обнаруживая слабые места классической концепции, Багуэ выявляет ещё одну фундаментальную двойственность, присущую человеческому телу: противопоставление грации, красоты (в мистическом смысле) и уродства проходит через все постановки хореографа. Через «Пустыни любви», как

сквозь прозрачную плёнку, просматривается другая, ранее созданная работа, которая могла бы служить антиподом «Пустынь».

Это дуэт Багуэ и рок-музыканта Свена Лавы «F. Et Stain» (1983), который был показан всего 6 раз. Здесь хореограф дал волю всем тем призракам, которые постоянно преследовали его: уродство, маска, безумие, саморазрушение - Багуэ обнажает внутреннюю жизнь своей вселенной. Очевидный контраст с «Пустынями любви», созданными полтора года спустя, не лишает ценности эту малоизвестную постановку. Две работы противоположны друг другу по форме, в выборе музыкального материала, в общей эстетической направленности; и всё же первая могла служить сырьём, «мякотью», которая получила свою форму и оболочку во второй: «Пустыни любви», или «Как сдержат яростный напор энергий?»

ТВОРЧЕСТВО КАК АКТ ОБУЗДАНИЯ ЭНЕРГИИ

Связь между этими двумя работами подчеркивает гибкость творческой мысли Багуэ. Миниатюризация, почти маниакальная забота о деталях, которая, начиная с «Пустынь любви», стала неотъемлемой чертой творческого стиля хореографа, бесконечное разнообразие движений, подчинение танцора действию центробежных сил, что исключает всякую вольность - всё это оказывается не пустым формализмом или средством создания внешнего эффекта, но необходимым актом, позволяющим защитить тело танцора от неуправляемых сил. Контур, рисунок в пространстве становится плотной, сдерживающей напор бушующих энергий; но в то же время - чем более утончённа артикуляция движений, чем больше пространство, в котором тело рисует причудливые изогнутые линии, тем больше оно, тело, становится проводником этих самых энергий. Таким образом, «кружевной» танец, характерный для данного периода творчества Багуэ, оказывается лишь обрамлением, структурой, скрывающей прозрачность смысла.

В творческом стиле хореографа необходимо различать два уровня - уровень движений и сценический уровень, включающий в себя общую композицию в пространстве сцены. В работе Багуэ главной движущей силой было взаимодействие структуры и энергий, порождающее, в конечном счете, дефект. Внимание к этой проблеме значительно отличало Багуэ от других французских хореографов его поколения.

Танец - это пространство, в котором сталкиваются и противостоят друг другу тела танцоров и их тени. Здесь стоит упомянуть о ещё одной двойственности: она относится не столько к конфликту мужчины и женщины, сколько к каждому человеку, в котором действуют одновременно силы мужского и женского начала. Абстрактность и театральность в «Пустынях любви» не приобретают радикально новой формы; очевидная и «кристальная» абстрактность работ Багуэ не имеет ничего общего с полным отсечением эмоций, которое мы наблюдаем, например, у Каннингема. Напротив, абстракция у Багуэ делает тело целым театром, пространством эмоций и становится непосредственным инструментом их активизации.

ВЕКТОР ВРЕМЕНИ

Творческий стиль - это также вектор истории, который позволяет проследить, насколько далеко ушёл хореограф от простейших форм. Поэтому, начиная с «Пустынь любви», творчество Багуэ было постоянным анализом пройденного пути и стремлением идти дальше, потому что его тело никогда не умело подчиняться какой-либо модели. В этом ключ к пониманию цикличности творческого развития хореографа и способности к самообновлению, которую он демонстрировал на протяжении всей своей жизни.

Среди хореографов своего поколения Багуэ выделялся особым вниманием к разработке танцевального языка, был своего рода лингвистом в танце, создавая в каждой работе особую лексическую систему и совершенствуя своё

мастерство от постановки к постановке. Однако развитие языка не было поступательным, и каждая новая система влекла за собой - через очень короткий промежуток времени - уход в сторону, отступление от намеченного пути.

В «Пустынях любви» подчеркивалось не столько эстетическое богатство классического языка, сколько его системный характер, выполняющий функцию железного ошейника, от которого тело должно освободиться. С тех пор творчество Багуэ было постоянно отмечено поворотами и отступлениями, которые не переставали удивлять и озадачивать критиков.

«Пустыни любви» открыли трилогию, в которую также вошли постановки «Люсиана» (1985) и «Ассаи» (1986). Однако в то время, когда критики писали о «Ассаи», кульминационной точке цикла, и называли её шедевром хореографа, который, хотя и держался корней, но был всегда авангардистом, Багуэ уже задумал шаг в сторону - неожиданный и яркий, как вспышка. «Прыжок ангела», созданный в 1987 г. в сотрудничестве со скульптором Кристианом Болтански, высмеивала утонченность и сложность в хореографии: на сцене, которая вполне пришлось бы к месту где-нибудь на ярмарке, танцоры топали ногами, имитируя примитивный танец, шумный и грубый, являющийся полной противоположностью той утонченной изящности, которой наслаждалась публика. «Небольшие берлинские пьесы» (созданные в 1988 г. в Берлинском театре «Хеббель») дали надежду вновь уловить ход творческой мысли Багуэ. Однако следующая работа, «Поверхностно мебелированный» (1989), опять озадачила и решительно поставила вопрос об использовании текста в хореографии. На основе произведения Эммануэля Бов была создана новая, беспрецедентная форма хореографической постановки. «Странные дни» на музыку группы «Дорз» вновь ошеломила публику, показав танец, который был не лишен сходства с постановкой «F. Et Stein». Сейчас, после смерти хореографа, необходимо ещё раз обратиться к этой работе и оценить её важность, так как в то время все расценили её как не

заслуживающее внимания отклонение или неверный шаг, недостойный «великого хореографа».

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

При анализе творчества Багуэ нельзя избежать разговора о таком творческом стиле и образе мышления, в котором тело рассматривается не как инструмент, а как сам источник творческой изобретательности. То особое место, которое Багуэ занимает во французском танце, можно понять, только осознав своеобразие и неповторимость его хореографического языка. Сейчас, четыре года спустя после его ухода, можно не только оценить его вклад в историю развития танца, но и определить, какое место он сам занимал в этой истории.

Как мы уже видели, истоком его творческой деятельности был классический танец. И хотя процесс роста и отхода от истоков был болезненным, он имел фундаментальное значение, так как в ходе этого процесса сформировалась творческая личность Багуэ. В стране, где родился классический танец и где он занимает исключительно сильные позиции, Багуэ был, возможно, единственным танцором и хореографом, для кого этот переход от классики к новым формам оказался успешным и позволил не просто воспринять историческое наследие, но и написать свою собственную историю.

Во Франции, где между классическим танцем и модерном пролегает глубокая пропасть, большинство хореографов в современном танце - в независимости от того, прошли они через классическую школу или нет - не имеют никакого представления об этих монументальных явлениях танцевального искусства. Целое поколение, не знакомое ни с историей классического танца, ни с историей модернизма, принадлежавшего скорее немецкой и американской культуре, чем французской, поспешило окунуться в море приключений, которое в действительности оказалось вакуумом, поскольку ими двигала утопическая мечта создать новое, не опираясь на исторические корни.

Так как Багуэ пришёл в модерн в самом начале его развития во Франции, то он смог воспринять основные его ценности, которые очень быстро потеряли значение для поколения 70-х. Исследование возможностей тела, анализ языка движений и мастер классы по импровизации – вот настоящие пути к той новизне и современности в танце, которая не просто эксплуатирует инструменты хореографии, а делает их орудиями поиска. Выйдя из стен классической школы, переживая период глубоких внутренних изменений, Багуэ принял ценности, которые, можно сказать, принадлежали другой эпохе. Он жил в эпоху утерянных связей, размытых традиций, однако его собственный путь в искусстве заставил его обратиться к этим уже принадлежавшим истории источникам новаторства в танце.

И, наконец, благодаря своей природной интуиции, Багуэ понял, как танец может впитать ещё одну великую французскую традицию - театр. В то время, как большинство французских хореографов не осознавали, что танец заимствует свой язык из этой традиции, Багуэ, который еще с 70-х годов внимательно следил за работами крупнейших режиссёров, рассматривал театр с точки зрения хореографии, признавая общность рабочего пространства этих двух видов искусства и превращая это пространство в поле своего собственного творческого поиска.

ВНУТРЕННИЙ РАЗРЫВ

Можно также представить искусство Багуэ как синтез, занимающий исключительное положение в истории танца; однако своеобразие этой творческой личности определяется, скорее, понятием разрыва. Мы знаем, что история развития модернизма с начала века до 70-х годов была серией скачков, разрывов с традицией, совершаемых мастерами; причем само понятие «мастер» в то время постоянно подвергалось сомнению, особенно поколением американских постмодернистов. Эти скачки осуществлялись иногда в географическом пространстве (переезд Лои Фуллер и Айседоры Дункан в Европу, влияние Востока на Дункан и

Руфь Сан-Дени), иногда в социальном пространстве («танцевальные концерты» на нетрадиционных площадках в Германии в 20-х годах; спектакли на открытом воздухе и даже на стенах зданий группы «Джэдсон Чёрч» в Нью-Йорке и т.д.) или же во времени, то есть от одного поколения к другому, что порождало своеобразный разрыв между учителем-мастером и учеником (например, Грэхем и Хамфри с Сен-Дени, Каннингем и Грэхем, поколение «Джэдсон Черч» и Каннингем). Разрыв, безусловно, порождает новое движение в танце; новое движение возникает как результат нового отношения с пространством. Лучший пример тому - опыты Триши Браун, с которой Багуэ как хореограф чувствовал особенно тесную связь. Триша Браун использовала ходьбу, не меняя самого движения, но радикально изменила его ориентацию в пространстве, расположив траекторию по вертикали.

Закон скачка и разрыва как движущей силы в развитии танца распространялся и на поколение французских модернистов, которые расходились с традицией в определении внешнего временного и пространственного референта. И даже Багуэ, при всей его тесной связи с французской культурой, театральной сценой и требовательности к уровню технической подготовки танцора, не был исключением из правила. Однако его творчество относится к другому историческому периоду. Это было не время скачка, а некий промежуточный период. И потому разрыв в его творчестве был внутренним - разрыв между его личностью, его жизнью и источником его творчества.

Переводчик: Светлана Хайрова

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Автор: Крис де Марини

Перепечатка из буклета, посвященного
10-летию юбилею Центра движения и
танца им. Р. Лабана

Центр движения и танца им. Р. Лабана открыл свои профессиональные курсы театра танца в 1974 году. К 1976 г. была разработана учебная программа на степень бакалавра искусств, сочетающая традиционную техническую подготовку с изучением многих академических дисциплин. В начале 80-х годов старшие преподаватели пришли к выводу, что Центр выпускал танцоров, уровень подготовки которых в принципе позволял им работать в профессиональных труппах. Но заведующая кафедрой театра танца Бонни Бёрд поняла, что система высшего образования в колледжах и университетах Великобритании не позволяла готовить исполнителей современного танца на самом высоком профессиональном уровне. Сама она в свое время работала в американской системе высшего образования, в рамках которой некоторые университеты готовили таких танцоров на протяжении четырех лет. Структура же британского высшего образования всегда опиралась на модель трехлетнего обучения. В результате молодые танцоры начинали свою профессиональную карьеру еще до того, как были полностью сформированы их профессиональные навыки и умения. Более того, если выпускникам не удавалось сразу попасть в одну из немногих профессиональных репертуарных трупп, располагавших временем и ресурсами для дальнейшего обучения танцоров, то их шансы самостоятельно восполнить пробелы в

образовании и технической подготовке были очень невелики. Ситуация не изменилась и поныне.

ПОВЫШЕНИЕ УРОВНЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА КОНЦЕПЦИЯ БОННИ БЁРД

В этих условиях Бонни Бёрд предложила разработать программу 4-го года обучения в Центре Лабана. Предполагалось ввести дополнительный год обучения для тех танцоров, которые завершили 3-х летнюю программу профессиональной подготовки. Новый курс должен был облегчить им переход в профессиональную сферу.

Десятимесячная программа обучения учитывала все аспекты работы в профессиональной репертуарной труппе. Она включала два ежедневных полуторачасовых занятия по классическим и современным техникам. Кроме того, три или четыре хореографа получали заказы на короткие (10-15 мин.) оригинальные постановки для студентов. Таким образом, танцоры принимали участие в создании репертуара. После 4 с половиной месяцев работы над миниатюрами начинались выступления и многочисленные гастролы. Те навыки, которые студенты получили на занятиях, теперь должны были применяться на практике. Все умения, связанные с обучением, работой и выступлением в составе труппы, развивались под наблюдением и контролем преподавателей. Студенты должны были стать настоящей труппой. Такой статус налагал определенные обязательства. Они включали, например, организацию образовательных мастер-классов, которые в последние годы стали обязательными для всех британских танцевальных трупп. Название Transitions (переходы) должно было указывать на то, что труппа служит мостиком для перехода от студенческой жизни к профессиональному танцу.

ПЕРВЫЙ ГОД

Успех задуманного предприятия целиком зависел от того, удастся ли найти подходящего руководителя нового

курса. Предполагалось, что в течение следующих 10 лет курс будут возглавлять поочередно 5 директоров, каждый из которых должен расширить и развить учебную программу. С самого начала было понятно, что Центру необходим специалист с многолетним опытом работы в высокопрофессиональных танцевальных труппах, сочетающий в себе качества квалифицированного преподавателя и постановщика. Центру повезло - всеми этими качествами обладала Линда Дэвис, которая и возглавила курс в начале 1983 года. Дэвис много лет работала с труппой Беллы Левицки, известной именно тем, что в ней танцоры получали блестящую техническую и исполнительскую подготовку. Широко известны также и образовательные программы, которые этот коллектив проводил в колледжах США. Будучи замечательной танцовщицей, Дэвис выступала с труппой Theater Dance Trio вместе с Клэем Тамаферро и Кэрол Уонер и, кроме того, сделала блестящую сольную карьеру. В 1982 году Дэвис работала в Центре в качестве приглашенного специалиста, и в это время она и Бонни Бёрд обнаружили, что их идеи продвинутой подготовки артистов во многом совпадали.

Модель, разработанная Берд и Дэвис, не претерпела никаких существенных изменений и по сей день. Они сосредоточили свое внимание на том, каким образом накопленный опыт передается от одного танцора другому и как танцоры - члены ансамбля - могут стать частью творческого процесса. Оглядываясь назад, Дэвис говорила о тех первых годах: «Самым важным словом было слово «процесс»». Особое внимание, по её мнению, уделялось тому, чтобы научить танцора идти на риск и работать вместе с хореографом, не зная, каким будет результат.

Такая совместная работа развивала эстетическое чувство танцора. Групповой подход к обучению, в рамках которого все аспекты профессии изучались в маленьком сплоченном коллективе, был, по словам Дэвис, характерен для традиции современного танца Западного побережья, в противоположность нью-йоркской системе частных профессиональных студий. Творческие принципы Бонни

Бёрд также коренятся в этой традиции, и она сохранила свою связь с ней не смотря на то, что её творческое становление прошло в 30-е годы в труппе Марты Грэхем.

Сегодня труппа Transitions известна благодаря своей активной гастрольной и образовательной деятельности в Англии и за рубежом. Но в 1983 году ситуация была совсем иной. В начале труппа гастролировала мало, поскольку сам проект находился в стадии развития. Однако большое внимание уделялось сотрудничеству с представителями других видов искусства, в частности, визуальных. Дэвис была твердо уверена в том, что импровизация является важным средством развития творческого начала, и внесла в свой курс идею лаборатории хореографа. По всей видимости, неслучайно этот первый год дал таких артистов, как Никки Смедли с её глубоко индивидуальным стилем в использовании визуальных средств выражения и Соня Рафферти, которая быстро становится движущей творческой силой в «Блупринт Данс Компани», базирующейся в Национальном танцевальном агентстве. Из 11 танцоров этого первого выпуска 9 до сих пор активно работают в области танца.

Бонни Берд была всегда убеждена, что артист должен не только развлекать зрителя, но и учить. Такая философия творчества привела к тому, что танцоры начали учиться работать над образовательными программами.

Проекты были самые разные: от профессионального образования и сотрудничества с музеем Виктории и Альберта, до занятий в сельской местности, где люди не имели практически никакой подготовки. Популяризация танца всегда была важным элементом учебной программы в Центре Лабана, и Дэвис с готовностью приняла эту политику.

Соня Рафферти вспоминает о Линде Дэвис как об очень сильном преподавателе - строгом и одновременно заботливым. Эта отеческая забота о студентах проявлялась в разработке индивидуальных диет и специальных физических упражнений, помогающих предотвратить травмы. Танцоры привыкли тщательно готовить себя к выступлению и

поддерживать форму после, зная, что тем самым они продлевают срок своей исполнительской карьеры.

Разработанная Дэвис методика обучения в группе (танцевальном ансамбле) имела своей целью показать студентам, что весь тот разнообразный опыт, который они приобретают, работая и учась вместе, откроет им разные дороги в мире танца. Танцоры могут уйти со сцены, если они устанут от гастролей или им наскучит репертуар, или же они просто не будут знать, что делать дальше, - всё это Дэвис хотела предотвратить любой ценой.

ХОРЕОГРАФИЯ - ВСЕ ТАНЦЫ СЛИШКОМ ДЛИННЫ

Когда пришло время разработать стратегию отбора хореографов для работы с Transitions, было сразу решено поощрять молодых новаторов. В то время большинство студенческих трупп, в отличие от Transitions, возникали на базе школ со стандартной

3-х летней программой обучения. Многие из них предпочитали ставить «современную классику» или в крайнем случае уже существующие работы современных хореографов. Бонни Бёрд, однако, полагала, что танцорам важно работать именно с теми, кто еще только начинает свой путь в искусстве, а не со зрелыми мастерами. Бёрд полагала, что совместное творчество молодых, полных энтузиазма танцоров и хореографов рождает энергию особого рода. Примеру Transitions теперь следуют многие студенческие труппы.

Те три или четыре хореографа, которые отбираются ежегодно для работы с Transitions, должны дать студентам самый разнообразный танцевальный опыт. Члены труппы работают с различными техниками и стилями, некоторые из которых они смогут освоить достаточно хорошо. Каждый хореограф имеет свой собственный метод работы. Многие танцоры впервые получают возможность поработать с профессиональным хореографом, и умение приспособиться к различным требованиям становится важным элементом обучения.

«Все танцы слишком длинные», - заявила Дорис Хамфри еще в 1938 году. В то время большинство спектаклей современного танца длилось не более 15 - 20 минут! Transitions всегда работали с короткими постановками. Отчасти это объясняется практическими причинами: на постановку 4-х больших работ просто не хватает времени. С другой стороны, современные хореографы, к сожалению, зачастую страдают одной болезнью: они делают длинные постановки на основе очень скудного материала. Для создания же 10-ти минутной миниатюры необходима концентрация творческой мысли.

СВЕТ И ДИЗАЙН

Помимо разработки хореографической концепции для Transitions, преподаватели уделяли много внимания качеству технического обеспечения постановок. Центр Лабана всегда стремился дать студентам знания обо всех аспектах театрального искусства и под руководством Росса Камерона собрал высококвалифицированную постановочную группу. Административный директор труппы Энтони Баун работал с Transitions на протяжении всей ее десятилетней истории. Он, как и Бонни Берд, сыграл исключительно важную роль в формировании трупп. Возможно, успех его работы можно объяснить частично тем, что он был одновременно и творческим человеком и умелым администратором. Ученик Росса Камерона, он вместе с тем разработал совершенно оригинальный стиль светового оформления спектакля. Его интересовала, прежде всего, игра света и сценического пространства, в которой, однако, не теряются сами танцоры. В спектаклях Бауна они танцуют в собственном мерцающем свете, независимо от освещенности самой сцены. Этим Баун отличается от своего учителя Камерона, который также работал с Transitions и, стремясь к драматическому эффекту, активно использовал затемнения и насыщенные цвета.

Художники по костюмам также с самого начала тесно сотрудничали с хореографами. Беатрис Харт, собравшая команду художников, разработала метод создания

оригинальных дизайнов, которые отвечали бы и характеру постановки и требованиям танцоров. Ее коллеги и ученики развили этот метод и часто продолжали сотрудничать с хореографами, приглашенными для работы с Transitions, и за пределами Центра.

УКРЕПЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

В течение последних 5 лет труппа целенаправленно работала над повышением уровня своего мастерства и развитием образовательных программ и гастрольной деятельности. Сейчас гастрольные туры включают как традиционные танцевальные площадки, так и места, где никогда раньше не видели танцевальных спектаклей. Труппа считает образовательный аспект самым важным в своей работе, поэтому всегда стремится сочетать выступления с мастер классами.

Примером могут послужить отношения, которые сложились у Transitions с Корнуольским региональным советом по танцу и которые поддерживаются уже восемь лет. В течение одной недели в июне Transitions работает в небольших школах и на импровизированных театральных площадках с детьми и подростками разного уровня подготовки и способностей. Эта и другие программы совершенно необходимы для воспитания танцоров, зрителей и развития танцевальной культуры страны. Они являются выражением политики Центра Лабана, нацеленной на установление связей с самыми разными группами общества, а не только с миром профессионального танца.

Помимо деятельности на местном уровне, труппа выезжает на гастроли за границу. С 1985 года короткие зарубежные гастроли стали обязательным элементом учебной программы. Для танцоров это очень интересный опыт, так как очевидно, что зрительские ожидания в таких странах, как Китай, Венгрия, Филиппины и Финляндия, отличаются друг от друга. Это позволяет танцором увидеть свою работу глазами представителей других культур.

Разнообразие деятельности и необходимость учитывать вкусы разных аудиторий, безусловно, влияет на репертуар труппы. Хотя Transitions всегда поддерживала молодых хореографов, работающих в авангардных направлениях, считается все же важным составлять ровные, «сбалансированные» программы, включающие традиционные работы. Коллектив, работающий с таким репертуаром, никогда не завоюет репутацию радикальной труппы. Однако Transitions, несомненно, служит средством воспитания зрителя, который был бы способен воспринимать современный танец. На протяжении последних 10 лет Transitions показала более 34 оригинальных работ. Многие из них поставлены хореографами, никогда ранее не работавшими в Великобритании. Многие постановки были сделаны молодыми британскими хореографами, которые в результате получили известность не только у себя в стране, но и за границей. Например, Ли Андерсон и Иоланда Снайт получили заказы из других стран именно благодаря своей работе с Transitions.

С другой стороны, тесные связи труппы с современными хореографами открывают перед танцорами-студентами блестящие перспективы трудоустройства. Достаточно сказать, что более 80-ти процентов танцоров, работавших с Transitions, сделали успешную карьеру в танце.

Концепция Бонни Берд оказалась полностью воплощенной в жизнь. Она руководила курсом на протяжении 10 лет, опираясь на поддержку других директоров, хореографов, танцоров, а также многих сотрудников Центра Лабана. Бонни Берд – вместе с Энтони Бауном и директором Центра доктором Марион Норт – воспитала целое поколение танцоров, определивших лицо современного танца в этом десятилетии.

Переводчик: Светлана Хайрова

АНГЕЛО «СТРАННОСТЬ» ТАНЦА В КВЕБЕКЕ

Автор: Шанталь ПОНБРИАН

Печатается с сокращениями из
буклета Фестиваля «Новый танец» за 1995 год.

Танец, который в настоящее время создается в Квебеке, входит в лидирующую группу международного обновления. Феномен, происшедший в Квебеке около десяти лет тому назад, имеет общие точки соприкосновения с тем, что было в таких странах как США, Франция, Бельгия и то, что начинает проявляться всё в большей степени в Великобритании, Германии, Нидерландах или в Испании. Хореографы самоутверждаются, создают свой собственный язык, организуют свои собственные труппы и реорганизуют уже существующие (как Уильям Форсайт с Франкфуртским Балетом). На переднем плане хореографии Квебека сейчас находятся: Мари Шуинар, Жинетт Лорэн, Поль-Андре Фортье, Эдуард Лок и Жан-Пьер Перро, но появились и новые люди, такие как Даниэль Денуае, Элен Блэкбёрн, Линда Годро и Уильям Дуглас, которые начинают заявлять о себе на международном уровне. Чтобы показать происхождение движения, которое развивалось интенсивным образом начиная с конца семидесятых годов, необходимо вернуться к 50 годам и к артистическим движениям модерна, которые проявлялись в это время. Кроме того, надо будет еще упомянуть о «тихой» революции 60 годов и об образовании двух театральных компаний, которые питали первое поколение хореографов, например, «Группа с

королевской площади» (откуда вышел Перро) и «Новая мелодия» (Лок, Лорэн, Фортъе). Но, не смотря на важность такой местной, исторической преемственности, не нужно принижать значение глобализации потока информации, которая имела место в мире, особенно, начиная с 60 годов и в которую Квебек тоже был вовлечен.

Мне кажется очевидным, что квебекский танец черпает свою силу и динамизм гораздо больше из своего гео политического контекста и разрушения духовных ценностей, имевших место в мире после 60 годов. Оно было похоже на вырвавшегося из бутылки джина, хотя, не совсем именно это, учитывая интенсификацию общения в последние десятилетия. Квебекские хореографы могли бы сказать в интервью, что они появились из «ниоткуда». Но это «ниоткуда» больше похоже на международное посредническое сообщество, чем на историческую пустоту, в том смысле, что их местная реальность всегда была переплетена с реальностью в более широком смысле слова, впитавшей в себя элементы европейской культуры, всегда очень существенно представленной в Монреале, а также североамериканской культуры, в которую мы неизбежно и основательно вписаны.

Это «ниоткуда» могло бы быть самим Квебеком, который не является в политико-правовом смысле отдельной страной, но который таковой является в своеобразности своей культуры. Квебек - это и «ничто» и «всё» одновременно, он существует и не существует, то в едином порыве, то балансируя на проволоке, то парит в воздухе, как волнующий и загадочный ... ангел. И вот в этой стране/не стране развивается мощный и оригинальный танец : необычность сочетается с образом ангела, у которого есть сильное желание танцевать. Это желание, в контексте современного Квебека, просто головокружительно. Потребность танцевать обострена и пронизывает границы, будь они географическими и культурными. Квебекский танец отличается от традиционного европейского и американского. Он не имеет ничего общего ни с классической техникой, ни с танцами модерн. Глубокий

американский формализм и его минималистское развитие не прижились в Квебеке, как впрочем, и слишком европейская театрализованность. Квебекский танец всегда находился на некотором расстоянии от одного и от другого, паря где-то в пустоте (не правда ли участь Ангела?), но всегда связанный с землей, осознавая силу её притяжения. Именно в этой раздвоенности, находясь между небом и землей, развивается квебекский танец. Исходя из этого, каждого из наших основных хореографов можно разместить в эту географию неба и земли и попытаться понять как он или она там вписываются, начать понимать эту ангело странность танца в Квебеке; или лучше отдать должное этим странным и сказочным существам, которыми являются хореографы из Квебека.

Из всех хореографов Квебека, Эдуард Лок и его труппа «Ла, ла, ла, Хьюмэн Степс», созданная в 1980 году, являются самыми воздушными. Его танцоры пронизывают пространство с максимальной скоростью, не обращая внимание на вес собственных тел и на законы тяготения. Этот стиль сейчас очень многими имитируется, особенно в странах северной Европы. В последних постановках делается все больший акцент на скорость и высокую точность движения. Последовательность и непредсказуемость танцевальных па выполняются в бешеном темпе, прыжки, подскоки, пируэты, скользящие друг по другу тела, чтобы заполнить пустующее пространство; один танцор провоцирует движение другого, чтобы он легко парил над сценой. Прыжок, обычно, делается по диагонали, тело падает, несколькими секундами позже, удар по полу, а затем в пике, переходящее в перекачивание. Танец - это вихрь, который заставляет тела временно терять свой вес, создавая настолько мощное движение, что оно всасывает окружающий воздух, который превращается в источник энергии.

Быстрота выполнения движений заставляет нас забывать статический образ, которым является наше тело. Зритель с трудом прослеживает эту дематериализацию тела, происходящую у него на глазах. Эта постмодернистская

сублимация тела не имеет ничего общего с романтической сублимацией, которую мы наблюдаем в классическом балете. Танец Эдуарда Лока не является отрицанием реального тела, в угоду идеала красоты и чистоты, танец является утверждением жизненно важных качеств тела, его способности иронизировать с самим собой, его способностью преодолевать себя в полете и падении, в воздухе, на земле.

Танец Э. Лока противопоставляет себя зрителю, провоцирует его, побуждая мысленно и физически следовать за танцорами в процессе разрушения движений и тела, которое происходит у них на глазах. Направляя прожекторы на публику в своем предпоследнем спектакле «Инфанта / Это разрушение» (1991) и отображая её на огромном экране в конце спектакля, Лок похож на забавляющегося ребенка, но на самом деле он показывает трагедию человека конца текущего века, его освобождение от утопий и нахождение в мире, разбитом на куски и рассыпавшемся в крошки.

Сам Лок в «Инфанте» берет на себя временно роль певца-звезды, чтобы продемонстрировать песню в стиле «без будущего». Затем он показывает свое соло выступление, где его руки и ноги теряют угловатость, растворяясь в плавной кривой, из которой вырываются, а потом возвращаются назад ритмы. Это движется ангел, черный ангел, как его здесь называют.

В спектакле «2», который он создал в 1995 году, Э. Лок совершает необыкновенное погружение в прошлое. Два великолепных клавесина стиля барокко, своей музыкой неотступно следуют за танцорами по сцене. Гавэн Брияр подобрал музыкальные отрывки, звучащие как эхо, из произведений композиторов эпохи барокко. Кроме того, мы слышим темы, взятые из современного репертуара («Нирвана», «Мой кровавый Валентин», «Игги Поп») смешивая современность с прошлым.

В этом спектакле Э. Лок ищет новое измерение исторического тела, видоизмененного высокой технологией и современной виртуальной реальностью. Может он ищет человечность, спрятанную в недрах его сногшибательной

виртуозности? Может он ищет отзвук современности, пронизанный болью всей толщей веков? Каким является это новое тело, придуманное Э. Локом, существующее вне тела из плоти и костей, но которое танцует: органичный, необходимый для нас ангел, который будет охранять нас на протяжении грядущих веков?

Жинетт Лорэн создает такой танец, который также отмечен быстрым темпом, большой энергетикой и высокой скоростью исполнения. В начале, её произведения больше характеризовались высокой техникой движения «Вверх по стене» (1985). Позже, была отмечена большая театральность, которая заметна до её дуэта «Давай!» (1984), в котором мужчина и женщина, сыгранные самой Лорэн, обмениваются целым набором быстрых, связанных движений, полных юмора. Спектакль «Вверх по стене» тоже имеет театральный смысл, в нем явно прослеживается жизненная метафора, когда танцоры ожесточенно набрасываются на высокую стеклянную стену. Используя свои последние произведения: «Дон Кихот» (1988), «Шагал» (1989), «Адский поезд» (1990), «Белая комната» (1992) и «Потоп» (1994) Ж. Лорэн конструирует миры, которые являются жизненными ситуациями, её отрывками, исполняемые танцорами-индивидами. Это миры, куда танцоры проникают и откуда выходят в постоянном наплыве новых движений.

В мире Ж. Лорэн танцуют все. Танцоры её группы «О Вертиго», основанной в 1984 г., почти постоянно на сцене во время спектаклей. В результате спектакль получается очень динамичный и вдохновленный. Это касается и декораций сюрреалистических домов в спектакле «Шагал» и пар молодоженов, находящихся внутри; и в «Дон Кихоте», где танцоры в неистовой гонке по сцене, без конца садятся на деревянных лошадок; или в «Белой комнате», более мрачном спектакле, где танцоры заточены внутри комнаты, сделанной как бы из камня. Это замкнутое пространство по Сартру или Бекетту, где каждый учится жить обнаженным точно также как одетым, будучи одиноким, хотя и не совсем, но отдаленный как никогда от современного мира. Танец в этом спектакле гораздо привлекательнее, но и сложнее в

техническом и исполнительском плане. Танец наполняет тела на сцене, как наша жизнь, величайшими моментами эйфории, вперемежку с болью и горем. Всё это представлено в ускоренном темпе, как при заклинании злых духов при совершении обряда, как своего рода толчок наружу, за пределы этой комнаты, к взрыву. Движение прерывается синкопами, всё замирает, мы как бы теряем сознание, впадаем в небытие, которое является тем самым моментом, когда надо перевести дух и начать всё сначала. В мир, который возможно, похож на тюрьму, психбольницу или школу, исполнители втянуты как в битву с самими собой. Но ведь эта борьба является всего лишь последствием взрыва, вскрытия этого мира. Лорэн никогда не поддается отчаянию.

Её танец несет отпечаток энергии, направленной на выживание, борьбу, сражение и торжество жизни. Она выходит за пределы возможностей человеческого тела, толкая своих танцоров на грань возможного. Говорили, что её танец - это акробатика, на самом деле, она сражается сама с собой, являя собой постоянный вызов между телом и самой собой, разумом и безумием, смертью и жизнью, существованием и небытием.

Становится ясно, что проблематика Жинетт Лорэн - это вопросы коллектива, напряжение, существующее между коллективным и индивидуальным развитием общества. Её последняя работа «Потоп», тоже это показывает. Движения направлены на то, чтобы сделать явной проблему выживания. Её хореография стремится показать, что происходит после какого то события, когда жизнь должна продолжаться. Что происходит после танца, когда тела танцоров неподвижно лежат? Их переносят на большую фреску, на которой появляются ангелоподобные образы. Этот персонаж на искусственных ногах - решетчатые металлические ходули - блуждая, пересекает сцену, по форме напоминающий вопросительный знак. Находясь между небом и землей, он ищет кого то, встречается, пытается держать равновесие, не обращая ни на кого внимания. Как и танцоры, он находится в подвешенном состоянии, вновь ангел, избежавший катастрофы. Танцоры показывают

совершенно неистовую хореографию, куда вкрапляются миниатюрные, отточенные жесты, противопоставляются широкие и мелкие движения - катастрофы и повседневная жизнь. «Потоп» - это обучение новой жизни, миру неуверенности и пресыщения, мир, который хореограф возводит в ранг человечества, придавая значение бесконечно малому, чтобы, возможно, обнаружить бесконечно большее.

Самое известное произведение Жан-Пьера Перро - «Джо» (1983), в котором участвуют 28 танцоров, передвигающиеся группой по сцене, как один человек. Все персонажи совершенно одинаковы и одеты в длинные просторные пальто, скрывающие формы тела и в «котелки». Благодаря программке, мы знаем, что среди танцоров есть мужчины и женщины, но на сцене танцоры бесполое, они превращаются в иконы, символы, передвигающиеся по сцене как ноты по партитуре. Партитура перегружена, а танец напряжен.

Танцоры бесконечно топчут сцену. Представьте себе быстрый темп, который обрушивается на вас каскадами топота, который является единственным музыкальным сопровождением спектакля. Этот топот звучит со сцены и проникает вглубь зрительного зала в исполнении единого целого всех исполнителей и зрителей, чьи тела пронизываются сотрясениями, создаваемыми на сцене телами других людей. Я существую через движение тела Другого. Как и во многих спектаклях, танцоры Перро носят тяжелые ботинки, обязательный реквизит, позволяющий, с одной стороны, воспроизвести на сцене топот, с другой - показывают связь с обувью трудящихся, рабочих со стройки. Перро всегда интересовала концепция пластики в его спектаклях: его сценографии были разработаны на основе его рисунков. Во многих постановках речь идет об огромных полотнах, определяющих сценическое пространство или через их размещение на сцене («Местность с названием», 1988), или через их композицию («Острова», 1990г.) В других спектаклях сценическое пространство более скульптурное, как в «Джо», где сцена наклонена, а её задняя часть приподнята.

В трилогии, которую он создал в 1993 и 1994 годах и состоящей из «Прощание», «Жизнь» и «Инстинкт», пространство занято стенами из настоящей фанеры; они создают на сцене стиснутые пространства, представляющие собой полузакрытые, полуоткрытые помещения, в которых двигаются танцоры.

К общему движению были добавлены движения небольших групп и серия дуэтов между мужчинами, или между мужчиной и женщиной, которые по другому раскрывают тематику его хореографии. Теперь автор не исследует массу людей или коллектив как единое целое, где каждый более-менее устроен, а как индивидуума, бесконечно ищущего свое место в группе. Так и исполнители в спектакле постоянно выходят из стройных рядов танцоров, делая шаги по сцене вправо, влево, назад, вперед, наталкиваясь на возвышение задней части сцены, оставаясь, некоторое время, подвешенными в воздухе (как ангелы?). Эти моменты, иногда юмористические, как бы подчеркивают скрывающуюся за всем этим трагедию, являясь одновременно долгожданным, спасительным глотком воздуха.

В цикле, начатом спектаклем «Прощания», Перро движется к новым территориям, где отношения между отдельно взятыми людьми кажется, имеют большее значение, чем связь с коллективом. Здесь он исследует большое количество парных движений или сцепок, часто меняя отношения в динамике исследователя, откуда источник выхода сильной эмоции.

Одна из его последних постановок «Инстинкт», показанная в музее современного искусства Монреаля, вводит танцоров в повторяющуюся хореографическую структуру, в ходе которой зрители могли входить и выходить из зала по собственному усмотрению. Таким образом Перро пытается донести до зрителя определенную ответственность за дальнейшее решение его спектакля: закончить идею произведения в определенном месте. Перро давно выбрал своим инструментом танец. «Танец не является тематическим или программным искусством. Танец

функционирует действительно хорошо, если он исполняется на пересечении памяти и беспамятства, смысла и бессмысленности, там, где вещи названы своими именами, но остаются, тем не менее, совершенно непонятными». Чтобы не потеряться, найти язык общения, Перро призывает нас следовать инстинкту, посмотреть вглубь самих себя и нашей грубости, или того, что может быть ею, на тот материал, из которого сделаны все наши тела. Движение, рождающееся из глубины нас самих, с силой животной энергии, ведет нас к другому образу. Эта энергия для Перро целиком земная. Эта энергия исходит из глубины самой личности. Её движение направлено высоко вверх. Именно там рождается танец. Это поиск второго «я», «другого места», территория которого постоянно расширяется вопреки всему.

Из основных руководителей «Группы новая мелодия», Поль-Андре Фортье основывает в последствии свою собственную труппу «Фортье Данс Креасьон», затем «Монреаль Данс», репертуарную труппу. Но в течение нескольких последних лет от оставил все это и работает в одиночку. Им были поставлены несколько спектаклей, созданных для самого себя, где требовательность во всем является основным критерием. Он один занимает сцену, торжествуя в своей индивидуальности. С большим мастерством он исполняет с 1989 по 1993 года спектакли «Несчастья», «Искушение прозрачностью» и «Свинцовая рука». Центральными темами соло спектаклей являются отчужденность, одиночество, труд. Первый спектакль «Несчастья» переносит танцора-хореографа в место Чирико. В максимально ярком золотистом, жгучем свете Фортье движется по сцене в полуобнаженном виде, его потное тело вибрирует под лучами прожекторов, В этом мощном потоке света нам открывается тело актера в зрелом возрасте, немного состарившееся, тело из прошлого.

Изменение, которое мы видим в свете прожекторов, это крайнее напряжение выставленной напоказ кожи; это кожа экран, из под которой проступают умственное и психологическое напряжение. В этом случае кожа выступает

промежуточным звеном между танцором и зрителями, общественным и личным. Весь зрительный зал был охвачен этим дыханием сцены, из которой исходили крайняя безысходность, тревога. По форме этот спектакль является пробой на совесть, проверки её наличия или отсутствия в теле, которому все время угрожает забвение смерти тело находится в состоянии постоянной отсрочки приговора. Именно этот момент истины хотел представить Фортье в своём спектакле «Несчастья».

Умственная нить, исследуемая Фортье в «Несчастья», превращается в физическое пространство в «Искушении прозрачностью». Вся хореография этой постановки создана и исполнена на основе декорации (скульптуры Бети Гудвина), выставленной в небольшом зале, куда приглашены всего несколько зрителей. Фортье в белом костюме, напоминающем монастырское одеяние средневековья, а на голове стягивающий капюшон. Возможно, это просто современное нижнее теплое белье, или однополый костюм будущего. Танцор занимает пространство в течение часа, исследуя скульптурную поверхность своим телом. Он создает себя по мере того, как разворачивается хореография, странная интимность, установившаяся со зрителем, который находится всего в нескольких метрах от этого беспрестанно двигающегося в медленном темпе тела. Время вдруг теряет свои границы. И вот в этом безграничном пространстве, эффект которого создается близостью танцора и зрителя, возникает необыкновенная прозрачность, в которой танцор и зрители становятся наблюдателями друг за другом. Танцор исследует эту грань существования между самим собой и зрителем; то же самое происходит и со зрителями. Если в «Искушении...» Фортье исследует поверхность скульптурного блока, с целью лучше познать его и приспособиться к нему, будучи сам воздушным существом, то в спектакле «Свинцовая рука», он ищет контраст, работая с телесным приспособлением, служащим ему для всевозможных практических целей и в том числе, чтобы испортить ему здоровье. Бетти Гудвин изготовила ему четыре пары рук, с помощью которых он разработал четыре

различных хореографии. В соответствии с воздушностью танцора, эти приспособления навязывают ему психологическое и физическое стеснение, на основе которой и работал хореограф. В третьем соло выступлении, когда на танцоре надеты настоящие свинцовые рукава, прикрепленные к обычному костюму, чувствуется тяжесть, вес, изнеможение от этого приспособления, силы тела на грани возможного. Вскоре танцор предстает перед нами освобожденным, нагим в золотистом свете. Его тело вновь становится существом света, готовое вновь к полету.

Мари Шуинар проделала путь Андре Фортье в обратном направлении. В течении многих лет она работала в одиночестве, создавая незабываемые соло выступления, такие как «Стаб» и «Полуденный сон фавна». Не желая оскорбить Мари Шуинар, можно сказать, что она является фавном на сцене, несравненной тигрицей, берущей зрителей приступом, используя неистовую энергию. Она ищет в глубине себя феноменальную силу, которую бесстыдно и беспардонно передает зрителям. В спектакле она предстает обнаженной, её тело покрывает красно-кровавая краска, голова увенчана каской, из которой торчит длинный рог, а на ногах надеты металлические башмаки.

Орудие войны, не больше не меньше. Она полна решимости извлечь из себя все то, что в ней имеется, она двигается по сцене под аккомпанемент невообразимых судорог тела. Микрофон, прикрепленный на её каске улавливает и усиливает звуки, исходящие от её тела, как из недр земли, из рая и ада одновременно. Мари Шуинар ищет и заклинает в самой себе первородный грех, обиду, которая позволяет лучше почувствовать жизнь и воспеть её. Ангел разрушитель, в женском облики. Такое выступление М. Шуинар продолжалось до 1990 года. За это время она поставила «Дыры в небе» и «Весна священная». Эти работы касались совершенно различных миров : первая - легенда племени инуит, а вторая - произведения Стравинского. Память об Америке и Европе, а сама она находится как раз посередине. Спектакль «Дыры в небе» нам очень напоминает то невероятное животное, которым была Шуинар в своих

соло выступлениях. В этот раз на сцене присутствует все племя. Мужчины и женщины мало отличаются друг от друга. Костюмы-тела или тела как костюмы (похожие на нижнее белье) показывают нам облик сверх примитивных существ, когда из под мышек свисают преувеличенно длинные волосы и с растрепанными волосами на голове. Хореография исследует жизнь этого племени, особенно его манеру общаться - звуки, исходящие от каждого и улавливаемые микрофоном. Мари Шуинар приглашает нас познакомиться не только с телом второго «я», но и с телом «другого». Это скрытое тело, о котором мы большую часть времени ничего не знаем и которое можно оживить танцевальными движениями, произвести на свет, взорвать. (звезды, которые управляют и согревают нашу планету, для племени инуит являются «дырами в небе».) Затем М. Шуинар активно взялась за партитуру «Весны священной», со всей присущей ей энергией. В вступлении мы слышим звук скрипящего пера по бумаге... композитор пишет свою музыку, мы его все еще слышим через толщу веков. Прошлое растворяется в настоящем, появляются танцоры, занимают места на сцене и все вместе молниеносно начинают танец. Звучит и продолжается музыка в её бесконечном вихре. Танцоры работают без остановки, тела содрогаются и перед нами предстают нечеловеческие формы, постоянно изменяющиеся на глазах у зрителей. Это уже больше не тела танцоров, а редкие породы существ, которых мы обнаружили, и у которых имеется свой особенный код движений. В хореографии Мари Шуинар танцоры никогда не двигаются «как», они танцуют «через» и «с». Они изменяются перед нашими глазами через разные народы и видения, через секс, крики, страхи и экстаз, смех и голоса. Они находятся там и в том месте, в тот точный момент, когда безумие, мечты и поиски любви предоставляют то, что Виктор Гюго называл «новая дрожь». Они переживают настоящее вместе с неизведанным. Зрителя погружают в неизвестность и подводят к исследованию странных созданий этого незнакомого мира.

Танец настолько сильный и захватывающий, что зритель оказывается вовлеченным в него, превращаясь в то самое редкое существо, через которое проходят эти необычные движения, неотвратно охватывающие его. Зрительный зал заполняет чувство эйфории. Новая дрожь в этой «Священной...» ничего ни на что не похоже, это скорее священность шока и возрождение, чем признательность. В этом спектакле как никогда танец соперничает с музыкой, настолько велика напряженность, а жесты просто изумительны. То, что нам представляет Шуинар не имеет ничего общего с Историей. Её мир переживает полную мутацию с апокалиптическими и анархическими чертами природы. В человеческих глубинах души она ищет мир завтрашнего дня.

«Я ничто. Я никогда, никем не стану. Я не хочу никем быть.

Кроме того, я несу в себе все мечты миры.

Я могу все себе представить, потому что я - ничто».

Воображение могло бы явиться той движущей силой, ведущей наших хореографов по необыкновенному пути творчества. Воображение, возникшее из пустоты, или отсутствия дела, в котором они оказались в Квебеке. Будучи не в состоянии ни поддерживать исторический вес Европы, ни империю культуры «Сделано в США», у них оказалась свобода развивать свой собственный язык. Чтобы существовать, квебекская культура должна была сопротивляться. Квебекский танец отмечен значительной физической силой. И черпает он её из глубины тела. Концептуально, он находится на расстоянии от моделей, установившихся кодов, не смотря на то, что они ему хорошо знакомы. Все равнодушно к наследию классического балета, танцу модерн или американскому минимализму. Европейская философия, французская и мировая литературы, мир современной и рок музыки, перформанс 70 годов. Исходя из индивидуальных направлений, хореографы

Квебека вымостили себе свой собственный путь в движении.
Из этого движения вырвался мощный и звонкий крик.

Переводчик: Константин Головачёв

Шанталь Понбриан: Президент Международного
фестиваля «Новый танец» в Монреале (Канада), главный
редактор журнала «Парашют»

ПАРАДОКС ФОРСАЙТА - EIDOS: TELOS

Автор: Пол Дерксен

Печатается с сокращениями из
буклета фестиваля «Новый танец», 1995 г.

Название *Eidos: Telos* в некоторой степени связано с основными вопросами философии, искусства, науки и человеческой коммуникации. Термины *eidos*, что значит «внешний вид, образ, форма, идея, понятие, представление», и *telos* – “цель, конец, завершение, выполнение», несут сложную смысловую нагрузку, и полностью их значение раскрывается только в рамках исключительно

выразительного древнегреческого языка. Анализируя танцевальную постановку, подобную *Eidos: Telos*, сталкиваешься с целым рядом вопросов: Следует ли описывать и обсуждать движение с точки зрения образов, форм, идей, понятий? Заключается ли основная роль зрителей в том, чтобы проследить те творческие процессы, через которые прошёл сам хореограф? Предполагает ли представление только чистое восприятие, или же оно стимулирует работу воображения зрителя? А может, следует ограничиться удовлетворением эстетических потребностей?

Спектакли Форсайта своей сложностью напоминают паутину. Они завораживают и демонстрируют большое разнообразие приемов создания движения. Играя с движением, звуком, светом, текстом и предметами, хореограф играет и с чувствами зрителей, заставляет работать их память, аналитические и ассоциативные способности и тем самым создает сложные состояния многоуровневого восприятия. При этом зритель может узнавать определенные структуры, а может и теряться под наплывом ассоциаций, способных унести в самые разнообразные сферы. Огромное количество формальных и смысловых связей и отношений делает невозможным полное однозначное понимание постановки, поэтому каждый зритель имеет право на собственную интерпретацию.

Eidos: Telos была создана по заказу парижского «Театр де Шатело» и посвящена памяти Игоря Стравинского. Форсайт и композитор Том Уильямс решили сделать собственную интерпретацию знаменитой постановки Баланчина и Стравинского «*Appolon musagete*» (1928). «Аполлон» Баланчина можно считать самой яркой звездой на небосклоне балета, история которого насчитывает уже четыре столетия. Тема спектакля - рождение Аполлона, предводитель муз и талантливого музыканта. На сцене три музы танцуют перед юным богом, показывая своё мастерство и знакомя его с различными видами искусства: Каллиопа - муза поэзии, Полигимния - покровительница пантомимы и Терпсихора - муза танца. Так как Терпсихора умеет гармонично сочетать музыкальный ритм и выразительный

жест, только её танец совершенен, и она занимает почётное место рядом с Аполлоном. Интересно, что, утверждая превосходство танца над пантомимой и поэзией, Баланчин в «Аполлоне» использует танец как средство для прославления музами «их собственных» видов искусства - пения, поэзии и самого танца. Впрочем, Форсайт и Уильямс отказываются от всякой идеи состязания : их музы равны. Благодаря тому, что во время представления музыканты играют «живую» музыку прямо на сцене, чёткая граница между музыкой и танцем размывается и возникает особая атмосфера, в которой каждый исполнитель рождает и движение и звук.

Как и их предшественники, Баланчин и Стравинский, Форсайт и Уильямс относятся к искусству как к мастерству. Уильямс воспользовался музыкальным материалом оригинальной партитуры Стравинского, подверг его переработке и включил в состав единого музыкального произведения. Однако те, кто ожидает, что *Eidos: Telos* окажется состязанием трёх муз, как в элегантной постановке Баланчина, глубоко разочаруется. Форсайт и Уильямс сохранили дух знаменитого спектакля, однако, их работа совершенно самостоятельна.

Форсайта не интересует чисто повествовательный подход. Эпическим повествованиям «высокого искусства» он предпочитает абсурдные сюжеты, характерные скорее для мюзиклов. За многие годы работы Форсайт порвал с историческими и академическими принципами движения. Он категорически отказывается от ограничений, налагаемых балетной школой, и при создании танца весь мир становится для него источником вдохновения.

История балета - один из наиболее замечательных примеров «геометризации» и «имматериализации» тела. Балет построил модель тела в строгом соответствии с академическими принципами расположения геометрических линий и плоскостей. Поскольку человеческое тело стало воплощением чистых пропорций золотого сечения, танец стали рассматривать как выражение чисто математических законов. Некоторые исследователи и артисты только на этом основании и считали танец искусством. Пуанты помогли

удлинить и выпрямить линию ноги, чтобы добиться ещё большей чистоты линий. Они также «приподнимали» тело, усиливая тем самым иллюзорное впечатление его нематериальности и оторванности от земной суеты. Женщина как неземное существо стала воплощением неземной красоты. Строгая геометрия и мечтательность открывали балету дорогу в высшие сферы.

Форсайт же рассматривает танец как средство изменения структуры. По его мнению, каждое движение и последовательность движений могут и должны подвергаться изменению. Он не работает в медленной, медитативной манере дзэн-буддистов. Его изобретательный ум, сочетающий богатые аналитические и ассоциативные способности, находит и порождает разнообразные логические и ассоциативные отношения. Форсайт заимствовал методы трансформации структуры из различных научных и художественных источников. Для хореографов, имеющих дело с изменением структуры движения, главными являются следующие вопросы: Какова делимость движения? Как обнаружить границу разрыва между движениями? Какие движения и фразы можно считать основными? Существуют ли вообще какие-либо единицы движения? Должны ли исходные движения оставаться неизменными?

Для балета «Франкфурт» базой, безусловно, служит академический танец, и его танцоры имеют в основном классическую подготовку. Форсайт ценит красоту балета, высокий уровень абстрактности движений. Его танцоры демонстрируют присущую балету чистоту и точность в исполнении деталей. В руках Форсайта пуанты превращаются в могучее оружие, которое поднимает тело над землёй, позволяя ногам грациозно чертить замысловатые рисунки на полу. Используя подвижность суставов, Форсайт акцентирует работу лодыжек, бёдер, плеч и запястий, благодаря чему движения плавно «перетекают» одно в другое, отражая тонкое чувство грации и музыкальность хореографа. Однако сейчас Форсайт использует пуанты только тогда, когда работает с другими труппами или показывает старые постановки.

Став художественным руководителем балета «Франкфурт», Форсайт не стал менять исходные классические последовательности движений и обратился к исследованию возможностей контрапункта. Танцоры импровизировали с фразами (меняли соотношение ритма движения и музыки, внутренний ритм фразы путём замедления, ускорений, пауз) и направлением движений (вперёд, назад, вправо, влево и по четырём диагоналям). В постановке «Артифакт» (1984) ясно показано, как искусство контрапункта может создавать и растворять те симметричные структуры, которые так хорошо освоил Баланчин.

Как и в генетике, исследования контрапункта показывают, что из небольшого числа строительных блоков может быть создано огромное количество комбинаций. Из компьютерных алгоритмов Форсайт заимствовал понятие «петли», т.е. создание фразы с одинаковыми начальной и конечной позициями. Такой цикл движений может повторяться до бесконечности, или же в нём могут появляться небольшие вариации, как в минималистской музыке. Минималисты стремятся к постепенным изменениям, основанным на строгой простоте математических законов. Форсайт же демонстрирует огромное и явно хаотичное многообразие вариаций в процессе постепенной трансформации.

Каннингэм отказался от прямой классической линии и ввел в последовательность движений кривую, бросая вызов классической формуле «вперёд, раскрыть, вверх». Форсайт усвоил и развил процедуру фрагментации движений путём, например, изменения распределения движений во времени или путём смены движений рук и ног. Форсайт доводит фрагментацию до такой стадии, когда исчезают условности и остаются основные принципы.

В любой балетной комбинации действуют одновременно несколько стратегий: перенос веса с одной ноги на другую; движения ступней, ног, рук и головы; создание импульса, энергии; сохранение равновесия. Изменение последовательности движений может нарушить

естественную последовательность линий. Сдвиги в направлении движения могут нарушить равновесие, особенно когда наклоняется часть плоскости, например, торс наклоняется на 45° вперёд, а руки развернуты назад. Операция «обмена» движениями между конечностями, например, когда руки и ноги заменяют друг друга, противоречит как академическим условностям, так и природным возможностям танцора. Поскольку для каждой части тела характерен свой собственный набор движений, определенная гибкость, вес и расстояние до центра тяжести, то изменения в механическом взаимодействии частей тела, возникающие в результате трансформаций, могут создавать совершенно невозможные ситуации, требующие от танцора творческих решений.

Форсайт ставит под вопрос понятие «центра» в танце: любая часть тела может служить источником импульса, фокусом или источником движения. Используя работу суставов, постепенные трансформации и творческий потенциал танцоров, Форсайт добился особой изысканности движений. Эти новые приемы применяются в его дуэтах - «Артифакт», «В середине», «Несколько возвышенно» (1989) - и других виртуозных постановках, где танцоры борются с традиционной формой. Они постоянно меняют ориентацию, переходя от прерывистой к правильной линии движений. Они ставят себя в почти невозможные ситуации на грани потери равновесия. Их танец – это игра и провокация, напоминающая «деконструкцию», направление, захватившее европейские сцены в 80-х годах. Может показаться, что классический балет взорвался под «натиском» Форсайта. По этой причине некоторые называли его деконструктивистом. С исторической точки зрения это может быть верно. Но, разрушив академические условности, Форсайт не остановился на достигнутом. Термин «редеконструктивист» более точно описывает подход этого хореографа к изменению структур.

Форсайт основательно изучил теорию движения Рудольфа фон Лабана. Лабан описывает движение с учётом веса, времени, пространства и направления. Пространство

определяется геометрическими осями в теле, направлениями «вперёд-назад», «вверх-вниз», «вправо-влево» и плоскостями (горизонтальная, вертикальная, стреловидная). Форсайт исследовал способы изменения пространственных отношений между частями тела в движении. Одна из этих процедур - развёртывание по девяти точкам: танцор представляет себе, что его тело находится в кубе, где вертикальные оси тела являются базисными. Руки, ноги или другая часть тела могут коснуться шести воображаемых стен с девятью точками на каждой из них (4 угла, центр, 4 точки посередине каждой из сторон). В данной процедуре необходимо определить число частей тела, которые будут задействованы одновременно или по отдельности. Могут даваться также дополнительные задания, например, «сохранить расстояние или воображаемую плоскость между частями тела», «создать непрерывный ритм», «изменить ориентацию конечностей».

Помимо принципов анализа и игры с формальными взаимоотношениями, Форсайт также обращается к воображению и ассоциативным процессам. Для *Eidos: Telos* Форсайт создал алфавит движений, включающий 26 комбинаций. Слово ассоциируется с буквой - например, «book» (книга) с буквой «b». Танцор подчиняется потоку своих ассоциаций и танцует то, что приходит ему в голову: например, держит воображаемую стопку книг, раскладывает их на столе, касается ладонями раскрытых страниц. Он может соединить правую руку и левую ногу, а затем вытянуть руку, принимая приблизительно форму буквы. Каждая буква порождает слово, слово - движения и так далее.

В основе движений в *Eidos: Telos* лежит данный алфавит и девять балетных комбинаций. Этот материал трансформируется в соответствии с принципами Форсайта. Во время представления танцоры видят указатель 50-ти принципов. Буквы дают информацию о движениях в соответствии с алфавитом или указывают на число повторов. Балетные комбинации развиваются в простые импровизации с определенным заданным направлением и фразировкой.

Здесь структуры могут быстро распадаться, и тогда можно выдвинуть на первый план отдельные движения. Танцоры используют в основном движения алфавита Форсайта и его принципы порождения и трансформации движения.

Непрерывное покачивание, чередование свертывания и развертывания всегда было «фирменным знаком» танцевального стиля Форсайта. Танцоры «сокращают» и «растягивают» свои движения, увеличивают и замедляют темп, опускаются вниз и поднимаются. Трансформационные принципы порождают особые взаимоотношения между телом и воображаемыми плоскостями в основном в области торса. В результате танцоры оказываются в собственной кинесфере.

Имидж Баланчина строился на традиционном представлении о хореографе: мастер, превративший божественное вдохновение в искусство. Балет, с его эстетически отшлифованным представлением о теле как о неземном объекте, довёл до завершения идею Платона: формы, которые видел зритель, были лишь внешней стороной, отражением мира чистых идей. Баланчин был несколько ближе к земле. Он черпал вдохновение не с небес, а в женщинах и в музыке.

Согласно традиционным определениям, хореографы «навязывают» движения танцорам. Если скульптор должен создать образ из камня, то хореограф имеет дело с танцором - как может показаться, «чистым» материалом, которому он должен придать новую форму.

После многочисленных репетиций его хореографическое видение находит своё завершение в спектакле. В этот волшебный момент танцоры должны создать иллюзию, что хореография, которую они знают наизусть, рождается прямо на сцене. Метод, которого придерживается Форсайт, позволяет танцорам использовать свои ощущения, память, аналитические способности, ассоциации, интуицию, чтобы творческие процессы, трансформации и изменения формы происходили действительно во время представления. Этот метод даёт свободу и предъявляет высокие требования: свобода

заключается в том, что развитие движения может быть бесконечным, а высокие требования объясняются тем, что открытие нельзя закрепить, нужно искать новое вновь и вновь.

В *Eidos: Telos* процесс исследования и трансформации продолжается на сцене, новые движения рождаются постоянно. Сценарий, сценография, звуковое сопровождение и движения, предлагаемые Форсайтом, составляют «скелет» представления. Основная функция сценария - создать структуру, которая может подвергаться трансформациям. Сцена превращается в поле, где танцоры могут выбирать нужную им информацию. Мониторы по бокам сцены и дисплеи, спрятанные за кулисами, передают информацию о принципах движения. Сценарий описывает, каким образом время делится на 27 секций, как распределено время в каждой секции, когда танцоры вступают, в каких зонах они будут танцевать.

Алфавит движений является примером ассоциативных связей между буквами и движениями, которые могут стать компонентами хореографической игры. Согласно самому простому правилу, букве соответствует слово и движение: например, А = Abraham Lincoln. Чтобы избежать монотонных повторов, переход от первой буквы слова к последней рождает больше вариаций: буква Е даёт движение «eject» (вынуть), что даёт букву Т и движение «tea» (чай), что даёт букву А и движение «Abraham Lincoln», далее - буква N и слово «nothing» (ничто), буква G и движение «game» (игра), что в конце даёт букву Е, которая и завершает фразу. Повторяется цикл из пяти букв и соответствующих движений. И вместе с тем это импровизационная процедура. Форсайт, пытаясь достичь разнообразия, использует в своём алфавите движений ассоциативные связи. Танцоры, увидев букву, могут станцевать не закреплённое, а некое ассоциируемое с ней слово, затем протанцевать закреплённое в алфавите слово, затем передвинуть букву из середины слова в конец и так далее.

Импровизация разрушает целостность исходного материала, который Форсайт ввёл для предотвращения «анархии». Его скорее интересует подход каждого танцора к исходному материалу. Когда он показывает исходные балетные комбинации, танцоры повторяют их, иногда, с небольшими отклонениями. Форсайт ждёт неожиданных отклонений; он лишь следит за тем, чтобы фраза была завершена. На сцене танцор часто поглощён «реальной ситуацией». Знание исходного материала, «вторая натура» танцоров, их опыт и интуиция порождают неожиданное богатство движений. Движения возникают как результат симбиоза творческого видения танцора, Форсайта и волшебства момента.

Импровизация требует от танцора совершенно иного подхода к работе: он не может просто повторить заученные движения. В импровизации необходимо учитывать такие меняющиеся факторы, как музыка, танец, текст и сценическое пространство. Танцор должен «держать наготове» весь свой арсенал движений, композиционных решений, аналитические, ассоциативные способности, воображение и сценический опыт, чтобы справиться с любой неожиданной ситуацией.

В то же время они должны быть осторожными в выборе, чтобы не испортить представление. Форсайт требует, чтобы танцоры не только принимали решение, но и несли ответственность за них. В импровизации танцоры сами определяют своё положение в меняющемся окружающем пространстве, создавая и поддерживая тесную связь с этим пространством и друг с другом.

Впрочем, может возникнуть вопрос, могут ли танцоры раскрыть свою индивидуальность, если Форсайт просит их «замаскировать» исходный материал. Парадокс состоит в том, что исходный материал (балетные комбинации и алфавит движений) должен быть трансформирован танцорами, а при значительной трансформации общий источник оказывается «замаскированным». Хотя танцоры знакомы с импровизацией на сцене, столь тонкий подход к движению даётся им нелегко. Решения относительно

трансформаций должны быть свежими, ясными и эстетически интересными. В студии роль Форсайта заключается в том, что он внимательно наблюдает за танцорами, пытается сформулировать правила построения структур и комментирует движения. Таким образом Форсайт передаёт своё мастерство танцорам. Он считает крайне важным позволять танцорам работать с максимальной степенью осознания происходящего. В балете же он видит технику, позволяющую достичь высокой степени точности и чёткости движений.

В искусстве, как и в науке, симметрия уже не считается единственным способом создания формы. Симметрия может быть как красивой, так и безжизненной. В биологии именно отклонения от идеального порядка, а не чёткая геометрия алмаза, считается источником развития форм жизни. Форсайта интересуют альтернативы «чистым» принципам композиции. Разработанные им 50 приемов порождения и трансформации движений - такая же часть его лексики, как элементы языка знаков для глухого. Богатый запас структур хоть и преодолевает законы симметрии, но тоже таит в себе некоторые опасности. Как танцоры, так и хореограф могут стать жертвами ограничений, налагаемых созданными методами, и превратиться в законопослушных марионеток, не способных сделать личный творческий вклад.

Сложные системы Форсайта не получают статус жёстких инструкций благодаря ассоциативным связям и свободе, которую получают танцоры. Всё это рождает бесконечный потенциал для «ухода» от того, что предписывают системы. *Eidos: Telos* демонстрирует способность Форсайта создавать порядок и разрушать его, исследовать возможности неожиданных ситуаций. Работа Форсайта, включающая процессы обогащения и дифференциации языка движений, есть подготовка к неожиданному. Как следует из самого названия, спектакль *Eidos: Telos* можно описывать и обсуждать в разных аспектах: с точки зрения формальных и содержательных взаимоотношений, движений; процесса импровизации и создания различных возможностей; абстрактных

трансформаций образов, апеллирующих к воображению зрителя, или же просто как развлечение. Поэтому многие критики, обращаясь к этой постановке, вместо обычной танцевальной терминологии пытаются использовать термины из других дисциплин - например, «новая физика». Форсайту удалось объединить лучшее из двух миров. Хотя он и отказался от «классической» эстетики, занявшись исследованием асимметричных, «уродливых» движений, - его работы кажутся классическими благодаря многочисленным абстрактным трансформациям.

Работы Форсайта требуют от зрителя более активного интеллектуального и эмоционального восприятия. Зрители могут либо играть с собственными ассоциациями, либо попытаться разгадать композиционный механизм.

Импровизация завораживает, рождает удивительное, волнующее и противоречивое ощущение красоты: хочется понять происходящее, не разрушая волшебства. В наши дни попытка воссоздать первоначальную сущность кажется наивной. Как можно понять эту волнующую игру ощущений, интуиции, логики и совпадений? Однако самое главное в том, что образы Форсайта очаровывают.

Переводчик: Светлана Хайрова

Пол Дерксен – критик, исследователь танца, драматург. Проживает в Амстердаме.

РУДОЛЬФ ЛАБАН СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Автор: *Валери Престон-Данлон*

Тезисы к выступлению на научной конференции Международного фестиваля современного танца в Волгограде, июнь 1997 года.

Лабан называл себя художником-исследователем. Кем он был? Каким художником? Что он исследовал? Какие аспекты его работы будут иметь значение для 21 века?

ФАКТЫ ЕГО ЖИЗНИ

Лабан был сыном высокопоставленного военного австро-венгерской империи. В начале века, 1900 году, ему было всего 20 лет. Значительную часть своей молодости он провел в провинции Боснии и Герцеговины, в городах Сараево и Мостар, отличавшихся разнообразием культурных и религиозных традиций. Отец ввел его в высшие придворные круги Вены. В результате он познакомился с западной и восточной культурой и системами художественных ценностей. Он достиг зрелости раньше своих лет и отличался необыкновенной работоспособностью и пламенной самоотдачей в работе.

ПЕРЕЧЕНЬ ДОСТИЖЕНИЙ

Он отказался от карьеры военного, которую ему прочила семья, и стал художником. Изучая в Риме и Париже живопись и архитектуру, он начал изучать пластику человеческого тела и его пространственными возможностями. В возрасте 30 лет он направил свою бурную энергию и иконокластическое мировоззрение на изучение

движущегося тела. *Bewegungskunst*, искусство движения, завладело им на всю жизнь. Его школы изучали танец, звук, слово и пластические искусства, для него движение было источником всех искусств.

Он получил широкую известность тем, что в 20-30 годах революционизировал танец в Германии. Его называли духовным отцом экспрессивного танца, *Ausdruckstanz*, захватившего всю Европу и имевшего тысячи последователей. Лабан также признан за то, что заложил научные основы изучения танца при помощи своей системы записи и теории движения и танца, которую он называл хореологией. Он известен своими хореографическими экспериментами между 1920 и 1934 г., когда он работал как для престижных государственных оперных театров, так и для небольших любительских групп социалистического направления. Он стал основателем примерно тридцати школ по подготовке не только профессиональных танцоров, но и самостоятельных танцоров, а также школ для детей, расположенных в Латвии, Венгрии, Франции, Германии.

Лабан попал в немилость к фашизму в самом разгаре своей карьеры. Его имя, его работа и его книги систематически уничтожались министерством пропаганды Геббельса, и в 1936 году он уехал из Германии. Многие его последователи эмигрировали, в большинстве своём в США, где они оказали влияние на современный танец Америки. Почти сломленным человеком, Лабан нашел убежище в Британии, и в возрасте 60 лет начал новый этап своей карьеры. И снова он выступил как революционер, на этот раз для культуры движения и танца в Британии, при поддержке правительства. В Германии его творчеству не было места.

В свои последние годы он обратил внимание на движение как поведение, изучая поведенческие потребности сотен промышленных рабочих и пациентов психиатрических лечебниц. Это позволило ему заложить техническую базу того, что сейчас известно как терапия движения и танца, а также базу для подготовки танцоров в области экспрессивного танца.

Лабан обладал необыкновенным очарованием. Его харизма как наставника и гуру была исключительной. Его называли "вулканом". Он очень любил женщин и имел, по меньшей мере, девять детей. Однако, в профессиональной сфере с удовольствием сотрудничал с одаренными представителями обоих полов.

Он скончался в 1958г. в возрасте почти семидесяти лет. Но работа его продолжает жить и поражать своим многообразием. Многие люди и представления не имеют, что-то, чем они сейчас занимаются, несет на себе печать этого человека, его мировоззрения, дерзости и неукротимой энергии. Давайте посмотрим на него поближе.

ЛАБАН КАК ХУДОЖНИК И ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Все его идеи явились реакцией на кризис культуры и общества, свидетелем которых ему пришлось стать. Это был художник, чутко реагировавший на все социальные и политические катаклизмы своего времени. Европа начала двадцатого века, где он начал свою деятельность, находилась в состоянии культурного хаоса.

Она переживала агонию уходящего старого порядка. И тут пришёл Ницше. Он вывел страсть и чувство на новое для них место, поставив их наравне с разумом, перевернул представления о социальных нормах. Под вопрос были поставлены традиционные понятия о том, что чувства следует скрывать, а также традиционное почитание интеллекта. Ницше потряс веру в Бога и религию. Лабан был захвачен идеями Ницше. Для него они открывали дорогу к освобождению тела и духа, отказу от устаревших норм поведения.

Нет лучшего способа исследовать и испытать это освобождение, как проверить его в искусстве движения, в особенности в танце. Лабан принял этот вызов.

Открытая Фрейдом структура сознания, открытая им важность секса для психологического здоровья, распахнули до этого закрытую дверь. Авангард провозгласил свободу любви, широко доступен стал сексуальный эксперимент,

сексуальные потребности тела не надо было больше скрывать. Лабан с восторгом приветствовал эти идеи. Танец как нельзя лучше подходил для того, чтобы исследовать, как выразить свободу тела, обретшего сексуальность. Лабан начинал с танца босиком, с минимумом одежды, иногда вообще без нее, подчеркивая восхищение телом.

Лабан стал свидетелем похожих изменений в изобразительных искусствах в начале 20 века в Вене: Густав Климт, Кокошка, Эгон Шиле; в Париже это были Сезанн, Матисс, молодой Пикассо. Для Кандинского и группы Синих Всадников в Мюнхене это приняло форму отказа от портрета, пейзажа; на их месте стояло само средство выражения, цвет и форма, вдохновленные внутренней потребностью человеческого духа к самовыражению. Родилось абстрактное искусство.

ПОЯВЛЕНИЕ СВОБОДНОГО ТАНЦА - FREIER TANZ

Находясь в Мюнхене, Лабан задался вопросом - каким будем эквивалент этой культурной революции для танца? Нижинский показал, как можно модернизировать балет. Дункан показала, как по-новому можно увидеть женское тело, но они оба во многом оставались привязанными к музыке. Лабан считал, что упор на музыку как вдохновляющее и оформляющее средство, является глубокой ошибкой. Он отказался от нее вместе с системой традиционных па и необходимостью показывать танцем какую-то историю. И в центре внимания осталась движущаяся личность, свободная искать ритмы тела, свободная создавать новые движения, свободная наслаждаться чистым движением, свободная быть самой собой.

Для Лабана каждая личность имела ценность сама по себе, независимо от пола, социального статуса, образования, профессиональных умений. Из этого для него вытекало признание права личности на выбор собственных движений в танце, создание собственного словаря движений, а не заучивание нормы, импровизация с движением и с

традиционными танцевальными фигурами. Эксперименты в пространстве, с весом, во времени, с протяженностью захватили его. Мэри Вигман прошла через освобождающую школу этих экспериментов после того, как начала свою работу с Далькрозе. Она оказалась талантливой ученицей, а впоследствии и партнером в работе для Лабана. Это было время, когда общинный уклад жизни разрушался вследствие индустриализации труда. Культура села, народное музицирование, традиции народных танцев и празднеств оказались в глубоком кризисе.

Лабан сознавал, что тысячам молодых рабочих, переходящих в города, только предстояло определить собственную художественную культуру. Лабан считал, что потеря связи с традиционными культурными корнями и создавшийся вакуум вели к духовной нищете. Он создавал простые, но интересные танцевальные постановки для групп, где могли участвовать все желающие. Эта идея имела в Германии ошеломляющий успех. Многие из этих танцевальных хоров, как они назывались, состояли из мужчин и женщин. Их танцы абстрактными средствами отражали социалистические, иногда коммунистические взгляды. В результате чего Лабан воспитывал политически чутких танцоров.

ТАНЕЦ КАК ТЕАТР

Первая мировая война положила конец социальным изыскам, изощренным ритуализированным средствам поддержания старого классового порядка. Во время военных действий угроза смерти уравнивала всех. И чтобы лучше отразить эти перемены в искусстве, надо отбросить надуманные правила постановки 19 века и заменить их театром реальности. Лабан упразднил практиковавшуюся в балетных труппах систему звезд и заменил ее демократическим ансамблем. Лабан создавал собственные постановки и ездил с ними по стране, имея собственный театр танца, Tanztheater. Члены его были исключительно бедными людьми. Они делали работы, которые исследовали

социальные вопросы, как это происходило, например, в драме у Брехта. Они делали постановки, где зритель любовался красотой линий чистого движения, как это делали коллеги-конструктивисты в изобразительных искусствах, например, Малевич. Их постановки пародировали человеческий идиотизм, как это делали карикатуристы. Лабан сделал театр танца социальной силой.

Эти постановки стали школой мастерства для его ученика Курта Йоосса, который прославился политическим антивоенным балетом «Зеленый Стол».

ОПЕРНЫЙ ТАНЕЦ

К тому времени танец в опере стал выхолощенным. Это были милые номера в качестве интерлюдии, чтобы занять время, пока певцы переодеваются или отдыхают. Лабан начал в этой сфере с Вагнеровского "Тангейзера" (1921), не больше не меньше. Здесь Венусберг стала для него предлогом для радикального выступления.

Зрители Национального театра Маннгейма были озадачены, ошарашены, изумлены; или же в восторге от дерзкого разрыва с традицией в танце, несущем смысловую нагрузку; или же возмущены нападкой на правила.

А критики? Они восторженно рукоплескали или воинственно негодовали.

Он работал для престижного Вагнеровского фестиваля в Байройте (1931). Он был назначен на высокий пост директора движения и хореографии прусских государственных театров, включая Берлин (1930). Его полонецкие пляски для оперы "Князь Игорь" были непревзойденны своим динамизмом и смелой работой ансамбля. Слишком скоро нацисты пришли к власти, и театральная карьера Лабана подошла к концу.

ХОРЕОЛОГИЯ

Возрождение Лабаном танца подкреплялось внимательным изучением природы движения как средства

выражения. Здесь вступил в работу Лабан-исследователь. Он стал отцом хореологии, науки танца. Исследовательской лабораторией, центром профессиональной подготовки танцоров и танцевального эксперимента для него стал Хореографический институт. Для этого он изучал, из чего состоит танец.

Он искал для танца эквивалент теории цвета в живописи и теории ритма и динамики в музыке. Чем является цвет для живописи, чем является ритм движения? Непрестанно наблюдая средства динамического выражения людей, он изобрел эвкнетуку, изучение не метрического ритма движения. Сейчас она широко используется под названием «Усилие и динамика». Он искал эквивалент теории формы в живописи и скульптуре. Он искал гармоничные пространственные структуры в танце по аналогии с подобными структурами в музыке, и нашел их. Как Шонберг отказался от ладотональной системы своих предшественников, так и Лабан расширил ограниченные представления об использовании пространства балетом. Он отказался от приоритета вертикальных линий и равно использовал несбалансированное движение. Этот раздел исследований он назвал хореветикой. Сейчас она знакома нам, как теория формы и пространственной гармонии и пространственного контрапункта.

На демонстрации с группой Транзишнз Данс я смогу показать некоторые вещи, о которых я говорила. К сожалению, о них невозможно только рассказывать!

ЯЗЫК ТАНЦА

Заветным желанием Лабана было вывести танец на равноправные позиции с другими искусствами. Когда он начинал, танец был всего лишь ничего не значащим развлечением для девочек. Он начал эту непосильную работу, и сейчас она еще не завершена. Первой целью было сделать танец автономным искусством, не зависящим от музыки, а лишь сотрудничающим с ней. Ему надо было утвердить долговечность танца и добиться его признания при

помощи собственного языка, письменности. Отсюда вытекает насущная потребность иметь систему записи танца. Не имея собственной письменности, танец никогда не будет восприниматься серьезно культурной элитой. Нижинский пришел к этому же выводу и изобрел собственную систему, основанную на записи Степанова.

Двадцать лет Лабан трудился, чтобы понять движение настолько, чтобы создать знаковую систему, которая на бумаге представила бы части тела, движущиеся динамически в пространстве и времени. В 1928 году он опубликовал свои изыскания. Известная под названием Лабанотации, эта система и сегодня удовлетворяет потребности современного танцевального мира. Она незаменима для международной этнохореологической работы с народным танцем. Сегодня танцевальная письменность имеет в своем распоряжении также систему Бенеша для балета, что делает сегодня танец искусством с собственной литературой. Как музыкальной нотации пришлось приспособливаться к изменяющимся нуждам композиторов (вспомним Кейджа и Буле), так и Лабанотации пришлось развиваться, чтобы соответствовать современным потребностям и сотрудничать с видео и компьютерной технологией.

ТВОРЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Только когда Лабан прибыл в Берлин, его мечта о введении танца как общеобразовательного школьного предмета почти воплотилась. Политический климат в педагогической теории в то время благоприятствовал образованию, во главу угла которого стояло творческое развитие ребенка, а не упор на школьный предмет. В 1950-х и 1960-х годах обязательным предметом при подготовке учителей был творческий танец, движение или современный образовательный танец. Сотни детей учились управлять своим телом творчески в экспрессивном движении.

Затем в Британском образовании пришла перемена политического климата. В центре внимания теперь стоял не ребенок, а учебный предмет. Танец уже был не средство

творческого самораскрытия. а такой же предмет, как и все прочие, с собственным методическим наследием и каноном, для которого нужно было найти место в расписании. Сейчас танец является частью национальной системы сертификации образования в Великобритании. Здесь вы найдете изучение пространственных возможностей, теорию ритма и динамики, систему записи. Здесь же есть место и для хореографии, техники и хореологии.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ

Находясь в Британии, Лабан сотрудничал с психологами школы Юнга, изучая связь между деятельностью физической и душевной и ее проявление в виде усилия в моделях движения. Юнг определил интуицию, мысль, эмоции и органы чувств как средства приспособления к миру. Лабан сопоставил это с временными и пространственными схемами, протяженностью движения, использованием веса и энергии. Эти наблюдения за динамическими схемами стали его системой личной оценки. И все это вместе с работой американских терапевтов, как, например, Марион Чейз, стало диагностическими и терапевтическими средствами танцевальной терапии.

Те, кто сегодня пользуется работами Лабана, должны различать то, что стало частью истории, и то, что не потеряло своего значения и сегодня. Сами по себе его хореографические работы устарели, тогда как его предложения по работе над постановками имеют огромное значение. Его идеи о пространстве надо рассматривать наряду с идеями Каннингама.

Его идеи о поведении надо рассматривать наряду с идеями психолога Арджайла и социологов Холла и Шефлена. Ритм усилия должен быть поставлен в ряд с ритмом дыхания и ритмом действия. Невероятный размах его знаний невозможно вместить в рамки одной личности или одной дисциплины. В Центре Лабана Лабан не является идолом. Его идеи проходят проверку на прочность наряду с

идеями других великих исследователей танца и движения. Но его идеи признаны, развиваются и используются. Завтра, вместе с танцорами группы Транзишнз, я покажу вам некоторые методы работы Лабана, как они выглядели в его время и как они выглядят сейчас.

Переводчик: Мартинсон Жанна.

Валери Престон-Данлон, профессор со степенью доктора сфере образования, советник по вопросам высшего профессионального образования и научной работы при Центре движения и танца им. Р. Лабана в Лондоне.

ОГЛАВЛЕНИЕ CONTENTS

Введение -----	2
Introduction	
Футуризм и танец. ПьерПаоло Косс-----	3
Futurism and Dance. <i>PierPaolo Koss</i>	
Французский танец – пути смешения. Кристин Родез-----	12
French Dance – Ways of Merging. <i>Christine Rodes</i>	
Шрамы времени. Изабель Жино-----	21
Scars of History. <i>Isabelle Ginot</i>	
Танцевальный университет. Крис де Марини-----	33
Transitions. 10 th Anniversary Year. <i>Chris de Marigny</i>	
Ангело «странность» танца в Квебеке. Шанталь Понбриан-----	41
The (Str)angelic Nature of Quebec Dance <i>Chantal Ponbriand</i>	
Парадоксы Форсайта. Пол Дерксен-----	55
Forsythe's Paradoxes – <i>Eidos:Telos</i> . <i>Paul Derksen</i>	
Рудольф Лабан сегодня и завтра. Валери Престон Данлоп-----	66
Rudolf Laban Yesterday and To-day. <i>Dr. Valerie Preston Dunlop</i>	
Оглавление-----	76
Contents	

Ответственный редактор: Маргарита Мойжес
Технический редактор: Константин Головачёв

Тираж: 100 экземпляров

Центр Современной Хореографии
при МУК Центр Российской песни
400001, г. Волгоград, ул. КИМ 5
тел/факс: 8442. 44-21-46

Centre for Contemporary Choreography
attached to the Municipal Centre for
Russian Music
5, ulitsa KIM, Volgograd, 400001, Russia
Tel./fax: 7. 8442. 44-21-46

