

*Центр Современной Хореографии*  
при Волгоградском центре Российской песни

*Centre for Contemporary Choreography*  
Volgograd Centre for Performing Arts

**ГОЛОС ХУДОЖНИКА:  
ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

*Международная конференция*

**VOICE OF THE ARTIST:  
SYNTHESIS IN CONTEMPORARY  
CHOREOGRAPHY**

*International Conference*

**Волгоград – 1999 - Volgograd**

Эта научно-практическая конференция, пожалуй, впервые в России широко и серьезно обсудила проблемы современного танца с точки зрения синтеза различных культур. Авторы научных докладов и лекций-демонстраций предложили рассмотреть современную хореографию в разных ракурсах и аспектах: от философско-культурологических до образовательных и технологических.

Среди участников конференции - представители многих стран и континентов, поэтому в результате общих дискуссий возникла достаточно масштабная и целостная картина развития мировой современной хореографии. Как известно, новый российский танец особенно интенсивно развивался в последние десять лет. Однако этот сложный и неоднозначный процесс до сих пор не получил должного теоретического осмысления. В России на сегодняшний день науки о современном танце не существует. Поэтому основной целью конференции было предоставить возможность практикам нового российского танца ознакомиться с опытом изучения современной хореографии за рубежом, и, самое главное, привлечь внимание российских исследователей к проблемам современной хореографии, дать толчок к разработке методологической базы, стимулировать процесс становления российской науки о современной хореографии.

Маргарита Мойжес

Художественный руководитель  
Международного Фестиваля Современного Танца

This conference, oriented towards both theory and practice, was probably the first attempt in the country to have a serious and extensive discussion on contemporary dance in terms of a cultural synthesis. In their research papers and lecture-demonstrations, the speakers addressed various aspects of contemporary choreography, ranging from philosophy and culture studies to educational and technological issues.

Since the participants come from many countries and continents, the discussion created a large-scale and overall picture of development trends in the world contemporary choreography. As is known, Russian new dance has been intensively developing in the last 10 years. Still, this complex and multi-dimensional process has not yet been analyzed and interpreted on a theoretical level. There is no true scientific research into dance in today's Russia. That is why the major goal of the conference was to allow the Russian artists, doing new dance, to become acquainted with what has been achieved in dance research in foreign countries, and - what is more important - to draw attention of Russian researchers to contemporary choreography, give them an incentive to form a methodological basis for research and to stimulate the development of the dance science in the country.

Margarita Moyzhes  
Artistic Director  
International Festival for Contemporary Dance

# РОЛЬ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ В ХОРЕОЛОГИИ

*Автор: Рафаэль Акопян-Шупп*

*Перевод с английского С. Логвинова, С. Хайровой*

## ВВЕДЕНИЕ

В этом эссе я буду размышлять над следующим вопросом: какую роль играет танцевальная практика в анализе танца. Я попытаюсь кратко осветить современное состояние анализа танца, коснусь вопроса о реформах и гибкости подходов, необходимых сегодняшней быстро развивающейся хореографической практике. Я рассмотрю место и роль автора, исполнителя и зрителя в этих процессах, а также уделю внимание хореологическому подходу и его применению в хореографии с двух различных точек зрения - феноменологической и семиотической. Далее, я остановлюсь на четырех методах исследования: **опытное переживание, эксперимент, документирование/запись и анализ**. Они составляют основу современной хореологии и демонстрируют самую сущность танца как процесса и результата.

## 1. СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ, СЕГОДНЯШНЕЕ СОСТОЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО АНАЛИЗА И НЕОБХОДИМОСТЬ ПЕРЕМЕН

Современные методы анализа, о которых я расскажу ниже в этом разделе, не пригодны, на мой взгляд, для анализа хореографического творчества сегодня, так как концепция хореографии постоянно меняется. Хореографы эпохи постмодерна заново устанавливают границы как внутри танцевального жанра, так и за его пределами, ломают устоявшиеся представления и создают новые, активно используют современные медиа-технологии в своей работе. Таким образом, современная хореография заставляет нас пересмотреть и по возможности реформировать наши методы и модели анализа в области танца.

Наглядный пример – голландский хореограф Кристина де Шатель (Krisztina de Châtel), которая в основу своей последней постановке «Lara I» (1999) положила известную компьютерную игру «Lara Kroft». Она использовала движения компьютерного персонажа по имени Лара в качестве отправной точки в разработке танцевального материала для своих танцоров. Сама игра также являлась частью сценического действия. В фойе дизайнеры Кристины де Шатель разместили более сотни игровых приставок, с которыми зрители могли играть до и после спектакля. На сцене был установлен большой белый экран в форме полумесяца, а также компьютер, за которым мальчик в течение всего спектакля играл в эту игру. Изображение на дисплее постоянно проецировалось на экран, а саундтрек компьютерной игры лег в основу звукового сопровождения спектакля.

Некоторые хореографы сооружают на сцене громоздкие конструкции, которые во время спектакля двигаются или разрушаются, а другие экспериментируют даже с животными. В постановке «Nelken» (Incarnations, 1982) Пина Бауш вывела на сцену четыре немецкие овчарки. Собаки вместе с сопровождающими их людьми прогуливались по сцене, а исполнители в это время танцевали. Являются ли эти дополнительные элементы частью хореографического действия или частью театральных декораций? А, может, и то и другое?

Современные хореографы часто ставят под сомнение устоявшийся взгляд на роль и место исполнителя, зрителя и даже самих себя. Роли исполнителя, автора и зрителя ранее рассматривались раздельно - сегодня отношения между ними усложняются.

Таким образом, анализ современной хореографии не может ограничиваться лишь территорией хореографического творчества, но должен выходить за ее пределы, помогая нам осознать различные отношения в хореографической практике и процессе. *«Дискуссионными являются понятия «внутренней/внешней практики», «хореографической постановки» и ее культурного «контекста», где контекст понимается как фон, оказывающий почти детерминирующее влияние. Обоснование этих понятий предполагает возможность установления ясных границ (т.е. своего рода аналитической диалектики) между относительно закрытыми системами, которые, по выражению Кристевой, остаются «фрагментами, внутренняя структура которых изучена значительно лучше, чем их связь друг с другом».*<sup>1</sup>

В хореологических исследованиях<sup>2</sup> стремятся использовать трехаспектный подход к воплощенной<sup>3</sup> танцевальной практике - с точки зрения создания, исполнения и восприятия. В рамках такого трехаспектного подхода хореологи рассматривают танец как синтез его составляющих – **идеи, средств и процесса**. И если мы хотим расширить наши знания о танцевальном анализе и его методах, то должны уделить особое внимание понятию **«отношение»**.

Самым распространенным методом танцевального анализа по-прежнему остается структурный анализ. Следуя этому методу, мы анализируем хореографическую работу, выявляя и определяя различные ее составляющие, вплоть до мельчайших элементов, – например, последовательность танцевальных движений, построение сюжета, пространственные элементы, музыка и так далее. В этом случае мы сосредотачиваем внимание на самом продукте хореографического творчества, но не на процессах создания и восприятия, и контекст хореографической постановки рассматривается как нечто независимое от самого танца как эстетической формы.

Существуют два термина, которые, как может показаться, обозначают одно и то же. Вышеупомянутый «элемент» используется для обозначения

---

<sup>1</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective. London: Unpublished Draft, 1998, стр. 4.

<sup>2</sup> «Слово «хореология» означает знание и научное изучение танца... Хореологические исследования являются разделом хореологии. В значении, использованном в данной статье, слово хореология соотносится со знанием и научным изучением танца как воплощенного и исполнительского искусства, независимо от того, где и в какой форме оно возникает, и рассматриваемого с точки зрения практикующего профессионала в этой области». В: Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective, London: Unpublished Draft, 1998, стр. 1.

<sup>3</sup> «Воплощенное» понимается как «нечто конкретное и поддающееся чувственному восприятию через некоторого посредника, в данном случае – танец». Idem, стр. 1.

различных частей в структурном анализе, а хореология вводит термин «пласт».<sup>4</sup> Термин «элемент» предполагает наличие неизменяемых, обособленных частей-составляющих - при этом не принимается во внимание тот факт, что целостность произведения держится на отношениях взаимозависимости между «пластами». *«Форма произведения определяется сцеплением пластов, а не совокупностью элементов».*<sup>5</sup>

Поэтому современные хореологи предпочитают пользоваться терминологией, которая подчеркивает различные отношения и взаимосвязи в танце. Хореология носит одновременно практический и теоретический характер. В основе ее методов лежит понимание хореолога как исследователя-практика. Танец и хореография рассматриваются с точки зрения семиотики и феноменологии.

Следующие разделы данного эссе посвящены четырем методам хореологического исследования (опытное переживание, эксперимент, документирование и анализ), имеющих целью рассмотреть с трех вышеуказанных точек зрения хореографию и место в ней автора, исполнителя и зрителя.

## 2. ОПЫТНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Наша сенсорная система дает нам возможность чувственного восприятия. Чувственный опыт необходим для осознания действительности. Осознавая действительность, мы можем выражать чувственный опыт. В этом заключается важнейший первичный познавательный процесс.

В традиционных школах часто недооценивается роль познания через опытное переживание. *«...Опираясь исключительно на знание, интеллектуальное познание и аналитические суждения, относясь к процессу обучения как к чисто интеллектуальному, мы рискуем упустить из виду иные пути познания, неинтеллектуальные, не говоря уже об обучении в тех областях, где восприятие и понимание не имеют ярко выраженную когнитивную основу – например, в эстетике».*<sup>6</sup>

К сожалению, даже в танцевальном образовании весьма распространен когнитивный подход. Мы обучаемся танцевальной технике, копируя движения преподавателя, высчитывая шаги и оценивая свое изображение в зеркале, словно мы составляем с ним одно нерасторжимое единство. Нас обучают физической стороне танцевального стиля, тому, что можно делать и чего делать нельзя. Однако, учимся ли мы переживать танец всем своим существом? Ведь именно танец дает нам идеальную возможность ощутить свое тело в его связи с чувствами и разумом.

---

<sup>4</sup> Четыре основных пласта в танце – это исполнитель, движение, пространство и звук.

<sup>5</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective, London: Unpublished Draft, 1998, стр. 5.

<sup>6</sup> Perry, L.R. Education in the Arts, In: Field, D., Newick J., The Study of Education in the Arts: London Routledge & Kegan Paul, 1973, стр. 111.

*«Разве в акте опытного переживания искусства, когда разум и тело, соединяясь в одно целое, образуют единый психофизический организм, мы не вступаем в сферы, недоступные интеллекту, функционирующему в своей относительной изолированности?»<sup>7</sup>*

Таким образом, феноменология и интенциональность создают основу для опытного переживания танца.

## **Опытное переживание и исполнитель**

Через опытное переживание танцор должен развить кинэстетическое сознание и способность различать кинэстетическую информацию. Кинэстетическое сознание формируется на основе чувственного восприятия и работы мускулов, суставов и вестибулярного аппарата. Эти системы, будучи тесно взаимосвязаны, образуют сложный комплекс и поддерживают друг друга при исполнении танцором различных движений. Благодаря этим системам у танцора появляется чувство движения, танца или хореографического стиля и самого творческого акта. Они помогают танцору достичь виртуозности в движениях. *«Когда мы задействуем разные каналы восприятия, танец ощущается и воспринимается по-разному».*<sup>8</sup>

Танцор может различать внутреннюю и внешнюю информацию о своем теле. *«Чтобы ощутить то, что мы делаем во время танца, мы используем всю информацию, поступающую как из наших внутренних, так и внешних источников».*<sup>9</sup> В университете Утрехта мы, как психологи в сфере танца, проводим разграничение между внутренним и внешним танцевальным движением. Внутреннее танцевальное движение определяется намерением<sup>10</sup> танцора и подготавливается внутренними системами – вестибулярной, суставной и мышечной. Внешнее танцевальное движение, или собственно танцевальное движение, возникает, когда все эти системы находятся в состоянии готовности, и информация о нем поступает через каналы чувственного восприятия. Поскольку скорость смены этих состояний высока, мы рассматриваем эти процессы как движение. В действительности процесс подготовки к движению длится менее секунды. Он демонстрирует, насколько быстро наш мозг обрабатывает информацию и активизирует внутренние системы организма.

В результате продолжительных занятий у танцора складывается впечатление, что все эти процессы происходят одновременно. Намеренное движение (движение с интенцией) становится второй природой исполнителя. Опыт танцора приобретает феноменальный характер. Исполнитель танцует «здесь» и «сейчас». *«Танец – это одновременно чувство, мышление, ощущение, действие – с участием воображения».*<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Reid, L.A., *Ways of Understanding and Education*: London: Heinemann, 1986, стр. 32.

<sup>8</sup> Preston-Dunlop, V., *Looking at Dances*, London: Verve Publishing, 1998, стр. 44.

<sup>9</sup> Idem, стр. 42.

<sup>10</sup> Намерение, или интенция, может быть осознанной или относительно неосознанной, в том смысле, что танцор исполняет движения более или менее автоматически, в зависимости от предыдущего опыта.

<sup>11</sup> Preston-Dunlop, V., *Looking at Dances*, London: Verve Publishing, 1998, стр. 55.

Интенциональная способность развивается по мере расширения и углубления опыта танцевальной практики. *«Интенция – это то, что исполнитель должен сделать, а хореограф должен четко выразить - с тем, чтобы добиться именно тех качеств, которые необходимы для создаваемой хореографической композиции»*.<sup>12</sup> В семиотике интенция танцора отнесена к исполнительской функции<sup>13</sup>. Смыслы, добавляемые исполнением танцора, могут быть различны. Они либо целенаправленно формируются и акцентируются хореографом или спонтанно выражаются через личность и исполнительский стиль танцора.

Когда я училась в хореографической школе в Москве, мой преподаватель балета Валентина использовала особые методы при обучении движению с точки зрения осознания и интенции. В первые месяцы она учила меня осознать работу суставов и мышц, затем подключила вестибулярный аппарат. Для каждой системы создавался свой комплекс упражнений. Например, работа суставов изучалась преимущественно в горизонтальном положении, лежа на полу. В последние месяцы она работала над двигательной интенцией, предлагая различные образы или ощущения, которые я должна была исследовать в различных частях моего тела. Она называла это творческой визуализацией. Уроки Валентины научили меня изучать и более глубоко выражать различные качества и «окраску» движения. Полученные знания и опыт оказывают мне огромную помощь в моей работе исследователя танца.

Феноменальное опытное переживание танца может помочь всем практикам преодолеть кинэстетический разрыв, разделяющий исполнение танца и его зрительное восприятие.

### **Опытное переживание и автор**

Многие хореографы имеют непосредственный опыт танца, так как они работают или когда-то работали исполнителями - например, Уильям Форсайт (William Forsythe), Пина Бауш (Pina Bausch) и Вим Вандейкебус (Wim Vandekybus). Они были обучены разнообразным танцевальным техникам, танцевали в различных стилях, работали со многими коллективами, где испытывали влияние различных хореографов. Через собственный исполнительский опыт они знакомы с ощущением движения и танца. В роли хореографов они также имеют опыт непосредственного переживания танца, так как они танцуют вместе со своими исполнителями и, прежде чем начать работу с танцорами, готовят хореографический материал в студии.

Однажды я просматривала документальные источники, на которых был запечатлен один из методов творческой работы Форсайта. Он и его танцоры танцевали и творили одновременно. Форсайт давал танцорам указания с помощью микрофона. После получаса работы хореограф садился, просматривал и оценивал материал. Потом он менял некоторые элементы композиции, и все повторялось

---

<sup>12</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective, London: Unpublished Draft, 1998, стр. 9.

<sup>13</sup> The Performative Function, following: Guiraud, P., Semiology, London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

заново. Очевидно, что опыт Форсайта в роли автора носил феноменальный характер.

Другие хореографы любят наблюдать за своими танцорами и давать указания, пока те работают над танцевальной лексикой. Хореографы отбирают и комбинируют материал танцоров. В этом случае исполнители становятся соавторами в хореографическом творческом процессе. Некоторые хореографы просто беседуют со своими танцорами, прежде чем приступить к работе. Так, по моим наблюдениям, работает сейчас Ицик Галили (Izick Galili). В целом хореографы могут менять или комбинировать различные подходы и методы работы.

Фокус восприятия каждого хореографа, как и каждого человека, различен и может меняться неоднократно во время творческого процесса. Восприятие хореографа может быть кинетическим, слуховым, визуальным или комбинацией всех этих перцепционных каналов. Для каждого хореографа очень важно быть открытым и гибким в смысле опытного переживания и выбора канала восприятия.

Хореографы могут использовать различные каналы чувственного восприятия и различные уровни осознанности восприятия в качестве отправной точки в разработке метода или стратегии работы. Например, Триша Браун (Trisha Brown) после 25 лет хореографической деятельности решила использовать музыкальную партитуру в качестве отправного пункта своей хореографии. Она выбрала одну из композиций Баха, которая заинтересовала ее четкой музыкальной структурой. В беседе, состоявшейся в апреле прошлого года, Триша рассказала мне, что она анализировала каждый инструмент в этой композиции и внимательно изучала его партию. Потом у нее возникла идея переложить партию каждого инструмента на определенные рисунки движений. Из таких рисунков она вместе со своими танцорами разработала своеобразную систему «спутников», которые объединила в композицию под названием «МО II». В основе данного творческого процесса лежала синестезия<sup>14</sup>.

Вышеуказанные примеры доказывают, что хореографы, как и другие артисты, нуждаются во внутренней рефлексии и опытном переживании в качестве стимулов к творчеству. Эти стимулы могут использоваться как исходные пункты или как источник вдохновения в творческом процессе. Поэтому хореографы охотно слушают музыку, наслаждаются живописью и скульптурой, смотрят фильмы, встречаются с разными людьми. Они накапливают эстетический и личный опыт, которые становятся частью их внутреннего мира. *«Жизнь и работа артиста тесно переплетаются, так же как содержание и форма являются сторонами одной медали под названием искусство. Конечно, в искусстве акцент ставится на форме, однако форма всегда мотивируется определенным содержанием. Даже самые абстрактные произведения искусства вдохновляются мыслью, чувствами, желаниями и идеалами автора. Любой продукт творчества,*

---

<sup>14</sup> Синестезия - трансформация продукта одного канала восприятия в продукт другого канала восприятия. В: Akopian-Schupp, Do It Yourself Choreography, Report on the Choreography Workshop of the NDT I & II, Internal Publication, 1997.



*в сущности, всегда определяется личностью артиста и его жизненным опытом».*<sup>15</sup>

Некоторые хореографы работают, опираясь на свое представление о том, как их творение должно выглядеть в самом конце, «на выходе». Другие предпочитают начинать «с нуля».

Во время творческого процесса большинство хореографов используют «условный компас»<sup>16</sup> - подсознательную силу или энергию, подсказывающую им, как работать, на чем остановить выбор, как (транс)формировать, создавать структуру и комбинировать элементы. Все зависит от личного и профессионального видения хореографа, его философии и опыта.

## **Опытное переживание и зритель**

Иногда хореограф намеренно вовлекает зрителя в театральное действие и заставляет его участвовать в опыте танцора. Например, в постановке Пины Бауш «1980» танцоры подают зрителям чай. В этом случае можно говорить о параллельном феноменальном опыте зрителя и исполнителя.

В университета Утрехта за последние несколько лет было проведено немало исследований в области рецепции. Обычно мы полагаем, что большинство хореографов апеллируют к аудиовизуальным рецепторным каналам зрителя и, несмотря на наличие кинэстетического воображения, между аудиторией и исполнителем существует кинэстетический разрыв.

Исследование танцевальной рецепции показало, что зритель может испытать «кинэстетическое сопереживание» во время просмотра спектакля. В данном исследовании рассматривался процесс рецепции у детей.<sup>17</sup> Отвечая на вопросы анкеты, двести тридцать детей отметили, что во время просмотра ряда танцевальных композиций они испытывали непосредственные физические и эмоциональные ощущения. Интересно, что дети с предыдущим опытом движений или танца реагировали более активно на вопросы о физических ощущениях.

Дальнейшие исследования университета касаются того, каким образом реагируют взрослые на танцевальные спектакли. В будущем исследователи, возможно, докажут, что зрители все-таки испытывают «кинэстетическое сопереживание». Подобное сопереживание лежит в основе конкретного физического опытного переживания во время просмотра танца.

Таким образом, мы можем утверждать, что кинэстетическое сознание и способность различать внутреннюю и внешнюю кинэстетическую информацию определяют само восприятие танца. *«Глаз зрителя теряет свою невинность. Каждый опыт зрительного восприятия танца влияет на последующий».*<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Utrecht, L. Rudi van Dantzig, een omstreden idealist in het ballet, Zutphen: Walburg Pers, 1991, стр. 11.

<sup>16</sup> «Условный компас» в: Pierre Boulez in: Harling-Challis, P., The Choreographic Poetic, Research Day, Laban Centre, May 1999, стр. 4.

<sup>17</sup> Исследование рецепции у детей: Wildschut, L., Bewegen en bewegen: Utrecht, Universiteit Utrecht, 1995.

<sup>18</sup> Preston-Dunlop, V., Looking at Dances, London: Verve Publishing, 1998, стр. 23.

Авторы, исполнители, аудитория, критики и исследователи в области танца оценивают танец, исходя из своих различных профессиональных и личных взглядов.

Мы можем оценивать танец с «гедонистической» точки зрения<sup>19</sup>, т.е. по принципу «нравится – не нравится». Такая оценка во многом зависит от субъективного опыта. Но можно также рассматривать танец, основываясь на эстетическом, не оценочном подходе. Эстетические критерии позволяют нам по достоинству оценить различные стили в хореографии и виртуозное исполнение.

От критиков следовало бы ожидать именно эстетического подхода. Но, к сожалению, большинство обозревателей в Голландии оценивают танец «гедонистически». В своих критических заметках они выражают свои личные симпатии и антипатии по отношению к хореографам и их работам. Они забывают о том, что появляются новые хореографические стили, где они сталкиваются с неизвестными и неожиданными идеями, формами и отношениями между различными «пластами» танца. То, что на первый взгляд кажется вызывающим, в дальнейшем может получить высокую оценку, как это произошло с великими первооткрывателями в истории современного танца – Вацлавом Нижинским, Мартой Грэхем (Martha Graham), Мерсом Каннингемом (Merce Cunningham).

У хореографов могут возникать идеи, которые выходят далеко за рамки наших привычных представлений. Но, сталкиваясь с ними снова и снова, мы открываем для себя новые отношения, новое понимание тела и новый стиль работы. Таким образом, нам необходимо придерживаться скорее эстетического подхода, основанного на собственном опыте танца. *«...музыка, драматургия, живопись, скульптура, танец ... создаются для эстетического наслаждения ценностями, которые содержатся в этих видах искусства и эстетически воплощаются в конкретных и индивидуальных формах, представляющих самостоятельный интерес».*<sup>20</sup>

### 3. ЭКСПЕРИМЕНТ

Эксперимент как метод позволяет танцорам исследовать возможности в различных областях танца. Экспериментирование может изменить устоявшиеся модели работы и расширить возможности игры с бесчисленными танцевальными переменными.

Экспериментирование присутствует в хореографии, так как является частью любого творческого начинания. Однако его результатом не всегда является создание танцевальной постановки. Эксперимент в хореографии может проводиться исключительно в познавательных целях и иметь своим результатом ряд ценных находок (этюдов).

*«Некоторые хореографы подключают зрителя к процессу экспериментирования, и в этом случае процесс превращается в конечный*

---

<sup>19</sup> Following: Preston-Dunlop, V., Looking at Dances, London: Verve Publishing, 1998, стр. 49.

<sup>20</sup> Reid, L.A., Ways of Understanding and Education: London: Heinemann, 1986, стр. 41.

*продукт - танцевальный спектакль».*<sup>21</sup> На фестивале Springdance в 1999 году некоторые голландские и бельгийские танцоры, и хореографы приняли участие в эксперименте, проводимом Элизабет Корбетт (Elizabeth Corbett), танцовщицей Форсайта. Они экспериментировали в студии с различными хореографическими методами работы, стилями движения, динамикой и звуком. Результат эксперимента был показан публике. Чтобы продемонстрировать зрителям различия в концепциях и творческих решениях, танцевальные фразы исполнялись несколько раз.

Ценным для преподавателей, исследователей, исполнителей и критиков танца является использование в хореологическом эксперименте контролируемых переменных<sup>22</sup>.

Изменение переменных влияет на содержание танцевального произведения. Мы можем менять пол исполнителей, экспериментировать с различными музыкальными направлениями, ритмами и пространством. Возможности здесь безграничны. Путем исполнения, записи и анализа различных танцевальных этюдов, танцоры могут научиться видеть разницу в содержании танца, возникающую при изменении значения переменных. Существует разница между непосредственным опытом исполнителя и возможными интерпретациями. Отношения между внутренним опытом исполнителя и восприятием внешнего наблюдателя можно обнаружить через создание и обсуждение экспериментальных этюдов.

#### 4. ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ/ЗАПИСЬ

Существует множество способов записи танца - например, нотация движений (в частности, системы Лабана и Бенеш<sup>23</sup>), система «Мотив Райтинг»<sup>24</sup> и видеозапись. Документирование танцевальных работ необходимо по ряду причин, в том числе и для передачи последующим поколениям. Запись есть один из способов знакомства с постановкой.

Характер и особенности танцевальной работы, а также цели документирования определяют выбор метода записи. Например, хореолог какой-

---

<sup>21</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective. London: Unpublished Draft, 1998, стр. 11.

<sup>22</sup> *«Переменные могут иметь структурный характер в зависимости от того, какие составные части включены в исследование. ...Переменная по своей природе уже является переменным под-пластом, который неизбежно влияет на все целое».* В: Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective. London: Unpublished Draft, 1998, стр. 10.

<sup>23</sup> *«Эти системы являются инструментом фиксации движений на бумаге, при соблюдении их собственной грамматики и подхода к телу, времени, пространству и динамике».* Idem, стр. 12/13.

<sup>24</sup> *«Мотив Райтинг (Motif Writing) - еще один способ документирования. С помощью этой системы нельзя зафиксировать внешнюю форму, однако, ее можно использовать для записи определенных характеристик и структур».* Idem, стр.12/13

либо труппы может поставить перед собой цель сделать запись на тот случай, если хореограф однажды захочет восстановить спектакль или закрепить авторские права, и, следовательно, ему потребуется танцевальная партитура постановки.

Однако, передать атмосферу танцевального спектакля на бумаге невозможно, так как танец – это «воплощенное» исполнительское искусство. Некоторые его аспекты нельзя зафиксировать на бумаге из-за наличия кинэстетического разрыва.

Видеозапись танца тоже нельзя рассматривать как саму постановку, так как видео лишь отчасти фиксирует одну из версий спектакля. Оно дает нам двухмерное изображение, в то время как танец по своей природе трехмерен. К тому же на видеозаписи трудно различить интенцию танцора и проследить динамику движений.

Как уже утверждалось ранее, метод документирования должен соответствовать характеру танцевального произведения. Запись партитуры на бумаге может представлять интерес, если интересна сама структура постановки. Например, «Свадебка»<sup>25</sup> Нижинского с ее гениальной хореографической структурой представляет именно тот тип хореографической работы, которую можно успешно перенести на бумагу. Запись может служить инструментом, который помогает нам глубже понять и оценить хореографическую структуру постановки.

Если интерес представляет исполнительская сторона постановки, то более подходящим методом документирования может оказаться видеозапись. Возьмем, к примеру, соло Вима Вандекейбуса «Lichaampje Lichaampje» (Тело Тело), где ярко демонстрируется «исполнительская функция»<sup>26</sup>. Соло было создано Яном Фабром (Jan Fabre) специально для Вандекейбуса. Оно представляет собой часовой монолог о физических ощущениях Вандекейбуса, влюбленного в художника, который раскрашивает его тело различными красками на протяжении всего спектакля.

Видеотанец уже стал самостоятельным жанром. Здесь хореографы исследуют возможности изменения реального времени и пространства путем нарушения «фатической функции»<sup>27</sup>. Они экспериментируют с фокусом и кадром камеры в соотношении с фокусом зрительского восприятия. В танцевальном видео «Спальня» (Le Dortoir), хореографы Жиль Маё (Gilles Maheu) и Даниэль Тардиф (Danielle Tardif), мы видим, как исследуются возможности пространственных отношений через игнорирование закона гравитации: в первой сцене женщины плавно влетают в общежитие через окно и парят у потолка.

Следует полагать, что документирование исполнительских искусств с помощью вербального языка связано со значительными сложностями, хотя язык и является самым распространенным методом записи информации. *«Слова дискретны, а движение непрерывно. Слова обладают денотативным и иногда*

---

<sup>25</sup> О структурном анализе этой работы: Preston-Dunlop, V., Looking at Dances, London: Verve Publishing, 1998, стр. 24/25.

<sup>26</sup> *Исполнительская функция - вклад исполнителя в танцевальную коммуникацию.*

<sup>27</sup> *Фатическая функция связана с потоком взаимодействия - либо поддерживает, либо нарушает его.*

коннотативным значением, а движение редко заключает в себе первое и не всегда второе».<sup>28</sup>

Иногда может быть полезно сочетание письменной партитуры и видеозаписи танцевальной постановки. Важно, что, в независимости от применяемых методов, в документировании всегда используются системы символов.

Документирование можно использовать и в обучении. Оно является визуальным инструментом в процессах творчества, исполнения и оценки. Наблюдая за работой хореографов, я заметила, что видеозапись часто используется во время репетиций. В этом случае видео помогает хореографам запомнить информацию и оценить исполнение танцора.

## 5. АНАЛИЗ

В первых параграфах этого эссе рассматривалось и сравнивалось использование хореологического подхода в анализе танца и структурном анализе творчества. Однако существует множество других способов анализа хореографического творчества. Некоторые анализируют танец, исходя из концепции мультикультурализма и гендерных проблем. Другие рассматривают танец в сравнении с другими исполнительскими искусствами на основе межкультурного подхода. Но нигде не используется в качестве отправного пункта понятие воплощенной танцевальной практики.

Какой бы метод или подход мы ни выбрали, необходимо осознать различие между рациональным теоретизированием, основанном на зрительном восприятии танца, и анализом, опирающимся на непосредственный опыт танца. Эти два подхода неизбежно ведут к различным следствиям.

В анализе мы обращаемся к объекту, событию или личности с целью обнаружения очевидных и скрытых в них элементов. В рамках хореологического метода это делается на основе понятия воплощенной практики и трехаспектного подхода к танцу (идея, средство и процесс). В хореологическом анализе мы пытаемся рассмотреть взаимоотношения между четырьмя «пластами» танца (движение, исполнитель, пространство и звук). Поэтому мы экспериментируем, анализируем и используем различные методы документирования.

Анализ преследует следующие цели:

1. рассмотреть продукт танцевального творчества как информацию на определенную тему;
2. провести углубленное, системное исследование хореографической работы и выработать аналитический подход;
3. научиться ценить танец как искусство, без привнесения нашего личного мнения или субъективной оценки.

Мы «видим» то, что нам знакомо, даже если «это» в данный момент отсутствует, и одновременно мы можем упустить то, с чем мы незнакомы. Наше восприятие может обманывать нас. *«В критике преобладают гедонистические*

---

<sup>28</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective. London: Unpublished Draft, 1998, стр. 13.

оценки. Необходимо выработать неоценочный подход к исследуемому объекту/событию/опыту».<sup>29</sup>

Однако и воплощенная танцевальная практика частично привносит субъективность в оценку и анализ танца. Танец – это исполнительское искусство. Танцоры по-своему «окрашивают» движения и каждый раз исполняются их по-разному. Субъективный элемент присутствует и в отношении зрителя к танцу.

Полезно сравнивать свои наблюдения с наблюдениями более опытного человека, для того чтобы научиться отличать наше мнение и личную интерпретацию от объективного взгляда. Нам следует научиться ставить правильные вопросы в процессе наблюдения. Например: «Что из того, что я вижу, заставляет меня считать эти движения хаотичными?» или «Что делает эти движения хаотичными?» Для успешного анализа совершенно необходимы глубокое знание различных танцевальных стилей, методов работы в хореографии и знакомство с творчеством самих артистов.

Анализ танца не является исключительной прерогативой исследователей. Хореографы прибегают к анализу, размышляя над своими собственными работами и работами своих коллег. Танцоры применяют анализ, изучая стили тех хореографов, с которыми они работают. Студентам необходим анализ для более глубокого изучения танца. С помощью анализа критики вырабатывают эстетический или неоценочный подход в своей работе.

Хореологический подход в анализе танца позволяет нам иногда менять свои роли. Мы можем быть исполнителями, имеющими непосредственный опыт танца, авторами, экспериментирующими с хореографическим материалом, а можем также анализировать танец и давать ему оценку.

Смену ролей можно проиллюстрировать следующим примером. Прошлым летом меня попросили разработать проект интерактивной хореографии для муниципального театра в Амстердаме в сотрудничестве с труппой Scarfino Ballet. В ходе проекта часть зрителей активно участвовала в творческой переработке хореографии Эда Вуббе (Ed Wubbe - хореограф и художественный руководитель труппы). Остальные находились в зале и могли оценить усилия и достижения участников. Вуббе также оценивал переработанный и новый хореографический материал. Хореолог Валери Престон-Данлоп исполняла роль посредника между аудиторией, участниками, хореографом и танцорами. Танцоры, в свою очередь, также продемонстрировали свое влияние на творческий процесс, выступая как соавторы. Следует пояснить, что в этом проекте специально предусматривалась смена ролей, чтобы показать людям возможности современного танца. Но, несмотря на образовательный характер проекта, он также должен был стать зрелищным событием, от которого зрители могли бы получить удовольствие. Этот проект прекрасно иллюстрирует, какую функцию может выполнять хореологический подход в танцевальной практике.

Смена ролей стала в Голландии предметом жарких дискуссий по вопросам анализа танца. Одна группа голландских исследователей выступает за подход, основанный на внешнем восприятии танца, другая – поддерживает концепцию воплощенной танцевальной практики. Первая группа исследователей,

---

<sup>29</sup> Preston-Dunlop, V. and Sanchez-Colberg, A. Current Approaches to Dance Analysis Methodologies from a Choreological Perspective. London: Unpublished Draft, 1998, стр. 15.

получивших университетское образование, считают, что они не нуждаются в непосредственном опыте танца, чтобы рассматривать хореографические работы с «научной» точки зрения. Исследователи второй группы - в основном выпускники танцевальных школ - полагают, что танцевальная практика совершенно необходима для понимания и анализа самой сути хореографии. Корень проблемы находится в голландской системе образования, в которой университеты отделены от танцевальных школ, и обмен между различными областями знания весьма затруднен.

## **6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В введении к данному эссе упоминалось о современном состоянии анализа танца. Основная мысль заключалась в том, что постоянные перемены и преобразования в современной хореографии заставляют нас пересматривать сегодняшние методы и модели анализа танца.

Чтобы расширить наше понимание анализа танца, мы должны рассматривать танец как воплощенную практику и как исполнительское искусство. Мы анализируем танец, исходя из трех аспектного подхода - идея, средство и процесс. Нам также необходимо расширять непосредственный опыт танца путем экспериментирования и фиксировать результаты эксперимента посредством документирования. Основа опыта и эксперимента лежит в непосредственной танцевальной практике.

Если мы действительно хотим понять сущность современного танца и хореографии, мы должны признать решающую роль танцевальной практики в анализе танца.

## СИНТЕЗ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА.

*Автор: Юрий Кондратенко*

В конце XX века культура может себе позволить оглянуться назад и осознать основные аспекты своего бытия. Одним из доминирующих понятий искусства нашего столетия является понятие «синтез», хотя для постмодерна часто употребляется иное, близкое ему - «пастиш».

Эпоха постмодерна в искусстве оказалась, прежде всего, от реалистического, рационального понимания мира, следствием чего стали поиски новых средств выражения. Поэтому синтез на самом глобальном уровне существования культуры может пониматься как особая система выразительности, для хореографии заключенная в телесном аспекте художественного образа.

Само по себе обращение к разнообразным формам пластики, в которых заключены неосвоенные возможности человеческого тела, выходящие за пределы классических форм танца, дает интересные результаты. Примером этого может служить хореография М. Бежара, ориентированная на создание универсального танца, в котором заложен экзистенциальный смысл. Вбирая в себя все исторические и этнические тенденции развития искусства, постановщик свободно синтезирует технику всех видов.

Однако в этой связи необходимо отметить, что синтез не подразумевает комбинирования различных форм, того пути, который возвращает традиционное в хореографию. Скорее, наоборот, основой становится принцип фрагментарности, понимаемый постмодерном достаточно широко, с одной стороны - как утрата идентичности и законченности, а с другой - как размытость текста в пространстве и во времени.

Танец утратил свою завершенность еще в эпоху модерна, но тогда его базой по-прежнему оставались принципы формы (отказ от канона в пользу свободной пластики) и содержания (в противовес большому спектаклю возникает интерес к малым постановкам, освобождающим от классических рамок драматического конфликта). Поэтому такой подход, при котором новое - лишь комбинирование уже имеющегося материала, не смог удовлетворить запросы новой культуры. Постсовременность не желала признавать никаких ценностей бывшего искусства, и, как следствие, выдержанность формы, пусть и свободной, для нее оказалась неприемлемой.

Текст в современном искусстве уже не может ориентироваться на повествование, он не имеет общепринятой структуры, он всегда недоговаривает, дает возможность зрителю додумать его, реконструировать по своему усмотрению. Произведение искусства децентрализуется, вызывая бесконечные перекомбинации материала, отсутствие фиксированной точки зрения. В танце, как и в других видах искусства, более не существует определенного, структурированного смысла-послания. Поэтому хореографический текст может строиться как из разнородной лексики, так и устоявшейся, но грубо интерпретируемой, ибо смысл танца не в «чистоте» формы, а в некой универсально неоднозначно понимаемой идее. Здесь можно обозначить еще одну



проблему, связанную с сюжетной основой современной хореографии. Не секрет, что сейчас наибольшее место в танце занимает экзистенциальная и психоаналитическая тематика. Однако танец постмодерна скрывает более глубокий подтекст, так как уходит от традиционной позиции, требующей полноты раскрытия конфликта. Неопределенность и изменчивость темы, сюжета и смысла, отсутствие главного героя — вот что определяет стиль современной хореографии. Яркой иллюстрацией этого может служить опыт постановки «Лебединого озера» английским хореографом М. Борном. Тематическое решение старой хореографии М. Петипа укладывалось в классический канон завершенности хореографического текста. Идеальная реальность предстала перед зрителем во всей своей полноте, давая пример идеальных характеров, которые требовали однозначного восприятия. Новую же постановку отличает именно ее фрагментарное мышление. Это реальность мгновения жизни человека желающего обрести свою сущность, некую целостность, не знающую старых оппозиций мужское/женское, сила/слабость и др. По сути, фрейдистская точка зрения автора, на самом деле дает простор для расширенного полагания смысла. Вспоминается бодрыйаровское понятие «соблазн», в которое уложен смысл постмодерна, когда женственность (неопределенность) вытесняет мужественность, создавая некое бесполое размытое состояние мира, когда противоположные вещи акцентируются как идентичные. Таков и характер мужского танца в этой постановке, который возможно определить понятием «гротесковая женственность». В этом тоже есть своя незавершенность, недосказанность. Таким образом, в сюжетной основе танца эпохи постмодерна лежит лишь незавершенный фрагмент жизни, легко сопереживаемый зрителем, не требующий моральной или иной оценки (классической оппозиции Да/Нет). Человек может свободно восстановить смысл фрагмента в целостной картине мира, а собственно ничего более автор произведения и не требует.

Однако чтобы положить в основу хореографии некую универсальность, нужен некий ее символ. И современная теория танца дает его - это телесность. Философия танца обратилась к данному феномену уже в начале нашего века, но осознать смогла только с современных позиций экзистенциального бытия.

История балетного театра вплоть до начала XX века демонстрировала отказ от сущностной стороны в хореографии. Сложившиеся балетные формы являли собой физическую сторону танца, возможности тела доведенные до предельного обобщения. Понимание телесного как важного выразительного и эмоционального принципа в танце, поставленное на первый план в начале XX века, уже к середине нашего столетия привело к кризису всю эстетику танца. Неслучайно, так часто поднимается вопрос о преодолении границ и возможностей. Границ, которые возникают перед современными постановщиками.

Человеческое тело всегда было непосредственным местом встречи природы и культуры, одновременно функциональным и смыслонесущим объектом. Постмодерн использовал этот духовно-телесный реализм как основу для построения новой синтезной выразительности, так как с его помощью легко снимались антиномии классической онтологии «внешнее-внутреннее», «дискретное-непрерывное», «субъект-объект» и обретался незавершенный смысл реальности, в которой теряла смысл способность различать противоположности. Уже в феномене телесного кроется предпосылка для подобной деконструкции.

Так как, любое индивидуальное тело скрывает в себе всеобщий способ обладания миром. Тело своего рода форма, как отмечал М.М. Бахтин, которая вводит конкретную предметность в единый контекст общих ценностных смыслов - оформляя человека и его мир как целостное бытие. Тело становится универсальной основой диалогического языка, требуя свободной интерпретации, соучастия. Так раскрывается подлинное понимание синтеза в танцевальной пластике, где через конкретное проявляет себя всеобщее. Конкретным примером может служить роль на современном этапе фольклорного аутентичного танца и его производных (народно-сценический, фолк и др.).

Вместе с тем, подобное обращение к истокам снимает и еще одну проблему: соотношение национального и профессионального уровней в искусстве как устойчивой тенденции в культуре постмодерна. В хореографии такой процесс отмечен переходом от фиксации фольклорных образцов к созданию разнообразных форм народно-сценического танца.

Во-первых, на сцене воссоздается «чистый», фольклорный танец, аутентично воспроизведенный по первооснове. Однако он более интересен специалисту, чем зрителю, так как его глубинный архитипический смысл утрачен, остался в прошлом.

Во-вторых, народный танец существует в стилизованном варианте и по форме, и по содержанию (часто это жанровый, сюжетный танец). Хореографический текст его прост и доступен для восприятия, и рассчитан на массового зрителя.

В-третьих, народно-сценический танец в больших спектаклях существует как характерный, дивертисментный. Он базируется на прочной классической основе с заимствованием лишь отдельных обобщенных особенностей пластики танца национального и этнического.

В-четвертых, народная лексика занимает значительное место в танце модерн, стремясь переосмыслить пластику, найти ее новые возможности и формы. Использование этно-национальных мотивов изменяет подход к постановочной работе, так как требует новой аранжировки народной музыки, нового сценического костюма, нового содержания, зачастую выходящего за рамки жанрового народного, отражающего этническое и национальное самосознание в обобщенных темах. В этом случае для модернизации национального танца хореографы ищут в этнических образцах не оригинальные движения и рисунок вообще, а своеобразные телодвижения, раскрывающие мысль, заложенную в самой танцевальной лексике. Это – «говорящие» характерно-выразительные элементы, выражающие определенное состояние и содержание - целостное выражение чувства и мысли, характера, бытия народа. Благодаря этому современная интерпретация этно-национального танца позволяет хореографическому искусству выйти за узко национальные рамки и занять достойное место в мировом культурном наследии.

Однако синтез обнаруживается не только в новом подходе к пластике и сюжетной основе танца, но в привлечении дополнительных возможностей других видов искусств. Это явление не ново для культуры XX века, но только в постмодерне оно получило законченное оформление. В новой культуре контекстуальность как взаимопроникновение различных сфер жизни становится возможной благодаря принципу деконструкции бытия, лишившегося структурированности и «размытого» в пространстве культуры. Здесь вновь мы

сталкиваемся с тем же принципом фрагментарности, позволяющим танцу существовать в пространстве иных искусств, а не заимствовать у них элементы (как это было в модерне). Так, голос (а не музыка) вторгается в танец: уже с начала века танец не мыслим без живописи; у скульптуры он заимствует нетрадиционную пластику. Танец сливается с другими синтетическими видами (кино, драматический театр, цирк и др.), поэтому на сцене можно увидеть эффекты экрана кинотеатра или цирковой арены. Компьютерное искусство также не осталось в стороне от такого взаимодействия, многие хореографические группы пытаются создать иллюзию киберпространства игрой движений, музыки и света.

Такого рода синтез открыл новые возможности перед хореографическим искусством, но тут же поставил и новые вопросы, связанные с дальнейшими путями его развития. Прежде всего, самый главный: сохраняется ли в современных условиях специфика хореографии как вида искусства? Ответ на этот вопрос требует нового осмысления эстетико-философских тем «хореографический образ», «телесная выразительность», нового взгляда на понятия формы и содержания в танце.

По сути своей во всех видах искусства можно отметить стремление к поиску наиболее адекватных реальности средств и форм выражения. Так, например, реализм как тенденция художественного мировидения и мироощущения европейской цивилизации в живописи представляет эволюцию поиска содержания (натурализм, реальность впечатления, реальность внутреннего мира человека, реальность подсознательного) и формы (цвет, структура, контур и т.п.) реального мира. Эту же тенденцию демонстрирует и история хореографического искусства, которое от поисков содержательности (мир реального и нереального, импрессионизм) шло к обретению приемлемой формы (каноны классики, естественный, свободный танец). Причем этот путь искусства оказался тупиковым, поскольку исчерпал все возможности отражения. Действительно, если споры о содержании более не лежат в основе хореографических исканий, то и развитие форм танцевальной пластики демонстрирует, что и канон, и свобода исчерпали физиологические возможности человеческого тела. Оказалось, что есть предел не только у выворотности классики, но и у свободного тела модерна. Постмодерн открыл путь для синтезирования, но не буквально понимаемого как вагнерианский призыв к созданию единого Искусства. Это не комбинационное сочетание всей техники или выразительных средств (пантомима, танец, музыка, стенография), а органическое слияния бытия и танца. В таком случае танец воспринимается как составляющая всеобщего. Поэтому, как и в других видах искусства, путь этот лежит через виртуальную действительность. Она являет собой некую иную реальность, в которой зритель не со стороны ощущает присутствие бытия в танце, а живет в нем как в бытие, раздвигая границы танца до всеобщего.

Все это позволяет хореографии выйти за рамки своих выразительных возможностей, а танцу обрести жизнь в иных нетрадиционных видах, принять и использовать иные несвойственные ему средства. При этом специфика хореографии не утрачивается, а усложняется. Чтобы это понять, надо, прежде всего, взглянуть в иной плоскости на ее основу - хореографический образ.

Хореографический образ - танцевальное воплощение жизненного содержания в выразительных движениях. Он придает танцу содержательность,

эмоциональность и внутренний смысл. Такова общепринятая трактовка данного феномена. Но возникает вопрос, достаточна ли она во вновь сложившейся культурной ситуации? Действительно, зачастую современный танец утрачивает, прежде всего, содержательность, а внутренний смысл столь глубок, что без интерпретации создателя понять его довольно сложно. Надо учесть, что во многих экспериментальных формах танца смысл вообще не закладывается в основу. Зачастую теряется и эмоциональное начало, так как оно перестает существовать как внешний атрибут пластики, а полностью переводится во внутреннее, личностное чувство исполнителя. Таким образом, казалось бы, хореографическая образность размывается и утрачивается за нагромождением чистой пластики, сам факт ее необходимости танцу постмодерна лишается смысла. Но это не так.

Хореография как вид искусства по определению не может существовать без эстетической категории «художественный образ» (в данном случае специфическая его инварианта - образ хореографический), это просто уничтожило бы всю специфичность танца по отношению к другим видам и формам творчества. В этой связи просто необходимо пересмотреть традиционную основу трактовки рассматриваемого феномена, само определение которого исключает такую важную составляющую как зритель, превращающую его в форму духовного синтеза.

Уже отмеченная размытость и не читаемость образного начала в современном танце подразумевает усиление роли зрителя как интерпретатора увиденного. Даже если не осязаема видимая эмоциональная, содержательная, смысловая сторона танца, это означает только одно - постановщик недоговорил настолько, что позволил исполнителю танцевать, свободно чувствуя материал, а зритель увидит материал свободно интерпретируя. Более того, автор сам занял позицию зрителя, интерпретируя, как и публика, свое творение, обыгрывая его в этой связи каждый раз по-новому.

Это отличает постмодерн от подхода модерна, где художник и зритель жили в своей области танца и это вполне вписывается в постмодернистское русло оппозиционности автор/произведение, где первый настолько отстранен, что недосказанность позволяет включиться в постмодернистскую креативную игру воображения, соединяя единичное и всеобщее.

Таким образом, в художественном произведении, как отмечал Ж. Бодрийар, реальность перестает быть объективно независимой от человека. Возникает парадокс, двусмысленность, неуверенность, вызывающие вопросы: кто мы такие? Что за мир вокруг нас? После чего реальность кажется такой, какой пожелаешь.

Явление постмодернистской игры можно возвести в ранг некой мифологемы, в которой включение зрителя и автора в пространство произведения искусства возвращает нас к бытовавшей некогда особой форме восприятия в народной хореографии. Здесь человек занимал не внешнюю позицию по отношению к танцу, а жил в нем, коллективно сопереживал образ мира, а не угадывал и интерпретировал его. Как отмечает Петер Козловски в своей книге «Культура постмодерна»: «Фантазия и воображение - это одновременно восприятие и дальнейшее игровое развитие формы». И танец выступает в этих условиях как некое универсальное, онтологическое начало, раскрывая свой подлинный смысл в культуре постмодерна.

## ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ КАК АЛЬТЕРНАТИВА ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ.

*Автор: Эйприл Т. Нюнс*

*Перевод с английского Ж. Мартинсон*

Коды театральности традиционно воплощаются в симбиотической связи зритель-исполнитель. Эти коды порождают условность восприятия как для зрителя, так и для исполнителя. Согласно этим кодам и условностям, зритель соглашается принять то, что он видит на сцене, как некую фиктивную «реальность», точно так же как исполнитель берет на себя роль символа, олицетворяющего нечто иное, чем он сам. Такие революционеры в мире театра как Антонен Арто, Бертольд Брехт и Сэмюэль Беккет бросили вызов этим кодам театральности. Одновременно и ученые и хореографы в мире танца тоже признали, что существуют проблемы, связанные с репрезентативными кодами театральности. Современные хореографы, такие как Пина Бауш, Ллойд Ньусон и Вим Вандейкебус, раздвигают рамки, определяющие репрезентативность танца. Именно в свете знаний, существующих благодаря этим людям, данная работа исследует вопрос о том, как intersubjectивность может заменить репрезентативность в современном танце.

Intersubjectивность – термин, которым пользовались философы-феноменологи двадцатого века Эдмунд Гуссерль и Морис Мерло-Понти для определения феноменологического опыта. Intersubjectивность, выражаясь простым языком, это когда два или более человека вступают в процесс восприятия друг друга, воспринимая в то же время себя самих. Если применить это понятие к отношениям танцора и зрителя, то, по моему мнению, танцор может восприниматься как личность только при уходе от театральной репрезентации. Это позволит зрителю быть свидетелем реальных эмоций, переживаемых танцором в конкретной точке времени и пространства. Данная работа не ставит своей целью ни детально изучить философию intersubjectивности Мерло-Понти, ни дать обзор традиционных кодов театральности. Скорее, моей целью является показать, что-то, что собой предполагают intersubjectивные отношения зритель-танцор, есть не просто «сознание среди сознаний»<sup>30</sup>, а отношения, излучающие экстатическое переживание.

Для проведения данного исследования были выбраны методологии семиотики и феноменологии. Берг О. Стейтс (1985:8) пишет: «Если представить себе семиотику и феноменологию как способы видения, то можно сказать, что они составят бинокулярное зрение: один глаз позволяет нам видеть мир феноменов; второй глаз позволяет видеть мир как значение». Используя понятие Стейтса о «бинокулярном зрении» как толчковую доску, я собираюсь искать в обеих методологиях содержание, которое покажет intersubjectивную реальность посредством пластики. Семиотика здесь важна, так как она предоставляет структурную рамку для исследования кодов театральной репрезентативности, от которых необходимо отказаться, чтобы получить intersubjectивный опыт в

---

<sup>30</sup>Merleau-Ponty < Maurice (1962). translated by Smith, Colin «Phenomenology of Perception». London and New York: Routledge (xii)

танце. Этот интерсубъективный опыт, в свою очередь, будет рассматриваться с помощью методологии феноменологии. Феноменология объясняет интерсубъективность как сознательное сосуществование, которое обладает первостепенной важностью для данной работы.

Центральной задачей данного исследования является поставить под сомнение пантомиму в современном танце, а стремление к истине приводит нас к поиску альтернативы репрезентативному танцу. Мерло-Понти считает, что «Философия не является отражением уже существующей истины, но, подобно искусству, она является процессом ее создания» (1962:xx). Именно такое выявление истины, сиюминутности момента, является движущей силой данного исследования. В поддержку этой новой точки зрения Бен Шон говорит:

«Какая бы идея ни занимала вас в данный момент, по-видимому, сама истина является той целью, которая пробуждает в человеке его самые высокие чувства, стимулирует его разум и вызывает в нем героические порывы. Возможно, именно в стремлении к истине мы можем пожертвовать своими нынешними ценностями и принять новые» (1957:110).

## I

Семиотические коды, используемые в данной работе, принадлежат двум областям. Во-первых, это театральность, которую в рамках данной работы мы будем называть презентативными аспектами взаимодействия между зрителем и танцором; во-вторых, это «кинезика»<sup>31</sup> - коды, управляющие движением. Именно с использованием двух этих кодов современный танец в традиционных рамках становится репрезентативным. Зрители нередко уходят со спектакля, спрашивая друг друга: «Что это все значило?», пытаясь раскодировать танец. Таким образом, значение заложено в семиотические структуры, как театральности, так и кинезики. Коды внутри эти двух подгрупп имеют значение, поскольку они определяют танцора или как объект технической эксплуатации, или как символ, передающий эмотивное послание.

Изучая понятие театральности, необходимо осветить традиционное понимание такого ее компонента как презентация. Коды презентации порождают выставление напоказ. Билеты продаются с целью показать профессионального танцора как продукт блестящей технической или стилистической подготовки. Зритель ожидает, что представление развлечет или поразит его. Соответственно, исполнитель стремится создать иллюзию, которая удержит внимание зрителя, и предлагает ему правдоподобную, альтернативную реальность. В свою очередь, зритель соглашается принять эту альтернативную реальность и интерпретировать знаки и символы, предлагаемые исполнителем. Таким образом, отношения между зрителем и танцором строятся на «согласии верить»<sup>32</sup>, при котором обе стороны вступают в область фиктивного.

Коды кинезики отличаются от театральной презентации тем, что в результате их расшифровки получается не только рассказ, но и эмоции. Пластика современного танца привычно переводят в чувства, стремясь вызвать сочувственный отклик у аудитории. Элам считает, что «Кинезические компоненты

---

<sup>31</sup>Elam, Keir (1980). «The Semiotics of Theatre and Drama». London, New York: Methuen & Co. Ltd. (p.69)

<sup>32</sup> States, Bert O. (1997) «Seeing in the Dark: Reflections on Dreams and Dreaming». New Haven and London: Yale University Press (p. 17)

представления – движения, жесты, выражения лица, позы и т.д. – были предметом долгой полемики, но неглубокого исследования». Это происходит потому, что зритель занят прочтением кодов и символов, создаваемых танцором, чьей целью является передать мысль, основанную на репрезентации. Другими словами, современный танец, рассматриваемый как вид искусства, передающий значение через движение, заключает в себе скрытые смыслы. Шитс-Джонстоун пишет, что «Танец передает чувство настолько полно, насколько он достигает абсолютно символической формы» (1979:149). Данное заявление – яркая иллюстрация понятия театральной репрезентации, которая подразумевает, что танец может успешно передавать содержание лишь при наличии значимых элементов. Значение приводит к чрезмерному стремлению все интерпретировать, и убивает момент опытной реальности. По этой причине традиционные коды, управляющие кинезикой, должны быть отвергнуты, так как они перенасыщены репрезентативным содержанием.

В традиционной кинезике все подразумеваемые чувства, все скрытые смыслы, все рассказы и аспекты презентации существуют в рамках времени и пространства. Коды пространства и сценического дизайна определяют границы, разделяющие зрителя и танцора. Это разделение существенно для дилеммы репрезентации, так как оно помогает демонстрации тела, но и ограничивает пластику привычным контекстом. Традиционная арка авансцены в буквальном смысле помещает танцора в рамку с целью приковать внимание зрителя к представлению. Подобным же образом коды и правила, управляющие поведением, мешают интересубъективному опыту. Арка авансцены выступает и как проявление, и как страж представлений и принципов, воплощающих пространственные коды театральности.

Арто отверг пространственные коды в театре (и не только их), пытаясь физически приблизить исполнителя к зрителю. Он пишет: «Между зрителем и зрелищем, между зрителем и актером будет восстановлено непосредственное общение, тем фактом, что зритель, попав в гущу действия, будет поглощен им и примет в нем физическое участие» (1958:96). Можно предположить, что-то, чего добивался Арто, нарушая такие коды, это предоставить своим зрителям феноменологический опыт.

Хотя Арто не единственный пытался создать активного зрителя, его попытки важны для интересубъективного подхода тем, что зрители, находясь в необычном пространственном окружении, будут открыты для альтернативных взглядов на связь зритель-исполнитель. Поведение, возникающее в альтернативном пространственном окружении, предлагает отношениям зритель-исполнитель элемент личного общения. Это личностное общение возможно на авансцене театра, но им недостаточно пользуются, потому что уже привыкли к традиционным кодам поведения. Таким образом, более плодотворной почвой для интересубъективного опыта будет пространство, позволяющее зрителю и исполнителю взаимодействовать. Это не предполагает физического контакта между зрительской аудиторией и исполнителями, хотя это и могло бы быть естественным продолжением интересубъективного опыта. Я предполагаю, что эмоционально экзотическое взаимодействие произойдет, если в сознательный момент исполнения исполнитель намерен увидеть, бросив внимательный взгляд, зрителя как личность. Практическое исследование хореографии могло бы выявить, что танцоры смотрят прямо в глаза отдельных зрителей с намерением увидеть страх,

появляющийся при скрещивании взглядов с незнакомцами. Прямой взгляд, таким образом, показывает непосредственность момента переживания в отличие от символического рассказа. В дополнение к анализу кодов, относящихся к пространству, в равной мере необходимо обратиться к кодам, относящимся ко времени.

Время содержит два противоположных элемента в представлении. Во-первых, «время повествования», в котором разворачивается значение. Во-вторых, «реальное время», в котором происходит танец. «Время повествования» в представлении порождает пассивную аудиторию, чье присутствие, в сущности, даже не нужно, чтобы рассказ шел своим чередом. Оно строго связано с метафорическим или символическим рассказом о событиях. «Время повествования» полностью основано на фикции и полагается на иллюзию. И, наоборот, у исполнителя в запасе конечный отрезок времени, за который он должен передать значение. «Реальное время» в наибольшей мере относится к роли аудитории. В моменты, когда иллюзия спектакля перестает удерживать внимание зрителя, наступает осознание «реального времени». Очнувшиеся зрители сознают, что события на сцене не имеют никакого отношения к их жизни, они закончатся через конечный отрезок «реального времени» и будут забыты.

Интерсубъективность интересуется только «реальным временем». Здесь нет рассказа о событиях, не надо выявлять скрытые смыслы, есть только реальность момента. Ферал так говорит о понятии различия у Дерриды в отношении ко времени «...нет ни прошлого, ни будущего, есть только продолжающееся настоящее – в котором все существует непосредственно сейчас, в котором действие происходит в данный момент» (1997:292). Это реальное время интерсубъективного опыта и для зрителя, и для танцора.

Иллюзорные элементы времени и пространства присутствуют в репрезентативной постановке на всем протяжении хореографического процесса вплоть до конечного продукта. Сценографические элементы, такие как костюмы, свет, декорация, музыка, в значительной мере способствуют изображению нереального; и слав этих элементов приводит к традиционной подчиненности законам пространства и времени внутри спектакля. Это результат привязанности хореографов, продюсеров, исполнителей и зрителей к тому успеху, который дает театральная иллюзия. Такая привязанность, как и в прошлом, так и в настоящем, приводит к ограниченности переживаемого опыта. Репрезентативный современный танец – это эмоционально безопасная гавань, защищенная фасадом символических значений и стертых контекстов. Лишь когда будут поставлены под сомнение традиционные взгляды, определяющие театральную репрезентацию, можно будет говорить о переживании интерсубъективного опыта. Настоящие эмоции, личная инициатива, взгляды, характерные для нашей обычной жизни – все это станет видимым в интерсубъективном танце.

## II

Интерсубъективность, как она раскрывается в феноменологической философии Мерло-Понти, предполагает, что смысл обретается не путем расшифровки символов, а при опытном переживании самосознания человеческого тела. Квант описывает понятие интерсубъективности у Мерло-Понти как «целостность жизни, которая никогда не может быть завершена и которой всегда будут угрожать новые аспекты развития жизни» (1963:94). Важно заметить, что хотя мы и можем проникнуть в самосознание другого человека,



интерсубъективные отношения все же остаются неполными. Однако идея абсолютного опыта интерсубъективности все равно достойна того, чтобы к нему стремиться, поскольку быстротечный момент интерсубъективного танца может послужить толчком к самоизучению, в результате которого зрители и исполнители глубже познают самих себя. В своем стремлении к полной интерсубъективности современный танец ставит своей целью ничего не скрывать и создать и для публики и для танцора событие «настоящего момента». Ферал (1997:296) развивает эту мысль: «Артист занимает позицию желающего – исполняющего субъекта, но является субъектом, тем не менее, анонимным, играющим роль самого себя на сцене. С этого момента, поскольку спектакль ни о чем не повествует и ничего не изображает, он теряет всякую иллюзорность и репрезентативность». Таким образом, задача танцора как личности состоит в том, чтобы поддерживать сознательное участие зрителей в происходящем на сцене. Во время опытного переживания движения актер должен постоянно осознавать себя. Этот акт самопознания раздвигает границы традиционных кинезических кодов, в том смысле, что исполнитель более не заботится о передаче какой-то идеи, а скорее переключает внимание зрителя на опытное переживание момента. Герой повествования как проводник эмоционального содержания не способен к интерсубъективности, но она открывается танцору как личность. Мерло-Понти (1962:xii) пишет: «В рефлексии я обнаруживаю свое присутствие для себя самого, но также и возможность стороннего наблюдателя».

Традиционные поиски смысла в движении больше не применимы к интерсубъективному переживанию. Танцор своим самопознанием бросает вызов законам кинезики и затем использует моменты самопознания как экспрессию посредством движения. Это не должно означать, что импровизационные моменты являются результатом самопознания. Наоборот, срежиссированные моменты могут достичь высот пронизательности, равных импровизации или превосходящих ее. Заданные движения, заученные до такой степени, что они вживаются в подсознание, оставляют пространство для сознательного переживания живого тела, чтобы можно было сконцентрироваться на интерсубъективном опыте, тогда как в момент импровизационной пластики какая-то часть сознания всегда занята мыслительным процессом «что делать дальше». Движение, не вошедшее в кинестетическую память танцора, будет скорее фокусироваться на будущих моментах в ущерб настоящим. Доказательство этого утверждения должно быть получено с помощью хореографических исследований, направленных на достижение полной интерсубъективности.

Кинезические элементы, получающиеся из самопознания, противостоят традиции, потому что они порождают движения, которые отражают реальные эмоции личности в данный момент. Наши движения отражают наши мысли, потому что тело и мозг неразделимы. Эта точка зрения не только объясняет, почему возможно производить движение, способное отразить текущее состояние ума и души, но оно также позволяет аудитории переживать эмпатию, в отличие от симпатии, к танцору. Зрители могут определить эмоциональное состояние танцора через пластику, потому что каждый отдельный зритель как-то понимает связь между своим телом и мозгом. В сущности, зритель может понять танцора только поняв себя. Санчес-Кольберг ссылается на поведение танцоров Пины Бауш: «как будто они хотят заставить зрителей увидеть в исполнении что-то от себя самих. Это понимание самого себя через тело другого человека» (1996:46). Таким

образом, в поисках значения танца зрителю нужно всего лишь взглянуть в самого себя.

Зрительская аудитория в интерсубъективном опыте играет скорее активную, нежели пассивную роль, которая противоречит принятым законам презентации. В царстве интерсубъективного танца выставляется напоказ уже не только для развлечения публики. Теперь сами зрители отвечают за свои переживания. Это условие не означает, что фактор развлечения выброшен из спектакля, наоборот, интерсубъективное представление дает человеческое взаимодействие, целью которого является показать зрителям части их души. Как и танцор, зритель должен быть готов рискнуть и поставить на карту свои представления о том, что такое спектакль. Элам дает впечатляющее описание об историческом разрыве с традицией: «Именно это произошло в 50-х с работой таких драматургов как Беккетт, Ионеско, Адамов и Пинтер, и нововведениями в спектакле, которые были спровоцированы их текстом. Сначала эта работа была встречена враждебно как патологический отход от установленных драматических правил. Только позднее смогли зрители в массе своей принять этот вид театра» (1980:54).

Зритель должен устоять против искушения выискивать символы и знаки, «спрятанные» в движении, в поисках смысла. Сьюзен Зонтаг говорит: «Интерпретировать – значит обеднять, обескровливать мир и создавать некий призрачный мир ‘значений’» (1982:99). Этот «призрачный» мир – мир иллюзий, мир театральной репрезентации современного танца. Если зритель полностью погружается в переживание момента интерсубъективности, он ничего не интерпретирует, но получает глубокий эмоциональный опыт. Если, как предполагает данная работа, абсолютная интерсубъективность дает понимание себя посредством понимания других, тогда истинный эмоциональный отклик от зрителей неизбежен. Коды кинезики должны быть отброшены посредством переживания эмоций, а не их расшифровки. Павис утверждает: «...знак взорван, код стал ничем иным как временной условностью, от которой надо отказаться».

В данной работе, предлагающей заменить театральную репрезентацию интерсубъективностью, мы приводим лишь предварительное изучение вопроса, который требует практического исследования. Крайне необходимы хореографические элементы с использованием рассмотренных здесь методов десемантизации. Теоретическое рассмотрение опыта, который на самом деле должен переживаться на практике, ограничивает исследователя и просто порождает еще одну семиотическую и семантическую систему, нуждающуюся в расшифровке. Язык дает ограниченное представление об опыте, который еще надо пережить. Интерсубъективность - это реальность нашей обычной жизни. Мы осознаем ее, и при этом она лишена всякой репрезентативности, символичности и иллюзорности. Момент феноменологического осознания существует только в самом себе и только для самого себя. В современном танце интерсубъективность могла бы послужить толчком к более глубокому самоанализу. Она могла бы противостоять страху межличностного взаимодействия и опираться на эмоции и реакции зрителей и исполнителей на переживаемый опыт.

## XX ВЕК: МЕТАФОРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛОГИКИ

*Автор: Мария Карабань*

Развивая теорию художественного творчества, учёный энциклопедист XX века Павел Флоренский — философ, математик, искусствовед и православный священник, — определил единство корня всех искусств в организации пространства, достигаемой в значительной мере приемами однородными. Безусловно, пространство каждой из чарующих муз Аполлона обладает, как образно заметил Алексей Лосев, «своей специфической физиономией». Так, оно безмолвно и визуально в области изобразительного творчества, в искусстве пластики движений - танце, пантомиме. В музыке, наоборот, безбрежное пространство звукового космоса, прежде всего, сорганизуется с возможностями слуховых представлений. При этом в организации своего звукового пространства музыка обладает чрезвычайной, безграничной свободой действия и, по словам Павла Флоренского, «делает пространства решительно какие угодно». Причина этого кроется в природе самих звуков — беспредельно податливых и способных запечатлеть собою пространство любого строения. Отсюда возможность музыки более явно проявлять пластическое содержание танца, облекая его в звуки, и при этом не разрушать и не искривлять собственно пластическое пространство. К тому же, по замечанию проф. Вячеслава Медушевского, сама музыкальная интонация «телесна уже по своей форме: она промысливается дыханием, связками, мимикой, жестами - целостным движением тела». Вот почему, именно в синтезе с музыкой искусство пластики движений - танец образует максимально насыщенное поле воздействия на зрителя - слушателя. Удивительной красоты поэтическая метафора Александра Блока воспекает это единство:

*Когда же бубен зазвучит  
И глухо зазвонят запястья,-  
Он вспоминает дни весны,  
Он средь бушующих созвучий  
Глядит на стан её невучий  
И видит творческие сны.*

Однако синтез – это, прежде всего, целостность вновь образуемого живого организма, но не механическое суммирование составляющих частей. Только при условии постижения важнейших свойств имманентного уровня каждого из искусств, составляющих музыкально-пластическое действие возможен эффект художественной целостности, где сущность творения, его глубинный смысл высвечивается яркими красками единого информационного заряда языка музыкального и языка танца. Язык современного танца - яркий, утончённо-гибкий и дерзкий стремится воплотить новый образ пластического пространства. Музыкальное искусство уходящего столетия аккумулирует иную, по сравнению с классико-романтической, парадигму художественной ментальности.

Удивительный сплав смутных ощущений, рожденных «из глубин не наших времен» безграничного путешествия человеческого духа по «слепым переходам пространств и времен» Вселенной и жесткого прагматизма научно-

технических знаний, влекущих нас в те же пространства, формирует неповторимый лик XX века. Именно наука XX века признала существование сложных многомерных пространств с различными метриками и многообразием течения времени, сосуществующих в целостной одновременности реального бытия.

Информационный взрыв во второй половине XX века обусловил необходимость накопления знаний техническими средствами. Научные изыскания 60-90-х годов в значительной степени связаны с системами искусственного интеллекта, появлением сложных компьютерных технологий и математического аппарата, имитирующих ряд жизненных процессов человека как зрение, слух, обучение и принятие решений в различных ситуациях. Развитие самообучающихся систем и построение нового математического аппарата, регулирующего *открытые* алгоритмы самообучения и накопления знаний, базируются на математических теориях, синтезирующих физические явления, закономерности психики и их технические решения. Поэтому, потребности формализации часто не формализуемых понятий привели к эволюции *нечеткой логики*, системы *нечеткого вывода*, в частности *нечетких множеств*, *теориям принятия решений* и *распознавания образов* и т.п., ведущих к *метафоричности* формульного языка.

Поиски целостного *многомерного звукового пространства* в музыкальном творчестве конца XX века в той или иной мере связаны с возрастанием интереса к разомкнутым структурам натурального строя и к обертоновой природе самого звука, со стремлением расширить возможности процесса его синтеза, в том числе, с помощью современных компьютерных систем, что в целом обостряет собственно звукоощущение.

Электронная (компьютерная) музыка базируется на математическом моделировании *различных* звуковых пространств и дает возможность управления ими, *одному* человеку «своей волей создавать музыкальные материи, которые раньше можно было воплотить только гигантским коллективом». *Синтезируя* звук, можно управлять пространством, считает Э. Артемьев, «абсолютно искажая его путем свертывания». По мысли композитора, именно тогда пространство начинает работать как отдельная категория, вбирающая в себя синтезированный звук, в свою очередь, трансформирующий в то же пространство (синтезированный звук и пространство как своеобразные корреляты).

Но, как это ни парадоксально, такой подход к звуку и звуковому пространству в целом близок «созерцательному психотипу» творцов древнерусских экзипов «умной красоты» — распевов. Через громаду столетий, в урбанистический век сознание человека устремляется к моделированию *симбиоза физических и метафизических пространств*. Недаром, создатель АНС (первого электронного инструмента) Е. А. Мурзин не раз подчеркивал свою уверенность в будущем использовании человечеством не только колебаний электрического тока (как ранее — естественного колебания струны, дерева, воздуха и т.п.), но и колебаний души! Но последнее как раз и составляло информационную сущность семантического поля распевов как художества православного.

Именно во второй половине XX века усиливается стремление к созданию и восприятию *многомерного музыкального пространства* — *пространства «разных точек слуха»*. Так, основная суть эстетико-теоретической концепции электронной музыки Е. Мурзина (изложена в рукописи 60-х годов

«При каких условиях электронная музыка может стать явлением в искусстве») отражает позицию, нацеленную на возможность реализации как можно большего числа различных структур лада и строя при относительно компактном наборе высот, включающем 72 градации в пределах каждой октавы. Подобная система целиком может вмещать в себя как традиционный равномерно-темперированный звукоряд с возможной реализацией четвертитоновой настройки (и далее — возможностью при желании получать двенадцатые, шестые и третьи доли тона), так и нетемперированные звукоряды моделей натурального строя с пропорциями обертонового спектра. С одной стороны, система регулируется физическими параметрами строгой дискретности, способствующими созданию разного рода точно выверенных и фиксированных даже в виде мельчайших «пылинок» звуковых точек, интервальных структур (например, так называемых микротоновых). С другой — имеется возможность такой настройки тех же физических параметров, при которой может создаваться эффект зонного восприятия с нечеткими звуковысотными границами, которые, в частности, могут быть описаны [L-R] функциями. [L-R] функции - функции нечёткой логики, нечётких множеств. Топологически они образуют кривую, выражающую зону (множество) меры соответствия или несоответствия. Предложены автором для исследования музыки последней четверти XX века и древнерусских распевов. В результате, звуковое пространство «квазианалоговых эффектов на цифровой основе» управляется с «разных точек слуха».

Направленность сознания на *панорамность восприятия*, «синтетическое следование мысли-слуха» как в соответствии с закономерностями формальной строгой логики, так и на основе *систем нечеткого вывода*, *вероятностной меры* формируют иную (по сравнению с периодом классической музыки) базу биологических, психофизиологических и историко-культурных параметров апперцепции многих характеристик организующих систем музыкального искусства.

Восприятие звукового пространства в «линейном» времени на базе единой модели звуковой шкалы природного строя с четко дискретным и строго последовательным рядом обертонов способствует формированию моделей звуковых структур соответственно единого типа функциональной зависимости элементов, объединенных традиционной формальной логикой дискурсивного вывода последовательно в каузально аналитические ряды (например, зона т.н. традиционной «тональной функциональности»). Таково гомогенное пространство разнообразных модификаций тональной структуры классики романтического периода. Теоретические построения, объясняющие суть подобного пространства, соответственно отражают в целом логику классической архитектуры аналитического сознания радио-культуры Западной Европы Нового времени, выражаемую в формуле «Декартова произведения множеств», где сложная целостность дробится на условное множество простых частей — упорядоченных пар-элементов в последовательной взаимосвязи причинно-следственного характера. Однако указанная, совершенная по многим параметрам модель построения целостностей, является лишь одним из вариантов восприятия-осознания звукового пространства.

Для конца второго тысячелетия свойственен иной вариант построения целостности звукового космоса, обусловленный менталитетом «метафизики сознания» культурной парадигмы периода постмодерна. Метафизический подход

формирует постижение целостности как сложного многоединства, «совершенного единства множества», что способствует панорамному её восприятию. На языковом уровне метафизические свойства сознания проявляются в синтетическом типе следования мысли, который включает гибкую антиномичность исходных посылок, опирающуюся не только на позиции традиционной, но и на особенности интуитивной вероятностной логики. Однако синтетическое следование мысли - слуха, ведущее к целостному многомерному звуковому пространству музыкального творчества конца XX века имеет глубинные корни в раннехристианской европейской культуре. Особенности звукового пространства древнерусских православных распевов - яркое тому подтверждение. Проведенный автором анализ музыкальных текстов православных распевов, а также произведений Э. Денисова, Ю. Буцко, Э. Артемьева, К. Штокхаузена позволил выделить взаимосвязи элементов звуковой структуры особого нелинейного типа. Данные связи получили обозначение как «род связей вероятностной причинности». К нему отнесены сложные типы связей как “if and only if”, «взаимодействие» и др. Они же способствовали определению необычных для традиционной классической логики, но характерных для антиномичности сознания принципов синтетизирования элементов по типу «неслиянного соединения» или «мгновенной последовательности». Подобные принципы обеспечивают характер «ненаправленного движения», при котором важнее собственно сочетание, но не порядок следования элементов. При этом максимально возрастает роль пространственного параметра в музыке, так как тип связей вероятностной причинности в сущности способствует отключению в сознании переживания движения - прямого или обратного.

(Звучат музыкальные примеры)

Типы связей вероятностной причинности проявляются в условиях спектрального (в распевах) и постдиастематического слуха, свойственного для конца XX века, с размыванием точно фиксированного тона в высотном-зонном пространстве, имплицитное иллюзию аналогового осознания звуковой шкалы.

(Звучат музыкальные примеры)

Указанные типы связей строго не членят звуковое пространство и способствуют осознанию свободного, спонтанного его «завоевания», проецируя ту устремлённость, о которой мечтал Б. Пастернак: «<...> чтобы в конце концов привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов».

## СЛИЯНИЕ КУЛЬТУР В АМЕРИКАНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РАЛЬФА ЛЕМОНА И ФРЕДА ДАРСОУ.

*Автор: Найоми Джексон*

*Перевод с английского: С. Хайрова, Т. Харитонова*

### **ВВЕДЕНИЕ: СИНТЕЗ В АМЕРИКАНСКОМ ТАНЦЕ**

Говоря о синтезе или слиянии в хореографии, сразу оказываешься в контексте дискуссии об искусстве, развернувшейся после 80-х. Именно в этот период «различие» в искусстве стали рассматривать как важный фактор в рамках более широкого обсуждения вопросов мультикультурализма в Америке. Если ранее слиянию различных стилистических и культурных пластов в танце не придавали особого значения, то начиная с 80-х эта тенденция получила сильно политизированную окраску. Слияние считают средством интегрирования чего-то «другого» - будь то «другое» низшего класса (например синтез уличного или народного танца с балетом или современным танцем) или культурное «другое» (например, сочетание азиатских или африканских традиций с модерном). Использование синтеза в хореографии часто рассматривают как атаку на так называемую евроцентрическую традицию в искусстве и культуре в целом (для которой характерно доминирование белых мужчин высших классов) - как акт объединения, ведущий к созданию подлинно мультикультурного общества.

Однако, очень важно понять, что невозможно найти такую форму танца или танцевальную композицию, где бы не присутствовало какого-либо рода слияние культурных или стилистических элементов. Американский степ, например, является комбинацией ирландских, английских и афро-американских танцевальных форм. И хотя сейчас степ рассматривается как некое неразложимое целое, при желании можно было бы увидеть в нем синтез различных направлений. Синтетическая природа всех танцев (как, впрочем, любого культурного текста) становится особенно очевидной, когда сталкиваешься с танцами других культур. Если жители данной страны считают свои танцы единым целым, то иностранцы могут найти в них странное наложение различных движений и культурных влияний. Например, когда американцы смотрят видеоклипы современной индийской рок-музыки, то видят странный (для них) синтез американского хип-хопа с традиционными индийскими боевыми искусства и классическим индийским танцем.

Более того, традиционный американский модерн никогда не был «чистым», вопреки мифологическим интерпретациям, которые пытались (и пытаются) изобразить его таковым. В период расцвета модерна в 30-х и 40-х годах такие танцоры, как Пол Дрейпер (Paul Draper), сочетали балет со чечеткой, а Мичио Ито (Michio Ito), Перл Примус (Pearl Primus) и Анна Соколов (Anna Sokolow) уже экспериментировали с синтезом азиатских, африканских, еврейских и модернистских элементов в своей работе.

Наибольшее различие в восприятии синтеза с точки зрения танцора эпохи модерна и сегодняшнего постмодерна связано скорее с тем, как пересекаются понятия трансценденции в танце с постоянно меняющимися идеями в

американском обществе. Ошибочно представление о том, что синтез не существовал в танце до 80-х годов. В традиционном модерне (30-40-х годов) господствовала универалистская позиция, согласно которой - по крайней мере теоретически - любой мог пользоваться частным для представления универсального. Это «частное» могло быть взято откуда угодно, от кого угодно и быть представлено кем угодно. Человек был свободен выходить за рамки собственной индивидуальности (менять все, включая религию, расу, класс и иногда даже пол) и использовать чужую. Так, например, Марта Грэхем (Martha Graham), белый хореограф англосаксонского происхождения, обращалась к традициям американских индейцев при создании постановки «Primitive Mysteries» («Первобытные мистерии»), а еврейский хореограф Хелен Тамирис (Helen Tamiris) говорила об афро-американском опыте в постановке «Negro Rituals» («Негритянские ритуалы»).

Говоря об этом аспекте модерна, необходимо упомянуть две вещи. Первое - возможность выходить за пределы собственной индивидуальности в акте репрезентации рассматривалась практиками танца как прогрессивный и гуманный акт, позволяющий идентифицировать себя с опытом других и тем самым способствовать совершенствованию общества. Многие танцоры эпохи модерна имели «левые» взгляды и исходили из социалистического идеала Америки, куда могли бы приезжать и жить в гармонии люди различных рас, наций, религий и классов. Второе - еврейские, черные хореографы, а также представители других меньшинств, воспользовались стремлением модерна преодолеть рамки индивидуальности не только для того, чтобы обеспечить себе место на концертной сцене (традиционно занятой исключительно белыми/англосаксами), но и для того, чтобы расширить понимание модерна, включив в него различные направления. Таким образом модерн стал не только продуктом творчества белых людей англосаксонского происхождения, таких как Марта Грэхем, но танцевальной формой, обогащенной творчеством представителей меньшинств, включая еврейку Анну Соколов и негритянку Кэтрин Данхем (Katherine Dunham).

Недостаток универалистской тенденции в модерне заключался в том, что танцоры часто пытались выразить опыт других людей в независимости от того, понимали они его или нет. В случае с американскими неграми и аборигенами это означало, что, вопреки хорошим намерениям, их жизнь в постановках белых хореографов представала упрощенной, экзотичной или чрезмерно сексуальной. Это можно наблюдать, например, во многих работах Теда Шона (Ted Shawn) об американских аборигенах. И чернокожие артисты сами зачастую не могли избежать стереотипов в восприятии своего танца, несмотря на эгалитаризм, пропагандируемый теоретиками модерна.

Тем не менее в период расцвета модерна существовала свобода репрезентации, чего уже не наблюдается в мультикультурной среде 90-х. Сегодня белый хореограф, пытающийся выразить через танец опыт чернокожих - или любых других не белых групп населения, подлежит анафеме. В сегодняшней атмосфере особой чувствительности к проблемам дискриминации не поощряются стремления белых хореографов (или тех, кого воспринимают как белых) выйти за рамки собственного опыта, в то время как хореографы, представляющие различные меньшинства и социально/политически отнесенные к категории «других» - в первую очередь афро-американцы, иногда американцы азиатского происхождения и изредка евреи, - получают поддержку в своих попытках создать



гибридные работы, в которых сочетается уникальное наследие их культур и общекультурные элементы. Сегодня наиболее популярные хореографы в Америке - это по сути те, кто комбинирует африканские и постмодернистские влияния: Рональд К. Браун (Ronald K. Brown), Дональд Берд (Donald Byrd), Гарт Фаган (Garth Fagan), Ральф Лемон (Ralph Lemon), Дэвид Русив (David Rousseve) и Джовалле Уилла Джо Золлар (Jowale Willa Jo Zollar), одна из основателей труппы Urban Bush Women.

Это изменение в восприятии природы репрезентации в искусстве во многом связано с широкими социальными движениями 50-х, 60-х и 70-х, включая движение за гражданские права, за права феминисток и гомосексуалистов, а также права чернокожих. Эти движения обнажили неравноправие жизни в Америке, скрытое за разглагольствованиями о свободе, равенстве и братстве. Результатом стал скачок в противоположном направлении, который помог определенным группам добиться политической, экономической и институциональной поддержки благодаря своим «отличиям».

В то же время распространение идей постструктурализма и деконструкции привели к тому, что хореографы всех этнических групп стали сознательно включать в свои работы движения разных стилей. В основном это было вызвано желанием «деконструировать» традиционные формы высокого искусства, такие как балет и модерн, и создать гибридные формы, которые бы отражали синтетическую природу современного технологического, многонационального, постколониального потребительского общества. Хореографы сознательно использовали в своей работе те формы танца, которые ранее считались «низкими» - будь то степ, брейк-данс, хип-хоп или балльные танцы. Такая тенденция наблюдается во многих работах, начиная с Твилы Тарп (Twyle Tharp) 70-х годов и заканчивая сегодняшним Дагом Элкинсом (Doug Elkins). Можно утверждать, что эти хореографы прониклись постмодернистской идеей bricolage (поделки, фр.), подразумевающей наложение и совмещение несопоставимых частей и элементов. Здесь интересно отметить тот факт, что часто проводят разграничение между работами этого жанра и так называемыми шоу для туристов, или сценическим этническим танцем, в котором также присутствует стилистический и культурный синтез - хотя различия между ними не всегда велики. Такие танцы, исполняемые, например, американскими индейцами, в costume которых присутствуют одновременно перья, теннисные туфли и джинсы, как правило, вызывают отвращение - считается, что в них эксплуатируются культурные символы. Такое мнение основано на современной антропологии, которая серьезно критикует Запад за то влияние, которое он оказывает на другие культуры, и за незаконное присвоение их идей и практик.

Хотя в этой точке зрения есть доля истины - например, то, что деньги и сексуальность являются движущими силами шоу для туристов, - есть в ней и определенная доля иронии. В то время, как одни хотят, чтобы меньшинства добились равноправия через постмодернистскую тенденцию к синтезу, другие хотели бы «заморозить» их в «аутентичном» состоянии, неиспорченном так называемым западным влиянием (безусловно, наивная позиция). Согласно этой точке зрения, американские индейцы не должны носить кроссовки Nike или джинсы Calvin Klein, поскольку они тем самым теряют свое «аутентичное» культурное наследие.

В общем похоже, что если танец рассматривается в Америке в этническом или туристическом контексте, профессионалы усмотрят в нем много проблем, но если он рассматривается как образец танца постмодерн, то стилистический и культурный синтез будет приветствоваться как интересное творческое явление. Другими словами, хороший танец с использованием синтеза по-прежнему часто ассоциируется со сценическим или театральным танцем (высокое искусство), а плохой танец с использованием синтеза считается продуктом популярной и коммерческой культуры.

Обобщая, можно сказать, что в Америке существуют два основных типа танца с использованием синтеза, развивающиеся сегодня параллельно: первый смешивает различные культуры (американскую, азиатскую, африканскую), а второй комбинирует различные стили (степ, балет, технику «релиз»). Конечно, имеет место пересечение двух типов, поскольку комбинирование балета и бута, или техники Каннингема и Бхарата Натьям, порождает как стилистический, так и культурный синтез. Кроме того, в зависимости от того, с какой точки зрения рассматривать танец, может быть положительная и отрицательная оценка. Те, кого волнуют проблемы эксплуатации чужих культур, будут особенно внимательны к тому, насколько ответственно и корректно хореограф подходит к исполнительским традициям другой культуры, а те, кого больше интересуют смешение культурных текстов и синтез, будут оценивать хореографию за необычность танцевальной мозаики, не обращая внимания на то, откуда были взяты отдельные элементы композиции.

## **АНАЛИЗ ДВИЖЕНИЯ/МЕТОДОЛОГИЯ**

Трудно наблюдать за тем, как получается синтез в танце. Это связано с тем, что нельзя рассматривать движения как бусы на нитке, где каждая из бусин легко поддается классификации. Рождер Коуплэнд (Roger Copeland) в своей статье об аутентичности в танце дает замечательный пример того, как трудно анализировать движения. Он приводит рассказ одного человека, который оказался в африканской деревне и удивился, увидев, как один из жителей делал движения, напоминающий ходьбу задом наперед, оставаясь при этом на одном месте. Увидевший это решил, что обнаружил африканские корни «лунной походки» (популярное движение в степе), пока ему не сказали, что исполнитель научился ей благодаря телевизионным выступлениям Майкла Джексона! Этот рассказ доказывает, что существуют проблемы в поиске «аутентичных» источников движений и что мы живем в мире, в котором идет постоянный обмен информацией и моделями поведения. Тем не менее, анализ танца может быть полезен в определенной степени, если мы хотим выявить различные подходы хореографов к слиянию и синтезу. Методология анализа танца в том виде, в каком она была разработана Джанет Эдшед в ее работе «Анализ танца», показывает, как можно изучать характеристики движений, динамику, хореографические структуры и темы композиций и использовать этот анализ вместе со информацией о социально-историческом контексте, в котором создавалась композиция, в интерпретации и оценке танца. В целом данная методология использует некоторые идеи анализа танца Рудольфа Лабана (который обращал внимание на то, какие части тела задействованы наиболее часто, а также на типы действий,

динамику, использование пространства, времени, силы), но идет дальше его идей, рассматривая общую структуру танца и значение.

Обращаясь к работам, в которых используется синтез, интересно проследить, как переплетаются движения из различных культурных традиций - является ли их смешение случайным, или же это хорошо продуманная комбинация с социально-политическим подтекстом? В современном американском танце можно выявить несколько подходов к синтезу культур. В начале такие хореографы, как Тарп, ставили акцент на юмористическом эффекте, который вызывал смешение повседневных движений (шаркающая походка) и джаза с балетом. Сегодня популярна смесь африканской танцевальной лексики с модерном и повседневными жестами, облеченных в более или менее абстрактную форму. Другой подход мы наблюдаем в постановке Джовале Золлар «Shelter» (Убежище), где африканский танец сочетается с движениями пешеходов и модерном, для того чтобы проиллюстрировать рассказ о группе бездомных людей. Такие примеры показывают, почему нельзя удовлетворяться простым анализом движений в исследуемых работах, но необходимо прибегать к современной теории культуры и выявлять отношение хореографов к проблемам взаимоотношений рас, этнических групп и полов.

Делать широкие обобщения весьма сложно. Однако очевидно, что каждый хореограф по-своему играет с потенциальными переменными. Каждый самостоятельно решает (сознательно или неосознанно), как использовать танцевальную лексику, пространство сцены, динамическую фразировку, хореографические структуры, отношения «исполнитель-музыкант», музыкальные формы и т.д. - в зависимости от собственных культурных корней. И кроме того, очевидно, что одним интересуют синтез с точки зрения формы, а другие используют его, чтобы сделать некое политическое заявление, связанное с современным постколониальным, мультикультурным обществом. Два примера, приводимые ниже, помогут рассмотреть, как данные два подхода проявляются в работах Фреда Дарсоу и Ральфа Лемона.

## **СИНТЕЗ КУЛЬТУР В ХОРЕОГРАФИИ ФРЕДА ДАРСОУ**

В 1992 году «Нью-Йорк Таймс» опубликовала рецензию под таким заголовком - «Фред Дарсоу смешивает культуры, чтобы создать гибриды движений». С середины 80-х годов Дарсоу экспериментирует с синтезом модерна/постмодерна и фламенко. Сам хореограф родом из Чикаго. Получив степень бакалавра со специализацией в области хореографии и литературы в университете Нью-Йорка, он основал в 1986 году свою собственную труппу. Он поставил более 30 работ и показывал их как в США, так и в Европе. Прошлым летом его труппа выступала на ЭКСПО' 98 в Лиссабоне. Все это время Дарсоу изучал и исполнял фламенко в Испании и США, наряду с современным американским танцем. Любовь Дарсоу к фламенко во многом объясняется тем, фламенко и постмодерн сильно контрастируют друг с другом. Тот постмодерн, которого придерживается Дарсоу, имеет в своей основе эстетику в стиле «пост - Триша Браун», с характерными для нее расслабленными и плавными движениями, резко контрастирующими с фиксированными структурами, зажигающим ритмом и драматичностью фламенко. Разница, напоминающая разницу между плаванием и боксом. Кроме того, в танце фламенко Дарсоу нравится тесная

взаимосвязь между музыкантами и танцорами и чувство ансамбля у исполнителей, которые в свою очередь осознают себя частью большей социальной группы, разделяющей их интересы (особенно в той форме, в какой это наблюдается в Испании).

В своих хореографических работах Дарсоу исследует возможные варианты комбинирования этих двух стилей. И с годами его постановки становятся все сложнее, синтез - глубже и полнее, выявляя при этом цельную и оригинальную эстетику. Его поиск всегда был сосредоточен на эстетике и форме: он экспериментировал с различными движениями, хореографическими структурами, костюмами и музыкой. В 1990 году критик Дебора Йовитт начала свою рецензию следующими словами: «Где начинается постмодерн и заканчивается фламенко? В танцевальных спектаклях Фреда Дарсоу». Действительно, программа концерта того года иллюстрировал этот постепенный переход - от плавной формалистической композиции «Фразы» через композицию «Севильцы», с танцовщицами в юбках и фонограммой фламенко, к финалу, где исполнители фламенко в полном традиционном облачении танцевали с живыми музыкантами на сцене.

Однако эти спектакли никогда не были просто показом постмодерн танца или фламенко. Дарсоу - это утонченный хореограф, которого интересуют различные способы смешения других стилей. Что касается движений, он стремится сохранить новаторскую танцевальную лексику, плавный характер и трехмерную природу движений постмодерна и одновременно использовать волнообразные движений рук, быстрые и резкие повороты, глубокие выпады, сильные акценты, фронтальную ориентацию и драматическую насыщенность фламенко - создавая тем самым определенное напряжение в хореографии. В плане структуры Дарсоу часто использует метричность и четкий ритм традиционного фламенко, играя вместе с тем с особенностями контрапункта, как в смысле ритма, так и в смысле размещения групп исполнителей на сцене. В отличие от традиционного фламенко, в котором танцоры смотрят, как правило, вперед, у Дарсоу исполнители не всегда придерживаются фронтальной ориентации. При подборе костюмов Дарсоу играет с шальями, юбками, туфлями, традиционными для фламенко, и туфлями, широкими брюками и майками, характерными для постмодерна. В музыке Дарсоу экспериментирует с современными композициями на основе фламенко, оригинальными текстами песен на английском языке и традиционной музыкой фламенко.

Несколько композиций Дарсоу могут дать представление о том, как он пришел к такому смешанному стилю. В «Tangos Sicodelicos» (1992) он использовал популярную американскую песню в стиле фанк/поп/диско нью-йоркской клубной группы Dee-lite's и переложил ее в традиционный для фламенко формат. Эту песню пели танцоры во время исполнения вполне традиционного фламенко. В постановке «Tarantos» (1993) на сцене можно одновременно увидеть танцовщицу фламенко (в юбке, туфлях на каблучках) и танцовщицу в стиле пост модерн (в свободном топе и брюках), выполняющих одни и те же движения. Музыка и общая структура композиции традиционны для фламенко, но в движениях используются более протяженные линии и разные уровни пространства. (т.е. более свободное использование пространства). Подчеркивается разница индивидуальных стилей исполнения - танцовщица фламенко четко контролирует свои движения, держится прямо, с достоинством, в

то время как другая исполнительница движется в свободном потоке энергии, легко перемещаясь в трехмерном пространстве и свободно обращаясь со своим весом.

В «Cernicalo» (1993) была сделана попытка более тесного слияния стилей. Танцоры фламенко выполняют более современные движения, используются упрощенные костюмы и более современная музыка. Эта записанная музыка (в противовес живому исполнению) представляет собой отрывок из неоклассической композиции для фортепьяно и виолончели Евгенио Мануэля Родригеса. (Дарсоу часто сотрудничает с этим композитором). В результате мы видим на сцене формалистическую игру с пространством – с точки зрения его уровней, направлений – которая сочетается с чувственными движениями рук и другими элементами, присущими фламенко, что придает танцу определенную романтичность.

Начиная с 1997 года Дарсоу особенно много работает над тем, что создать полностью интегрированный уникальный современный стиль, основанный на его экспериментах. Лучший пример тому - постановка «Oda al mar y otras odas» (1998), созданная по заказу ЭКСПО'1998. Она представляет собой 35-минутный танец с авангардным музыкальным сопровождением Родригеса и стихами Пабло Неруды. Танцоры, хорошо обученные техникам фламенко и постмодерна, исполняют сложные партии со множеством оттенков, с моментальными акцентами, выпадами, движением ног и рук, напоминающих фламенко. Очевидна игра пространственных уровней, взглядов исполнителей, расположения групп танцоров и синхронности исполнения движений. В танце присутствует страсть и драматичность, присущие фламенко, однако их порождают не отдельные танцоры, но работа всего ансамбля. В отличие от традиционного для фламенко четкого деления на мужские и женские партии, все танцоры (и женщины и мужчины) выполняют одни и те же движения, с одинаковой интенсивностью. Костюмы состоят из простых маек, брюк и танцевальных тапочек. В общем композиция создает эффект очень серьезного ритуала, мистического и метафоричного по своему характеру.

Работа Дарсоу была очень хорошо принята критиками, хотя большинство людей не разбираются достаточно хорошо в стилях пост модерн и фламенко, для того чтобы полностью оценить его тонкий подход к синтезу. В начале своей карьеры он получил одобрительную оценку в статьях Эллиен Циммер, которая писала в журнале Village Voice: «Это слияние фламенко и современного стиля, которое сначала я восприняла как деконструкцию, но позже оценила как трансфигурацию». Тем не менее пресса, относящаяся с симпатией к увлеченному и поглощенному своей работой Дарсоу, все же не смогла обеспечить ему места среди наиболее спонсируемых современных хореографов Америки. В 1997 году известный критик Джоан Акоселла с грустью писала в Wall Street Journal: «В этой работе присутствует сложность и утонченность формы, о которой не может даже и мечтать г-жа де Кеерсмакер. Труппа Дарсоу была великолепна: дерзкая, серьезная, желающая донести до зрителя все в мельчайших подробностях. «Смотрите, как глубоко вперед наклоняюсь я - это выражает глубину моей мысли; смотрите, как расставлены мои пальцы - так разветвлены мои мысли» В то время, когда Европа поддерживает даже посредственных артистов, Америка проверяет, как долго могут прозябать настоящие таланты».

## СИНТЕЗ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ РАЛЬФА ЛЕМОНА

Сейчас с целью сравнения мы рассмотрим хореографическое творчество Ральфа Лемона. Хотя Лемон также начинал работать в рамках формалистской эстетики постмодерна, его первые эксперименты по синтезу были тесно связаны с проблемами расовой идентичности. Афро-американец по происхождению, большую часть своей исполнительской карьеры он работал в белых труппах с белыми танцорами, а в середине 60-х заинтересовался своими негритянскими корнями. Поиск идентичности привел его в Западную Африку, где хореограф пережил глубокий внутренний переворот и как артист и как человек. Во время путешествия он находился под большим влиянием той дискуссии, которую развернула современная этнография по вопросам расовых отношений, постколониального периода и трудностей межкультурного общения. Интерес к этим вопросам, в свою очередь, повлиял на его творческие решения в отношении хореографического процесса, лексики, костюмов и музыки.

Ральф Лемон получил степень бакалавра со специализацией в области английской литературы и театрального искусства в университете Миннесоты в 1975 году. В 1979-ом он переехал в Нью-Йорк и до 1981 года танцевал в труппе Meredith Monk/The House. Затем в 1985 г. он основал собственную труппу Ralph Lemon Company и гастролировал вместе с ней в течение десяти лет по США, Европе и Южной Америке. Он был известен своими «элегантными постановками в духе формализма, в которых четко структурированная, но вместе с тем чувственная лексика являлась одновременно и средством выражения и конечной целью». В 1995 году он ушел из труппы и переориентировал свою организацию – Cross Performance Inc. – на создание новых постановочных форм, тесно связанных с его интересом к синтезу различных культур и направлений. Результатом смены творческой ориентации стала «Географическая трилогия» (Geography Trilogy) – три постановки крупной формы, которые создавались на протяжении шести лет и которые «отражают столкновение культур и поиск личностной и творческой идентичности в широком мировом контексте». Премьера первой постановки «География, Часть I: Африка/Паса» состоялась в 1997 году. Премьера «Части II: Азия/Вера» планируется на апрель 2000, а «Часть III: Америка/Дом» должна быть показана весной 2002 года.

В постановке «География, Часть I: Африка/Паса», в которой Ральф Лемон выступает в качестве режиссера и хореографа, задействовано девять танцоров африканского происхождения из Гвинеи, Берега Слоновой Кости и США. Основная тема – африканская диаспора и вопросы расовых отношений и творчества. Главным мотивом, побудившим его на создание данной постановки, было ощущение «очевидной связи между его жизнью как чернокожего американца с африканскими корнями и явной Отстраненностью, которая существует в других мирах черной культуры». Комментируя свою работу, Лемон сказал, что «на самом деле в ней две трети антропологии и одна треть танца» и что это «синтез различных миров, порождающий новые языки, новые средства выражения».

Действительно, в целом постановка сочетает постмодернистскую лексику Лемона и африканские элементы. Примером постмодернистского влияния может служить нелинейная структура работы, использование поэтического текста (также нелинейного характера), скользящих, свободных, легких движений с

внутренней направленностью, что в целом характерно для постмодерна. Африканское влияние проявляется в очень ритмичных повторяющихся движениях, ориентированных вниз, к земле, и исполняемых энергично и четко. Так же как и Дарсоу с его фламенко, Лемон, кажется, очарован тем контрастом, который создает африканский танец по отношению к постмодерну.

Ярким примером контраста служит сцена в «Географии», в которой появляются три танцора: Лемон и два африканца. Лемон исполняет свою партию, состоящую из разнообразных скользящих движений, слегка перемещаясь между двумя другими танцорами, которые повторяют ритмичные движения, характерные для африканского танца. В другой сцене Лемон и еще один молодой американец африканского происхождения, Карлос Фан (Carlos Funn), танцуют в лиричной плавной манере за пределами круга из пяти африканцев, которые ритмично двигаются и поют в унисон. В других сценах слияние элементов еще более тесное. В одном из соло Лемона его движения отличаются большим объемом и большей напряженностью, чем обычно; во многих групповых сценах африканские жесты рук, прыжки, движения ног исполняются в более абстрактной «усеченной» манере, в различных направлениях, и сочетаются с более мягким постмодернистским стилем исполнения.

Интересно, однако, что, в отличие от подхода Дарсоу, творческие решения Лемона в значительной степени определяются его вниманием к проблеме эксплуатации других культур. В процессе постановки спектакля он, например, просил танцоров, чтобы они сами варьировали свои партии (например исполнили фразу в обратной последовательности или без движений рук). Он также просил их реагировать на его указания и записывал диалог на видео пленку – все это с целью предоставить им некоторый контроль над хореографическим процессом. Кроме того, Лемон решил не показывать танцоров с обнаженной грудью или в африканских костюмах, потому что он не хотел, чтобы их воспринимали исходя из стереотипов (как представителей примитивной и сексуальной культуры). Эн Дейли из «Нью-Йорк Таймз» заметила, что «отказавшись механически смешивать две лексикой или создавать композицию с очевидным чередованием элементов, Лемон решил использовать в качестве материала само напряжение, противоречия и нестыковки, которые возникли в ходе его межкультурных экспериментов».

Кроме того, в некоторые моменты «Географии» движения можно рассматривать как символические по отношению к тем конфликтам, с которыми сталкиваются чернокожие американцы. Например, в одной сцене пара танцоров опускаются на колени в балетной манере, подняв изогнутую руку над головой, под аккомпанемент барочной музыки. Неожиданно эта изящная картинка разрушается – один из танцоров поднимает другого и грубо бросает его на землю, что может символизировать жестокость, прячущуюся за так называемым цивилизованным фасадом колониального правления. В другой жестокой сцене, производящей очень сильное впечатление, Лемон стоит у металлической стены, в то время как другой танцор швыряет в него камни – как будто наказывая его за другой цвет кожи. Наконец, потрясающие декорации – свисающие пружины кровати и бутылки – символизируют переработку и потребление африканской и афро-американской культуры современным белым евроцентристским обществом – процесс, напоминающий переработку вторсырья. В этой сцене присутствует и ирония и гордость за творческий талант тех, кто не относится к привилегированным слоям.

Лемон принадлежит к числу наиболее удачливых американских хореографов-авангардистов современности. Его «География» показывалась на самых престижных площадках, включая театральную сцену Бруклинской музыкальной академии, и пресса уделила больше внимания его творчеству, чем многолетней работе Дарсоу. Некоторые критики находят его работы трудными для понимания. Вот мнение Рослин Салкас: «В постановке в значительной степени ощущается неуверенность, может быть, скованность из-за использования элементов другой культуры, и в результате она производит сильное, но в некоторые моменты смутное впечатление». Большинство, однако, считают, что, несмотря на слабость общей структуры, работа была удачной. Дебора Йовитт отмечает: «Чем бы ни был мир, созданный Лемоном, - неопределенным ритуалом, собранием едва слышных зрительно сказаний, туманным театральным спектаклем – он наполнен смыслом».

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Вышеприведенные примеры показывают, как важно тщательно анализировать работы различных хореографов при исследовании проблемы синтеза культур в современном американском танце, поскольку они используют разные подходы. Одни сосредотачивают свое внимание в основном на форме, других интересует социально-политическая подоплека такого синтеза. Кроме того, очень важно учитывать, что данное направление не существует в эстетической изоляции от остального мира культуры. Скорее наоборот – именно тенденция к мультикультурализму, характерная для 80-х и 90-х годов, выдвинула это направление на авансцену, обеспечила финансирование и дала тот широкий контекст, в котором подобные работы могли найти настоящую оценку. Положительным результатом стало признание ценности различных культур в американской демократии, однако негативная сторона заключается в том, что возросло количество ограничений для так называемых «белых» хореографов. Хочется надеяться, что в будущем терпимость к другим культурам и признание их ценности найдет свое выражение во всех формах танца, а не только в тех, которые сейчас считаются модными в США или других странах.



## **ГЛОБАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ: «ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС, РАЗВИТИЕ НОВОЙ СФЕРЫ ТАНЦА»**

*Автор: Рафаэль Акоюн-Шупп*

*Перевод с английского С. Логвинова*

### **ВВЕДЕНИЕ**

Мы находимся на пороге нового тысячелетия. Мир превратился в глобальную деревню. Информационные технологии и современные средства коммуникации в любое время суток позволяют нам заглянуть в любой уголок мира.

Когда катастрофа происходит на другом конце света, мы узнаем об этом через считанные минуты посредством интернета или телевидения. Мы становимся свидетелями того, что происходит во всём мире. Иногда эти изображения ужасны и жестоки, иногда они завораживают нас своей красотой. Мы видим албанских беженцев, разрушенные чеченскими террористами жилые дома в Москве, землетрясение в Турции. Мы видим, как мать спасает своего ребенка, и нас это трогает. Мы наслаждаемся красотой тропического леса и любимея восхитительными произведениями искусства.

Однако не только картины, доносимые до нас различными средствами информации, порождают встречу различных культур и стран. Люди путешествуют больше, чем когда-либо в истории. Мы – кочевники современной эпохи.

Один городской шаман по имени Габриелла Рот сказала мне однажды следующее: «Если хочешь познакомиться со страной и её людьми, начни танцевать их танцы. Ты изучишь их историю, религию, культуру, моральные ценности, их магию, всё это скрывается в их танцах». В то время я ещё не подозревала, что два года спустя я стану создателем курса «Глобальный Танец». Но, похоже, совпадений в моей жизни все-таки не бывает.

Сегодня я хочу поделиться с вами своими знаниями. Курс «Глобальный танец» является предметом, который лучше всего поддается изучению через непосредственное, практическое соприкосновение с танцем. На этих занятиях посредством танца мы обмениваемся ценностями различных культур и мнениями, пытаемся постичь и оценить другие культуры и народы. На протяжении всей истории человечества народы выражали себя в танце. Танец является первичным и универсальным средством самовыражения.

### **1. ТАНЕЦ: ЕГО УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПРИРОДА И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.**

Внутренний и внешний мир отдельного человека или общества находит своё отражение в танце. Танец выражает не только физическое, но и эмоциональное и интеллектуальное состояние, он начинается и заканчивается в

теле танцора. Теоретик танца Утрехт (1992)<sup>33</sup> утверждает, что человеческое тело используется в танце универсальные знаки. Существование этих универсальных знаков объясняется специфическими возможностями и ограничениями человеческого тела во времени и пространстве. Утрехт (1992) рассматривает культурный контекст тела отдельно от его универсального значения. Исследователь танца Фостер (1982), однако, соединяет культурный контекст с функцией и использованием человеческого тела в танце. Она ставит акцент на различных культурных подходах к человеческому телу<sup>34</sup>. Оба теоретика вдохновили меня на разработку курса «Глобальный Танец». Я исследовала две точки зрения на моих занятиях. Утрехт вдохновил меня своим заявлением об универсальности в танце. Фостер вдохновила меня своим утверждением о различных подходах к человеческому телу в разных культурах.

## 2. ИСТОРИЯ ТАНЦА

---

<sup>33</sup> Указанный в скобках год относится ко времени появления издания, на которое производится ссылка. Полный список цитируемой в докладе литературы приводится в конце. (Прим. переводчика)

<sup>34</sup> В своей книге «Reading Dancing: Towards a Semiotics of Dance» Фостер (1982) обсуждает западную точку зрения. Она называет такую точку зрения «платонической». Согласно такому воззрению тело рассматривается как транспорт для человеческого разума, постоянно пытающегося контролировать тело. Далее Фостер (1982) выделяет «сетчатое» тело. Согласно этому подходу человеческое тело рассматривается как вещественное начало. Данная идея возникла от догонов – племени в пустыне Сахара на западе Нигерии. Они характеризуют тело как сеть различных элементов, обладающих как социальным, так и индивидуальным значением. Они утверждают, что тело состоит из четырех основных элементов – земли, огня, воды и воздуха. Тело находится в постоянном процессе трансформации, основанной на обмене с окружающей средой посредством вышеназванных элементов. Тело как совокупность различных сочленений является местом, в котором происходит общественное взаимодействие. Согласно воззрениям догонов, органы нашего тела в большей степени задействованы в культурной деятельности, нежели служат обителью для личных страстей и желаний. Иная концепция – концепция «привходящего» тела, которое не может ни организовать себя, ни контролировать окружающий мир. Ландшафт окружающей среды определяет человеческое тело. Таким образом, человеческое тело рассматривается как мегафора окружающего мира. Это концепция тела новых каледонианцев, согласно которой человеческое тело отождествляется с предметами окружающей среды. Привходящее тело является органическим элементом природы и точным отражением окружающей действительности. Кожа или поверхность тела обозначается, например, как кора или кожура. В эру пост-модерна артисты начали говорить о распадающемся теле. Согласно этой идее, инициированной Антоненом Арто, человеческое тело представляет деградацию своего первоначального состояния. Существует постоянный конфликт в западной культуре, изолирующей и контролирующей наше тело. Арто считает, что человеческое тело должно быть органическим, а не распадающимся единством.

Глобальный танец тесно связан с историей танца – ведь каждый танец имеет свои культурные и исторические корни и принципы.

Самый древний вид танца – **бытовой танец**. Этот вид можно разделить на три категории: **этнический танец, фольклорный танец и придворный танец**. Этнический танец можно определить как танец какой-либо конкретной культуры или народа. Европейский этнический танец называется также фольклорным танцем и отличается от африканского, американского, австралийского и азиатского этнического танца.

В незападном этническом танце Утрехт (1992) различает **(магически)-ритуальный танец, или племенной танец, и танец как форма отдыха**.

Круговые танцы являются, скорее всего, самыми древними видами танца. Эти виды танца возникли на основе ритуала «магических кругов», во время которого члены племени танцевали вокруг тотема.

Бытовой танец развился позднее в театральный танец, который также можно разделить на две категории – азиатский театральный танец и западный театральный танец. История западного театрального танца началась в 1661 году, когда Луи XIV основал Академию Танца в Париже. Основы балетной техники были разработаны и процветали в период романтического балета в XIX веке. 1900 год был ознаменован рождением современного танца, появившегося как реакция на академическую традицию. Русский хореограф Нижинский взбунтовался против академического балета, создав в начале века «Весну священную» (1913), музыку для которой написал Стравинский. Произведение Стравинского вдохновило многих хореографов, в том числе Марту Грэхем, Мориса Бежара и Пину Бауш, на создание собственной версии весеннего ритуала. В «Весне священной» Нижинский исследует ритуал посвящения. Очевидно, что этнические темы, мотивы и образы служили источником вдохновения для Нижинского при постановке этого балета.

В современном танце мы сталкиваемся с переплетением различных стилей и форм танца. На протяжении этого столетия этнический и фольклорный танец являлись важным источником вдохновения для многих хореографов. Возьмём, к примеру, Иржи Килиана, который в начале своей деятельности находился под влиянием этнического танца. Его балет «Свадебка» (1982) тесно связан со славянским этническим танцем, а племенные танцы аборигенов лежат в основе балета «Stamping ground». Этнические танцы открывают нам суть танцевального искусства: танец как первичное средство коммуникации и выражения.

### **3. ГЛОБАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ДЛЯ (ТАНЦЕВАЛЬНОГО) ОБРАЗОВАНИЯ**

Изучение различных точек зрения на человеческое тело и различных культурных контекстов, в которых создается танец, являются главными целями курса «Глобальный Танец», который я разработала для Академии Международного Театра в Утрехте (Голландия).

В Академии обучаются студенты со всех частей мира и, соответственно, из разной культурной среды. Основная цель курса – предложить студентам образовательную программу, которая имела бы мультикультурную направленность. Программа содержит практические занятия по актерскому

мастерству, движению, пению, танцу. Но и теоретические предметы, такие как театральная антропология и драматургия, не остаются без внимания.

Пять лет назад, когда я поступала в Академию, преподавательский состав всегда стремился сочетать теоретическое и практическое обучение. К счастью, у меня была как теоретическая, так и практическая подготовка в области танца. Мои знания и опыт вполне отвечали новым целям образовательной программы. Меня попросили разработать курс, в котором я объединила этнический танец, антропологию танца, современный танец и театр. Курс должен был дать студентам возможность развить в себе открытость в восприятии различных танцевальных культур, помочь им найти связь между своими личными желаниями, внутренними источниками вдохновения и внешними стимулами, которые дает разнообразие стран и культур. Этот курс я разрабатывала для студентов второго и третьего года обучения. Основная задача, которая ставилась перед студентами второго года, заключалась в их **посвящении в магию театра**, студенты третьего года обучались **трансформации**, то есть способности превращаться в кого-то другого: человека, животное или другое живое существо.

Идея создания курса родилась у меня однажды во время просмотра канала MTV. Видеоклипы на этом канале часто представляют собой синтез различных направлений музыки, танца и движений. Например, некоторые музыканты соединяют индийскую музыку и музыку в стиле «хаус». Этот вид музыки называется музыкой мира. У меня возникло желание подобным же образом синтезировать различные виды танца.

Однако, творческой интеграции или синтезу источников должно предшествовать накопление опыта и знаний об отдельных, частных элементах.

#### 4. КОНЦЕПЦИЯ ГЛОБАЛЬНОГО ТАНЦА

Концепция курса заключается в следующем: студенты превращаются в группу кочевников, путешествующих по миру. Во время путешествия они встречаются с различными народами и культурами. Кочевники могут быстро адаптироваться к новым условиям окружающего их мира, но они никогда не утрачивают свою самобытность. Мы можем сказать, что кочевники находятся в постоянном поиске нового, но при этом сохраняют связь со своими корнями.

Конечно, ни студенты, ни я не имеем реальной возможности путешествовать по-настоящему. На первое занятие я приношу карту мира. На карте указаны шесть маршрутов, по которым студенты могут следовать, например, Восточная Европа, Азия, Африка, Южная Европа. Студенты выбирают наиболее интересный для них маршрут сроком на один год. Далее выбираются три страны на одном континенте. Эти страны становятся центром нашего внимания.

Каждую шестую или восьмую неделю у нас новый континент. Эти шесть-восемь недель студенты слушают музыку и изучают танцы выбранных стран, смотрят видеоматериалы, читают книги и т.д. Мы приглашаем гостей родом из изучаемых нами стран.

Первые два года моего преподавания мне самой приходилось учиться вместе со студентами. Я посещала классы мастеров индонезийского и индийского танца, учителей ирландского фольклорного танца и фламенко.

На занятиях я обращала внимание не только на технику танца, но и на основополагающие принципы, характерные для различных танцев. Например, в

ирландском танце особо важной является работа ног, прыжки и степпинг, торс же остается неподвижным и прямым, а руки висят вдоль тела.

Мы также изучаем различное использование пространства в танцах. В яванских танцах, например, пространство используется ограниченно и скупо. Танцор долгое время движется на одном и том же месте, при этом жестко контролируя себя. В славянских танцах используется широкое пространство, особенно если танец исполняют мужчины. Пространственные движения очень важны для таких танцев. Мы исследуем ритмическую и динамическую структуру этнических танцев.

Самый важный вид деятельности в курсе является процесс сравнения. Мы синтезируем и сравниваем для того, чтобы обнаружить (универсальные) отношения<sup>35</sup>. Поэтому нам необходимо пережить, или испытать, танец как «воплощенное» и исполнительское искусство. Мы достигаем это посредством хореографического эксперимента, а также собираем данные (видеоматериалы и письменные источники) об этих пробах.

Мы стараемся акцентировать сходства и различия в этническом и театральном танце. Почему люди, живущие в горах, танцуют иначе, нежели люди, живущие в пустынях? Влияют ли ландшафт и климатические условия на манеру исполнения танца? Характерны ли для данного народа магические и ритуальные танцы или только танцы как форма отдыха?

Работы таких авторов как Т. Эндрюс<sup>36</sup>, Е. Лич<sup>37</sup> и А. Ломакс<sup>38</sup> используются в качестве теоретического руководства для подтверждения наших предположений.

Помимо определенных географических маршрутов мы выбираем также специальную тему, которая является направляющей в течение всего года. Мы выбираем темы, которые имеют архитипную и универсальную природу, например, тема «посвящение». Через эту тему мы исследуем такие близкие темы, как (театральная) трансформация, рождение и смерть, мужчина и женщина<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> При сравнении танцевальных лексик мы можем различать различные отношения. Разворот стопы наружу в классическом индийском танце оказал влияние на придворный танец, который, в свою очередь, явился основой для академического танца. Фламенко представляет комбинацию африканской работы ног и индийских движений рук, принесенными в Испанию цыганами из Индии в 13 веке.

<sup>36</sup> Andrews, T., 1993, Magical Dance – Your Body as an Instrument of Power, Lewellyn Publications, St. Paul, USA.

<sup>37</sup> Leach, E., 1976, Culture and communication; the logic by which symbols are connected: an introduction to the use of structuralist analyses in social anthropology, Cambridge, University Press.

<sup>38</sup> Lomax, A., (ed), 1968, Folk song style and culture, n.p.: American Association for the Advancement of Science.

<sup>39</sup> "Танцы посвящения вполне подходят для молодых людей, все ещё вовлеченных в процесс познания и развития. В ритуале посвящения в племенных культурах человек, принимающий участие в ритуале посвящения, возвращается к первоначальному союзу со своим отцом/матерью. Цикл рождения-смерти-перерождения скрывает в себе важный для нас урок. Посвящение равнозначно вступлению в новый период жизни. Ритуал посвящения берет свое начало в

На практических занятиях это выражается в том, что мы изучаем различные виды танцев и выполняем другие задания.

## 5. СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ЗАНЯТИЙ ПО ГЛОБАЛЬНОМУ ТАНЦУ

### 5.1. Разминка

Каждое занятие мы начинаем с разминки. Эта разминка основана на системе движений, разработанной Аленом Луафи<sup>40</sup>, бывшим ассистентом Мориса Бежара. Я использовала его систему при создании разминочных циклов для занятий по «Глобальному Танцу». Эта система упражнений, подходящая как для танцоров, так и для актёров, состоит из трёх уровней. Движения представляют собой систему упражнений, восходящих к хата-йоге (асаны – фиксированные положения тела), и динамических упражнений, заимствованных из танца модерн (Грэхем, Лимон) и современного балета (Морис Бежар). Цель хата-йоги заключается в том, чтобы научиться контролировать свое тело и освобождать свой разум и душу. В ходе упражнений выделяется творческая энергия и повышается концентрация. Вся система состоит из более двухсот упражнений. Движения связаны между собой в потоке движений, которые каждый раз могут выполняться в различной последовательности. Каждое упражнение имеет свое название, чаще это названия животных, например, дельфин, аист, пума, кобра и т.д. Система состоит из четырёх циклов, продолжительностью пятнадцать минут каждый. Циклы основаны на теории эволюции Дарвина. Упражнения первого цикла соотносятся с движениями рыб и рептилий. Во втором цикле движения подобны движениям птиц, в третьем и в четвёртом – движениям млекопитающих и людей.

Каждое упражнение продолжается две минуты. В целом цикл содержит семь упражнений (по аналогии с количеством дней в неделе), для перехода к следующему циклу требуется одна минута.

Первый цикл называется **Сила и Концентрация**. Комплекс упражнений направлен на работу различных групп мышц – рук и ног, живота, торса, спины, шеи и плеч. Дыхание контролируется и является важной частью цикла. Посредством дыхания одни группы мышц напрягаются (сила), а другие – растягиваются (гибкость). Импульс для движения может идти от различных членов тела, например, из области живота (солнечное сплетение). Он обычно быстр и энергичен, хотя иногда может быть плавным. Относительно перемещения в пространстве можно сказать, что движения исполняются на одном месте. При этом исполнитель концентрируется, главным образом, на своем внутреннем состоянии. Такой комплекс упражнений способствует стимуляции и тренировке первых трёх энергетических центров (1-я, 2-я и 3-я чакра). Посредством этих упражнений исполнитель обретает хорошую базу, силу физических мышц и динамическую силу, женскую и мужскую энергию, сексуальную энергию и

---

универсальном принципе женского и мужского. Это касается как женских, так и мужских начал, живущих во всех нас». In: The Year of Transformation, NKU, Utrecht, by: R.G.J. Akorpien-Schupp.

<sup>40</sup> Я познакомилась с Аленом Луафи, когда я училась в ГИТИСе в Москве в 1992 году. В ходе нашего общения мы обменялись знаниями и опытом. Он обучил меня своей системе движений, которую я впоследствии развила далее.

продуктивную, или творческую, энергию. Три последние вида синонимичны по отношению друг к другу.

Второй цикл называется **Баланс**. Этот комплекс упражнений предназначен для тренировки концентрации тела. Исполнитель учится сохранять физическое и эмоциональное равновесие. Упражнения развивают крепкий и гибкий позвоночник, а также улучшают способность исполнителя ориентироваться в пространстве. При выполнении этого цикла у исполнителя развивается чувство формы и структуры, а также трехмерных движений. Во время упражнения в большей степени, чем центр и энергетическая средняя точка, задействованы крайние точки тела. Цикл характеризуется умеренной динамикой. Однако, концентрация имеет внешнюю направленность. Характер движений размашистый. Особо значение имеет функционирование позвоночника, так как позвоночник соединяет и контролирует крайние точки тела, как, например, голова, руки и ноги. Этот комплекс упражнений стимулирует развитие чувства связанности различных частей тела.

Третий цикл называется **Координация**. В этом цикле исполнитель стремится развить своё чувство координации. Различные изолированные части тела обретают связь между собой посредством упражнений на координацию. В этом комплексе упражнений мы делаем акцент не на крайних точках тела, а на таких частях тела, которые могут двигаться независимо друг от друга, например, торс или бедра. Движения носят фрагментарный характер. Положение тела при выполнении этих упражнений не меняется. Исполнитель ограничивается движениями на одном месте. Область живота рассматривается как центр, соединяющий и разделяющий члены тела. В этом комплексе упражнений стимулируется третья чакра. Чакры на вершине головы и лбу также активизируются, так как этот тип упражнений развивает мыслительные и моторные способности исполнителя. Концентрация имеет внешнюю направленность.

Четвертый цикл называется **Динамика**. В этом комплексе упражнений акцент делается на различных видах динамики. Цикл представляет комбинацию динамических упражнений в пространстве и динамических качеств тела. Даблер<sup>41</sup> выделяет следующие динамические качества – пульсирование, вибрация, качание, длительность, коллапс, сотрясение. Движения носят энергичный и динамический характер. Возможности тела познаются в процессе бега, прыжков, поворотов и т.д. Исследуются пространственные направления. Цикл генерирует активную энергию и силу. Исполнитель должен реагировать живо и быть подвижным. Центр тела и позвоночник – горизонтальные и вертикальные оси тела, они являются ориентационными пунктами для тела при выполнении движения. Выделяется энергия сундалини (энергия позвоночной чакры, образующаяся вокруг нервов позвоночника), передающаяся всем энергетическим центрам тела.

Два упражнения завершают разминку – «дерево» и «перемещение в воде». При выполнении упражнения «дерево» тело находится в вертикальном положении. Стопы неподвижны, тело раскачивается в различных направлениях. Даже когда амплитуда раскачивания возрастает, стопы должны оставаться неподвижными. После взрывного динамического цикла тело возвращается в

---

<sup>41</sup> О динамических качествах: Preston Dunlop, V., Looking at Dances, Verve Publishing, London, 1998, pp, 113-116.

состояние покоя, дыхание нормализуется. Упражнение «перемещение в воде» ставит перед собой похожую цель, однако требует двойной концентрации. Ноги вместе с нижней частью тела двигаются независимо от рук и верхней части тела. Вес перемещается попеременно с правой ноги на левую, центр тела следует за движением ног. Руки находятся в первой позиции. Однако, как только ноги начинают двигаться, руки в ускоренном темпе совершают кругообразные движения, словно пробираясь через водяной поток. Благодаря двойной концентрации и определенному смыслу это упражнение создаёт отличное настроения для творчества.

## 5.2. Этнические танцы, азиатский и западный театральные танец

После часовой разминки студенты хорошо подготовлены для того, чтобы приступить к практической части занятия. Во время второй части занятия студенты изучают этнические танцы стран, находящихся на карте их воображаемого путешествия. Приобретение хорошей танцевальной техники является важной, однако, не самой главной целью в этой части занятия. Студенты стремятся, прежде всего, развить склонность к постоянному познанию. Танцы должны служить источником вдохновения для студентов при осуществлении иных видов театральной деятельности.

Этнические танцы группируются вокруг определенной темы: мужчина и женщина, рождение и смерть, добро и зло, а также вокруг других архитипных тем, обнаруживаемых в танце<sup>42</sup>.

Например, на протяжении одного года я обучала студентов мужскому кавказскому танцу. Танцы горцев отличаются своей энергичностью и динамичностью. Эти танцы также обладают своей особой лексикой движений. Глубокие приседания, низкие прыжки на горизонтальном уровне, различные ритмы, создаваемые с участием многих частей тела, - являются характерными для этого танцевального стиля. Пространство используется широко и щедро, словно в танце происходит захват обширной территории. Танец выражает обилие силы и энергии.

На следующий год я обучала студентов индийскому придворному танцу. Яванские танцы очень сложны с технической точки зрения. Танцор должен сконцентрироваться до такой степени, чтобы войти в состояние транс. Движения четко очерчены и контролируются танцором. Использование пространства ограничено. Поступательное движение практически отсутствует. Создается впечатление, что танцор двигается в замедленном темпе. Чтобы обучить студентов этой форме танца, я занималась вместе с мастером индийского танца на протяжении восьми месяцев по четыре часа в день. Людям с Запада овладение этой техникой дается с большим трудом. В стремлении слиться с божеством танцор отказывается от собственного эго и личных исполнительских качеств. В азиатских культурах танец до сих пор неразрывно связан с религией, танцор же рассматривается как посредник между богом (богами) и людьми. Танцоры

---

<sup>42</sup> Анализ архитипных тем основан на модели архитипного анализа. Я разработала эту модель несколько лет назад, когда занималась исследованием архитипов и универсальных знаков в танце. В: Schupp, R., In de ban van de mythische wereld van de dans, Utrecht: Universiteit Utrecht, 1994.



являются не артистами, как это понимается на Западе, а слугами богов и земных правителей.

Я всегда пытаюсь обратить внимание на значение и содержание тех танцевальных видов, которые я преподаю моим студентам. Изучение стилей и техник в рамках курса «Глобальный Танец» даёт нам возможность освободиться от наших собственных застывших моделей и ценностей и вместо этого раскрыться для нового и ознакомиться с разнообразными танцевальными направлениями и тенденциями.

### **5.3. Структурная импровизация и композиция**

Третья часть занятия посвящена исследованию своих собственных театральных и творческих идей. Студенты учатся находить в себе связь между внутренними идеями, желаниями, мотивами и внешними стимулами. При выполнении задания по структурной импровизации студент должен включить танцевальный материал этнических танцев в собственную композицию.

Студентам второго года обучения я всегда даю задание составить фразу на основе собственного имени. Каждое имя обладает определенным звуком, ритмикой и значением. При рождении мы получаем имя – нечто личное и общественное одновременно. Имена часто обнаруживают связь с определенной культурой. Китайские имена звучат иначе, нежели русские или английские имена. Я использую описание «Каббалы»<sup>43</sup>, в которой символическое значение букв различных алфавитов даётся для того, чтобы студенты имели возможность доступа к дополнительному источнику вдохновения и информации. Студенты составляют фразы, каждый раз демонстрируя успехи. Я делаю некоторые замечания и даю советы относительно того, как можно оптимизировать творческий процесс. Студенты находят свою мелодию. Иногда они поют, читают текст, приводят музыкантов или используют аудиозапись. Они также создают свои собственные костюмы.

В конце семестра студенты показывают свой этюд. Лексика движений – это, как правило, синтез личных, культурных и театральных элементов.

Другие задания охватывают создание композиции для дуэта и групповой танец на третьем году обучения. В дуэт и групповой танец студенты должны включить движения из разминочного цикла.

### **5.4. Интроспекция через ритуальный танец**

За два года до создания курса Глобальный танец я познакомилась с одним индейцем из Северной Америки. Он был шаманом и на протяжении трех лет проживал в Голландии. От него я приняла шаманское посвящение. Меня вместе с небольшой группой избранных людей он обучил танцу огня и танцу животных. Обычно только потомки шаманской семьи могут принять посвящение, однако современные шаманы также посвящают и «внешних» в сферу своего знания.

Я решила поделиться этим знанием с заинтересованными студентами. Например, я обучила их экстагическим танцам «сильных животных». «Сильные

---

<sup>43</sup> Каббала – древние еврейские книги по философии, магии, религии и мудрости.

животные» проявляются на бессознательном уровне и представляют силу и энергию человека в момент исполнения танца. «Сильное животное» помогает человеку переместиться в виртуальный мир - туда, где разворачивается иная реальность.

Танец «сильного животного» длится двадцать минут и сопровождается звуком живых барабанов. В начале церемонии студент лежит на полу с закрытыми глазами, прислушиваясь к музыке, он пытается освободить свой разум. Дыхание должно контролироваться и осуществляться в нижней части живота. В определенный момент «сильное животное» пробуждается в теле студента. Студент начинает танцевать животное. После пятнадцати минут я останавливаю барабаны и возвращаю студента к реальности.

Через исполнение таких танцев студенты проникают в свою внутреннюю сущность. Некоторые упомянутые ранее этнические танцы уже имеют ритуальный характер. Однако в этой части занятия мы исследуем примитивную (первоначальную) и моментальную силу ритуального танца. В ритуале выражаются виртуальные жизненные силы, связь с богами и символическая энергия жизни и смерти. Большинство ритуальных танцев являются круговыми танцами. Эти танцы основаны на постоянно повторяющемся ритме, который и вызывает состояние транса.

Студенты принимают участие в этой части занятия на добровольных началах, так как пережитое во время танца может оставить очень сильные впечатления, часто выходящие за рамки театрального образования.

Этот эксперимент с ритуальным танцем подробно обсуждался как с преподавательским составом, так и со студентами. Реакция студентов на этот эксперимент была вполне положительной. Опыт ритуальных танцев может существенно изменить взгляд студента на драматическую реальность. У студента повышается способность концентрировать творческую энергию, накапливается знание о функционировании интуиции. Студент также обучается тому, как выражать себя более свободно и достоверно.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Курс «Глобальный Танец» был разработан с целью ознакомления студентов с танцем как с глобальным процессом. Танец объединяет познавательные способности студента с творческими и физическими. Так как курс «Глобальный Танец» представляет нечто большее, чем просто поверхностное ознакомление с различными танцевальными культурами, подробное освоение всемирного опыта и хореографический эксперимент являются основными составляющими курса.

Курс «Глобальный Танец» объединяет различные взгляды на человеческое тело, его функцию и значение, на человеческие отношения и, конечно, сам танец. Подобный целостный подход способствует созданию новой сферы танца. Курс не просто позволяет выйти за границы собственной культуры и культурного наследия, но и предлагает студентам уникальную возможность познать и воспринять мир и населяющие его народы через внутренний опыт. Студент превращается в современного кочевника, находящегося в поиске виртуальных и универсальных сил танца.

© Все права защищены за **Hinterland Research projects**. Опубликовано или размножение только при наличии письменного разрешения автора.

## ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС И ХОРЕОГРАФИЯ: КОНСПЕКТ ЛЕКЦИИ-ДЕМОНСТРАЦИИ

*Автор: Сильви Панэ-Реймон*

*Перевод с английского С. Логвинова, С. Хайровой*

Программа современного танца в университете Конкордия является единственной университетской программой в Канаде, предлагающей изучение хореографии и творческого процесса. На протяжении трех-четырёх лет студенты изучают различные техники современного танца, а также средства и методы развития своего собственного творческого видения. Чтобы достичь этих целей, преподаватели не ставят на студентах хореографических постановок, но вместо этого создают позитивную творческую атмосферу для практического и теоретического исследования – посредством заданий для выполнения в классе, коллективных и индивидуальных проектов, рекомендаций, консультаций с преподавательским составом, неофициальных показов и публичных выступлений. Курс «Творческий процесс» предлагает возможность вести продолжительное исследование - часто междисциплинарного характера. В рамках курса по хореографии студенты проходят все этапы творческого исследования от зарождения идеи до репетиций и публичного выступления.

### **Быть, Делать, Открывать, Обнаруживать связь**

Если бы я могла произвольно разделить объем познавательного опыта студентов на различные источники, я бы сказала, что треть приходится на долю преподавателя, треть является результатом взаимодействия с другими студентами и треть – взаимодействия с окружающей средой.

Для меня как для преподавателя занятие начинается не в классе, а утром с момента пробуждения. Сначала я должна встать и попытаться взглянуть на все по-новому, даже если я имею дело с тем, что общеизвестно. Во время этого процесса освобождается место для того, что еще не до конца познано мной.

Здесь в России я узнала многое о себе, о том, как я воспринимаю других, их взаимоотношения с окружающей средой - так как Личность, по моему мнению, никогда не функционирует в изоляции и не пребывает в застывшем состоянии. На практике переоценка восприятия собственного «я» может стать частью повседневной творческой жизни артиста, что находит выражение в поиске новых подходов к тому, как мы танцуем и как воспринимаем танец.

Для развития способности находить новые отношения между вещами, я предлагаю использовать модель<sup>1</sup>, в которой **Цели: Личность, Другие и Окружение** (например, не люди) взаимодействуют с **Этапами** деятельности: **Создание, Сохранение и Отказ** (см. сетку отношений ниже). Эта сетка отношений помогает определить, кто и что активизируется на определенном этапе деятельности. Применительно к изучению творческого процесса или движения данная сетка может быть инструментом, помогающим вести исследование с

---

<sup>1</sup> Роберт Дунн использовал эту модель на мастер-классе в Монреале.

различных углов зрения, варьировать построение фразы, последовательность движений, временные и пространственные структуры. Она также может служить руководством для самостоятельной работы, так как показывает, с чем мы имеем дело и чего следует избегать в процессе создания моделей отношений.

#### Сетка отношений

ЦЕЛИ: →	Собственное «я»	Другие (люди)	Окружающая среда
ЭТАПЫ: ↓ создание			
сохранение			
отказ			

Например, во время групповой импровизации одни члены группы выполняют основную работу, а другие ждут, пока те придумают что-нибудь интересное. Другой пример - танцор может быть настолько поглощен своей работой, что перестает замечать пространство и окружающих людей. Или же кто-то может захотеть выйти на более сложный уровень хореографии в групповой работе и одновременно сохранить простоту.

Фазы движения могут помочь выявить стиль, окружение или текстуру движения. Представьте движение «вытягивание руки - хватание», различную продолжительность движения и все возможные цели:

- медленное вытягивание, быстрое хватание, медленное расслабление кисти;
- быстрое вытягивание и хватание, задержка, неожиданное расслабление кисти;
- ритмичное чередование вытягивания руки и хватания на протяжении пяти минут;
- очень медленное вытягивание руки по направлению к полу, начало медленного хватания и остановка.

То, что мы открываем для себя, в значительной мере зависит от нашей способности и желания создавать что-то – самостоятельно, с помощью других людей или в определенном контексте. Чистый лист бумаги, белый холст, пустая студия или даже незнакомые люди могут стимулировать, но одновременно и пугать. Способность следовать своим идеям и видению является еще одним важным компонентом исследования. Начать что-то, возможно, несложно, но развить хотя бы одну из идей может оказаться труднее. В некоторых случаях бывает сложно отказаться от определенного вида деятельности или стиля работы, или даже определенного восприятия своей работы другими (при этом в ход идут аргументы примерно следующего содержания: «Я такой-то хореограф, мой коллектив, моя работа такова, и я ничего не собираюсь менять...»).

## **Видеть, Чувствовать, Говорить, Анализировать**

**Восприятие** выполняет одну из основных функций в развитии творческого видения. Когда ребенок растет, восприятие играет важнейшую роль в формировании его «Я» и отношений с другими людьми и окружающей средой. В самом начале мать имеет первостепенное значение в жизни ребенка, в основе отношений между ними лежит чувственное восприятие. Как только ребенок начинает различать телесные отношения и осознавать разницу между собой и матерью (т.е. различать индивидуумы), тогда развивается жизненно важная форма нарциссизма.

У артистов нарциссизм может быть здоровым или нездоровым. Когда я прошу студентов работать друг с другом, я часто замечаю подражание, которое является одним из этапов развития. В таких случаях можно рассмотреть проблему подражания, подчеркнуть, что зеркало – это не я, и что другой человек – это самостоятельная личность, а не просто отражение меня или того, кем я себя считаю. На всех этапах развития очень важно пройти и пережить каждый из них и только потом переходить к следующему. Это вопрос глубины в каждом из нас и нашей способности погружаться в эту глубину.

Окружающая среда помогает осуществлять деятельность, но в формировании собственного «я» она может выполнить такую важную функцию, как достижение универсальности видения. Такое понимание роли окружающей среды включает помимо прочего важные для меня социальные, культурные и эмоциональные ценности. Я не уверена, возможно ли универсальное видение. Исследуя эту проблему на занятиях, я пытаюсь создать единый или общий язык, чтобы избежать ограниченности личных предпочтений. Для этого я предлагаю использовать подход, основанный на пяти элементах: **факты, чувства, рефлексия, оценка и пересмотр**.

**Факты:** опиши то, что видишь, найди слова, разработай лексику. Возможно, сначала это будут просто единицы информации (нога движется назад, три человека на сцене делают поворот вправо). Опытный хореограф может работать с гораздо более сложными уровнями информации, которая одновременно записывается и воспроизводится (источник движения находится здесь, динамика создает определенный образ...). Важным элементом в обучении будущих хореографов является воспроизведение/передача информации, т.е. обучение тому, как ясно передать информацию самим себе и танцорам.

**Чувства:** что ты чувствуешь в определенный момент? Я также хочу знать, что чувствуют танцоры, в своём теле, в душе - потому что, рассказывая о том, что их трогает, они ориентируют меня в моей работе. Я также должна определить и принять те чувства, которые возникают во мне, когда я танцую.

**Рефлексия:** также называется внутренним монологом. Например, танец, который я смотрю, может напоминать мне постановку другой труппы, или рождает во мне образ птицы, или я внезапно понимаю символический аспект какой-либо постановки...

**Оценка:** как оцениваются качество и количество работы или части работы. Варианты оценок: это слишком быстро, здесь не хватает завершенности, в этом танце слишком много поворотов, материал недостаточно разработан и т.д.

**Пересмотр:** Если АБВ это начало, середина и конец, то Г – возврат к началу для того, чтобы решить, какие можно внести изменения и каким образом.

Например, я хочу изменить последовательность движений на обратную, начать с другого образа, по-другому организовать пространство...

Пересмотр не является единственной творческой частью процесса, поскольку каждый аспект – факты, чувства, мыслительные операции и оценка принятых решений – необходимо проанализировать и интегрировать в общий процесс.

Если эта сетка используется в письменном анализе, то некоторым она может показаться слишком рациональной; в этом случае я советую придать заданию личностный оттенок. Одна студентка написала довольно легко рецензию на спектакль, а затем присвоила цвета каждому из пяти элементов. Цветовое соотношение обнаружило явный акцент в рецензии на чувства и оценку и недостаточное внимание к фактам и рефлексии. Тогда она поняла, почему ее процесс пересмотра казался поверхностным. Она также осознала, что ей нужно развить умение описывать движения и прислушаться к внутреннему монологу.

В своей практике преподавания я считаю важным давать студентам возможность учиться самостоятельно, делать собственные открытия, и все вышеизложенные рекомендации – лишь один из возможных способов достижения этих целей.

### **Пифагор, Хандке, Память**

У математика Пифагора был особый способ обучения студентов. Прежде чем научиться работать с инструментами, его ученики должны были впитать в себя различное знание, и для этого им приходилось учиться безо всяких вспомогательных инструментов. Таким образом, Пифагор заставлял их развивать свою память. Перед тем как встать утром с кровати, его ученики должны были в тишине вспомнить все, что делали накануне. А спустя некоторое время они учились вставать только после того, как восстановят в памяти события двух-трех последних дней.

Ученики Пифагора учились оперировать явлениями и иметь дело с произвольностью и организацией. В процессе вспоминания они оформляли факты, устанавливали соотношения и связи, выявляли многочисленные уровни информации – хронологический, визуальный, сенсорный и т.д. Вероятно, они использовали некую ось, или сквозную линию, чтобы придерживаться основной идеи. И это позволяло им добавлять детали, не теряя при этом чувства направления. Они, скорее всего, узнали много как о фактах, так и о своем собственном способе восприятия.

Представьте себе, что студент пытается вспомнить события предыдущего дня - он шел по улице, мимо пролетела птица, подул ветер, он увидел друга, сунул руку в карман, а потом, он не может вспомнить, что делал дальше. Начинает ли он вспоминать с птицы, с руки в кармане, с ощущения в теле? Существует так много точек отсчета (то же самое можно сказать о творческом процессе и хореографии).

Другим источником вдохновения для меня является австрийский писатель Петер Хандке. Прочитав многие его книги, я обнаружила, что в них вновь и вновь возникает один и тот же образ, связанный с тем, как выражается в теле ощущение свободы и благополучия. Хандке помещает эти ощущения в область подмышек. Я начала исследовать новую ассоциацию, что также помогло

мне изменить собственное восприятие, открыть в нем новые источники и глубину, ощутить трехмерность, используя при этом необычную точку отсчета в теле.

Эта особенность произведений Хандке заставила меня перечитать его книги. Такой процесс ассоциируется у меня с трубой воронки – образ, который, как мне кажется, хорошо характеризует творческий процесс вообще: существует множество труб – прямых, изогнутых – и в них материал или легко движется, или застревает, или едва просачивается, и, наконец, выплескивается, всегда течет в определенном направлении и выходит наружу.

Применительно к хореографии этот образ можно истолковать следующим образом: вот материал - поместите его в широкий конец воронки, и через некоторое время он выйдет из узкого конца. Хочется надеяться, что выйдет он в первоначально задуманной для него форме, не покажется слишком пустым или поверхностным. Если не получится – начинай все сначала, меняй форму, текстуру и т.д. Таким образом, ты вновь оказываешься в процессе творчества, перерабатываешь материал, сохраняя одни элементы и отказываясь от других.

## Ценности

Неотъемлемой частью этого процесса являются ценности, определяющие наш выбор. Ценности могут мотивироваться различными факторами: материальными, эмоциональными, социо-культурными. Определяются ли наши решения стремлением к чувству безопасности перед лицом неизвестного? Страхом быть непохожим на других, то есть страхом собственного видения? Нарциссизмом, что можно также назвать самообманом/самогипнозом? Или же решения определяются нашей работой и принимаются на основе анализа и рассуждения?

Я хочу привести далее несколько примеров из моей преподавательской практики, которые показывают, как принятие решений определяется иногда сомнительными ценностями.

**Материальные:** «Художник вложил много времени и денег в эти декорации, и я не могу не использовать их». (Декорации присутствовали в первоначальной задумке, однако затем стали ненужными, так как хореограф пошел другим путем).

**Эмоциональные:** «Это платье сшила для меня моя бабушка» (Оно было слишком узким, цвет явно не подходил, и танцор мог с трудом двигаться в нем).

**Социальные:** Стремление к подражанию, конформизму, желание делать только то, что принимает общество, может заставить некоторых людей думать следующим образом: «Моя хореография не так интересна, как то, что делают новые коллективы. Зрителям нравится именно их работа, поэтому я буду работать в том же направлении. А внутри меня – другой танец, рвущийся наружу. Но поспею ли я?»

Критический анализ касается трех фаз творческого акта – создание, сохранение, отказ. Я бы добавила четвертый компонент: **акт выбрасывания**. Физик Чарльз Беннет верно замечает: «Чем больше затрачивается времени на вычисление, тем больше глубина, ибо глубина отражает массу выброшенной информации».

## **Роберт Дунн (Robert Dunn)**

Роберт Дунн, человек с замечательным чувством юмора и незаурядным интеллектом, преподавал в Нью-Йорке импровизацию многим «пионерам нового танца» в начале шестидесятых. В 1994 году я посещала его мастер-класс в Монреале, на котором присутствовали также многие профессиональные танцоры и хореографы из моего города. Каждый со своими особенностями танцевального стиля. Но Роберту Дунну удалось научить всех нас двигаться по-новому. Честное слово. Он еще раз убедил меня в необходимости ежедневного самообновления. Он помог нам по-новому ощутить акт центрирования, разъяснив, каким образом центр тела связан с конечностями, а также ясно осознать отношения между человеком, другими и окружением.

## **Голос Художника**

Размышляя над вопросами, которые обсуждались на конференции «Голос художника – синтез в современной хореографии», я вспомнила одно событие, которое произошло со мной во время выступлений в Мексике несколько лет назад. После спектакля ко мне подошел руководитель одного крупного коллектива современного балета в Мексике и сказал, что я могла позволить себе использовать в постановке образ танатоса, так как я живу в благополучном обществе (т.е. там, где царит эрос). Его же танцоры постоянно сталкиваются с танатосом в повседневной жизни (много работы, низкая зарплата, трудная жизнь), и поэтому он чувствовал себя обязанным защищать их путем создания контраста между реальностью и балетом, развлекательным и не отягощенным этой реальностью. Я ответила руководителю: «Может быть, если бы вы позволили их творческому танатосу прогнать реального танатоса, то у вас появился бы новый эрос». (Эрос – жизнь, свет, чувственность; Танатос – темная сторона жизни, смерть). Возможно, это звучит наивно, но, на мой взгляд, талантливый артист способен трансформировать любой человеческий опыт – и если танцорам позволять не убегать от танатоса, но работать с ним, то они дадут ему иную интерпретацию, используют парадоксы своей жизни – и это придаст им силу.

После того разговора я часто размышляла о различиях в нашем восприятии (себя, других и окружения). Думала о том, что есть крайние точки зрения (белое и черное) и о том, что нужно также учитывать все оттенки посередине. О том, что мы сохраняем и от чего отказываемся. Именно эта промежуточная область содержит самую богатую палитру красок - нам нужно только избавиться от страха смотреть на нее. Легко противопоставлять одно другому - правильное неправильному, балет модерну и т.п. Я считаю, что вместо этого мы должны устремиться внутрь, преодолевая границы и открывая новые глубины. Надеюсь, что мои студенты будут изучать именно эту область и таким образом смогут работать творчески, опираясь на предельно широкое, 360-градусное видение мира.



# **ИСКУССТВО: ПУТЬ К ХОРЕОГРАФИИ – МОСТ К ДРУГИМ КУЛЬТУРАМ**

*Автор: Эллиен ван 'Т Хоф*

*Перевод с английского С. Хайровой, Т. Харитоновой*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Танец и изобразительное искусство могут служить мостом между различными культурами. Они отражают ценности определенной культуры в образах, повествованиях и смыслах. Танец и другие визуальные виды искусства имеют много общих композиционных понятий - таких как линия, форма, цвет, движение, текстура, структура и композиция. Когда мы смотрим на произведения искусства, анализируем их и интерпретируем посредством танца, мы узнаем много нового о себе и о культурах, породивших такое творчество. Визуальное искусство разных культур может быть удивительной тропинкой, ведущей нас к импровизационной хореографии и к новому пониманию различных культур.

Многие годы я изучала танец, музыку, драматическое и изобразительное искусство, чтобы получить дипломы высшего образования по этим дисциплинам. На своем опыте я убедилась, что все эти виды искусства имеют много общего, особенно изобразительное искусство и танец. В данном докладе рассматриваются те общие для них черты, которые имеют особое значение в хореографическом творчестве.

## **1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС**

Несколько лет я читала в колледже курс под названием «Изобразительное искусство в танце». Этот курс помогает объединить студентов хореографического отделения и студентов, изучающих изобразительное искусство - композицию, рисунок или скульптуру. Он стимулирует совместную работу и позволяет студентам учиться друг у друга. Обычно курс начинается с импровизации с предметами. (Я обнаружила, что начинающие танцоры и художники легче раскрепощаются, импровизируя с предметами). Мы используем эластичные веревки и пластмассовые обручи, с помощью которых создаем линии, плоскости и формы вокруг движущихся тел. Сначала танцоры и художники импровизируют отдельно, затем в парах и тройках. При этом они импровизируют с различными предметами, опираясь на конкретные визуальные элементы, общие для танца и изобразительного искусства. Вот примеры исследуемых нами характеристик: линия, форма, плоскость, трехмерная композиция, позитивное и негативное пространство, текстура и визуальный повтор.

Начиная занятия по современному танцу, я знакоблю студентов с перечнем переменных движения. Эти понятия составляют тот «словарь» танца, который мы исследуем и которым пользуемся в хореографическом процессе. Ниже приводится предлагаемый мною список переменных - вместе с вопросами, разъясняющими значение каждого термина.

## ПЕРЕМЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ:

### ТЕЛО

**Части тела, «ведущие» части тела** (Какая часть тела задействована в движении? Какая часть тела «ведет» или инициирует движение?);

**Мышцы: сокращение и расслабление** (Есть ли напряжение мышц? Где? Какие мышцы расслаблены?);

**Вес: тяжелый \ легкий** (Движение выглядит тяжелым или легким?);

**Характер связи между движениями: плавность/прерывистость** (Переходит ли одно движение плавно в другое, или же движение порождает взрыв энергии, которая затем рассеивается?);

**Равновесие: равновесие/потеря равновесия/восстановление равновесия** (Статично ли равновесие? Можно ли сказать, что равновесие теряется, а затем восстанавливается?);

**Движение/неподвижность** (Чередуются ли в хореографической композиции движение и неподвижность - для разнообразия и расстановки акцентов?);

**Перемещение/отсутствие перемещения** (Происходит ли во время движения линейное перемещение в пространстве или нет?);

### ПРОСТРАНСТВО

**Личное/общее для всех/общее для нескольких** (Остается ли танцор в своем собственном пространстве (личное)? Используют ли танцоры во время движения все пространство, исполняя при этом каждый свою партию (общее для всех)? Есть ли пары, группы танцоров, которые двигаются вместе, как правило, касаясь друг друга (общее для нескольких)?

**Размер: большой/маленький** (Является ли движение широким, т.е. захватывающим большое пространство, или же «узким», исполняемый в пространстве, близком к танцору?);

**Плоскости: фронтальная стена/боковая стена**/(Выполняется ли движение в двух измерениях (т.е. в плоскости)? Если да, то под каким углом расположена плоскость?);

**Высота/ширина/глубина** (Выполняется ли движение в трех измерениях? Если да, то каковы колебания значений высоты, глубины, ширины?);

**Направление** (Есть ли у движения линейное направление? Если да, то какое именно?)

**Уровень: *высокий/средний/низкий*** (На каком расстоянии от пола выполняется движение?);

**Форма: *тело/пространство/пол*** (Принимает ли тело какую-либо определенную форму? Можно ли сказать, что движущаяся часть тела вычерчивает в пространстве какую-либо форму? Образует ли перемещение танцора в пространстве какой-либо рисунок на полу?);

**Положительное и отрицательное пространство** (Создает ли тело танцора формы и рисунки (положительное пространство) или же акцент ставится на открытом пространстве между частями тела (отрицательное пространство)?

**Симметрия/Асимметрия** (Создают ли танцор или танцоры симметричные формы и отношения, или же композиция асимметрична?);

## ВРЕМЯ

**Ритм: *четкий/нечеткий; метрический/не метрический*** (Есть ли четкий ритм, подчеркивающий движение, или же ритм не столь четкий и определенный?);

**Темп: *быстрый/медленный*** (Движение быстрое или медленное? Меняется ли темп?);

**Метр/Размер: *акцентированный/неакцентированный*** (Влияет ли музыкальный размер на танцевальные фразы, или же их продолжительность не зависит от размера? Какие движения более важны и поэтому выделяются/акцентируются?)

## ОТНОШЕНИЯ

**Индивидуальные/партнерские/групповые** (Танцоры двигаются независимо друг от друга, парами, в группе? Как близость танцоров друг другу или к предметам влияет на движение?)

Эти переменные и вопросы помогают нам осознать возможности в выборе движений. Когда мы в начале хореографического процесса анализируем некое произведение изобразительного искусства, мы задаем те же самые вопросы. Прежде всего мы сосредотачиваем внимание на вопросах пространства, так как танец и изобразительное искусство имеют много общих принципов пространства. Например, мы можем спросить «Какие линии и формы присутствуют в работе? В каком пространстве она выполнена - двухмерном или трехмерном? Какие элементы являются основными – крупные или маленькие? Как в ней используется положительное и негативное пространство? Где наблюдаются симметрия и асимметрия? Как представлены пространственные уровни?» Ответы на эти и другие вопросы помогают танцорам делать выбор при создании хореографического этюда.

Часто мы импровизируем с одним из пространственных понятий и добавляем другие переменные движения - тела, времени, отношений.

Например, в основе импровизации может лежать четкая диагональная линия. Во время импровизации мы сознательно будем менять «ведущую» часть тела, вес движения (легкое/тяжелое), характер движения (от плавного к прерывистому или наоборот), ритм или темп, отношения между партнерами в пространстве и т.д. Из многочисленных вариантов мы выберем те, которые наиболее соответствуют нашему пониманию хореографии. Иногда мы используем простую хореографическую структуру АБА (А: танцевальная фраза, созданная на основе одной из главных тем анализируемой работы, Б: танцевальная фраза на другую тему, А: небольшая вариация первой темы, в которой изменяется одна или более переменных движения).

Этот процесс АБА особенно эффективен в работе с начинающими танцорами или хореографами и помогает им создавать оригинальные, новаторские композиции. При этом необходимо пройти следующие шаги:

1. **Проанализируйте** визуальные/пространственные понятия в произведении изобразительного искусства;
2. **Импровизируйте** с движениями, используя эти понятия;
3. **Варьируйте** движения в ходе импровизации, меняя значения переменных;
4. **Отберите** из получившегося материала движения для темы А;
5. **Повторите** весь процесс и постройте тему Б;
6. **Внесите** вариации в тему А;
7. **Объедините** темы АБА, чтобы получилась танцевальная композиция;
8. **Продемонстрируйте** этот процесс другим путем устного объяснения и показа танца.

Хореографические этюды на основе произведений изобразительного искусства могут создаваться на трех уровнях, каждый из которых по-своему ценен:

### **1. Уровень композиции и форм:**

Хореографы могут анализировать, импровизировать и создавать этюды, опираясь только на внешние, визуальные концепции, присутствующие в работе. Эта процедура описана в вышеуказанных восьми шагах.

### **2. Уровень значения изображения:**

На втором уровне хореографы интерпретируют изображенное с точки зрения его значения и используют свои интерпретации в импровизации и хореографии. Например, картина может изображать мужчину, несущего тяжелый груз. Не обращаясь к основной теме картины, танцоры могут импровизировать с движениями, в которых присутствует вес и перенесение предметов.

### **3. Уровень культурного контекста:**

В втором конце хореографы изучают творчество художника и культурный контекст, в котором создавалась анализируемая работа. Результатом становится танцевальная композиция с более глубоким смыслом. Например, на картине под названием «Носильщик цветов» мексиканский художник Диего Ривера - социалист, защитник обездоленных, находившийся в опале в 30-е годы - изображает рабочего, который сгибается под бременем непосильного труда. Учитывая такое содержание, танцоры импровизируют с движениями, связанными с тяжелой работой и социальным/политическим угнетением.

В моей лекции-демонстрации рассматриваются два примера использования визуального искусства различных культур в хореографическом процессе. Для анализа я выбрала две работы:

- ◆ «Носильщик цветов», картина Диего Ривера, Мексика, 1935
- ◆ скульптура танцора-инупиака Рона Эжемо, Аляска, 1998

Тема картины и скульптуры - человеческая фигура. Я выбрала эти работы, потому что они могут быть легко переложены на язык движений через описанный мною процесс. Кроме того, я успешно применяла этот процесс и в работе с абстрактным искусством, особенно на совместных занятиях студентов разных отделений. Процесс можно легко адаптировать к любому выбранному хореографом произведению искусства. На нашем мастер-классе мы будем исследовать следующие концепции.

### «Носильщик цветов», Диего Ривера

Наши занятия по хореографии начинаются с анализа выбранной работы.

В случае

с картиной «Носильщик цветов», как и во всех других случаях, мы можем проводить анализ на любом из трех уровней.

### Уровень композиции

1. **Анализ:** мы отбираем, фиксируем (на учебной доске) и обсуждаем элементы композиции картины: например - два измерения, заполненное пространство, большие и малые формы, мощная диагональная линия с нижнего левого угла к верхнему правому, ярко выраженные вертикальные и горизонтальные линии, которые стабилизируют изображение, кривые и ломаные линии, яркие и насыщенные цвета, позитивное и негативное геометрическое пространство, асимметрия, особенности техники – от ровной до «скачущей» визуальной фактуры с визуальным ритмом, проявляющемся в повторе элементов.

2. **Импровизация:** мы импровизируем с движениями, используя каждый из вышеперечисленных элементов композиции.

3. **Вариации:** мы варьируем движения, отобранные в процессе импровизации, используя такие переменные, как тело, время и отношения. Например, мы можем менять «ведущую» часть тела, вес движения, его характер, темп или отношения между танцорами (соло, пары, группы).

4. **Отбор:** вместе мы отбираем наиболее интересные движения. Затем вместе устанавливаем последовательность движений и создаем этюд с началом, серединой и финалом.

### Уровень значения.

1. **Анализ:** мы вместе анализируем картину и выявляем значение изображения. На картине «Носильщик цветов» изображен мужчина, несущий огромную и тяжелую корзину цветов, которую он поддерживает руками и коленями, а женщина, стоящая рядом, кажется, пытается помочь ему с его ношей. Мужчина движется справа налево, его взгляд направлен вниз. Внимание женщины сосредоточено на мужчине и его ноше.

2. **Импровизация:** вместе мы исследуем движения, которые ассоциируются с несением тяжелого и объемного груза на низком уровне (ползком), с попыткой помочь поддержать тяжелый груз сверху из положения стоя, с затрудненным продвижением вперед.

3. **Вариации:** мы варьируем движения, меняя их уровень, направление, форму тела, ведущую часть тела, чередуя прямолинейное и непрямолинейное движение,

равновесие и его потерю, движение и покой, плавность и прерывистость, меняя темп, отношения между танцорами и число танцоров в группе.

4. **Отбор:** вместе мы отбираем наиболее интересные движения. Затем вместе устанавливаем последовательность движений и создаем этюд с началом, серединой и финалом.

### Уровень культурного значения.

1. **Анализ:** мы собираем, фиксируем и обсуждаем информацию о художнике Диего Ривера и о том культурном контексте, в котором писалась картина. Это мексиканский художник, чьи работы 30-х годов отражают социальную борьбу в стране. Диего Ривера - социалист, выступающий в защиту обездоленных и угнетенных посредством своих картин, на которых он изображает бедных людей как имеющих чувство собственного достоинства, но подвергающихся унижению. Картина «Носильщик цветов», как и другие работы того периода, говорит об унижении рабочего, чье положение может изменить марксизм.

2. **Импровизация:** мы исследуем через движения такие проблемы, как бедность, угнетение бедных богатыми и изнурительный рабский труд за мизерное вознаграждение.

3. **Вариации:** мы импровизируем с различными идеями и изменяем значения переменных движения, чтобы точнее выразить смысл.

4. **Отбор:** мы отбираем движения, которые, по нашему мнению, наиболее точно передают смысл. Устанавливаем последовательность движений и создаем этюд с началом, серединой и финалом.

### Хореография этюда «Носильщик цветов»

Работа, проведенная на трех уровнях, может иметь результатом хореографический этюд, в основе которого лежит данная картина: материал, созданный на каждом из уровней, исполняется последовательно, а завершает этюд вариация на уровне **Композиции**. В результате мы получим хореографическую композицию со структурой АБВА.

### Скульптура танцора-инуиака, Рон Экемо

#### Уровень композиции

1. **Анализ:** мы выявляем, фиксируем (на доске) и обсуждаем элементы композиции скульптуры: три измерения, индивидуальное пространство, большие и малые формы, ярко выраженные спиральные или извилистые линии, пространственные плоскости, ярко выраженные вертикальные и горизонтальные линии, которые стабилизируют изображение, округлые формы, позитивное и негативное пространство, асимметрия, различная внешняя фактура - от ровной/гладкой до грубой/шероховатой с визуальным ритмом, проявляющемся в повторе элементов

2. **Импровизация:** мы импровизируем с каждым из вышеперечисленных элементов композиции.

3. **Вариации:** мы варьируем движения, отобранные в ходе импровизации, используя такие переменные, как ТЕЛО, ВРЕМЯ и

ОТНОШЕНИЯ - точно так же, как это было описано в примере с картиной «Носильщик цветов».

4. **Отбор:** мы отбираем движения, которые нам кажутся наиболее подходящими и интересными, определяем их последовательность и создаем этюд с началом, серединой и концовкой.

### 1. Уровень значения изображения.

1. **Анализ:** мы внимательно рассматриваем и выявляем смысл изображенного. Скульптура Рона Экемо, как нам представляется, изображает весело танцующего человека. На его лице сияет широкая улыбка. В высоко поднятой правой руке он держит перо, а в левой - череп медведя. Торс повернут влево, а левая нога приподнята. Кажется, что танцор балансирует на правой ноге.

2. **Импровизация:** мы исследуем такие движения, как повороты в трехмерном пространстве, спиральные движения, подпрыгивание и прыжки, балансирование на одной ноге манипулирование воображаемыми предметами, перемещение от среднего к высокому уровню.

3. **Вариации:** мы варьируем движения, меняя уровень, направление, форму тела, части тела, выражение лица, чередуем линейное/нелинейное движение, равновесие и потерю равновесия, движение и неподвижность, плавные и прерывистые движения, меняем темп и отношения между танцорами.

4. **Отбор:** мы отбираем движения, которые нам кажутся наиболее подходящими и интересными, определяем их последовательность и создаем этюд с началом, серединой и концовкой.

### 3.Уровень культурного значения.

1. **Анализ:** мы собираем, записываем и обсуждаем информацию о Роне Экемо и культурном контексте, в котором создавалась его скульптура. Экемо - современный художник Аляски, работы которого посвящены истории культуры инупиак (обитателей северной Аляски). Животные играют важную роль в их жизни, культуре и хозяйстве. Скульптура изображает ритуальный танец охотников, которые с помощью танца стараются умиловить души своей будущей добычи (птиц и медведей). Иногда такие танцы исполнялись перед охотой, чтобы обеспечить удачу. Иногда - после охоты, чтобы отпраздновать успех. В некоторых танцах отражены легенды о духах, играющие важную роль в устной истории и религии.

2. **Импровизация:** мы исследуем движения, характерные для животных, охотников, праздничных и «повествовательных» танцев.

3. **Вариации:** мы работаем с идеями, появившимися в ходе импровизации, и меняем значения переменных, чтобы точнее передать содержание.

4. **Отбор:** мы отбираем движения, которые, как нам кажется, передают содержание придуманной нам истории наиболее точно, и создаем танцевальный рассказ с началом, серединой и финалом.

## ХОРЕОГРАФИЯ ТАНЦА

### «Танцор-инупиак»

Результаты исследования, проведенного на трех уровнях, можно объединить в танец, в котором последовательное исполнение материала трех

уровней завершалось бы придуманной нами охотничьей историей или легендой. В результате мы получим хореографическую композицию со структурой АБА.

## **5. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ**

Иногда студенты впоследствии дополняют этюды музыкой (часто написанной, исполненной или записанной ими самими), а также текстом, костюмами, световым дизайном, декорациями. Единственное, что может ограничить творческий процесс - это время, отведенной на создание и исполнение композиции.

Процесс является открытым и гибким, что позволяет преподавателю исследовать различные концепции и идеи с начинающими студентами отделений хореографии и изобразительного искусства. Студенты с энтузиазмом относятся к такой работе. Импровизационный процесс может оказаться ценным во многих отношениях. Это полезный инструмент в преподавании современного танца и искусства.

Изобразительное искусство может быть удивительной тропинкой, ведущей к хореографии, и мостом к другим культурам нашего мира, в котором мы все становимся все ближе и ближе друг к другу.



## ТАНЦУЮЩИЙ КОМПЬЮТЕР

*Автор: Пабло Вентура*

*Перевод с английского С. Хайровой*

### БУДУЩАЯ РОЛЬ КОМПЬЮТЕРОВ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

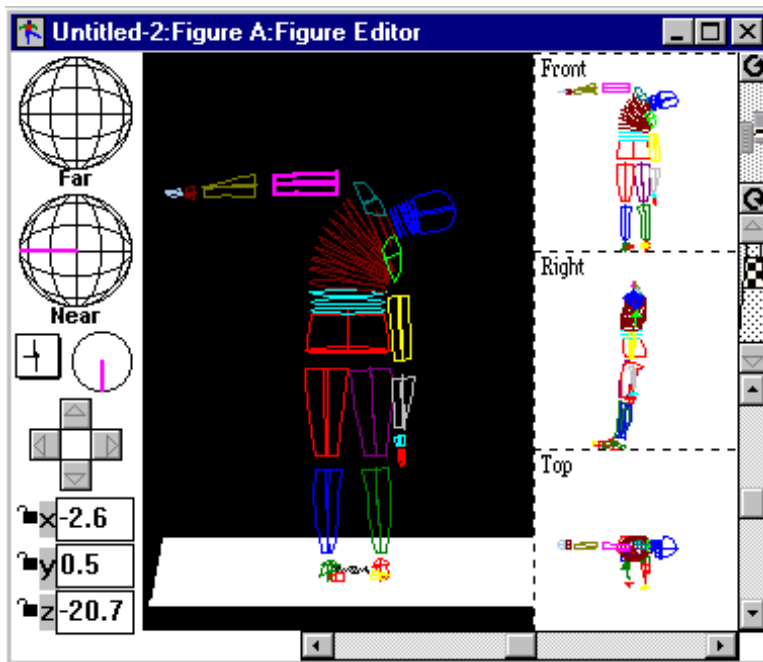
По мере приближения к концу двадцатого столетия танцевальные труппы и хореографы во всем мире все больше интересуются компьютерами, которые проникли, кажется, уже во все сферы жизни и сейчас все активнее используются в танце. В последние десятилетия многообещающий рынок цифровых технологий вторгся в танцевальный мир, чтобы – для начала – усовершенствовать процесс документирования. Кроме того, цифровые технологии, так же как кино и видео, стали действенным средством в развитии танцевального образования и творчества. Самое знаменитое на сегодня вторжение компьютеров в танец совершила программа Life Forms («Формы жизни»), появление которой в середине 70-х связано с экспериментами доктора Тома Калверта, исследователя из университета Симона Фрейзера, по применению компьютерных программ в танце. В конце концов, Калверт, вместе с группой ученых-компьютерщиков, создал программы, позволяющие переносить на компьютерный носитель танцевальные партитуры, записанные по системе нотации Р. Лабана. Эти программы могли быть полезными в архивировании, однако возможности их использования были ограничены. Годы исследований и активного развития смежных для танца и компьютеров областей привели к созданию трехмерной фигуры, имитирующей движения танцора, и сложной программы с графическими анимациями. Подвижные графические изображения и трехмерные фигурки до сих пор помогают хореографам на предварительном этапе работы. Но главная цель этой программы – создать специальный язык для классификации движений человеческого тела и их изображения средствами компьютерной графики.

Программа Life Forms является основной темой моего выступления, в котором я хотел бы описать ее основные функции и объяснить, почему я считаю ее появление важным прорывом в области исследования движения.

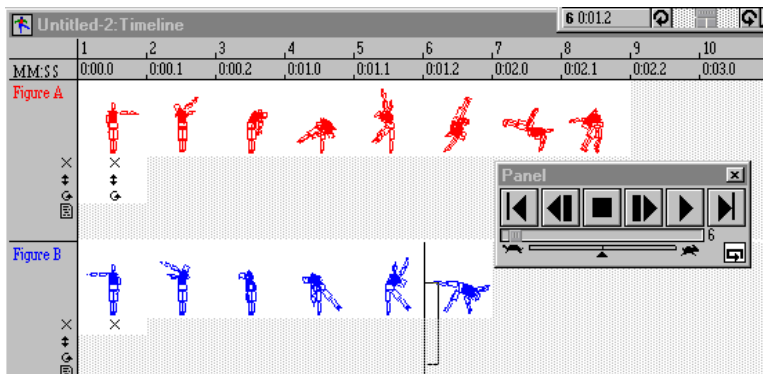
### КОМПОНЕНТЫ КОМПЬЮТЕРНОЙ ПРОГРАММЫ LIFE FORMS.

Программа Life Forms включает три основные функции, которые можно использовать отдельно или в комбинации для создания, редактирования и вывода на дисплей графических изображений.

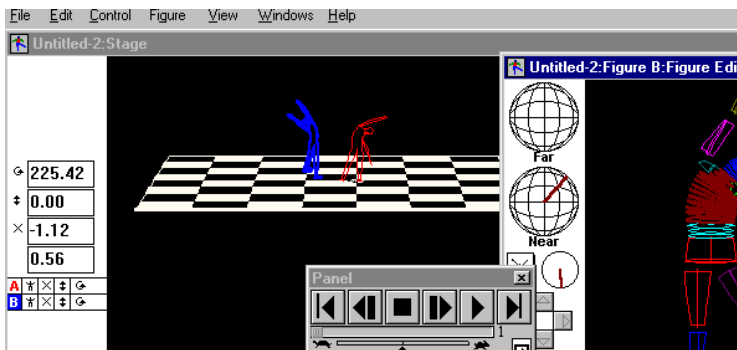
**Figure Editor** (редактор фигуры) обеспечивает точный контроль за движением отдельных частей тела в нужном направлении.



**Timeline** (хронометр) контролирует временные параметры движений фигуры и обеспечивает синхронное движение нескольких фигур.



**Stage** (сцена) имитирует сцену, на которой можно наблюдать за движением фигур.



Сейчас я остановлюсь на демонстрации тех возможностей, которые программа Life Forms может предложить сегодня танцу и хореографам, и оставлю вопросы более философского характера (зачем использовать компьютеры в создании танцевальной композиции?) для общей дискуссии или самостоятельных размышлений. Я лично полагаю, что мы вступаем в эпоху, когда любые инструменты, программы и технические новинки могут использоваться в науке и образовании для более глубокого понимания движения и расширения возможностей его использования. Формализация танцевального языка - это первый важный шаг в развитии потенциала выразительных средств. Новые идеи рождаются благодаря новым средствам выражения, и именно программа Life Forms может задать новое направление в исследовании движения.

Хореографы в наше время впервые получили те привилегии, которыми до сих пор пользовались только художники и композиторы: возможность работать одному, без танцоров, создавать хореографическую партитуру с помощью виртуальных танцоров и немедленно видеть результаты на дисплее. Это первый уровень практического использования компьютеров в хореографии. На более глубоком уровне компьютер позволяет экспериментировать с идеями, которые трудно реализовать танцору-человеку - т.е. с теми идеями, которые не исследовались ранее никогда или крайне редко.

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРОГРАММЫ LIFE FORMS

В 17-ом веке Иоганн Себастьян Бах создавал очень сложные оркестровые произведения с фугами и канонами. Естественно, Бах писал партитуру фуг, канонов и контрапунктов не в присутствии музыкантов, а дома или на рабочем месте, с нотной бумагой в руках и, возможно, с помощью клавесина. Сегодня хореографы впервые получили своего рода эквивалент клавесина баховских времен - домашний компьютер, позволяющий работать над танцевальной композицией. Я привожу данный пример не только для того, чтобы проиллюстрировать те грандиозные изменения в рабочей процедуре, которые повлечет данная программа, но и для того, чтобы показать, что только сейчас

компьютер сделал простыми такие в сущности сложные для танцора операции, как исполнение фразы «наоборот» (в противоположном порядке движений), «зеркальное» исполнение фразы, копирование движений определенной части тела из одной фразы в другую.

### **Исполнение фразы «наоборот»**

Программа не только позволяет осуществить эту функцию, но и предлагает «зеркальный» вариант фразы, исполненной «наоборот».

### **Зеркальное отображение**

Эта функция позволяет создавать зеркальное отражение целой фразы.

### **Drag Root**

Эта функция позволяет зафиксировать положение одной из конечностей в пространстве и двигать тело вокруг данной фиксированной точки. Наконец, можно «скопировать» движения одного виртуального танцора и перенести («наложить») их на другого виртуального танцора, исполняющего свою собственную фразу.

### **Копирование и «наложение»**

Пример – копирование движений левой руки из одной фразы в другую. Можно также загрузить в компьютер движения живого танцора посредством программы «Motion Capture» и таким образом применить все вышеуказанные функции к материалу, взятому не из компьютерной программы, а из живой танцевальной практики. Подобный метод широко используется в создании мультфильмов и др. трехмерных анимаций.

Таким образом, программа позволяет деконструировать танец и создать виртуальный аналог человеческого тела. Эта компьютерная процедура, как и в сфере звука, фотографии, видео, трехмерных изображений, становится в наше время таким же необходимым инструментом, как и глина для гончаров в древние времена.

## **ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ И НЕГАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ КОМПЬЮТЕРНОГО ТАНЦА**

Первое значительное различие, с которым сталкивается хореограф при работе с компьютером, это тот факт, что он впервые создает движения как бы с позиции наблюдателя, в противоположность обычному опыту работы с опорой на собственные ощущения движения и ритма, собственные знания и интуитивные решения о том, что хорошо или плохо.

Компьютерные программы радикально меняют подход к хореографии, так как в этом случае хореограф работает не с танцором, а с его виртуальным аналогом. Он отбирает движения на основе эстетических или иных критериев и

позволяет программе самостоятельно осуществлять переход из одной позиции в другую, ускоряя или замедляя этот процесс по собственному желанию.

Одно из преимуществ компьютера, которое я открыл для себя, работая над постановкой *Deus Ex Machina*, - это возможность преодолеть некоторые привычные схемы хореографического мышления, которые складываются за годы работы в силу естественных склонностей тела, объясняемых его пропорциями, физическими характеристиками, опорой на правую или левую сторону и т.д. Программа *Life Forms* открыла для меня новые возможности в импровизации и новые для меня движения.

Нет нужды говорить, что, хотя компьютер и ускоряет существенно работу, он, конечно, не может стать панацеей от всех бед. Окончательные решения о пространственных структурах и танцевальных фразах принимаются не за компьютером. Хореографический материал, созданный с помощью компьютерной программы, необходимо затем перенести на живых танцоров - задача не из легких. На деле значительная часть времени, сэкономленного благодаря компьютеру, тратится впоследствии на то, чтобы передать материал танцорам. Если танцоры впервые имеют дело не с живым, а с виртуальным телом, то обучение и рабочий процесс могут превратиться в настоящее мучение.

Виртуальное тело создавалось с расчетом на идеальное исполнение идеальным танцором, это виртуальное тело «суперчеловека». И поскольку оно способно выполнять комбинации движений, невозможные для человека, то, конечно, его возможности необходимо ограничить. Однако, с другой стороны, танцоры, пытаясь повторить движения виртуального тела, могут расширить границы собственных возможностей.

Компьютерные танцоры работают в условиях невесомости, чего, естественно, никогда не бывает на практике. Живые танцоры падают. А для того, чтобы упал виртуальный артист, его нужно специально запрограммировать на падение. Это еще раз подтверждает, что возможности виртуальных исполнителей значительно превышают возможности людей.

Движения виртуальных фигур в программе *Life Forms* на данном этапе можно описать как несколько механические - им не хватает естественности. Программа не может отобразить движение энергии в человеческом теле во время исполнения танца. Она лишь осуществляет переход из одной позиции в другую - чисто механически, не имея никакого представления о качестве движения, стиле, возможных вариантах интерпретации фразы, в результате чего все движения кажутся «прямолинейными» и «вязкими». (Я нашел положительный момент в этом особом качестве движения, создаваемом программой. Мы использовали его в своих постановках).

Однако несмотря на все недостатки графики на данном этапе развития программы, она все же является полезным инструментом в исследовании возможностей движения. Программу можно использовать и в импровизации: материал, созданный с помощью виртуального тела, затем проверяется на практике на собственном теле. Программа дает нам хореографам свободу экспериментировать у себя дома с идеями, которые в дальнейшем могут быть реализованы или на сцене или в обучении. Она также позволяет исследовать все возможности применения компьютерных технологий в танце. Один из примеров тому - проекция виртуальных танцоров в постановке *Deus Ex Machina*, где они танцуют вместе с живыми. Вот слова Мерса Канингема, который уже давно

использует программу Life Forms в своей работе: «Я думаю, эта технология поможет нам по-новому посмотреть на танец и движение и тем самым дать стимул развитию всей танцевальной сферы в целом».

### **ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ КОМПЬЮТЕРНЫМ ТАНЦЕМ, ПРОСТРАНСТВОМ И МУЗЫКОЙ.**

Я думаю, что компьютер в конечном итоге породит новый тип танцевальной композиции, поскольку, помимо всего вышесказанного, необходимо учесть, что работа с программой Life Forms предполагает особую лексику, особое использование пространства и особое отношение к музыке. На компьютере бесполезно создавать движения определенного стиля (напр. техника релиз, школа Лимона, Грэхем или классический балет), т.к. сама программа придает движениям определенное качество, и поэтому крайне сложно имитировать другие стили.

При работе с компьютером возникают новые отношения с пространством. Поскольку довольно сложно симитировать классическую манеру перемещения в пространстве, возникает желание использовать иной пространственный подход, что влечет за собой переход от линейности танца в его пространственной проекции к деконструкции, и от использования ритмически связанных между собой структур к совмещению фигур, танцующих независимо друг от друга.

Подобно тому, как в свое время симфонический оркестр уступил место электрогитарам и рок-группам с качественно новым звуком, и как сегодня электрогитары и рок-группы уступают место компьютерным программам, сэмплам и осциллографам (с помощью которых создается музыка в стиле техно - новая музыкальная культура), так же и в области хореографии компьютеры займут особое место и принесут с собой новое отношение к музыке.

Один из методов создания композиции, которым пользуются до сих пор, предполагает интерпретацию хореографом определенного музыкального материала. Однако в компьютерной программе подобный подход уже не актуален. Поскольку виртуальный танцор и музыкант независимы друг от друга, пользователь программы просто совмещает танец и музыку на основе сходства динамики, общего настроения или просто подходящего характера музыки определенным танцевальным движениям. Или ищет таких удачных совпадений хореографического и музыкального материала. И хотя в программу можно загрузить любое музыкальное произведение, электронная музыка, созданная компьютерными средствами, все же кажется наиболее подходящим партнером для танцевальной лексики, также созданной с помощью компьютера, потому что в данном случае музыка и танец подчиняются одним и тем же композиционным принципам. Созданные компьютером мелодии и ритмические фигуры могут подвергнуться такой же обработке, что и танцевальные фразы. Например, добавить начало одной фразы к концу другой. Другие примеры - наложение различных мелодий и ритмических фигур, что соответствует совмещению двух независимых танцевальных фраз; исполнение мелодии «наоборот» (ср. исполнение танцевальных фраз «наоборот» и их зеркальное отражение) Наконец, загрузка в программу звуков живой музыки для их дальнейшей обработки - аналогично функции Motion Capture.

## ДРУГИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ В ТАНЦЕ

Будущее компьютерной графики таит в себе еще неизведанные возможности. Когда-то видео вызвало целую революцию в танце - дало великолепный инструмент для документирования хореографии, стало частью сценографии (видеопроекция на сцене) и породило самостоятельную форму искусства (видео-танец). Можно предположить, что и компьютерные технологии найдут в танце подобное применение.

Теперь у нас есть возможность записывать и загружать в компьютер хореографические постановки с использованием программ Motion Capture и Life Forms с целью сохранения хореографического материала. Однако здесь компьютер по сравнению с видео имеет дополнительное преимущество, поскольку позволяет проводить различный анализ движений в трехмерном пространстве.

В сфере образования компьютеры - а именно диски CD-Rom - уже используются при объяснении различных техник движения. Наиболее известна в этой области деятельность Центра искусства и современных технологий в Карлсруе (Германия), который реализовал мультимедийный проект с использованием интерактивных средств вместе с хореографом Уильямом Форсайтом из «Франкфурт Балета». Проект имел своей целью показать применение цифровых технологий в анализе и документировании танца на материале многолетнего хореографического поиска Форсайта - в частности, своеобразия его лексики и стиля работы. Этот CD-Rom Форсайта имеет прежде всего образовательную ценность. В данном случае компьютер дает возможность танцорам принять участие в виртуальном мастер-классе по технике импровизации.

Компьютеры нашли применение в спорте, где с их помощью анализируют движения спортсмена, чтобы выявить возможности расширения его физических способностей в данном виде спорта. В медицине программа Motion Capture помогает анализировать движения пациентов с нарушениями в опорно-двигательной системе. В танце некоторые хореографы (в их числе я и Габриэль Хернандез (Gabriel Hernandez)) уже используют компьютеры в чисто творческих целях, создавая хореографические постановки на основе случайных операций с движениями. Представьте, что мы присвоили номера всем частям виртуального тела и поместили его в воображаемый куб (подобный тому, который предложил Рудольф фон Лабан или которым пользовался Уильям Форсайт для наглядного объяснения своей техники). В этом кубе выбираются некоторые пространственные координаты, в которых будут двигаться определенные части тела. Далее, подбросив несколько монеток или просто запрограммировав ряд случайных операций, можно получить случайную последовательность движений, что в конечном итоге может открыть еще неизведанных возможности в конструировании танцевальных фраз. Таким образом, можно представить себе в будущем появление хореографических постановок с трехмерными лазерными проекциями, виртуальными танцорами и - более того - с композицией и лексикой, полностью созданными компьютерами.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Программа Life Forms открывает уникальные возможности как для хореографов и танцоров, так и для зрителей. Она разрушает границы хореографического искусства в физической реальности. Она может поднять уже существующую композицию на более высокий качественный уровень, чем это было бы возможно при помощи обычных средств. Она служит инструментом анализа хореографического материала и может использоваться в поиске новых путей создания лексики. Как сказал Мерс Каннингем, «(Life Forms) не меняет танец радикально, но расширяет его возможности, так как позволяет увидеть в танце то, что присутствовало в нем всегда, но было скрыто от невооруженного глаза».

Хочу выразить слова благодарности фонду **Pro-Helvetia**, благодаря которому стало возможно моё участие в конференции.



## ТАНЕЦ В НИДЕРЛАНДАХ КАК МЕЖДУНАРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ

*Автор: Онно Стоквис*

*Перевод с английского С. Хайровой*

Нидерланды – это небольшая страна протяженностью 150 км с востока на запад и 350 км с севера на восток, расположенная на северо-западной границе европейского континента. Населения страны – 16 миллионов человек, проживающих главным образом в городах западной части страны. Нидерланды являются членами Европейского союза и по экономическим показателям занимают 10 место в мире. Амстердам – это культурная столица страны. Из 70 голландских танцевальных трупп 50 базируются в этом городе. Роттердам имеет самую крупную гавань в мире. Распределение товаров по морским, речным, автомобильным и воздушным путям сообщений, а также международная индустрия услуг являются важнейшими источниками финансовых средств для Голландии.

Благосостояние и процветание страны всегда зависело от ее отношений с ближайшими соседями – Англией, Германией и Францией.

Эти географические и экономические обстоятельства могут объяснить, почему голландцы обладают менталитетом, типичным для страны мореходов. Подобно торговцам, они всегда и везде стремятся извлечь прибыль, и поэтому открыты для всех и для всего, что сулит им материальную выгоду. Эта открытость и прагматичность стала частью голландского менталитета.

Подобное отношение к другим народам и культурам проявляется и в области искусства. Причем такую международную ориентацию в культуре нельзя назвать новым явлением. Она всегда была характерной для голландского искусства, особенно в сфере живописи, музыки и танца.

Традиционно Голландия славится не танцорами, а своими художниками. Имена Рембрандта, Йоханнеса Вермеера и Винсента ван Гога известны всему миру. Лишь в последнее время голландский танец начал приобретать международное значение. Но – подобно живописи – он имеет долгую историю.

В семнадцатом веке танец стал частью культурной жизни граждан Объединенных провинций Нижних земель. К 1800 году вошел в моду балет. В то время Нидерланды находились под сильным политическим и культурным влиянием наполеоновской Франции. В Амстердаме на базе городского театра работала балетная труппа под руководством французского балетмейстера Рошфора. Он привез в Амстердам многие балетные постановки из Парижа, и многие французские танцоры работали в городском театре. Влияние Рошфора ощущалось еще и в 19 веке.

Но после 1850 года искусство балета начало приходить в упадок. В то время экономическая ситуация в стране была неблагоприятной, и международные культурные контакты ослабевали. К сожалению, танец не имел защиты со стороны королевского двора, и не существовало балетной школы с сильными традициями. Голландский балетмейстер Войтус ван Хамме, возглавивший балетную труппу Амстердама, не смог сохранить тот высокий уровень, на котором работал его французский предшественник. И публика потеряла интерес к балету.

Только изменения в мышлении буржуазии начала двадцатого века вернули балету популярность. Эти изменения были связаны с социалистическими идеями по улучшению условий жизни рабочего класса – например, «в здоровом теле – здоровый дух», а также с идеями женской эмансипации. Танец, возникший в то время, носит название *ausdruckstanz*. В его основе – выражение чувств через естественные движения. В развитии этого нового театрального танца женщины играли очень важную роль.

Подобно французу Рошфору в прошлом столетии, в двадцатом веке иностранки Айседора Дункан и Мэри Вигман заняли лидирующее положение в танцевальном мире Нидерландов. У них было много последователей, в числе которых немецкие танцовщицы Гертруда Ляйстиков и Ивон Георги. В период расцвета экономики перед началом первой мировой войны эти целеустремленные женщины смогли вопреки всему вернуть танец в общество и создать первые танцевальные труппы и академии в Амстердаме, Роттердаме и Гааге.

До этого момента история развития танца в Нидерландах мало чем отличается от других западных стран. Она лишь показывает, что статус танца зависит от:

- экономического процветания общества;
- воли и инициативы отдельных личностей;
- международных контактов, через которые передаются новые техники и эстетические идеи.

Однако зверства немецкой оккупации в годы второй мировой войны привели к тому, что *ausdruckstanz* (который ассоциировался с Германией) вышел из моды. Интересы танцевального мира вновь сосредоточились на классическом балете.

Две женщины-иностранки с классической подготовкой способствовали возвращению балета на театральные сцены Нидерландов. Франсуаза Адре (Франция) основала балетную труппу Нидерландского оперного театра, а русская эмигрантка Соня Гаскелл стала основательницей Нидерландского балета. Эти энергичные женщины ставили перед собой важные цели: дать танцорам классическую подготовку, поставить классические балетные шедевры 19-го, 20-го веков, воспитать талантливых хореографов и танцевального зрителя.

Но уже в середине пятидесятих годов под влиянием американского танца центр внимания переместился от классического балета к модерну. В 1954 году труппа Марты Грэхем выступала в Амстердаме, и ее техника, основанная на особой технике дыхания, произвела большое впечатление и открыла глаза голландцам на американский танец модерн.

Новое поколение голландских танцоров и хореографов, таких как Ханс ван Манен, заинтересовались техникой Грэхем, джаз-танцем, степом и т.д. Работая с балетными труппами, они ставили первые хореографические постановки, в которых танцоры с классической подготовкой добавляли к движениям экспрессивные возможности американского модерна. Все это положило начало войне в танцевальном мире.

Радикальные новаторы отделились в 1959 году от Нидерландского балета и под руководством американца Бенджамина Харкави и Ханса ван Манена основали в Гааге Нидерландский танцевальный театр. За относительно короткий

срок эта труппа завоевала международное признание. Ее хореографы – Ханс ван Манен и – с 1973 года - чех Иржи Килиан смогли соединить на высоком художественном и техническом уровне классику с американским танцем модерн.

Более привязанные к традиции танцовщицы и хореографы основали под художественным руководством Сони Гаскелл Национальный балет. В репертуаре труппы – классические балеты, но также и значительное количество современных балетных постановок.

В конце пятидесятых появляется новое поколение голландских танцевальных авангардистов, которые окончательно порывают с традиционными труппами и классической техникой. Такие новаторы, как Полин де Грот и Курт Стойф едут в США, чтобы учиться у таких мастеров, как Марта Грэхем, Мерс Каннингем и Эрик Хокинс. Вернувшись в Голландию, они – в середине шестидесятых годов – внедряют в танец новые техники, которые характеризуются использованием естественных каждодневных движений (ходьба, например). Многие из их учеников основали в период с 1975 по 1980 собственные труппы современного танца: в 1976 году возникает танцевальная труппа Кристины де Шатель, в 1977 Трус Бронкхорст становится одной из основательниц «Данспродукти», а позже и собственного коллектива. Появление этих маленьких трупп стало возможным благодаря тому, что в семидесятых годах субсидии в танцевальной сфере перестали быть привилегией крупных коллективов и стали доступными для групп меньшего размера.

В начале восьмидесятых новый толчок развитию танцу дала Германия. Хореографы – нео-экспрессионисты – Пина Бауш, Райнхильд Хофман и Сюзанна Линке – создают театр танца, своего рода ассоциативную психологическую танцевальную драму. Свободная танцевальная техника (связанная с *ausdruckstanz*), эмоциональная экзальтация, разговоры и вскрики на сцене – все это неотъемлемая часть так называемой литературной хореографии. Хореографы всего мира – как в классике, так и в современном танце, - заинтересовались этим новым стилем, и в Голландии влияние театра танца можно обнаружить в работе многих художников танца и театра.

Новый важный импульс развитию танца дал в середине восьмидесятых хореограф Уильям Форсайт - американец, работающий в Германии в труппе «Франкфурт балет». В своей работе, которую можно отнести к искусству постмодерна, он акцентирует внимание на эстетической красоте энергичных танцоров, с блестящей физической и классической подготовкой. С помощью утонченного светового дизайна, современного визуального искусства, музыки и завораживающей танцевальной техники он создает фрагментированный и ассоциативный мир. Роль У. Форсайта в современной хореографии велика. В Голландии, например, его влияние можно проследить в работе Иржи Килиана, Ханса ван Манена и Эда Вуббе, нового художественного руководителя труппы «Скапино Балет Роттердам».

Из этой крайне схематизированной истории становится очевидно, что на протяжении 250 лет голландский танец был международным по своему характеру. На его развитие в наибольшей степени повлияли Франция, Германия и США. Некоторые экономические обстоятельства, художественные явления, воля отдельных людей и международные контакты – все это также внесло свой вклад в историю. Теперь становится понятно, почему у голландцев никогда не возникало проблем с иностранцами, работающими в их стране. Роль иностранцев столь

велика, что невозможно представить себе голландский танец без них. Подобное отношение сказывается и на системе субсидий. Иностранцы, проживающие и работающие в стране, скажем, более одного года, могут запрашивать финансовую поддержку на постановку хореографических работ.

Но не только хореографы сыграли важную роль в интернационализации голландского танца. Все более значительное место в международном развитии танца занимают танцоры. В Нидерландах, стране открытого общества, более 80% танцоров – иностранцы. Такая картина наблюдается и в балетных школах, где учится много студентов из-за рубежа.

Такую же международную ориентацию в танце мы видим и в других странах Европы, Азии и Америки. В этом смысле танец – это международное явление: хореографы и танцоры, как цыгане, кочуют из одного города в другой, из одной страны в другую, в зависимости от того, где есть возможность заработать и где течет интересная культурная жизнь. Танцевальные труппы встречаются на фестивалях, и международный контекст определяет творчество крупнейших хореографов и качество их работ.

Глобализация танца в конце 20 века – это реалья. И танцевальный мир с нетерпением ждет, какой вклад в развитие современного танца внесут восточно-европейские страны – Польша, Венгрия, Чехия и, конечно, Россия.

## ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В РОССИИ

*Автор: Александр Гирион*

Вместе с развитием танца contemporary в России развивается также такое его направление как *танцевальная импровизация*. Это развитие также как и развитие современного танца идет непростыми путями.

Если говорить о географии танцевальной импровизации, то можно выделить три центра, где развилась определенная инфраструктура в области танцевальной импровизации: Москва, Санкт-Петербург и Ярославль.

В Москве две группы утверждают импровизацию как принцип жизни и творчества. Это «Класс экспрессивной пластики Геннадия Абрамова» и Международная лаборатория «Театр Сайры Бланш» (и, соответственно, их «дочерние» образования – группы «ПО. В. С. ТАНЦЫ» и «Плантация»). Правда, и «Сайре Бланш» и «абрамовцам» легче найти возможности для выступлений в Европе, чем в России. Кроме того, существует определенное сообщество, посещающее мастер-классы и workshops; периодически работает «Контакт-клуб».

В Санкт-Петербурге с 1996 г. действует ассоциация «Другой Танец», объединяющая, в том числе, многих импровизаторов. В стиле «контактной импровизации» работает театр «Лесной Дом».

Ярославль стал местом, где проводится единственный в России фестиваль современного танца, на котором всегда ярко представлена танцевальная импровизация. С 1994 г. работает Студия Танцевальной Импровизации, давшая начало двум выступающим группам – Перфоманс-Трио и театру «Секонд Хэнд». В настоящее время работают два клуба импровизации. Импровизация также стала частым атрибутом выступлений других групп современной хореографии, объединенных в «Ассоциацию Современного Танца и Перфоманса». Осенью 1999 г. был выпущен первый в России альманах по танцевальной импровизации. Вся эта деятельность ведется без какой-либо поддержки со стороны государства или коммерческих структур, и поэтому, к сожалению, возможности ее развития ограничены.

Кроме внешних причин – экономических и культуральных, проблемы развития импровизации обуславливаются, на мой взгляд, также причинами психологическими. В первую очередь, не разработано само понимание танцевальной импровизации, ее места и роли в обучении и на сцене. Это выражается в отношении к импровизации: оно либо восторженно поверхностно, либо профессионально презрительно. Вообще, в русской культурной традиции импровизация разработана больше в сфере драматического театра. Возможно, поэтому люди, занимающиеся импровизацией в России, приходят к ней и к танцу скорее «со стороны», чем изнутри танцевального сообщества, и, во многом, на развитие танцевальной импровизации в России оказала влияние также волна развития пластических театров в конце 80-х.

Среди профессионалов танца существует недоверие по отношению к импровизации, она приемлема лишь для социального танца («грязных танцев») и поиска новых движений, но не может быть сценическим жанром. Это недоверие выражается в том, что люди, получившие российское (советское) хореографическое образование в большинстве своем не только не умеют, но даже

просто не могут импровизировать, что неоднократно наблюдалось на классах по импровизации. На мой взгляд, это недоверие основывается на нескольких «китах», один из которых - **тоталитарное наследие**, предполагающее недоверие личности самой себе. Поэтому индивидуалистическая культура Америки стала более «плодородной почвой» для развития импровизации (помните эмерсоновское «доверие самому себе»?).

Одна из основ импровизации – идея личной ответственности за все, что происходит на сцене или учебной площадке; возможность (внутреннее разрешение) встать на позицию творца. Эта идея, на мой взгляд, имеет не только творческое, но и социальное значение. Изживание пост советского инфантилизма, надежды на «добрых начальников», которые что-то для тебя сделают, важно и для развития танца в целом и для нашего общества.

Как я уже писал, существует «достаточно распространенное заблуждение - считать, что в отличие от хореографии, импровизация - это отсутствие школы и техники. На самом деле школа импровизации есть, но - другая, она работает на другом структурном уровне. В первую очередь, это техники релаксации и осознания тела, более тонкого чувствования внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнера, пространства/времени как элементов, рождающих композицию. Если танцорам традиционных направлений (включая джаз и модерн) нужно проводить много часов у станка, то импровизаторы, как говорила на своем классе Нина Мартин, «проводят много часов на полу, осознавая связи внутри тела» (из статьи «Импровизация и хореография», альманах *Танцевальная Импровизация*).

Импровизация подразумевает глубокую внутреннюю работу, требует развития личности, индивидуальности, и этим отличается от «чистой» техники танца. Импровизация требует *изменения мышления*, особого отношения к своему телу, к личной истории, внутренним импульсам, которые становятся, в каком-то смысле, «соавторами» импровизационного танца.

Если импровизация, как способ поиска новой лексики и тематики, естественна для молодых, ищущих хореографов и танцоров, то импровизация как сценический жанр – маргинальное явление. Во многом это обусловлено ориентацией творчества на результат, а не на процесс; для того, чтобы участвовать в фестивалях, делать «промоушен» группе необходимо иметь репертуар, иначе речь может идти только о локальных экспериментах и разовых акциях. На мой взгляд, эта ситуация накладывает ограничения на дальнейшее развитие современного танца, авторского, экспериментального по своей природе. Необходимо каждый раз находить баланс между процессом и результатом, признавая значимость и того, и другого.

Еще один аспект импровизации – ее роль в формировании танцевального сообщества, не только как сообщества профессионалов, а, скорее, социальной группы, заинтересованной в современном танце, которая включает в себя, в том числе и зрителей. Известно, что в импровизации граница между профессионалами и любителями гораздо тоньше и проницаемее; люди, имеющие опыт импровизации, могут понимать язык современного танца гораздо глубже, можно сказать «изнутри», и поэтому становятся «хорошими зрителями».

Импровизация как особый жанр, особое направление, возможно, еще не утвердила себя в России, но ее развитие становится необходимой частью развития современного танца в нашей стране.

## Авторы докладов:

1. **Рафаель Акоюн-Шуп** (*Нидерланды*) - хореограф, исследователь, магистр искусств и магистр философии со специализацией «танец и психология, танец и антропология». С 1990 по 1991 гг. в рамках программ обмена стажировалась в Тринити Колледже (Дублин), потом два года проходила стажировку в ГИТИСе (Москва). В 1995 была приглашена в центр Лабана в Лондоне, чтобы вести исследования по творчеству современных голландских и бельгийских хореографов. Готовится к защите диссертации на степень доктора.
2. **Эллен Р. Ван`Т Хоф** (*США*) - доцент, специалист по танцу факультета физического образования кальвинистского колледжа. Член Международной гильдии ритуального танца, Национальной танцевальной ассоциации, Танцевальной ассоциации Мичигана.
3. **Пабло Вентура** (*Швейцария*) - хореограф, педагог. Закончил с отличием Лондонскую школу современного танца. Изучал балет, современный танец (школы Марты Грэхем, Хосе Лимона, Мерса Каннингема), джазовый танец, танец барокко. Был дважды приглашен в качестве танцора и хореографа на международные танцевальные курсы для профессиональных хореографов и композиторов в университет Гилфорд. Танцевал в постановках Хосе Лимона, Виолы Фарбер в танцевальном театре «Малага», театре «Ковент Гарден», балете Цюриха. В 1986 году работал в театре «Плейс» в Лондоне и создал труппу «Вентура Данс Компани». После работы в Лондоне, Мадриде и многочисленных турне по Испании обосновался в Цюрихе, где продолжает работать в качестве хореографа. С 1986 года поставил 16 композиций и снял 2 видеофильма. Другие его работы - постановки в оперных, музыкальных театрах и кино.
4. **Наоми Джексон** (*США*) - доцент университета Аризоны. Получила степень бакалавра в области истории искусств и философии в университете МакГилл в Канаде, степень магистра искусств в области танцевальных исследований в университете Суррей в Англии и степень доктора философии в области исследований по исполнительскому искусству в Нью-Йоркском университете в США. Член совета Общества исследователей истории танца. Организатор многочисленных конференций, автор статей в академических журналах. Область исследований - танец и технологии, танец и религия, современный балет и современный танец, а также поиск новых визуальных средств и методов в преподавании теории и истории танца.
5. **Мария Карабань** (*Волгоград*) - проректор по научной работе Волгоградского муниципального института искусств им. П.А.Серебрякова, доцент. Получила степень кандидата искусствоведения в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Занимается научной работой в области изучения особенностей логики музыкального мышления.
6. **Эйприл Т. Нюнс** (*Великобритания*) – преподаватель и хореограф в школе Маунт Мадонна (Уотсонвилль, Великобритания). Получила степень бакалавра в области танцевальных исследований (Калифорнийский университет) и степень магистра в той же области в Центре им. Р.Лабана. Читала лекции по различным подходам к хореографии на летнем фестивале Центра Лабана.

Ставила хореографические постановки в колледже искусств св. Мартина. Работала исполнителем в труппе Мел Уонг Данс Компани.

7. **Силви Пане-Рэймон (Канада)** - заведующая кафедрой современного танца на факультете искусств монреальского университета. Обучалась технике модерна в труппах «Мерс Каннингем Компани» и «Триша Браун Компани», а также изучала техники «фрелиз», «пилатес» и импровизацию. Была дважды награждена премией ADISQ Felix за лучшие постановки музыкальных шоу. Член художественного консультационного комитета Монреаля на Международных хореографических Встречах в Сен-Дени на Сене.
  8. **Онно Стоквис (Нидерланды)** - главный специалист по танцу Театрального института Нидерландов. Изучал классический и современный танец в Государственной танцевальной академии в Амстердаме. Получил степень магистра истории искусств в университете Амстердама со специализацией по танцу и визуальным искусствам. Научные интересы связаны главным образом с развитием западных танцевальных школ и, в частности, с развитием голландского танца в XX веке.
  9. **Александр Гирион (Ярославль)**, танцор, психолог, ведущий и автор тренингов и мастер-классов по танцевально-двигательной терапии, художественный руководитель Перфоманс-Трио (Ярославль); зав. отделением танцевально-двигательной терапии Института развития личности.
  10. **Юрий Кондратенко (Саранск)**, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева.
1. **Raphaël G.J. Akopian-Schupp (Netherlands)**, MA, M.Phil. in Theatre, Film and Television Studies. In 1990-91 took part in an exchange programme with the Samuel Beckett Institute (Faculty for Theatre and Dance), Trinity College, Dublin, followed by a two-year traineeship at the GITIS-Academy, Moscow. Lectured at the GITIS-Academy (Moscow), Moscow State Conservatory, University of Utrecht, Academy of Performing Arts (Utrecht), LCA (Utrecht). Created a number of dance productions. At present works for a Ph.D in Dance at the Laban Centre for Movement and Dance and City University (London) (research into creation processes of contemporary Dutch and Belgium choreographers).
  2. **Ellen van't Hof (USA)** – MA with a major in Communication Arts and Sciences, Dance. Assistant Professor, dance specialist at the Department of Physical Education and Recreation, Calvin College. Teaches graduate and interim courses. Member of the International Sacred Dance Guild, National Dance Association, American Alliance of Health, Physical Education, Recreation and Dance, Michigan Council for the Arts (panel advisor).
  3. **Pablo Tomás Ventura Rodríguez (Switzerland)** – choreographer, teacher. Graduated with distinction from London Contemporary Dance School. Studied ballet, modern dance (Graham, Limón, Cunningham), jazz dance, Baroque dance. Participated as a dancer and choreographer at the International Dance Course for professional Choreographers and Composers at the University of Guildford. Performed in choreographies by José Limón, Kim Brandstuf, Viola Farber. Danced at Covent Garden Opera House and Züricher Ballett. In 1986, resident choreographer at The Place Theatre (London). Founder of the Ventura Dance



Company. After working in Great Britain and Spain, moved to Switzerland, where he is currently working as a choreographer. Since 1986, has created 17 choreographies and a number of video dance works.

4. **Naomi Jackson** (USA) – Assistant Professor, Arizona State University. Received BA in Art History and Philosophy from McGill University (Canada), MA in Dance Studies from the University of Surrey (England), PhD in Performance Studies from New York University (USA). Published reviews and articles on dance research. Served on the board of the Society of Dance History Scholars and the Arizona Dance Arts Alliance, helped organize conferences. Areas of research include dance and technology, dance and religion, contemporary ballet and modern dance, also finding more performative ways of teaching dance theory and history.
5. **Maria Karaban** (Russia) – vice-rector for scientific research at Serebryakov Municipal Arts Institute (Volgograd). Received the degree of Candidate of Sciences (Russian equivalent of PhD) from Moscow State Chaikovsky Conservatory. Current area of research – the logic of musical thinking.
6. **April Nunes** (Great Britain) – BA in Dance Studies (University of California, Irvine) and MA in Dance Studies (Laban Centre, London). Educator and Resident Choreographer at Mount Madonna School, Watsonville, CA (1994-1998). Lectured on choreographic approaches at Laban Centre’s Summer Festival. Choreographed and performed for Scenoworks at Central Saint Martins College of Art and Design. Danced and performed with Mel Wong Dance Company.
7. **Silvy Panet-Raymond** (Canada) – Associate Professor, Chair of the Dance Department, Concordia University (Montreal). Master’s Degree in Education (Université de Montréal). Studied and performed contemporary/new dance with – among others – Merce Cunningham Co., Trisha Brown Co., Richard Alston. Studied release, Pilates techniques and improvisation. Created a number of choreographic productions. Received two ADISQ Felix Awards for Best Staging. Member of the Montréal artistic consultation committee for the International Choreographic Platforms of Seine-Saint-Denis.
8. **Onno Stokvis** (Netherlands) – dance officer at the Theater Instituut Nederland, a service organization for the professional performing arts in the Netherlands. Was educated in classical and modern dance at the dance academy Nelroos in Amsterdam. Received Master’s Degree in dance and visual arts. Scientific interest focuses on the development of Western Theatre dance and specifically – Dutch Theatre dance in the 20<sup>th</sup> century.
9. **Alexander Girshon** (Russia), dancer, psychologist, author and conductor of training sessions and masterclasses on dance and movement therapy, artistic director of “Performance-Trio” (Yaroslavl), deputy chief of Dance and Movement Therapy Department at the Institute for Individual Development.
10. **Yuri Kondratenko** (Russia) – Candidate of Sciences, Chair of the Department for Cultural Studies at Mordovia State University.

## **Центр современной хореографии** (г. Волгоград)

С момента своего основания в октябре 1991г. Волгоградский областной Центр Культуры и Искусства уделял особое внимание поддержке и развитию современной хореографии.

В сезон 1993-94 года был организован первый большой проект – годичный фестиваль мастер-классов. В нём принимали участие 9 западных и российских педагогов. В программу фестиваля вошли курсы пластики, ритмики и танца, рассчитанные не столько на освоение специальных навыков, сколько на комплексное развитие того, что Станиславский называл «аппаратом воплощения актера».

По его завершению на базе ОЦКиИ был создан Волгоградский Театр Современного Танца. В течение ряда лет театр реализовал несколько совместных международных проектов. Коллектив много гастролирует за рубежом и в России.

Осенью 1994г. ОЦКиИ, совместно с Министерством культуры России, Союзом театральных деятелей и администрацией области организовал фестиваль «Новое движение». В нём приняли участие российские и зарубежные хореографы, танцоры и актеры из 21 театральной труппы и более 7 стран Европы и Америки. Для российских участников это была лаборатория, где демонстрировалось, как воспитываются уникальные актеры, которым подвластно практически всё: трагедия и фарс, танец, уличное действо и камерная классическая сюита.

Продолжением работы в этом направлении стал цикл мастер-классов «Зимняя академия танца» (ноябрь 95г. – апрель 96г.). В нем приняли участие более 200 стажеров из России и 5 педагогов из Испании, Италии, Германии, Швейцарии и Канады.

Второй международный фестиваль, который прошел в июне 1997г., был целиком посвящен танцу. Этот фестиваль – единственный проект такого рода в России, и его основной темой была история танца в XX веке. Фестиваль ставил перед собой задачу познакомить россиян с теми достижениями в области танца, которые были сделаны в годы отчуждения России от мирового культурного развития. С этой целью были приглашены широко известные труппы современного танца, а также молодые талантливые коллективы, которые в совокупности могли дать полную картину богатства и разнообразия танцевальных форм, возникших в XX веке.

Кроме зрелищной части - 11 спектаклей и 3 выставки – программа фестиваля включала 6 мастер-классов зарубежных хореографов, 5 видео программ, а также научно-практическую конференцию «Традиции и инновации в хореографии XX века», материалы которой были выпущены отдельной брошюрой в феврале 1998 года.

Логическим завершением многолетней работы стало образование на базе ОЦКиИ в августе 1997г. Центра Современной Хореографии как одного из его структурных подразделений. В мае 1998г. художественный руководитель ОЦКиИ и художественный руководитель ЦСХ были приглашены мэрией г. Волгограда для создания новой культурной организации «Центра Российской Песни и Танца». Уже в рамках этой организации была проведена Международная летняя школа танца.

В основе данного образовательного проекта лежала концепция слияния танцевальных образовательных технологий Запада и России. Это был опыт объединения в рамках одной учебной программы дисциплин русской театральной школы с базовыми танцевальными техниками и западной методикой преподавания в области современной хореографии. Впервые в России была сделана попытка сформировать на основе системного подхода учебную программу и соответственно этому методологию обучения современному танцу.

На протяжении многих лет ЦСХ плодотворно сотрудничает и получает моральную и финансовую поддержку от общественных, государственных и коммерческих структур. Среди них: министерство культуры России, администрация области и города, Французская ассоциация содействия культурным связям при министерстве иностранных дел Франции, министерства иностранных дел и министерства культуры США, Португалии, Венесуэлы, Театральный институт Нидерландов, НКЦ им. Гете, ФКЦ и Британский Совет в Москве, компания Филип Моррис, фонд Сороса и другие.

В октябре 1999 г. ЦСХ провел 3 Международный фестиваль современного танца «Голос художника», основной темой которого стало творчество хореографа в мультикультурном окружении. Те же вопросы стояли в центре внимания международной конференции «Голос художника: проблемы синтеза в современной хореографии». Оба события имели большое значение для российских танцоров и хореографов, которые ищут свое место в мире современной хореографии и пытаются найти пути сохранения творческой самобытности в огромном разнообразии влияний.

В рамках 3 Международного фестиваля современного танца с 18 по 20 октября состоялся первый в России официальный конкурсный отбор на 7 Международные Хореографические Встречи в Сен-Дени на Сене.

Своей основной целью ЦСХ видит формирование русской школы современного танца и в связи с этим реализует свои проекты в следующих направлениях:

- ◆ Образование;
- ◆ Организация фестивалей;
- ◆ Научно-исследовательская работа;
- ◆ Издательское дело;
- ◆ Организация выставок;
- ◆ Продюсирование.

## ВСЕМИРНЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ АЛЬЯНС-РОССИЯ (WDA-RUSSIA)



Всемирный танцевальный альянс был создан в 1988 году, как международная сеть людей, связанных с современным танцем. Представительства этой глобальной организации существуют на всех континентах – в Америке, Европе, Азии, Австралии, Африке. Она объединяет тысячи профессионалов (хореографов, танцоров, исследователей, педагогов, продюсеров, презентаторов) в мощную силу, поддерживающую, защищающую и развивающую танец.

Российское танцевальное сообщество разделено на несколько уровней, один из которых объединяет профессионалов, работающих в государственных театрах оперы и балета, исполняющих классический репертуар, другой – профессионалов, работающих в государственных фольклорных ансамблях, и третий – танцоров-хореографов, работающих в области, ранее называемой художественной самодельностью. Именно эта среда в перестроечный период наиболее чутко отреагировала на изменения, происшедшие в обществе, и именно из этой среды вышли первые адепты современного танца в России.

Любая существующие стереотипы, они меняли и трансформировали сам образ и технику танца. По этому пути они шли интуитивно, имея обрывочные знания и стремление к новой красоте. Когда первая волна пробилась и открыла новый мир как профессионалам, так и зрителям, их последователи обнаружили для себя, что, первое – их не так уж мало, второе – они все разнообразны, третье – что статус современной хореографии у чиновников от культуры ничтожно низок, а это означает, что нет никакой программы развития этого жанра, четвертое – не хватает систематизированных знаний и пятое, самое главное, – нет организации, которая бы защищала и лоббировала их интересы.

Вот почему идея открыть «Всемирный танцевальный альянс-Россия» (ВТА-Россия) нашла благодатную почву. На протяжении последних пятнадцати лет в стране происходили глобальные политические потрясения. Но в пылу перестроечных страстей государству было не до современного танца. С тех пор ситуация практически не изменилась. Несмотря на декларации о демократизации общества и всей политической системы, на лояльность по отношению ко всем видам и жанрам искусства, современный танец в России продолжает существовать как бы на обочине культурной жизни страны. Он по-прежнему лишен поддержки и финансирования со стороны государства.

### ЗАДАЧИ ВСЕМИРНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО АЛЬЯНСА

- Поддерживать любую форму танца;
- Способствовать международному обмену в области танца;
- Совершенствовать образовательный процесс в танце;
- Развивать диалог среди людей, причастных к танцевальной сфере;

- Основать центр информации, защиты и общения для танцевальных организаций;
- Защищать танцевальный репертуар и все формы танца, сохраняя их в записи кино- и видеоматериалов, а также материалов прессы;
- Координировать, поддерживать и улучшать работу существующих танцевальных коллективов; коллективов, работающих в смежных областях образования и социальной сфере;
- Поддерживать международный обмен всеми видами художественной и педагогической деятельности; поощрять научные исследования, публикации и общение в области танца;

**ВТА-Россия видит свои задачи в том, чтобы:**

- ◆ объединить вокруг организации всех профессионалов, занимающихся современной хореографией в едином информационном и организационном пространстве;
- ◆ облегчить обмен информацией между организациями и коллективами, занимающимися современной хореографией, как внутри страны, так и за рубежом;
- ◆ поднять статус жанра современной хореографии до государственного уровня;
- ◆ защищать профессиональные интересы людей, занимающихся современным танцем.

На сегодняшний день важнейшей задачей, находящейся в центре внимания организации, является разработка программы развития современного танца в России, а также стратегии и тактики ее осуществления. На ближайшие два года приоритетными направлениями деятельности будут вопросы политики и образования в области современного танца.

Если Вас интересует наша организация и её деятельность, обращайтесь по адресу:

400001, Волгоград,  
ул. КИМ, 5  
а/я 1955  
тел/факс: (8442) 44 21 46  
Email: volgodans@interdacom.ru

## Оглавление

	<b>Содержание</b>	<b>Стр.</b>
1	Вступительное слово	2
2	Роль танцевальной практики в хореологии	3
3	Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна.	25
4	Интерсубъективность как альтернатива театральной репрезентации.	34
5	XX век: метафора музыкальной логики	46
6	Слияние культур в американской хореографии на примере творчества Ральфа Лемона и Фреда Дарсоу.	54
7	Глобальный Танец: «Творческий процесс, развитие новой сферы танца»	71
8	Творческий процесс и хореография: конспект лекции-демонстрации	89
9	Искусство: путь к хореографии – мост к другим культурам	100
10	Танцующий компьютер	114
11	Танец в Нидерландах как международное явление	128
12	Танцевальная импровизация в России	136
13	Авторы докладов	140
14	Центр Современной Хореографии	143
15	ВТА-Россия	147
16	Оглавление	149

Редактор

*Margarita Moyzhes*

Перевод и корректура

*Светлана Хайрова*

Технический редактор

*Константин Головачев*

Editor

*Margarita Moyzhes*

Translation and correction

*Svetlana Khairova*

Design and layout

*Konstantin Golovatchev*

Центр современной  
хореографии

400001, Волгоград,

ул. КИМ, 5

а/я 1955

тел/факс: (8442) 44 21 46

Email: volgodans@interdacom.ru

Мы хотели бы выразить огромную благодарность за неоценимую помощь и финансовую поддержку:

Посольству Объединенного Королевства Нидерландов, МИДу Нидерландов, Театральному институту Нидерландов, фонду Pro Helvetia (Швейцария).

Генеральный спонсор:

ООО «Филип Моррис Сэйлз энд Маркетинг»;

Наши спонсоры:

Волгоградский банк – Сбербанк России, агентство «ТРИ ЭН», «Экспринт», пивзавод «Поволжье», Федеральная сотовая связь «Сотел» (Волгоград).

We would like very much to extend our thanks for invaluable cooperation and financial support to:

Embassy of the United Kingdom of the Netherlands, Foreign Ministry of the Netherlands, Theater Instituut Nederland, Pro Helvetia Foundation.

General sponsor:

Philip Morris Sales & Marketing

Our sponsors:

Volograd Bank – Savings Bank of Russia, «Three N» Agency, «Expoprint», «Povolzhye» beer company, «Sotel» cell communication company (Volograd).

© Волгоградский Центр Современной Хореографии, 2001 г.