Санкт-Петербургский государственный университет

*ГЛУХОВА Анастасия Юрьевна*

**Выпускная квалификационная работа**

***Концепции пространства в современном танце и их интерпретация в работах Уильяма Форсайта***

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5620.2020 *«Музыкальная критика»*

Научный руководитель:

доцент кафедры междисциплинарных исследований

и практик в области искусств СПбГУ, кандидат искусствоведения,

Манулкина Ольга Борисовна.

Научные консультанты:

профессор кафедры графического дизайна УрГАХУ, кандидат искусствоведения, доцент,

Салмин Леонид Юрьевич;

старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств СПбГУ,

Гершензон Павел Давидович;

аспирант НИИ искусствознания и Университета Поля Верлена,

преподаватель Британской Высшей Школы Дизайна,

Хлопова Виктория Андреевна.

Рецензент:

доцент кафедры хореографии Института современного искусства,

кандидат искусствоведения,

Потемкина Светлана Борисовна.

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

[Введение 3](#_Toc103724910)

[Глава 1. Пространство природы 11](#_Toc103724911)

[Серпантин Лой Фуллер 11](#_Toc103724912)

[Реплика Форсайта: Black Flags 20](#_Toc103724913)

[Отступление 1: о терминологии и хронологии современного танца 27](#_Toc103724914)

[Глава 2. Пространство геометрии 29](#_Toc103724915)

[Икосаэдр Рудольфа Лабана 29](#_Toc103724916)

[Реплика Форсайта: техника импровизации 39](#_Toc103724917)

[Отступление 2: о фиксации хореографии 45](#_Toc103724918)

[Глава 3. Пространство случая 48](#_Toc103724919)

[Chance Operations Мерса Каннингема 48](#_Toc103724920)

[Реплика Форсайта: From a classical position 63](#_Toc103724921)

[Отступление 3: о компьютерных технологиях в хореографии 68](#_Toc103724922)

[Заключение 70](#_Toc103724923)

[Список литературы 73](#_Toc103724924)

**Введение**

Данное исследование посвящено концептуальным трансформациям современного танца в XX веке.

Наука, изучающая современный танец в России, в данный момент находится еще только на этапе своего формирования. В русском языке нет слова, которое обозначало бы исследовательское поле, работающее с современным танцем (по аналогии с науками о театре, музыке и балете ― театроведение, музыковедение и балетоведение, соответственно; в английском языке такое поле обозначается терминами Dance Studies и Dance Research[[1]](#footnote-1), они пока не становятся общеприменительными). Вместе с тем, очевидна потребность осмыслить направление современного танца.

С момента открытой манифестации в 1980-е годы современный танец занимает важное место в российском художественном процессе, в репертуаре драматического и музыкального театров, проникает в сферу изобразительного искусства. С другой стороны, постоянно ведется поиск нового языка в балетном театре, где классическая техника обогащается техниками и идеями современного танца. Отдельную сферу в поле современного танца составляют совместные работы с видеохудожниками, музейными и образовательными театральными институциями.

Число серьезных русскоязычных исследований, посвященных исследованиям современного танца, невелико. Процессам в отечественном современном танце посвящены книги И. Сироткиной («Свободное движение и пластический танец в России»), Е. Васениной («Российский современный танец. Диалоги»), А. Козониной («Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России»). Осмысление общемирового процесса развития современного танца находится в центре внимания Е. Я. Суриц («Балет и танец в Америке»), О. А. Петрова («На стороне танца», «Тьерри Маланден: старый и новый балет»), Н. В. Курюмовой («Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности»). В последние годы в переводе на русский язык были опубликованы семь книг об истории современного танца в серии Garage Dance (редактор-составитель серии и научный редактор Вита Хлопова)[[2]](#footnote-2) и одна книга в издательской программе фестиваля Context. Diana Vishneva[[3]](#footnote-3).

Нужно уточнить, что материалы по зарубежному танцу, находящиеся в распоряжении российских исследователей, носят в основном историографический и контекстуальный характер, описывают биографии хореографов, проводят социо-политические параллели, но не дают концептуальной оценки собственно изучаемому предмету. Так, за процессами общедисциплинарного развития в антропологии, педагогике, психологии, за социополитическими тенденциями, за мемуаристикой российская наука о современном танце, по большей части, упускает из вида разговор собственно о современном танце. Цель данного исследования — попытаться рассмотреть некоторые произведения современного танца как таковые и описать принципиальные изменения в современном танце на протяжении XX века.

Данное исследование опирается на литературу, посвященную каждому из героев работы, а также на общие труды по хореографии и искусствоведению и на работы, посвященные исследованию пространства.

Среди литературы о Лой Фуллер, основным источником (и одной из немногих переведенных на русский язык книг) является автобиография «Пятнадцать лет моей жизни» (2017; Fifteen years of a dancer's life: with some account of her distinguished friends, 1913). В обширной зарубежной литературе о Рудольфе Лабане можно выделить книги Джона Ходжсона (John Hodgson) Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban (2001) и Rudolf Laban: an introduction to his work & influence (в соавторстве с Валери Престон-Данлоп (Valerie Preston-Dunlop), 1990), а также труды самого Лабана, посвященные различным аспектам пространственной теории[[4]](#footnote-4).

Основой для раздела о Каннингеме стали труды Дэвида Вогана (David Vaughan), Роджера Коупленда (Roger Copeland), Керри Ноланд (Carrie Noland)[[5]](#footnote-5), а также единственная книга, переведенная на русский язык, «Гладкий, потому что неровный» (серия Garage Dance, 2019; The Dancer and the Dance, Merce Cunningham and Jacqueline Lesschaeve, 2000). Важным источником информации также стали тексты самого Каннингема, собранные на сайте Траста Мерса Каннингема[[6]](#footnote-6).

В качестве основного источника информации о Форсайте использовались тексты самого хореографа, в том числе эссе Choreographic Objects[[7]](#footnote-7), книга Suspens (2008), его комментарии к технологии импровизации и проекту Synchronous Objects (2007), а также тексты Стивена Шпеера[[8]](#footnote-8) (на русском языке работы о Форсайте и Лабане отсутствуют).

Базовыми источниками стали общие труды: No Fixed Points Нэнси Рейнольдс и Малькольма Маккормика (Nancy Reynolds, Malcolm McCormick; 2003), Fifty contemporary choreographers (под редакцией Марты Брэмсер (Martha Bremser), 2007), Оксфордский словарь танца (The Oxford Dictionary of Dance, 2000).

Данное исследование опиралось также на труды по архитектуре (в т. ч. сборник работ А. Г. Габричевского «Морфология искусства», 2002), музыковедению (в т. ч. книгу О. Б. Манулкиной «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века», 2010), изобразительному искусству (в т. ч. сборник статей «Беспредметность и абстракция», 2011), театроведению «Словарь театра» Патриса Пави (1991) и «Введение в театроведение» (2011).

В центре исследования находится категория пространства. Соответственно выстраивались методика и ход работы. Был сформирован комплекс структурных элементов танцевального пространства, анализ которых и стал сутью исследования. Были обозначены три органически различных и принципиально важных концепции (т.е. способа трактовки) пространства в современном танце, которые получили следующие обозначения: «Пространство природы», «Пространство геометрии» и «Пространство случая».

**Объектом работы** стала категория пространства и сопряженные с ней структурные элементы в современном танце XX века, **предметом** ― воплощение этих элементов в работах, теориях и техниках четырех хореографов ― Лой Фуллер, Рудольфа Лабана, Мерса Каннингема и Уильяма Форсайта.

Двое хореографов — Лой Фуллер и Рудольф Лабан — сформировали свою эстетику в период зарождения современного танца (последнее десятилетие XIX века и первые десятилетия XX века), что хронологически совпало с появлением художественной идеологии модернизма. Соответственно, оба они стали трансляторами эстетических идей модернизма. Важно отметить, что при родстве многих идей Фуллер и Лабана с идеями модернизма, их эстетики были контрастными друг другу. Они также были чрезвычайно влиятельными, так что именно эти эстетики можно поставить в основание всех других, последовавших за ними, ответвлений современного танца.

Третий хореограф — Мерс Каннингем — стал принципиально важным представителем так называемого второго авангарда, предшественником и предтечей танца постмодерн. В нем, с одной стороны, соединились многие идеи Фуллер и Лабана, а с другой, находясь под влиянием новых идей в музыкальном и изобразительном искусстве 1950-х годов, Каннингем подверг эстетику танца модерн (modern dance) испытанию на прочность и серьезной трансформации.

В работах Уильяма Форсайта отразились концепции пространства Фуллер, Лабана и Каннингема, что подтверждает их значимость в качестве смыслообразующих для современного танца. Форсайт трансформирует эти концепции, сохраняя принципиальные базовые моменты. Репликация Форсайтом трех концепций дополнительно проявляет и иллюстрирует их.

Важно отметить, что для исследования в каждой концепции были взяты сопоставимые произведения, теории и техники, что позволяет сравнить их и методологически верно выявить сходства и различия.

В концепции природы это танец «Серпантин» (Serpentine, 1890) Лой Фуллер и хореографическая инсталляция «Черные флаги» (Black Flags, 2003) Уильяма Форсайта. Обе работы по сути являются хореокинетическими инсталляциями.

В концепции геометрии это пространственная теория Рудольфа Лабана и техника импровизации Уильяма Форсайта. И то, и то является обучающим пособием и инструментом для создания и анализа хореографии.

В концепции случая это видео «Птицы на пляже для камеры» (Beach birds for camera, 1991) Мерса Каннингема и «Из классической позиции» (From a classical position, 1997) Уильяма Форсайта. Обе работы являются видеопроизведнием.

Примеры, подобранные для иллюстрации концепций, не включают в себя сценические театральные работы, так как художественное произведение сегодня не замыкается в границах сцены, и это принципиально важно для современного танца.

В исследовании проанализированы следующие структурные элементы пространства в современном танце:

**Пространство танца** — как организовано пространство вокруг тела танца, какие имеет границы, плотность. Сохраняются ли в современном танце такие топологические свойства пространства как трехмерность, непрерывность, протяженность, структурированность. Пространство танца — физическое versus метафорическое.

**Тело** — предмет или фигура в пространстве, либо часть пространства, ограниченная замкнутой поверхностью. Именно тело эволюционирует относительно пространства. В частном случае, который для танца является скорее правилом, чем исключением, здесь подразумевается человеческое тело. Но, как будет видно из исследования, не всегда. Поэтому важно определить степень антропоморфности тела. Также отмечается характер регламентации тела.

Важно оговориться, что предметом данного исследования не является телесность. Это понятие, объединяющее психофизиологические, психосоматические и биоэнергетические проявления человеческого тела, стало центральным во многих исследованиях современного танца в XXI веке. Фокус интереса в таком случае смещается на интроспективные, рефлективные, субъективные позиции, исключающие исследование пространства, как важного элемента танца. Данное исследование направлено, главным образом, на изучение границ между пространством и телом, так как именно на этих границах происходит, собственно, движение.

**Взаимодействие тела и пространства.** Пространство и время неразрывно связаны друг с другом, и в гуманитарных науках эта связь выражается с помощью специального понятия ― хронотоп, одним из свойств которого является изменчивость. В хореографии аналогом хронотопа является движение. Движение — это событие, которое объединяет пространство и тело танца в определенной точке времени. Важно отметить характер этого взаимодействия, определить степень субъектности и объектности в каждом конкретном случае, или, иначе, определить кто главный в этом взаимодействии ― пространство или тело. Определяются статико-динамические и кинетико-потенциальные свойства движения.

**Время** ― характер течения взаимодействия пространства и тела, степень влияния на движение звука и музыки.

Отметим, что целью исследования не является создание творческих биографий хореографов и написание полной хронологии танца XX века. Также автор сознательно исключает взгляд на предмет с точки зрения социально-политического общественного устройства, психологии и психоанализа. Целью данного исследования является изучение концепций пространства танца как таковых.

Научная новизна заключается в постановке проблемы данного исследования, практически не разработанной отечественным искусствоведением. Актуальность исследования обусловлена назревшей необходимостью уточнить понятийный аппарат, используемый для исследований современного танца.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии.

Во введении сформулированы цель исследования и степень разработанности темы, кратко описана методика и ход работы.

Каждая глава состоит из трех разделов: первый иллюстрирует определенную пространственную концепцию, второй ― её отражение в интерпретации Уильяма Форсайта. Третий раздел каждой главы ― отступления, посвященные актуальным вопросам развития и понимания современного танца и тесно связанные с формированием соответствующей концепции.

Первая глава посвящена концепции природы и проиллюстрирована танцем Лой Фуллер «Серпантин» и инсталляцией Уильяма Форсайта «Черные флаги». Во второй главе речь идет о концепции геометрии на примере пространственной теории Рудольфа Лабана и ее отражении в технике импровизации Уильяма Форсайта. Третья глава посвящена пространству случая и рассматривает концептуальные пересечения в видеоработах «Птицы на пляже для камеры» Мерса Каннингема и «Из классической позиции» Уильяма Форсайта. В заключении представлены выводы, определен характер влияния пространственных концепций на современный танец в целом, определяется теоретическая и практическая значимость исследования, очерчена переспектива дальнейших исследований.

**Глава 1. Пространство природы**

**Серпантин Лой Фуллер**

«Серпантин» ― название танцевального номера. Лой Фуллер (1862-1928, американская актриса, танцовщица) случайно обнаружила эффект, производимый на зрителей движением ткани, и решила создать сольную программу, используя его в танцевальных номерах[[9]](#footnote-9). Она придумала костюм: длинная юбка, состоящая из трапециевидных клиньев шелковой ткани, подтягивалась под грудь или даже выше, на шею. В руки Фуллер брала алюминиевые жезлы или шесты, которые оказывались под тканью юбки. При любом движении жезлов легкая ткань откликалась на импульс и вторила движению, а визуально этот эффект напоминал волны, лепестки цветов, всполохи огня. В процессе репетиций Фуллер интуитивно структурировала собственное изобретение и выделила двенадцать типов движений[[10]](#footnote-10). Важно отметить, что её выкладки касались только движений ткани, но не движений тела.

Премьера «Серпантина» состоялась в 1890 году, когда зарождалось то, что в живописи, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве принято называть стилем модерн (в России — «модерн», во Франции ― Art Nouveau, в Австрии — Wiener Sezession, в Германии ― Jugendstil). Фуллер создает декоративную вещь именно в духе раннего модерна: берет за основу своей пластики тектонику растительного изгиба ― флоральный орнамент[[11]](#footnote-11). Этот тип орнамента ― ритмизованное движение, зафиксированное в графике, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве. Здесь можно привести пример Германа Обриста — немецкого художника-декоратора, скульптора, представителя югендстиля. Самое знаменитое творение Обриста ― гобелен «Цикламен», ставший главным символом и программным произведением стиля модерн, представляет собой изысканный растительный орнамент, вышитый золотыми нитками на голубом шерстяном панно.

«Серпантин» Фуллер возвращает зафиксированному орнаменту модерна динамику.

«Серпантин» Лой Фуллер запечатлен на одном из первых видео, созданных киностудией Gaumont (без названия, 1900 год)[[12]](#footnote-12). Все действие происходит на темном фоне, мы не видим пола, стен и задника помещения. На первых кадрах танцовщица сидит, опустившись на одно колено и наклонив корпус вперед. Традиционная для танца серпантин конструкция костюма здесь оснащена более длинными палками (длиной около 1 метра), сделанными из гибкого прочного материала. Танцовщица вначале держит концы прутьев в руках так, чтобы над её головой образовалась арка из прутьев, к которым прикреплена ткань. Таким образом, наклонив корпус, она оказывается спрятана под этаким большим капюшоном. Движение начинается, танцовщица поднимается, слегка покачивается в сторону, затем встает и начинает делать взмахи руками. Хаотичные ― то параллельные, то симметричные, то две руки вовсе расходятся в своих движениях, но взмахи всегда очень энергичные. Затем танцовщица начинает вращаться с поднятыми вверх руками, ткань полностью скрывает её фигуру. Фуллер совершает десять оборотов на месте, затем раскрывает руки, ткань опадает, и она опускается на пол, как бы засыпая. В течение всего танца на видео танцовщица практически не делает движений ногами, за исключением мелких переступаний во время вращения. Ткань костюма на видео раскрашена вручную в желтый и зеленый цвета.

В одной из рецензий выступление Фуллер в номере «Серпантин» описывает русский балетный и театральный критик Андрей Левинсон: «Руки, удлиненные длинными стержнями, ритмически колеблют громадные крылья из легкой белой ткани; освещенные нижним светом, бьющим из люка, эти крылья то клубятся, как фиолетовые туманы, вьются розовым дымом, то вспыхивают огненными языками в нескончаемом богатстве разнообразных тонов, пока цветные огни не потухают и ткани не опускаются, серые и бесцветные, как крылья громадной летучей мыши. Хореографическая сторона весьма несложна; она сводится к движениям рук, а иногда к медленному кружению вокруг люка»[[13]](#footnote-13).

Здесь уместно вспомнить также другого русского балетного критика начала XX века — Акима Волынского. В своих статьях и «Книге ликований» он объяснял растительный орнамент с точки зрения балетного искусства: «Женщина являет собою в пластическом отношении преимущественно растительное существо, со всеми свойствами цветка или деревца, не отделяющегося от земли. Травка полулежит на земле в разных позах склонения. Но вот дунул ветер, поднял траву кверху, и она оказалась прикрепленною к земле как бы в одной только точке»[[14]](#footnote-14).

Танец Фуллер, созданный раньше текстов Волынского, является иллюстрацией этой мысли ― олицетворения женского начала в растительной орнаментике. Только Фуллер идёт дальше: оживив пластику флорального орнамента, она перенаправляет динамические усилия. Вместо балетного противодействия гравитации и выстраивания движений тела в строгой зависимости от вертикали, о чем пишет Волынский, Фуллер встраивается в динамический природный поток. Сама того не подозревая, она подвергает сомнению геометризм балетного пространства.

В чем же конкретно состоит суть изобретения Фуллер? Рассмотрим составляющие танца «Серпантин» подробнее.

**Пространство движения**

Физически пространство вокруг серпантина Фуллер стремится к исчезновению. Танцовщица максимально затемняла сцену, на которой выступала: одной из первых она начала использовать черный задник; кулисы заменяла зеркальными ширмами; свет, усложненный цветными фильтрами, направляла снизу исключительно на ткань. Вместе с тем, сама ткань в движении как бы обогащалась невидимым воздухом и проникала в пространство вокруг. Как воздух или вода занимают весь предназначенный для них объем, так и ткань серпантина стремилась максимально расшириться, заполнив собою окружающее пространство или, наоборот, растворившись в нем.

Пространство Фуллер, как и пространство природы, не имеет четко очерченных границ. Всполохи пламени, течение волны, лепестки цветов — все это эмпирическое пространство танца Фуллер. Она осваивала пространство танца исключительно опытным путем, не анализируя то, что делает, не теоретизируя. Пространство здесь становится невидимым фоном для танца или некой базой, на которую опирается ткань, как крылья птицы опираются на воздух при полете.

**Тело**

Парадоксально, но тело танцовщицы, также как и пространство вокруг нее, стремится к исчезновению. Если воздух является опорой, то тело — это лишь импульс, приводящий ткань в движение. Само по себе тело танцовщицы не имеет значения — оно лишь является точкой рождения серпантина.

Возможно, именно поэтому Фуллер не создавала телесных техник, не прописывала правил положений корпуса и головы, движений рук и ног, не придумывала регламент шагов, прыжков и вращений. Регламентация танца касалась только движений ткани, а движения собственно тела танцовщицы при этом присутствовали в минимально необходимом количестве.

Сама ткань также не движется по строгому регламенту. Фуллер выделяет лишь примерные виды движения, как виды растений: «восьмерки» и «волны» перед собой и над головой, вращения с жезлами, зафиксированными в разных положениях или в динамике. Как и виды растений, они никогда не повторяются в точности.

Текучий флоральный орнамент также не является результатом телесного движения. Напротив, тело начинает двигаться, вдохновляясь рисунком и логикой движения ткани.

Важно: танец Фуллер не антропоморфен. Кинетический результат ее манипуляций с тканью — это не танцующий человек. Танцовщик здесь — лишь объект, приводящий в движение ткань, которая в свою очередь является смыслом и финалом движения. Ткань не декорирует, аранжирует линии танцующего человеческого тела, не облегает и обрисовывает его. Линии ткани формируют растительный орнамент, и амплитуда этого рисунка часто полностью перекрывает фигуру танцовщицы. Ткань становится субъектом танца, персонажем, обладающим собственной логикой пластического поведения. Тело танца здесь не равно человеческому телу, оно гораздо объемнее и вариативнее.

**Способ взаимодействия тела и пространства**

Телом танца здесь является сама ткань. Это некий срединный объект, в объеме которого происходит диффузия человеческого тела и пространства. Они смешиваются, растворяются друг в друге, и это происходит именно в движении ткани.

Тело танца здесь не является субъектом, так как не влияет активно на происходящее движение. Не является оно и объектом, так как не подчиняется строгому регламенту. Движение танца серпантин самостихийно. Оно во многом инерционно, т.к. зависит от импульса, который ему придан рукой. При этом потенциальная энергия импульса практически не накапливается, а сразу же переходит в кинетическую, и так бесконечное количество раз. Энергия танца серпантин ― почти только кинетическая.

Здесь можно говорить о смене энергетической модели, которая произошла в искусстве на рубеже XIX и XX веков. Распределение энергии по вертикали и горизонтали перенаправляется в изгибы ткани, где нет углов, нет точек напряжения. Напряжение равномерно распределяется по изгибам движения ткани.

С точки зрения физики, серпантин имеет ту же колебательную природу, что и волна (а волна тоже является одним из движений танца Фуллер). Волна — это изменение некоторой совокупности физических величин, которое способно перемещаться, удаляясь от места своего возникновения, или колебаться внутри ограниченных областей пространства[[15]](#footnote-15). Именно это можно увидеть в движении материи Фуллер. С одной стороны, волна расходится (удаляется) по ткани от точки, в которой рука или жезл придает ей импульс. В другой стороны, область движения ткани ограничена собственно физической длиной этой ткани.

В каком-то смысле, здесь уже можно говорить о сфере доступных движений (то, что позже превратится в икосаэдр Лабана). Но только здесь эта сфера не ограничена амплитудой движений человека, а определяется длиной и объемом ткани.

Важной частью танца Фуллер был свет, причем свет сложно устроенный. Она создавала и патентовала множество световых приборов, имела команду профессиональных осветителей, которые подробно и тщательно работали над её выступлениями. Она дружила с супругами Кюри, интересовалась современной ей наукой, состояла в обществе астрономов. Поэтому можно упомянуть о взаимодействии тела и пространства в танце Фуллер с точки зрения квантовой физики. Это область науки развивалась в тот же момент, когда Фуллер обнаружила хореографические свойства ткани. Одной из идей, возникших в тот период, была идея корпускулярно-волнового дуализма. В ней утверждается, что с каждым микрообъектом (фотон, электрон и любая другая элементарная частица материи) связываются, с одной стороны, корпускулярные характеристики — энергия и импульс, а с другой стороны — волновые характеристики — частота и длина волны[[16]](#footnote-16). Именно это мы и видим в танце Фуллер. Таким образом, тело танца Фуллер можно определить как хореочастицу, элементарную частицу хореографии, которую невозможно разъять на составные элементы.

**Время**

Время танца Фуллер континуально, т. е. непрерывно. Танец существует, пока движется ткань. Ткань движется ровно до того момента, пока продолжается импульс, придаваемый ткани. В физике импульс иначе называют количеством движения. И если выше мы говорили о качестве хореографического движения Фуллер, то теперь нужно сказать о количестве. Проблема здесь в том, что танец Фуллер не имеет дробного деления в своей основе. Из него невозможно вычленить отдельные точные элементы и посчитать их. Именно поэтому танец Фуллер не может быть подвергнут нотации. Его можно зафиксировать на видео, но записать нельзя.

Соответственно, единица танца Фуллер, та самая хореочастица, не имеет строго определенных элементов и не имеет строго определенного времени действия. Время начинается ровно в тот момент, когда ткани придается импульс, продолжается, пока импульс возобновляется, раз за разом переходит один в другой и останавливается в момент его угасания ― ткань опадает, пространство танца исчезает. Движение не имеет конца, оно может только оборваться.

Сама Фуллер в своих воспоминаниях отсылает к музыке, но при анализе её видео становится понятно, что движение ткани сложно регулировать при помощи музыкального темпа (и тем более смены темпов), поэтому время или скорость движения можно и нужно соотнести с природными ритмами. Здесь мы видим некоторое противоречие между декларацией автора и практикой. Однако музыка в принципе не была объектом внимания Фуллер, у неё не было цели переосмыслить музыкальную функцию в танце, как это сделал чуть позже Лабан или как это сделала Айседора Дункан. Время танца Фуллер определяется не музыкой, сопровождающей её танец. Оно определяется самим движением материи, и скорость этого движения определяется физическими свойствами материи (вес, плотность) в сочетании с импульсом. Другими словами, скорость и время танца Фуллер определяется не внешними, а внутренними обстоятельствами. И эта потребность внутреннего ритма, природного ритма, диктуемого изнутри, затем станет одной из основ всего современного танца. Любопытно, что для того, чтобы осознать потребность и способность создавать внутренний ритм, современному танцу понадобилось сначала выйти за рамки человеческого тела, спроецировать природный ритм на ткань и только затем присвоить его телом.

**Противоречие**

Обозначим главное противоречие в танце Фуллер. Материально организованный при помощи множества приспособлений ― приборов, конструкций, инженерных идей (в области сценического костюма, света, сценографии), танцевально он был организован совершенно элементарно, подчиняясь способности приводить в движение массу ткани ― вне всяких правил и канонов.

Визуально же это соединение технического гения и хореографического хаоса рождает саму суть и символ начала эпохи модерна: паттерн волнообразного узора; отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых линий, как подражание природным формам, отказ от симметрии, вертикальные, стремящиеся ввысь доминанты, перетекание одной формы в другую.

Парадокс танца Фуллер состоит в том, что он является нерефлексируемым слепком с природы и, одновременно с этим, слепком (снова нерефлексируемым) научного осмысления этой природы. Визуально-кинетический эффект танца серпантин — это визуализация и флорального орнамента, и квантово-волновой теории.

Назовем этот способ движения «Пластический алгоритм 1: экспансивный».

**Реплика Форсайта: Black Flags**

Важно еще раз сказать о таком свойстве танца как антропоморфность. Или, точнее, привычку понимать танец, как приспособленный к человеческому телу или транслирующий облик человеческого тела. Когда мы говорим о танце, в сознании чаще всплывают шаги, прыжки, повороты, наклоны и взмахи руками в медленном или быстром темпе. Между тем, главное свойство танца ― движение, т. е. перемещение некоего объекта из одной точки в другую, из одного состояния в другое, не подразумевает под собой объект именно человеческого тела. Хотя обычно это бывает перемещение (движение) части тела или всего тела, это также может быть движение воздуха, воды, огня, ткани ― как мы это видели у Фуллер, или любой другой материи, предмета. Итак, танец у Фуллер впервые теряет антропоморфность. Он перестает создавать образ танцующего человеческого тела. Танец как бы кристаллизуется в своем свойстве движения. Теперь агентом танца может быть не только человек, но и предмет.

В дальнейшем потерю антропоморфности в танце можно наблюдать в работах таких хореографов как Алвин Николай, Филипп Декуфле[[17]](#footnote-17) и в некоторых работах Мерса Каннингема, что будет предметом исследования в третьей главе.

Исследование антропоморфности и её свойств происходит и в проекте Уильяма Форсайта (р. 1949, немецкий танцовщик и хореограф американского происхождения) «Хореографические объекты» ― цикле кинетических инсталляций, которые Форсайт создает в музейных пространствах, начиная с 2003 года. Среди них можно назвать, например, «Нигде и везде одновременно» (Nowhere and Everywhere at The Same Time, 2005): 400 длинных струн с небольшими маятниками на конце, которые раскачиваются группами или все вместе в пятнадцати вариантах скоростей и направлений при помощи компьютерной программы. Бесчисленное количество вариаций на одну тему — движение маятника — усложняется присутствием зрителей, которые могут свободно перемещаться в инсталляции, но с одним условием: не дотрагиваться до маятников. Здесь автономно образуются два хореографических объекта: параметрический танец-функция маятников и человеческий танец избегания контакта. Другой пример, «Белый надувной замок» (White Bouncy Castle, первый показ в 1997) ― музейный объект, созданный по примеру детского надувного батута. Любой желающий может посетить этот замок, только он не сможет в нем ходить привычным образом: получится только прыгать, подскакивать, перепрыгивать, кувыркаться, почти летать. Здесь Форсайт подвергает сомнению гравитацию, и земными методами имитирует невесомость, подобие микрогравитации. Здесь тяжелее ходить, но легче прыгать.

Оба примера, которые приведены выше, так или иначе иллюстрируют особенности *человеческого* движения во взаимодействии с законами природы.

Идея потери антропоморфности доходит до кульминации в инсталляции Форсайта «Черные флаги» (Black Flags*, 2014*): два черных полотнища (пять на пять метров) одной стороной прикреплены к длинным карбоновым древкам. Сами шесты-древки закреплены на роботах-манипуляторах, которые совершают запрограммированные движения: взмахи и вращения, медленные или динамичные, плавные или резкие, синхронно или в разнобой. Это чистое движение, лишенное телесного медиума; это то, что останется от танца Фуллер, если убрать из него саму Фуллер, — ткань, струящаяся в унисон или в контрфорсе с движением воздуха.

Форсайт работает здесь с хореографией, как с непосредственным медиумом движения, вне зависимости от контекста, нарратива и посредника движения (в данном случае, посредник ― роботы-манипуляторы, в случае с Фуллер ― сама танцовщица). В этом зрелище полностью внечеловеческого движения, Форсайт доводит до абсолюта идею чистой хореографии.

**Пространство движения**

Хореографическая композиция «Черных флагов» построена во многом на пространственном контрапункте (spatial counterpoint)[[18]](#footnote-18). Это сознательное чередование чрезвычайно сложных контрпространственных действий и, наоборот, формальных, чистых геометрические паттернов. С такой красотой и точностью менять уровень и угол наклона в одно и то же время, исполнять вращения со смещенной осью без того, чтобы разрушить композицию (relationships), может только робот. Они могут удерживать одну часть неподвижно, пока другая движется в определенном направлении и регистре; поднимать и опускать идеально горизонтальную линию, синхронизировать идеально параллельные линии и т.д.

Часть работы сосредоточена на деконструкции (collapsing) пространства. Форсайт был увлечен теорией выворачивания сферы[[19]](#footnote-19). Это часть дифференциальной топологии (математической науки, изучающей неразрывность и компактность гладких поверхностей в трех измерениях), изучает процесс перемены местами внешней и внутренней поверхностей сферы в трёхмерном пространстве. Допускается самопересечение поверхностей, но в каждый момент времени она не имеет разрывов и сохраняет гладкость. Представить конкретный пример такого преобразования достаточно сложно, по сути, это парадокс, вроде ленты Мёбиуса. Для наглядности объяснения было создано множество визуализаций. В «Чёрных флагах Форсайт разрывает трехмерность и двумя поверхностями показывает это выворачивание сферы.

Также имеет значение работа с вещами, т.е. с материальной основой инсталляций. У очень сильна Форсайта дизайнерская составляющая хореокинетической инсталляции. Работа с материей у Фуллер ― предвидение дизайна.

**Тело**

Промышленные роботы позволяют почти полностью избежать антропоморфного присутствия (визуально человека в этой картинке совсем нет, но управляет инсталляцией все равно именно человек). Форсайт и его программист Свен Тон сознательно приложили массу усилий, чтобы деантропоморфировать роботов: «Мы сделали все возможное, чтобы избавиться от идеи господства, подчинения или целеполагания, хотя она тем не менее прорывается».

Интересно, что роботы-манипуляторы KUKA, использованные Форсайтом для инсталляции[[20]](#footnote-20), постоянно принимают участие в разного рода интерактивах (соревнование с человеком в пинг-понг, игра на электрогитаре, танцевальный дуэт человека и робота для TED). Традиционно робот принимает на себя облик или функцию человека. В «Черных флагах», напротив, Форсайт всячески избегает человекоподобия и понимает роботов только как хореографический инструмент.

Робот, вырванный из привычного индустриального контекста, обычно имеющий промышленную задачу, помещен Форсайтом в другой контекст и, лишаясь привычного целеполагания, становится, по сути, объектом поэтическим. А затем, когда всё закончено, снова исчезает в индустриальном ландшафте.

При всём внимании к роботам-манипуляторам, стоит помнить, что они лишь носители (подставки, постаменты) для ткани, которая и представляет главную часть хореографического объекта. Телом танца здесь снова выступает ткань. Однако, как и у Фуллер, материя не может двигаться сама по себе, ей нужно придать импульс. Вот этот импульс и придают роботы-манипуляторы. Но они не имеют воли и сознания. Их самих нужно направить, придать им импульс, дать команду. Здесь опять вступает в игру человек. По сути, здесь со всей ясностью и гипертрофированной наглядностью человек разъединяется на хореографа и исполнителя. Идеальным дистиллированным исполнителем становится робот. Идеальным хореографом ― хореограф, который создает хореографию, не задействуя собственное тело, лишь посредством разума и воли.

При этом, если у Фуллер танцевальные фигуры, орнаменты, паттерны почти никогда не повторялись в точности ― она просто не могла с такой точностью управлять тканью, да и любой человек не смог бы (любая хореография в исполнении человека никогда не способна быть воспроизведенной в точности), то роботы как раз способны воспроизводить эту хореографию каждый раз с точностью до миллиметра и секунды. То есть в точности повторить природный орнамент и природное движение не способен человек, но способна бездушная промышленная машина.

**Способ взаимодействия тела и пространства**

Форсайт, с одной стороны, пытается избежать нарратива. Он говорит о том, что как только появится движущийся манипулятор или любой механизм, воспроизводящий строение руки (armature: arm («рука»), ature («природа»)), начнется повествование (narration, сюжет, нарратив) и он пытается максимально избежать этого.

С другой стороны, движение, т. е. собственно хореография происходит между роботом, флагом и воздухом в комнате. Воздух, также как и у Фуллер, ― третий невидимый игрок. И работа хореографа во многом состоит в том, чтобы хореографически преобразовывать воздух.

Любопытный момент также состоит в том, что если Фуллер не способна была нотировать постоянно изменяющееся движение, то Форсайт, исполняя тот же самый пластический алгоритм, задавал роботам-манипуляторам тысячи и тысячи команд, т.е. нотировал тысячи движений.

**Время**

Время в инсталляции Форсайта формируется, также как и у Фуллер, не внешним ритмом, а внутренним, с тем только различием, что здесь его источник ― не человек, а механизм, управляемый человеком. И если в первом случае движение не имело дробного деления и было цельным само по себе, то у Форсайта движение, наоборот, делится на максимальное количество единиц-алгоритмических шагов. Если течение движения Фуллер, посчитать невозможно, то течение движения роботов-манипуляторов запрограммировано и известно с точностью до секунды. Природное течение движения здесь граничит со строгим производственным ритмом автоматизированного конвейера.

**Противоречие**

В основе есть некий алгоритм ― тот самый экспансивный пластический алгоритм 1. Роботы здесь исполняют ту же роль, что и танцовщица в танце серпантин. В серпантине есть движения руками и вращения, у роботов они тоже есть, но эффект для восприятия ― тот большой пластический рисунок, который воздействует на зрителя, создается материей, тканью, воплощенным движением.

При этом в попытке Форсайта избежать нарративности, он забывает про самого себя в этой конструкции: именно он, хореограф, руководит и задает целеполагание пространству, роботам-манипуляторам и движению. То есть в каком-то смысле танец серпантин Фуллер менее нарративен, чем инсталляция Форсайта, т.к. в ней меньше «действующих лиц».

**Отступление 1: о терминологии и хронологии современного танца**

Dance studies и dance research подразумевают определенную хронологию: временные периоды, которые принято называть теми или иными словами.

Традиционно, выделяют следующие периоды:

— в американском современном танце: предшественницы танца модерн, первое поколение танца модерн (так называемая «Большая четверка» (Big Four), второе поколение танца модерн (ученики «Большой четверки»), переходный период (Мерс Каннингем) и танец постмодерн.

— в европейском современном танце выделяют периоды экспрессивного танца (ausdruckstanz), танцтеатра, нового французского танца, а также нетанец и посттанец.

Подобной хронологии придерживаются такие исследователи как Нэнси Рейнольдс, Малькольм Маккормик, Изабель Жино и Мишель Марсель, и в основе она верна. Но в российском исследовательском поле с этим связан проблемный момент. Дело в том, что хронологию современного танца XX века принято рассматривать в основном как вещь в себе, отдельно от всего остального искусствоведения (исключением здесь являются философские течения второй половины XX века). Между тем, в искусствоведении, и вообще в истории искусства, также есть хронологические периоды, и история танца также вписывается в них. И если рассматривать танец именно под этим углом ― как часть общемирового процесса развития искусства, то обнаружится масса интересных моментов, которым стоит уделить внимание в дальнейших исследованиях. Например, понимая танец модерн и экспрессивный танец как два противоположных течения (и отчасти это верно), упускают из виду, что оба течения являются частью большого направления модернизма. Модернизм, безусловно состоит из множества меньших течений, часто противонаправленных, контрастирующих. Но обнаруживаются и крайне интересные точки пересечений. Например, признаками экспрессионизма обладает не только немецкий танец первой трети XX века, но также и американский танец модерн и танец предшественниц. Напротив, теоретические изыскания Рудольфа Лабана в многом перекликаются с практическими структурами первого и второго поколения танца модерн. Принимая за постмодернистский танец только лишь американский танец постмодерн*,* упускают из виду типично постмодернистские нюансы танцевальной эстетики Пины Бауш, Матса Эка, Уильяма Форсайта.

Нужно также понимать, что в искусствоведении эпоха модерна — это период, зафиксированный в прошлом, а с точки зрения хореографии, танцевальные техники, появившиеся в этот период, существуют в настоящее время и носят название *техники танца модерн*.

И так далее. Важно обозначить данное терминологическое смещение для того, чтобы не ограничивать исследовательское поле искусственными рамками.

**Глава 2. Пространство геометрии**

**Икосаэдр Рудольфа Лабана**

Начиная с 1910-х годов Рудольф Лабан (1879-1958, немецкий художник, хореограф, теоретик танца) работает над созданием системы анализа и записи движений, которая могла бы фиксировать и систематизировать любое движение ― от танцевальных стилей до движений рабочих на производстве. В годы первой мировой войны Лабан находится в Цюрихе и создает терминологию и понятийный аппарат своей теории. Это теория позже разовьется в многоструктурную систему, в которую входят четыре крупных раздела, посвященных пространству, телу, усилию и форме. Лабан назвал эту теорию «Пространственная гармония» (Space Harmony)[[21]](#footnote-21).

Центральное, базовое понятие теории – кинесфера или достижимое пространство (reach space). Часть Пространственной гармонии, связанная с изучением достижимого пространства, его уровнями, направлениями и траекториями движения получила название Хореотики (Choreotics)[[22]](#footnote-22). Вторая часть – Эукинетика (Eukinetics, позднее трансформировалась в раздел Усилие (Effort)) – включает в себя анализ движения и той энергии, которую оно в себе несёт. В буклете, изданном Хореографическим институтом Лабана в 1927-1928 годах, он объясняет Эукинетику как теорию экспрессии или экспрессивную составляющую движения, а проще говоря, связь движения с ритмом и его изменения[[23]](#footnote-23).

Несмотря на такое, на первый взгляд, строгое разделение, части теории неразрывно связаны, взаимозависимы и дополняют друг друга. Лабан говорит о слиянии всех компонентов в самый момент совершения движения. Сначала рождается траектория движения, а затем в самом процессе проявляется его выразительная составляющая, что и определяет значимость движения. Тяготея к философскому осмыслению движения, Лабан рассматривает его как концентрат существования. Он пишет, что перемещение (motion) превращается в движение (movement) в том момент, когда обретает цель[[24]](#footnote-24). Человек, осуществляющий движение, может поставить эту цель, может изменить ее в связи со своими меняющимися чувствами, мыслями, ощущениями. Эта цель может быть осязаемой или неосязаемой, реальной или нереальной, материальной или духовной, но, в любом случае, движение как целеполагаемый объект входит в систему человеческих ценностей.

Большое влияние на Лабана в таком типе восприятия танца оказала книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1911), продекларировавшая переход изобразительного искусства от фигуративной живописи к чистой абстракции. В ней Кандинский писал, в том числе, и о танце: «Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего. Тот же самый закон безусловного использования внутреннего смысла движения в качестве главного элемента танца будет действовать и здесь, и он приведет к цели. И тут общепринятая “красивость” движения должна будет и будет выброшена за борт, а “естественный” процесс (рассказно-литературный элемент) будет объявлен ненужным и, наконец, мешающим. Так же, как в музыке или в живописи не существует “безобразного звучания” и внешнего “диссонанса” (…), так в скором времени и в танце будут чувствовать внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю. От “некрасивых” движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего»[[25]](#footnote-25).

Кандинский отмечает важность абстрактного движения. «Простое, внешне немотивированное движение таит неисчерпаемое, полное возможностей сокровище», — пишет он[[26]](#footnote-26).

Его представление о танце идёт гораздо дальше в осмыслении самого феномена движения, чем просто идея отказа от литературно-содержательного элемента.

Кандинский разделяет понятия «танец» и «движение». Если танец у него — это видовое определение, то понятие движения толкуется гораздо шире и включает в себя не только перемещение тела в пространстве, но движение цвета, формы, энергии, мысли. Движение осмысляется им не только в парадигме танца, но и как важный элемент живописи. Так, анализируя свойства простых красок, в частности, желтой и синей, он предлагает сконцентрироваться и внимательно всмотреться в изолированный цвет. Говоря о воздействии цвета на зрительное восприятие, Кандинский отмечает два типа движения. Первый тип — движение на горизонтальной плоскости. При желтом цвете оно направлено *к* зрителю (цвет как бы приближает изображаемое к зрителю), при синем цвете — от зрителя (изображаемое, соответственно, визуально отдаляется). Второй тип — движение эксцентрическое и концентрическое. При заливке круга желтой краской воздействие цвета излучается вовне круга, а при заливке круга синей краской стремится к центру круга. Говоря о черной и белой красках, Кандинский рассматривает их восприятие как статичное в отличие динамичной первой пары – жёлтого и синего.

Очевидно, что на эти идеи Кандинского опирались пространственные теории самого Лабана. Свою теорию он разрабатывал на протяжении всей жизни, но основные категории: динамика и статика, центробежность и центростремительность, контрастность этих категорий*,* формирующая качество движения и в первую очередь обособление понятия движения как выражения пластики человека в целом и танца в частности, — берут свое начало у Василия Кандинского. Движение теперь освобождается от фактора обусловленности литературной фабулой (тот самый «рассказно-литературный элемент») и сосредотачивается на себе. С другой стороны, танец становится самоценным видом искусства. Так движение и танец становятся важной областью нового искусства.

Рассмотрим составляющие пространственной теории Лабана.

**Пространство движения**

Лабан представил пространство, в котором происходит движение, как ограниченную сферу. В центре сферы находится человек. Какое бы движение — мах, поворот, прыжок, наклон — ни совершал человек, он всё равно будет оставаться в пределах этой сферы, ибо это то пространство, которое он способен охватить своими движениями, находясь на одном месте, это его «достижимое пространство». При перемещении человека «достижимое пространство» перемещается вместе с ним. На материальном уровне понятие «достижимого пространства» воплощается в виде икосаэдра ― трехмерной фигуры из 20 граней и 12 пространственных направлений с единым центром, сформированной всеми возможными положениями вытянутых конечностей человеческого тела[[27]](#footnote-27). Эту фигуру Лабан и назвал кинесферой. «Эта трехмерная фигура позволяет объять всю целостность форм человеческих движений и наилучшим образом представить неустойчивые пространственные формы, как то диагонали, искривления и углы»[[28]](#footnote-28). Однако Лабан работал не только с икосаэдром, а также с октаэдром и кубом. Лабан вписывал несовершенное человеческое тело в правильные многогранники (так называемые платоновы тела). Они дают возможность анализировать тело с нескольких точек зрения.

**С точки зрения уровней** достижимое пространство делится на три: верхний, средний, нижний.

**С точки зрения плоскостей** ― на вертикальное, горизонтальное и сагиттальное.

Вертикальную плоскость (плоскость двери) называют также плоскостью представления.

Горизонтальная плоскость (плоскость стола) или плоскость общения.

Саггитальная плоскость (плоскость колеса) или плоскость действия.

Внутри плоскостей выделяют также диагонали ― линии, соединяющие противоположные углы ограниченной плоскости. Точка пересечения диагоналей проецируется на точку центра тяжести тела. При соединении линиями угловых точек плоскостей и образуется икосаэдр, или кинесфера.

**С точки зрения амплитуды** (аналог описанной, срединной и вписанной сфер правильного многоугольника) также выделяются три сферы. Дальнее достижимое пространство ― то, которое можно достичь максимально широкими движениями и максимально вытянутыми конечностями. Ближнее достижимое пространство ― когда мы движемся только в непосредственной близости от самих себя. Между ними находится срединное достижимое пространство. То есть достижимое пространство может быть модифицировано, и может менять уровень, ракурс и масштаб.

С другой стороны, геометрическая форма маршрутизирует движение с точки зрения расположения тела или любой его части в пространстве. Так, пространство, например, в кубе обозначено 27 точками: 9 точек на нижнем уровне, 9 на среднем и 9 на верхнем уровне (первая точка всегда в центре – точка расположения человека на полу, центр солнечного сплетения и точка над головой человека и выше, остальные точки отсчитываются от проекции первой точки вперед перед человеком и далее каждый раз со смещением по часовой стрелке на 45 градусов.

Эта схема более сложная, чем та, которой пользуются в классической балетной технике (в ней нет точки, обозначающей танцовщика, и уровень точек только один ― нижний). Таким образом, Лабан делает пространство танца, которое подвергает анализу, более объемным, подробным и привязывает его не к традиционному репетиционному залу или сцене-коробке, а непосредственно к человеку, который исполняет движение. В некотором смысле, Лабан ― продолжатель классического танца и, в фундаментальном понимании, неоклассик.

Геометричность форм, в которые вписывает движение Лабан, напоминает пространство супрематизма Малевича. А супрематические композиции, пронизанные внутренним абстрактным движением, в свою очередь, являются предчувствием танцевальной нотации Лабана.

**Тело**

Тело танца в теории Лабана не просто антропоморфно: это и есть человек в движении и статике. Тело здесь остается человеческим телом, а предметом изучения становятся категории, которые определяют качество и состав движений человека.

Классифицируя эти движения, Лабан выделяет два главных состояния: статика (или неподвижность, отсутствие движения ― stability) и, собственно, движение (или перемещение, нахождение в процессе осуществления движения — lability \ mobility). Он считает, что характер движения определяется чередованием напряжения и расслабления в суставах и мускулах тела человека. Причём, чем больше контраст между ними, тем ярче выражено качество самого движения.

Основная категория анализа тела человека по Лабану — это усилие (Effort), которое прилагается к движению. Усилие, в свою очередь, тоже имеет свои свойства:

Направление: по кратчайшей между двумя точками (direct) или по сложной траектории — дуги, спирали (indirect);

Вес: тяжелый/легкий;

Поток (Flow): контролируемый (bound) и свободный (free); хотя определенная доля контроля присутствует при движении всегда, и поэтому свобода здесь в некоторой степени условна.

Помимо основных категорий Лабан выделяет качественные характеристики движения: скольжение, сжатие, выкручивание, толкание, рубка, тыканье, потряхивание, парение.

Движение в кинесфере также дает характеристики телу. Так, движения в верхнем уровне кинесферы — это движения от головы и выше, прыжки и любого рода устремления вверх (часто эту сферу связывают с областью романтического балетного танца). На среднем уровне ― движения корпуса и рук ― сфера более чувственного и бытового движения. Нижний уровень ― движения бедер, ног, разного рода шаги и вытаптывания ― сфера приземленного и ритуально-первобытного движения.

Для каждой из этих категорий и качественных характеристик Лабан придумал графические обозначения, которые и стали основой его системы записи танца (лабанотация или кинетография).

**Способ взаимодействия тела и пространства**

Как и в концепции природы, движение здесь происходит в области соединения пространства и тела танца. Но если в концепции природы движение неотрефлексировано и неструктурировано, то в концепции геометрии, напротив, все составляющие движения максимально рационализированы, выстроены в систему и иерархию. Движение обретает категоризацию, регламент и маршрутизируется относительно углов, граней и плоскостей геометрической фигуры. Тело танца здесь субъектно, пространство объектно.

Теория и практика у Лабана, также как и у Фуллер, основаны на универсальных паттернах природы, как части миропорядка. Но если интерес Фуллер концентрировался на флоральных и стихийных паттернах, то Лабан ставит во главу угла именно человеческое движение. Он заинтересовался естественными циклами движений, которым мы следуем каждый день в повседневной жизни и соотнес их траектории с формами правильных многогранников; вписал одно в другое, связав точки вершин многогранников и точки смены направления в траекториях естественных паттернов. Следуя тяготению внутри многоугольников, он пришел к специфическим шкалам или гаммам (Scales) движений: шаблонным последовательностям, которые можно повторять по предопределенной траектории внутри многогранника. Подобно музыкальным гаммам, эти гаммы движений открывают возможности тела, расширяют пространственное сознание и в то же время уравновешивают тело в пространстве.

Гаммы в хореотике можно также сравнить с математическими задачами и теориями, такими как эйлеровы циклы и теория графов Леонарда Эйлера, и икосианской игрой и икосианскими исчислениями Уильяма Роуэна Гамильтона. Гаммы Лабана представляют собой симметричные решения этих задач, которые воплощаются в пространстве движениями человеческого тела.

Помимо гамм, движение в пространственной гармонии воплощается еще в одном понятии, которое уже упоминалось выше, — это поток (Flow). С одной стороны, поток ― одна из четырех характеристик движения, наряду с пространством, весом и временем. Каждая из этих характеристик обладает набором качеств, из которых и состоит движение: широко-близко, тяжело-легко, медленно-быстро, направленно-ненаправленно.

С другой стороны, по теории Лабана иногда один из компонентов как бы выпадает из движения; каждая из характеристик может на время замереть, обнулиться. Но только не поток ― он неостановим. Так, если замирает категория времени, то движение обращается в режим зависания (spell drive): ритм движения монотонный, без оттенков, медитативный. Если исчезает категория пространства, то движение переходит в режим выразительности (passion drive). Если исключается категория веса, то движение переходит в визуальный режим (vision drive)[[29]](#footnote-29).

**Время**

Категория времени в Пространственной теории также регламентировано. Скорость движения от точки к точке, или от точки в плоскости, по сути, аналогична музыкальному темпу.

На начальном этапе разработки теории Лабан много общался с одним из педагогов Института Эмиля Жак-Далькроза в Хеллерау, танцовщицей Сюзанн Перротте. На словах Лабан отказывается от музыки и отрицает ее значение для современного танца, на практике — переизобретает музыкальные темпы в хореографическом варианте, при этом исключая из данного процесса музыку. Временн*о*й основой движения здесь становится внутренний ритм.

Категория времени характеризуется скоростью движения — стремительной или замедленной. 

**Противоречие**

Теория Лабана, с одной стороны, максимально рационализирует движение. С другой стороны он обращается к тем же сторонам движения (поток, паттерны), что и Фуллер.

При этом Лабан постоянно ставит умышленные границы для всех категорий движения: и для пространства, и для веса, и для времени, и для потока. Парадоксально, но именно этот всеобъемлющий контроль и интеллектуализация дает возможность как исполнителям, так и постановщикам использовать весь возможный потенциал, принадлежащий феномену движения в целом, не зацикливаясь на собственных стереотипах, шаблонах и клише.

Кроме того, анализ движения Лабана позволяет посмотреть на технику классического танца с нового ракурса, что во многом позволило балету открыть второе дыхание в XX веке.

Назовем этот способ движения «Пластический алгоритм 2: умышленный».

**Реплика Форсайта: техника импровизации**

«Техника импровизации Уильяма Форсайта» (1994) — это обучающий видеоцикл[[30]](#footnote-30). В нем Форсайт рассказывает о конкретных приемах, при помощи которых можно ориентироваться внутри процесса танцевальной импровизации, а также сочинять движения.

Цикл состоит из пяти разделов: Линии (Lines), Реорганизация (Reorganizing), Письмо (Writing), Дополнения и Соло.

Каждый раздел иллюстрируется несколькими видео.

Раздел «Линии» состоит из следующих подразделов: «точка — точка — линия», «комплексные действия», «подходы», «избегание» и «общее». В этом разделе Форсайт разрабатывает идею точки и линии в танце: где именно в теле или вне его они могут находится, каким образом их можно вытянуть, сжать, сломать, совместить, перенести; как выстроить между ними связи и как их сломать; как из точки вывести изогнутую линию и как можно с ней работать; а также как можно хореографически осмыслять точку и линию в пространстве танца (встраиваться, избегать, вращать).

Раздел «Реорганизация» посвящен вопросу ориентации и переориентации тела и линии в пространстве. Здесь Форсайт говорит, в том числе, о фрагментации и последующем восстановлении пространства. В «Реорганизации» есть подраздел, который вызывает особый интерес ― «изометрии» (isometries). Этот подраздел более всего пересекается с идеями Пространственной теории Лабана. В нем Форсайт разъясняет хореографические связи между воображаемыми геометрическими формами в теле и пространстве. Здесь даже используется терминология Лабана. Например, один из приемов называется «разные гаммы» (different scales) и напрямую отсылает к идее пространственного многогранника, с тем только различием, что Лабан вписывает в многогранник всё тело человека, а Форсайт предлагает использовать траектории платоновых тел: например, только для руки, или ноги, или вообще для отдельной любой точки в теле.

Здесь так же, как и у Лабана, большое значение для хореографии приобретают математические идеи и концепции. В данном случае, идея изометрии предполагает осознанные взаимозависимые связи в теле по подобию метрического пространства.

Надо также упомянуть, что Форсайт прекрасно знаком с идеями Лабана, хорошо знает теорию LMA (Laban Movement Analysis) ― систему, которая в обязательном порядке включена в программу образования почти всех танцевальных факультетов на Западе[[31]](#footnote-31). Кроме того, в его собственной танцевальной компании для каждого нового танцовщика было обязательным в течение первых трех месяцев полное погружение в нюансы LMA. То есть Форсайт не просто отстраненно интерпретирует идеи Лабана, но осознанно подходит к разработке его идей. Лабан, сообразно идеям модерна, выстраивает гармонизированное пространство, хореографически осмысляет мироустройство. Форсайт берет за основу те же идеи, но постмодернистски сначала разлагает их даже не на части, а на молекулы и затем предлагает собрать обратно в любом другом порядке, причем бесконечное количество раз.

Следующий раздел, «Письмо», предлагает взять за основу движения буквенно-символьные начертания и транспонировать их воображаемую проекцию в пространство через движение тела. Здесь Форсайт также предлагает самые разные приемы: поворот, сдвиг, размножение воображаемой надписи или буквы в пространстве. Любопытный прием назван Форсайтом U-ние и O-ние (U-ing и O-ing), т. е. использование траекторий этих двух знаков при движении. По сути, это две основополагающих микроконцепции в хореографии, одна из которых ― O ― предполагает бесконечное движение по замкнутой траектории, а вторая ― U ― представляет собой разомкнутую дугу, движение по которой начинается в одной верхней точке, затем падая вниз, набирает инерцию для следующего подъема наверх и на этом вырабатывает кинетическую энергию для того, чтобы снова набрать потенциальную. Это снова одновременно и подобие математического маятника, и один кристаллизованный изгиб движения Фуллер.

В разделе «Дополнения» Форсайт разъясняет некоторые вопросы анатомической репрезентации.

Раздел «Соло» представляет собой пять сольных работ танцовщиков компании Форсайта, в которых они иллюстрируют на практике разные разделы импровизационной техники.

Кристин Беркл иллюстрирует раздел Lines. Ноа Гелбер ― пространственные разделы. Томас МакМанус — раздел Writing, Кристал Пайт ― прием U-ние и O-ние. Пятое соло исполняет сам Форсайт.

**Пространство**

Если Лабан представил пространство танца как ограниченную сферу, то Форсайт попытался преобразовать границы этой сферы. Он сохраняет идею умышленного расположения тела танца в трех измерениях. При этом достижимое пространство трансформируется в множество подобных пространств, соответственно бесконечному количеству точек и линий в теле человека и вне его. А фронтальная, горизонтальная и сагиттальная плоскости могут взаимозаменяться в зависимости от положения тела. Например, если человек стоит прямо, то его корпус, ноги и голова находятся во фронтальной плоскости. Если корпус наклоняется вперед, то относительно ног плоскость корпуса меняется на горизонтальную, а относительного самого корпуса плоскость остается фронтальной. Если же в этом положении человек поворачивает голову, то относительно головы, его корпус перемещается в сагиттальную плоскость, а ноги во фронтальную. И так далее. Таким образом Форсайт усложняет трехмерное пространство, анализируя его ещё и с точки зрения постоянной динамики. Кроме того, Форсайт оставляет пространство так же умышленным, т.е. осознанно ограниченным, но не останавливается на этом пространстве. Границы пространства у Форсайта бесконечно меняют форму, очертания, протяженность и т.д. Это не столько евклидово пространство, к которому обращался в своем анализе Лабан, сколько гетеротопное пространство Мишеля Фуко[[32]](#footnote-32).

**Тело**

Тело человека в технологии импровизации ― главный инструмент. При этом тело у Форсайта словно не является чем-то цельным и неделимым. Он разнимает тело на сколько угодно частей, начиная от суставов, продолжая сторонами поверхностей и заканчивая любой точкой, находящейся как на теле, так и внутри и вне его. Форсайт не убирает тело из фокуса, как это было в концепции природы, он концентрируется строго на теле. При этом происходит как бы раздвижение человеческого тела, его осознанное воображаемое расширение, с тем чтобы занять как можно более широкое, сложное, нетривиальное положение в пространстве. Также, как Форсайт деконструирует пространство, также он деконструирует тело человека: сегментирует, трансформирует, множит, схлопывает, восстанавливает и снова разбирает на элементы.

**Взаимодействие тела и пространства**

Если у Фуллер и у Лабана, как и в «Хореографических объектах», движение происходит ровно на границе тела и пространства, то в технике импровизации Форсайта ситуация усложняется. Движение производится телом. При этом движение может находится как бы внутри тела, воспроизводя, например, микроконцепции и существует в пространстве ровно настолько, насколько в нем находится тело человека. Или наоборот: движение производится телом, но при этом словно отсоединяется от него и остается близко или далеко от него в кинесфере. Это хорошо видно на видеороликах, в которых движение визуализируется пририсованными к танцовщикам в динамике точками, линиями, дугами, ломаными. Часто они остаются как след в пространстве, причем остаются далеко за пределами тела. Таким образом движение, с одной стороны, производится традиционно телом, но с другой ― находится либо внутри, либо вне его.

**Время**

Форсайт, как и Лабан, не слишком акцентирует внимание на времени движения. Но в технологии импровизации есть два момента, которые все же отсылают к категории времени.

Оба приема находятся в разделе Реорганизация. Первый ― «Обратный порядок» (reverse temporal order) ― предлагает все движения и действия воспроизвести от последнего к первому. При этом дополнительные приемы, которые применяются в конкретной связке движений, обращенной вспять, также должны быть переориентированы: растяжение в сжатие, схлопывание в вытяжение.

Другой прием ― «Сжатие времени» (time compression) ― предлагает исполнить некую существующую вариацию настолько быстро, насколько это возможно.

В целом можно сказать, что Форсайт применяет к категории времени те же подходы, что и к пространству, не концентрируясь на его фрагментации.

**Противоречие**

Главное противоречие в технике импровизации Форсайта состоит в том, что, подвергая движение многократному препарированию, он приходит в конечном итоге все равно к некоему природному движению, в котором нет ничего строго зафиксированного, в котором всё меняет, движется, превращается одно в другое, но при этом, одновременно соблюдает определенный порядок. Преобразовывая пространство и движение через концепцию геометрии, Форсайт раз за разом все равно стремится воссоздать концепцию природы. На этот раз рационализируя природу не через стихию воздуха, а через идеальные геометрические фигуры и их усложненные вариации.

**Отступление 2: о фиксации хореографии**

Нотация сопровождает танец с момента возникновения балетного искусства. Не отвлекаясь на термин «хореография» (от др.-греч. χορεία – «пляска, хоровод», χορός – «групповой танец», γράφω – «пишу»), который сам по себе обозначает то ли «писание танцем», то ли запись танца, скажем, что попытки зафиксировать те или иные движения и их последовательность ― это признак становления искусства, преобразования его из чисто практического, ремесленного процесса в процесс осмысляемый, рефлексируемый. Способ фиксации движения может много сказать о рецепции танца. Так, один из первых способов нотации танца ― система Фейе (Рауль Оже-Фейе – французский придворный балетмейстер, танцовщик; время создания системы нотации – вторая половина XVII - начало XVIII) фиксирует траекторию перемещения и, в основном, движения ног (положения рук обозначались гораздо меньшим количеством символов-положений). Причем, нотация движений ног фиксировала, по большей части, так называемую партерную хореографию: шаги (простые, переменные), смену положений plié – relevé, невысокие прыжки, мелкие заноски. Все составляющие нотации (простые, чаще симметричные линии траекторий, виртуозное владение низовой партерной техникой, изящные и малоподвижные положения рук и корпуса, которые почти не отображаются в нотации, потому что неизменны — всё это признаки большого стиля Людовика XIV, в котором объединяются приметы классицизма и барокко. Нотация Фейе — это план регулярных садов Версаля, перенесенный на бумагу и затем исполненный в танце.

Последующие системы записи, фиксирующие в большей степени классический танец (хотя они и позиционировались как универсальные) ― нотация Степанова (Владимир Степанов – артист кордебалета Императорских театров; время создания нотации – 1890-е годы), нотация Бенеш (музыкант Рудольф Бенеш и танцовщица Джоан Бенеш; время создания нотации – 1950-е годы) ― больше всего похожи на современную музыкальную нотацию: линейный горизонтальный стан, состоящий из нескольких разделов, на котором располагаются ноты-движения отдельно для верхней, средней и нижней частей тела. Здесь похожим образом используется тактовая черта и можно даже сопоставлять танцевальную и музыкальную нотации, располагая их одну над другой.

Свои поиски в балетной нотации вели и такие балетмейстеры как Артур Сен-Леон, Энрико Чекетти, Александр Горский (развивал систему Степанова после его смерти), Вацлав и Бронислава Нижинские[[33]](#footnote-33). Нотационные элементы использовала Ваганова в разработке своей методики (расположение точек ориентации в зале)[[34]](#footnote-34).

Принципиально иную систему записи танца, которая получила название кинетография или лабанотация, разработал Рудольф Лабан. Она представляет собой вертикально-линейный стан, на котором центральная линейка фиксирует положение корпуса, а линейки вправо и влево от центра фиксируют положения или движения ног, рук и головы. Главными революционными открытиями лабанотации стали возможность записывать движения человека в динамике, а не только в статике, как это было раньше, и возможность описывать уровни и амплитуду движения, т. е. трехмерное пространство. В соответствии со своей пространственной теорией, Лабан дал обозначения не только различным положениям, уровням, градусам наклона, но и амплитуде и продолжительности движения. Подобие тактовых черт также использовались Лабаном. Они могли синхронизироваться с музыкой или давать представление о скорости и продолжительности танцевальной фразы вне зависимости от звукового или музыкального сопровождения. С другой стороны, была сделана попытка записать движение во всем его объеме, не редуцируя его до плоскости, как это было в предыдущих нотациях. Система записи танца Лабана стала одной из самых востребованных в XX веке из-за своей универсальности: фиксировать можно как, например, балеты Баланчина, так и бытовое движение.

Правда есть и проблемные моменты, связанные с нотацией танца, как таковой. Несмотря на то, что тело человека и достижимое им пространство ограничены, все-таки количество и диапазон человеческих движений безграничны. Поэтому зафиксировать, например, импровизацию или хореографию некоторых произведений Форсайта в точности невозможно.

Здесь танцнотацию снова можно сравнить с музыкальной нотацией, в которой обозначение темпов и характеров фиксируется, но всякий раз при исполнении обретает индивидуальную интерпретацию. Также, как и в невменной нотации высота голоса определяется лишь последовательностью повышений и понижений звука, в ранних танцнотациях, движение определяется обозначенной траекторией и последовательностью шагов. Кроме того, возникает вопрос трансформации хореографического движения в знак и вопрос об обратном переводе, расшифровке.

Лабан разработал сложную многосоставную систему записи танца, в которой попытался учесть все нюансы движения. Очевидно, однако, что дух движения, его дыхание и атмосферу зафиксировать невозможно. Вероятно, почувствовав и поняв это, Форсайт использует лабанотацию не по прямому назвачению, а при помощи деконструкции переориентирует систему Лабана для импровизации, и, уже в свою очередь, по-своему, пытается поймать дух свободного танцевального движения.

**Глава 3. Пространство случая**

**Chance Operations Мерса Каннингема**

В американской музыке 1950-х была осуществлена попытка нарушить инерцию постоянной схемы художественного регламента; в одном из найденных методов были объединены регламент и его отсутствие. Композитор Джон Кейдж разрабатывает метод случайных действий (chance operations), передоверя ответственность автора за сочинение случая (гадание по таблице И-Цзин, игральные кости, карты звездного неба, шероховатости на бумаге). Впервые композитор Джон Кейдж применяет метод случайных действий в 1950 и 1951 годах, когда при помощи выбрасывания монеты определяет параметры Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра[[35]](#footnote-35). Процесс такого случайного выбора был, парадоксальным образом, тщательно регламентированным, крайне длительным и трудоемким. Случайность при этом действовала только на данном уровне, затем сочинение фиксировалось (нотировалось). Позднее Кейдж разработал и другой принцип — недетерминированности, в котором «окончательное решение перекладывается на плечи исполнителя».

Мерс Каннингем (1919 ― 2009, американский танцовщик, хореограф, партнер и соавтор Кейджа), перенес метод случайных действий на хореографию. Специфика танцевального движения отразилась на способах применения метода. При помощи таблиц ― стандартного метода определения элементов, разработанного Кейджем и перенесенного на движение Каннингемом (в одних работах элементы расписаны более подробно, в других — нет), варьировались аспекты пространства, времени и движения, и затем собирались в том варианте, который предложил метод случая. Кроме того, само движение также должно было фрагментироваться: отдельно приходилось делать выбор для движений рук, ног, корпуса, головы, направления движения, структуры пауз. Помимо необходимости многократно делать выбор, нужно было также свести всё воедино. С точки зрения хореографии, это была возможность не идти за привычной логикой построения движенческой комбинации. С точки зрения танцовщиков, это было, с одной стороны, испытание на координацию и виртуозное владение техникой, а с другой стороны, необходимость всегда быть сконцентрированным на том, что происходит здесь и сейчас для того, чтобы контролировать траектории партнеров и при необходимости корректировать собственную.

«Шестнадцать танцев для солиста и кордебалета из трех танцовщиков» (Sixteen Dances for Soloist and Company of Three, на музыку Джона Кейджа Sixteen Dances, 1951) — первая хореографическая работа, которая создана при помощи выбрасывания монеты. Идея была в том, чтобы избавиться от идеологии любого рода или самопрезентации, от эмоций и сюжета, и представить более глубокий уровень реальности ― за пределами субъективности. Каннингем верил, что, если отдаться на волю случая (или, как еще он это видел, принципу упорядочивания природы (ordering principle of nature)), это поможет ему избежать как телесных паттернов, так и стереотипов его собственного воображения и художественного вкуса.

Также Каннингем попытался изменить подход к композиции танцевального произведения с точки зрения зрительского восприятия. С одной стороны, он вслед за Кейджем отказывался от эмоции в танце и подходил к хореографическому произведению с холодным умом. Танцовщики здесь не являлись носителями нарратива, так называемой образности, а были антиэкспрессивными трансляторами случайного, но при этом заранее подготовленного выбора. С другой стороны, при помощи метода случайных действий создавались несколько постоянно меняющихся центров притяжения зрительского внимания.

Танцовщики в работах Каннингема были, по сути, одним из элементов пространства.

Иллюстрацией метода случайных действий в хореографии можно назвать «Случайную сюиту» (Suite by Chance, на музыку Крисчена Вулфа For Magnetic Tape, 1953). При создании использовалось несколько видов таблиц[[36]](#footnote-36). Таблица движений разных видов (фразы и позы, в движении и статике); таблица длительностей (должна ли фраза быть длиннее или короче, а поза длиться больше или меньше, или, если их невозможно длить столько, сколько нужно, например, один простой шаг, то тогда их нужно повторить столько раз, чтобы заполнить заданный отрезок времени); таблица направлений в пространстве (на плане зала). Заполнение этих таблиц, в которых отражалась некоторая ограниченность физических возможностей и из которых могло бы родиться нечто целостное, не была случайной. Но после этого, при помощи методов контролируемого случая, собиралось целое. Набор движений для каждого танцовщика подбирался случайным методом из первой таблицы. Их расположение в пространстве, направление и продолжительность ― из других таблиц. Важные структурные точки в музыке, количество танцовщиков на сцене, синхрон или отдельные комбинации ― всё определялось при помощи брошенной монеты. Некоторые движения. которые выпадали много раз, использовались в разных направлениях, уровнях и продолжительности. Некоторые движения из таблиц вообще не использовались ни разу.

Музыка Крисчена Вулфа, созданная для «Случайной сюиты», структурировалась не относительным временем (метром и ритмом), а абсолютным (хронометражем). Иногда движения управлялись исключительно временем, и темп движений заставлял танцовщиков расширять то пространство, которое им нужно было для исполнения.

При составлении своих структур Кейдж и Каннингем подражали природному разнообразию: как не бывает двух одинаковых деревьев в лесу и даже двух одинаковых листьев на одном дереве, хотя все они возникают по одной «схеме». Также не бывает и идеальной симметрии в расположении танцовщиков, правильной повторяемости или расположения элементов и так далее.

Наилучшим образом это стохастическое следование за природным движением проявилось в одной из работ позднего периода ― «Птицы на пляже для камеры» (Beach birds for camera, на музыку Джона Кейджа, композиция FOUR31991). Вначале созданные как сценическое произведение, через несколько месяцев после премьеры «Птицы на пляже» были перенесены на видеопленку. 28-минутное видео снял оператор Эллиот Каплан в двух разных локациях в Нью-Йорке. Соответственно, видео состоит из двух частей: черно-белой и цветной.

Танцовщики были одеты в одинаковые черно-белые костюмы: слитное трико, которое облегает все тело от шеи до ладоней и щиколоток; черная ткань покрывает ладони, руки и верхнюю часть корпуса, так что образуется как бы абрис крыльев ласточки или стрижа; нижняя часть торса и ноги ― белые.

Первые кадры видео фиксируют корпус танцовщиков и раскинутые чуть в стороны натянутые руки. Голов и ног не видно. Танцовщики не статичны, медленно и в то же время пружинисто раскачиваются из стороны в сторону; амплитуда минимальна, это буквально микродвижение, просто чтобы обозначить дыхание пространства и отсутствие статики. В нескольких первых планах (каждый по несколько секунд) руки танцовщиков, которые облегает черная ткань, перекрещиваются, создавая как бы подобие скрещенных веток в лесу, или просто абстрактные пересекающиеся линии, наподобие картин Джексона Поллока (только не с такой степенью интенсивности). Здесь несмотря на то, что Каннингем всегда работал именно с человеческим телом, с живыми танцовщиками, возникает то же ощущение, что и в концепции природы, – ощущение потери антропоморфности. Мы не видим лиц, не видим ног, видим только части корпуса и рук, которые обретают некую абстрактную выразительность, свободную от субъектного нарратива ― остаются только линии и их пересечения.

С первыми звуками FOUR3 ― общий план. Одиннадцать танцовщиков в разных ракурсах неравномерно распределены по светлому залу с большими окнами; большая часть сосредоточена слева, меньшая справа, при этом слева больше всего танцовщиков дальше от камеры, а пространство впереди справа практически пустое. Танцовщики, каждый в разное время, начинают двигаться. У кого-то это движение всей руки, у кого-то только дрожание одной ладони, у кого-то наклон и поворот корпуса, у кого-то шаг и следующая затем комбинация из нескольких движений. Плотность движений то нарастает, то ослабевает. В некоторых моментах танцовщики на секунду совпадают в движениях, но затем тут же распадаются по своих траекториям. Постепенно выявляются паттерны (повторяющиеся движения): несколько типов невысоких быстрых прыжков с мелкой сменой ног, будто рефлекторные сокращения в корпусе, скорые вращения на одном месте, медленные наклоны корпуса с одновременным изгибанием линии рук, стремительные шаги со сменой уровня через широкое demi-plie по второй позиции и затем вырастание в releve, медленное releve без продвижения с одновременным прогибом в верхней части корпуса, медленные повороты в зафиксированном положении с одной ногой в attitude и наклонным корпусом. Иногда будто бы возникают взаимоотношения между танцовщиками (фиксируют положения друг напротив друга, пересекаются в траекториях, синхронизируются в движениях), но это ощущение каждый раз рассыпается.

В следующем коротком проведении процесс усложняется, появляется взаимодействие: возникают дуэты, трио, в них обнаруживаются точки контакта. Танцовщики иногда приближаются друг к другу вплотную, продолжая повторять паттерны (которые в свою очередь усложняются новыми положениями корпуса и ног, глубокими plie, партерными положениями), иногда переплетаются в высокие или низкие поддержки. Также танцовщики рандомно выпадают из взаимодействия и переходят в модус сольного движения, затем снова возвращаясь уже в другой контакт. В один момент замирают все танцовщики, кроме одного, который исполняет сольную вариацию, состоящую из набора тех же паттернов. Затем общее движение снова продолжается, до тех пор, пока некоторые из танцовщиков не уходят из поля зрения камеры, двигаясь как бы сквозь нее.

В следующем кадре появляется цветной план, снятый в другой студии: просторное пространство без окон, с высокими металлическими лестницами по серым кирпичным стенам; с одной стороны – большой прямоугольный фон ярко синего цвета. Танцовщица и танцовщик исполняют большой дуэт. В определенный момент камера дает более общий план, мы видим других танцовщиц, которые продолжают двигаться параллельно центральному дуэту. Фокус смещается на танцовщиц, затем появляются еще танцовщики. Движение продолжается в том же регистре, иногда камера выхватывает солиста, трио, дуэт. Видео оканчивается будто без какого-либо финала.

Во второй части видео гораздо динамичнее работает камера: больше движения вокруг танцовщиков (всех, одного или какой-либо группы), чаще происходит смена ракурсов, динамичнее монтаж и смена ближнего и общего планов.

«Птицы на пляже для камеры» — это попытка осознанно, математическим способом повторить движение природы, в данном случае – движения стаи птиц. Это движение не обладает структурой, кроме той, которая образуется хаотически и спонтанно и не существует как рефлексируемый процесс. Каннингем же парадоксально доводит структурную рефлексию до максимума для того, чтобы попытаться воспроизвести именно эту хаотичность и спонтанность. Он использует камеру, как еще один независимый источник движения, как еще один план, помимо собственно танцовщиков и музыки, тем самым еще больше усложняет и децентрализует пространство. При этом, если обычно он предоставляет зрителю самому выбирать точку наблюдения за хореографией, то здесь зритель лишен этого выбора, и этот процесс передоверяется глазу камеры.

Это произведение иллюстрирует максимум вариативности в процессе создания и, одновременно, выявляет некую беспощадность этого процесса. Неопределенность существует только до определенного момента ― пока выкидываются монета или кости. Выбор не подлежит сомнению или интерпретации. С этого момента начинается строгая определенность, до момента, когда снова нужно будет делать выбор. Здесь строгий регламент отбора в каком-то смысле подменяет строгий регламент композиции. В этой точке случайное пространство Каннингема пересекается с пространством неоклассическим, так же как у Фуллер и Лабана.

**Пространство**

Пространство танца Каннингема не имеет четких границ. Вслед за Альбертом Эйнштейном, создателем теории относительности и, среди прочего, теории броуновского движения и теории фотонов, Каннингем повторяет мысль о том, что зафиксированных точек (какие есть, например, у Лабана) не существует. Пространство хореографии здесь становится средой, в ней отсутствует субъектно-объектное противостояние. Пространство случая — это пространство свободной игры. Оно не определяет себя и не определяется каким-то человеком или группой людей, но каждый раз обретает очертания через игру с выбором, через многократное внешнее воздействие случая.

Когда четкие границы теряются, происходит возвращение к органике, так как пространство случая — это возвращение к пространству природы на новом витке развития. Но не только. Нельзя утверждать, что случайная среда — это пространство свободного течения. Она наполнена препятствиями (случайными, неизвестными нам), от столкновения с которыми каждый раз происходит изменение траектории движения.

Если в первых двух концепциях траектория движения понятна, определена и задана, то здесь схема пространства как такового исчезает, остается лишь схема поиска.

Среда — это система, обладающая бесконечным числом внутренних степеней свободы. В ней бесконечность и свобода коррелирует с концепцией движения природного пространства, в котором нет начала и завершения, а системность и ступенчатость рифмуются с системностью концепции геометрического движения.

Развивая идею множественности центров (multiplicity of centers), Каннингем отвергал традиционную фронтальную ориентацию сцены и предлагал каждую точку танцевального пространства — неважно, занята она в данный момент танцем или нет, — считать равнозначной другим. Он открыл, что непостоянное и неиерархическое пространство, в котором каждая точка одинаково важна и одинаково изменяема, открывает безграничные возможности для хореографии. Танцовщик может выглядеть интересно с любой точки пространства и зритель должен иметь «свободу взгляда», свободу выбора той точки, в которую он будет смотреть, за которой будет наблюдать в каждый отдельный момент времени, как это бывает в обычной повседневной жизни, где множество равнозначных событий происходят одновременно[[37]](#footnote-37).

Здесь на новом витке происходит осмысление идеи инсталляции. Если серпантин Фуллер становился инсталляцией неосознанно, то инсталляции Раушенберга и события Каннингема вполне осознанно копировали элементы и процессы природы, извлекая их из естественной среды, перенося в среду конструируемую и наделяя абстрактной поэтикой.

Каждый раз способ создания траекторий танца придумывался заново. Например, пространственный план для «Сюиты соло в пространстве и времени» (Solo Suite in Space and Time, на композицию Джона Кейджа Music for Piano 1-20, 1953) был сделан при помощи нумерации пятен, которые возникали на таблице на листе белой бумаги, если на него посветить ярким светом. Из этих найденных зафиксированных пятен потом выявились длительности, а затем при помощи монеты выбраны движения и комбинации движений для каждой из пяти частей работ.

Через три года, в «Сюите для пяти» (Suite for Five, на композицию Music for Piano Джона Кейджа, 1956), Каннингем использовал похожий метод для нескольких танцовщиков: накладывая листы с «пятнами» друг на друга, определял точки совпадения танцовщиков и таким образов формировал рисунок их траекторий.

Пространственная структура «Птиц на пляже» рождалась из наблюдений за перемещением стаи птиц.

Танец, рожденный таким образом, лишен нарратива и напоминает чистый, пустой, обезличенный зал выставочного пространства. Танцовщики здесь, как арт-объекты, существуют автономно. Если Поллок искал возможность трансформировать процесс создания живописного полотна в танец, то Каннингем искал, как трансформировать танцовщика в арт-объект.

**Тело**

Убеждение Каннингема, что *anything can follow anything[[38]](#footnote-38)*, а также метод случайных действий, означал, что «случайно выбранные» движения ног и корпуса должны были соединяться со «случайно выбранными» движениями рук и головы, а также координироваться с сильно смещенным центром тяжести. Всё это влечет за собой резкую смену направлений и модуса движений. В один момент танцовщик стоит, в следующий он уже прыгает или вращается. Движения могли быть обычными и необычными, но самым необычным было то, как они соединялись в единое целое, насколько возможно освобожденное от привычных причин и связей. В чисто техническом смысле это влекло за собой особую специфику танца, важной частью которого была изоляция: части тела двигались независимо друг от друга и часто в оппозиции друг к другу.

Здесь можно выделить два больших раздела, о которых нужно говорить относительно тела танца в пространстве случая: техника Каннингема и движение, которое создается непосредственно для хореографических событий.

Техника Каннингема ― достаточно строгая школа, выработанный регламент которой почти не подвергается изменениям и сомнениям, и, в общем, это чистый проект danse d'école.

Ключевые концепты техники Каннингема[[39]](#footnote-39):

― работа корпуса и ног (torso and legwork; развивает четкость, силу и гибкость позвоночника и ног; корпус и ноги работают как в координации, так и в оппозиции);

― работа с ритмом (rhythmic accuracy; различные размеры и темпы меняются на протяжении всего класса, чтобы создать основу для ритмической точности движения в динамике);

― пространственная осознанность (spatial awareness, достигается за счет многократного изменения направления в рамках одной фразы, где любая точка в пространстве может быть ориентиром для танцовщика; в более сложной работе различные части тела двигаются одновременно в нескольких направлениях).

По сути, это тело на стыке классического танца и модерна, с некоторыми важными трансформациями.

Техника Каннингема, которая отрабатывается танцовщиками на ежедневном классе, состоит, наподобие классического экзерсиса, из конкретных, последовательно расположенных разделов (bounces, leg work (plie, tendu, jete, adagio), кроссы, прыжки). Техника исполнения частично ориентирована на выворотность и вертикаль, как и классическая техника, но при этом усложнена с точки зрения позиции тела, координации; комбинации лишены привычной логики. Кроме того, классическая техника работает с категорией веса, точнее, с преодолением веса и гравитации. Каннингем же с весом и силой притяжения не работает, его больше интересует расположение и перемещение тела в пространстве, а по отношению к весу техника Каннингема нейтральна. При этом обе техники похожи некой линейностью в своей разработке экзерсиса: от простого к сложному. И если классический танец строго вертикален, то линия привычной вертикали у Каннингема преобразуется в горизонталь, диагональ, спираль и расширяется в пространстве.

Техники модерна также преобразуются у Каннингема, причем он противодействует модерну часто даже больше, чем балетной технике. Так, досконально зная технику Марты Грэм, он во многом шел здесь от обратного. Грэм всегда работала с весом ― пружинисто, приземисто, тяжело, ― Каннингем, как было сказано выше, с весом не работает. В танце Грэм силен эмоциональный компонент, это, по сути, американский экспрессионистский танец, ― Каннингем же эмоционально абсолютно холоден. Центр техники Грэм ― принцип «сокращение-расслабление» (contraction-release), где главное сокращение происходит, по сути, в матке, в центре тела. Каннингем же и в технике отказывается от центрирования, и, как позже сделал Форсайт, создает в теле бесконечное количество точек напряжения, сопряжения, отдаления и т.д. У Грэм ― contraction (сокращение), у Каннингема ― curve (изгиб): у нее *эмоциональный центр действия*, у него *пространственный контур*. Если Грэм танцует маткой, то Каннингем ― кожей. Она вся направлена внутрь, он — вовне. Грэм не работает с пространством, Каннингему же принципиально важно, где и как именнотело расположено в пространстве[[40]](#footnote-40).

Создание лексики для хореографических событий обладало большей свободой по сравнению с техникой ежедневного тренажа. Набор движений для chance operations составлялся из паттернов техники или из джем-сессии танцовщиков.

Каннингем перенес в хореографию и другие приемы Кейджа. Одним из них было использование гамута (gamut — гамма, шкала); у Кейджа это был неизменный набор звуков, у Каннингема — движений. Гамут движений соединялся со спонтанными действиями (нервным смехом, входом, выходом).

Другой прием — подготовленное фортепиано Кейджа, хореографическую версию которого можно увидеть в «подготовленном теле» танцовщика. В работе «Сценарий» (Scenario, 1997) костюмы дизайнера Рей Кавакубо физически трансформировали тело танцовщиков при помощи ассиметричных подкладных подушек на спине, боках, плечах. В таких костюмах изменялась способность поднимать ноги и руки, наклоняться, вращаться. Подготовленное фортепиано обнаруживало неслыханные прежде на этом инструменте тембры — звоны и шорохи, превращаясь в ударный ансамбль; «подготовленное тело» в «Сценарии» Каннингема-Кавакубо теряло антропоморфность. Можно сказать, что Каннингем преобразовывал тело человека в элемент пространства.

**Взаимодействие тела и пространства**

Движение Каннингема часто кажется импровизацией, но на самом деле довольно строго зафиксировано. Вернее, внутри зафиксированной схемы есть простроенные эпизоды, а также зафиксированные лакуны, внутри которых решение передоверяется исполнителю/исполнителям. В разных работах им передоверяется решение о длительности паузы, о выборе направления, о выборе последовательности движений. Степень фиксации каждый раз разная.

При этом, с одной стороны, тело человека является элементом пространства, таким же, как например, видеокамера, окно или свет. А с другой стороны, часто работа с пространством и работа с телом существуют как два параллельных потока. Наличие, продолжительность и последовательность движений могут происходит как без перемещения вовсе, так и с очень активным освоением пространства. И, наоборот, пространственные категории ― амплитуда, направление ― часто не зависят от лексической наполненности. Два этих компонента ― пространственные категории и лексическая наполненность ― существуют независимо друг от друга. Более того, часто пространство может присутствовать в работе, а танцовщику выпадает исполнять движения вне видимого зрителю пространства. Тогда тело танца как бы исчезает из самого танца.

Взаимодействие тела и пространства в методе случайных действий четко регламентируется, но регламент известен лишь частично. Движение маршрутизируется, но маршрут не известен заранее. Оно может быть нотировано, но уже после исполнения. Танцовщик и/или хореограф здесь одновременно субъект (бросает игральные кости) и объект (подчиняется выброшенному на игральных костях варианту).

**Время**

Если в пространстве природы и геометрии категория времени принимала умозрительный, почти второстепенный характер, то в пространстве случая время стало одним из важнейших элементов.

Хореографические события Каннингема складывались из трех параллельных потоков: пространственного, телесного и временнóго. Звуковой, музыкальный поток был здесь частным случаем категории времени.

И если Кейдж изучал тишину, как часть звука, то Каннингем рассматривал паузу и статику, как часть динамики.

Менялся способ координации между танцовщиками. Они уже не могли опереться на музыку, поэтому приходилось искать другие пути для того, что координироваться друг с другом: синхронизироваться, совпадать в каких-то определенных точках, в длинных фразах ориентироваться на секундомер или какие-то визуальные подсказки.

Часто нужно было ориентироваться на внутреннее чувство ритма, отработанное на репетициях. В другие моменты ориентировались на разработанный счет или пульс, основанный на дыхании.

На основе идеи параллельных потоков был создан, например, «Корень несфокусированности» (Root of an Unfocus, на одноименную музыку Джона Кейджа,1944) ― соло Каннингема, в котором время распределялось по «временны́м контейнерам», заданным Кейджем. Музыка и танец соединялись в начале и конце каждого «контейнера», но внутри частей существовали независимо. Музыка и танец создавались и воспринимались по отдельности, а затем были соединены.

Принцип существования во времени для танцовщиков — здесь и сейчас. Нужно быть крайне включенным в процесс для того, чтобы по ходу события принимать решения там, где это условлено. То есть время, так же как пространство и тело, регламентируется, но заранее не известно.

**Противоречие**

Интересно, что, подвергая процесс создания материала для своих произведений случайной вариативности, Каннингем как бы объединил в себе концепцию природы и концепцию геометрии. Раскладывая и фрагментируя движение на бесконечное количество элементов, гамм, последовательностей (как Лабан), Каннингем стремится к тому, чтобы реплицировать некий идеальный образ природного движения (как Фуллер). Методом случайных действий он пытается после анализа снова прийти к синтезу, при этом попутно счищая с движения слои всевозможных нарративов.

Кульминацию это процесс дистилляции получает в работе «Птицы на пляже для камеры», когда зритель лишается возможности своего выбора и пространство случайности полностью преобразуется в движенческую среду.

Этот способ движения можно обозначить ― пластической алгоритм 3: «Анализ ― синтез».

## Реплика Форсайта: From a classical position

«Из классической позиции» (From a classical position, музыка Тома Виллемса, 1997)[[41]](#footnote-41) — это фильм-дуэт, созданный Уильямом Форсайтом и Даной Касперсен (танцовщица, хореограф, танцдраматург, конфликтолог; жена Форсайта).

Форсайт и Касперсен в течение нескольких лет вынашивали идею совместной видеоработы. В определенный момент обстоятельства сложились удачно, съемки были запланированы. Танцовщики репетировали в течение пяти недель, составив несколько больших дуэтов. Отсняв материал, как было запланировано, и посмотрев его, Форсайту и Касперсен пришлось переделывать работу: на видео повторялись все стереотипы о хореографии в кино, какие только можно было вспомнить. Взяв еще несколько дней на подготовку, танцовщики снова пришли в студию и сняли несколько часов совместной импровизации. Монтаж именно этой съемки и стал фильмом «Из классической позиции»[[42]](#footnote-42).

В течение 25 минут мы видим только затемненное пространство и двух танцовщиков в зоне рассеянного света. На первом кадре Форсайт кружится в свободном вращении вокруг Касперсен, которая застыла в ассиметричной позе. Следующий эпизод: они оба движутся по диагонали (хотя это может быть и фронтальная линия), как бы обгоняя друг друга, при этом у каждого подкашиваются ноги и подламываются, шлепаются на пол руки, вывернутые будто суставами наружу; замирают рядом, находят точку контакта ― Касперсен кладет руку на лоб Форсайта, затем он берет ее палец и отводит руку от своего лба. Дальнейший видеоряд состоит из большого дуэта, затем соло Форсайта и снова дуэт.

Помимо смены хореографического ритма (медитативный в партере и более активный, игровой наверху), работа также организована ритмическим монтажом. Общие планы исполнителей сменяются статичными сверхкрупными планами переплетения их рук и корпуса. Здесь мы снова не видим тело целиком и даже не понимаем сразу, что в кадре пара людей. Как и в первых кадрах «Птиц на пляже для камеры» тело здесь внезапно перестает быть человеческим. Это коррелирует с идеями Форсайта о том, что для хореографии не обязательно нужен человек (что было проиллюстрировано в первой главе данного исследования). Затем всякий раз статика снова сменяется динамикой.

Интересно, как авторы работают со взглядом зрителя. Если у Каннингема зритель следит за абстрактным рассредоточенным движением, при этом направление взгляда контролируется камерой, то у Форсайта и Касперсен контроль взгляда зрителя сохраняется, но камера концентрируется на абстрактном сосредоточенном движении. Это как расходящийся и сходящийся световой пучок.

Работа Каннингема снята в двухчастной форме ― первая часть черно-белая, вторая цветная. Работа Форсайта снята в цветном формате, но при этом выглядит монохромной.

В отличие от «Птиц на пляже», видеоработа Форсайта затрагивает еще один план ― назовем его «формальное-интимное». Движение здесь не обретает нарратив и также, как у Каннингема всячески бежит от него, но телесность становится практически осязаемой. Крупные гиперреалистичные кадры, на которых видны мурашки на коже, поры и складки в локтевом сгибе, шумное дыхание, случайный взгляд на партнера, тактильный контакт — все это дает понять, что перед зрителем не объекты пространства, а живые люди. При этом сами они воспринимают друг друга как геометрическую форму, как набор линий, изгибов и объемов, которые можно аккуратно переконструировать, перестраивать, пересобирать.

Кроме того, импровизация Касперсен и Форсайта не была выстроена, поэтому процесс монтажа включал в себя поиск структуры. Традиционно подготовительная работа по придумыванию композиции перенеслась в постпродакшн. Форсайт назвал это процессом, «где у вас есть материал, но нет повестки дня»[[43]](#footnote-43). Можно сказать, что анализ и синтез в способе движения Форсайта и в его способе организации хореографии меняются местами, снова выстраиваются линейно, затем теряют линейность и т.д.

**Пространство**

Физическое пространство видеоработы снова теряет конкретные очертания. Как и у Фуллер, границы стен вытемняются, становятся размытыми, неважными. Танцовщики работают как бы в рассеянном световом облаке.

Здесь снова возникает идея пространственного контрапункта. Только если в «Черных флагах» контрапункт находился между роботами-манипуляторами, тканью и воздухом, то теперь контрапункт проявляет траектории и точки пересечения двух танцовщиков.

Экспансивный пластический алгоритм распространяется здесь как на пространство, так и на тело танца.

**Тело**

Лексическое наполнение с трудом поддается анализу, т.к. это свободная импровизация, но можно назвать некоторые паттерны. В партерной части у обоих танцовщиков руки будто вязнут в воздухе и затем с громким шлепком опускаются на пол или на корпус; здесь же тела плотно переплетаются; иногда один из танцовщиков начинает как бы мягко руководить другим, трансформировать положение партнера, перемещать его в пространстве. В работе на среднем и верхнем уровне танцовщики работают почти всегда автономно, независимо друг от друга, только иногда соединяясь в меняющейся точке контакта. Движение дискретно, фрагментировано, алогично. В разные моменты то и дело возникают тени классических позиций рук, положение ноги tendu, épaulements, отголоски классических дуэтных обводок. Можно сказать, что умышленный пластический алгоритм, воплощенный в технике импровизации Форсайта, здесь расширяется до дуэтного взаимодействия.

**Взаимодействие тела и пространства**

Пространственный и телесный потоки, у Каннингема также параллельные, у Форсайта не просто начинают пересекаться, а будто сливаются воедино. Если у Каннингема тело растворяется в пространстве и становится его элементом, то у Форсайта тело само становится пространством движения. Точнее, пространством танца становятся микрозазоры между двумя телами. Здесь траектории двух тел завязываются в узел, и камера показывает нам этот узел изнутри[[44]](#footnote-44). Инверсия пространственного и телесного потоков у Форсайта будто выворачивает танец наизнанку. Экспансивное, природное и умышленное, геометрическое пространство соединяются в пластическом потоке двух танцовщиков.

**Время**

Важна импровизационная природа постановки. Если у Каннингема танцовщики делают выбор в момент, который заранее определен, то Форсайт и Касперсен совершают выбор в каждый момент времени, пока они движутся. В этом смысле пространство Форсайта в большей степени пространство случайности, чем пространство Каннингема.

Любопытно, что Форсайт, так же как Каннингем использует метод параллельных потоков: музыка Тома Виллемса будто бессистемно возникает и затихает, скрипы, шлепки, удары от движений танцовщиков дополняют звуковой фон, при этом аудиоряд не всегда синхронизирован с видеорядом.

**Противоречие**

Работы Форсайта, также как и работы Каннингема, часто строятся на на децентрализации (например, в первой части Impressing the Czar).  Децентрализация же ведет к неоконченному движению, к структуре, не ограниченной какими-либо рамками. И здесь также есть ощущение, что за пределами камеры происходит движение, просто зрителям оно недоступно. Хореография для Форсайта это не про шаги, а про организацию ― пространства, тела, времени, жизни. В конце концов хореография, по Форсайту, должна служить каналом для желания танцевать. Он сам часто говорит о том, что хореография и танец не одно и тоже: танец — это человеческий феномен, хореография же — это область знаний о движении в мире. Хореограф как бы продолжает мысль Эйнштейна, и затем Каннингема, о том, что не существует зафиксированных точек в пространстве, а значит ― весь мир подчинен хореографической логике, весь мир постоянно танцует. В этом смысле он парадоксально встраивается в ницшеанское восприятие мира как танца, где руки и ноги танцующего являются мерилом добра и зла, и напрасен тот день, когда человек не танцевал. Отчасти именно этому посвящен и цикл «Хореографические объекты», в которых процесс хореографии, с одной стороны, переносится на нетипичные объекты (флаги, маятники, листву деревьев), а с другой ― заставляет любого человека снова почувствовать радость от движения («Воздушный замок», «Нигде и везде одновременно»). Пластический алгоритм «Анализ ― синтез» соединяет в себе две первые концепции. Третья реплика Форсайта, в свою очередь, размыкает все концепции, делая их открытыми формулами.

## Отступление 3: о компьютерных технологиях в хореографии

Детерминированность (предопределенность, причинно-следственная связь, предсказуемая алгоритмичность) во многом определяется законами физики, которым подчиняется в том числе и тело человека. Стремление уйти от детерминированности в хореографическом смысле означает отказ от ограниченности человеческого тела, стремление его преодолеть. Именно поэтому многие хореографы XX и XXI века, в том числе (и главным образом) Мерс Каннингем и Уильям Форсайт использовали в своих работах компьютерные технологии. Каннингем еще в 1990-х годах заинтересовался возможностью сочинять движение при помощи специальных программ (Dance Forms, Life Forms) — это в какой-то степени освобождало процесс сочинения от паттернов сочинителя и ограниченных возможностей тела исполнителя.

В XXI веке Форсайт тоже стал использовать компьютерные технологии (в тех же «Черных флагах», например), но он также стал вдохновением для других мультимедийных придумок, например, для проекта «Синхронные объекты» (Synchronous Objects). Это онлайн проект, который представляет работу Форсайта One Flat thing, reproduced в виде баз данных: различной инфографики, анимации, визуализации связей и контрапунктов. Для Форсайта этот проект стал одним из ответов на вопрос, которым он постоянно задается: как можно воплотить хореографию без использования человеческого тела. Компьютерная технология, по Форсайту, не столько объект хореографии, сколько часть хореографического знания.

Рассуждая о «Синхронных объектах», Форсайт представляет хореографические мультимедийные проекты, как инструмент, который поможет вывести современный танец из поля маргинальности. Танец и хореографы обладают массой инновационных идей о способах организации, тайминге, о том, как уходить от шаблонов, но все эти знания остаются ровно там же где и возникают. Проекты, подобные «Синхронным объектам», позволяют замедлить (или ускорить, если нужно) время танца, позволяют ухватить неуловимую материю хореографического знания в неуловимом же формате мультимедийной реальности.

Это возможность говорить с миром на языке хореографии, но не танцевать в привычном понимании. Компьютерные технологии позволяют экстраполировать хореографические знания и методы сначала на организацию баз данных, на организацию мультимедиа, открывая при этом безграничные возможности для использования методов хореографии во многих других дисциплинах. Это кардинально меняет местоположение современного танца в ряду других искусств и наук, выводя танец на уровень таких новейших течений, как, например, параметризм (архитектурное течение, соединяющее компьютерное проектирование и поиск формы через симуляцию природных и физических процессов).

По сути, хореографические процессы отражают современные процессы, происходящие с информацией (big data, облачные хранилища, виртуальная реальность) и становятся необходимы для того, чтобы найти пути существования в новой информационной реальности, которая оказалась такой похожей по своей структуре на объекты природы (деревья, облака, спирали и прочее).

Виток развития совершен, и мы снова оказались рядом с природой. Это не бег по замкнутому кругу, спираль разомкнута: теперь пространство природы обогащено цифровой функциональностью, бесконечная вариативность подтверждена алгоритмически. Те самые No Fixed Points in Space, о которых говорил Эйнштейн и которые невольно воплощала в своем танце Фуллер, которые пытался зафиксировать Лабан, конструировал в танце Каннингем и деконструировал Форсайт.

# Заключение

Современный танец ― явление многогранное, постоянно находящееся в процессе трансформации. Как пишет Уильям Форсайт в эссе «Хореографические объекты»: «Не существует хореографии как таковой, по крайней мере, ее нельзя понимать как частный случай, представляющий универсальный или стандартный термин»[[45]](#footnote-45). Стало уже привычным понимание, что танец не заключен в театральные рамки (и поэтому в данной работе нет ни одного театрального произведения, хотя она полностью посвящена хореографии). Не ограничивается он и рамками практики, терапии, авторефлексии. Форсайт предлагает расширенное понимание хореографии и танца, как инструмента для получения и организации знаний, действий, структур. Однако, прежде чем пользоваться инструментом, следует его изучить. В данном исследовании предпринята попытка такого изучения, назвать и проанализировать некоторые возможности хореографии как инструмента, который работает не только с телом.

Были сформулированы, описаны и проанализированы следующие концепции пространства в современном танце: «Пространство природы», «Пространство геометрии», «Пространство случая». Каждая концепция представлена на примере работ двух разных хореографов. Изучены структурные составляющие концепций (пространство, тело, их взаимодействие, время), выявлены противоречия, существующие внутри концепций, а также точки соприкосновения всех трех концепций между собой; прослежены пути их трансформаций.

Концепция природы характеризуется тяготением к исчезновению пространства и тела танца, и фокусируется на абстрактном концепте движения, как такового. Время здесь непрерывно. Движение не регламентируется, не отрефлексировано. Выявлен пластический алгоритм, который обозначили как экспансивный, т.е. стремящийся к расширению всех компонентов хореографического пространства.

Концепция геометрии характеризуется тяготением к фиксации границ пространства и тела, фокусируется на предельной теоретизации и структурировании движения. Категория времени освобождена от диктата музыкальных темпов, возникает осознанное стремление и потребность во внутреннем хореографическом ритме. Пластический алгоритм обозначен как умышленный, то есть осознанно ограниченный.

Концепция случая избегает той или иной определенности в вопросе экспансивности или умышленности категорий пространства, тела и времени и, одновременно, вбирает в себя оба пластических алгоритма. Выбор (по разным категориям, в разных произведениях, в разной степени) передоверяется случаю. Осознанным образом воссоздаются природные структуры пространства и времени. Объединенный пластический алгоритм обозначили как «Анализ ― синтез».

При таком взгляде на предмет хореографии перед исследователями открывается во всех смыслах широкое пространство. Структурные исследования не следует ограничивать только шестью описанными работами: их можно экстраполировать как на другие работы героев исследования, так и на работы других хореографов, а также на произведения и процессы, происходящие в смежных жанрах физического и драматического театра, перформанса. С иного ракурса теперь можно изучить вопрос нотаций.

Структурный анализ, примененный в исследовании, может быть использован для дальнейших исследований, как в области хореографии, так и в области других визуальных и пластических искусств.

Например, отдельным исследованием может стать тема антропоморфности, возможность создания танца вне человеческого тела и, наоборот, преобразование его в нечто иное (орнамент, механизм, структуру) через хореографические приемы. Детального исследования с точки зрения структурного анализа хореографии достойны категории времени, звука, языка; должны разрабатываться точки пересечения хореографии с архитектурой, дизайном (в том числе дизайном среды); отдельный интерес представляют будущие исследования на пересечении хореографии и data science.

Как Рудольф Лабан в своё время сделал рывок с помощью пространственной теории и распространил хореографические знания на область эргономики производственного движения, соматики, реабилитационного движения, танцевально-телесной терапии, так теперь Уильям Форсайт дает возможность расширить хореографические знания на область современных процессов и тенденций.

# Список литературы

1. Беспредметность и абстракция. // Сборник под ред. Коваленко Г. ― М.: Наука, 2011. ― 630 с.
2. Блазис К. Кодекс Терпсихоры. / Пер. с англ. Туминой Е.А. ― М.: ГИТИС, 2017. ― 304 с.
3. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. ― М.: Искусство, 1987. ― 560 с.
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца. ― М.: Лань, 2007. ― 192 с.
5. Введение в театроведение: Учебное пособие. / Сост. и отв. ред. Ю.М.Барбой. ― СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. ― 367 с.
6. Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. ― СПб: Азбука-классика, 2005. - 315 с.
7. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. ― М.: Планета музыки, 2008. ― 368 с.
8. Габричевский А. Г. Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
9. Гаевский В.М., Гершензон П.Д. Разговоры о русском балете. Комментарии к новейшей истории. ― М.: Новое издательство, 2010. ― 292 с.
10. Гердт О. Contemporary dance: история трёх смертей. // «Театр» №20, 2015. ― С. 12-37.
11. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. ― М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. ― 320 с.
12. Грэм М. Память крови. Автобиография. ― М.: Арт Гид, 2017. ― 240 с.
13. Жак-Далькроз Э. Ритм. ― М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2019. ― 248 с.
14. Кандинский В. О духовном в искусстве. ― М.: «Издательство «Э», 2018. ― 160 с.
15. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. / Пер. с нем. Козиной Е. ― Спб.: Азбука-Аттикус, 2014. ― 240 c.
16. Каннингем М. Гладкий, потому что неровный… / Под ред. Лешев Ж. ― М.: Арт Гид, 2019. ― 240 с.
17. Конаев С. Запись тела и тело записи. // «Театр» №20, 2015. ― С.88-99.
18. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. ― М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. ― 400 c.
19. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности. ― Спб.: Лань, Планета музыки, 2020. ― 208 с.
20. Левинсон А.Я. Лой Фуллер и её школа (по поводу гастролей в Париже) // Аполлон. ― 1911. ― №9. ― С. 55-56
21. Левинсон А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. ― М.: Планета музыки, 2022. ― 556 с.
22. Манулкина O.Б. От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. ― Спб. Издательство Ивана Лимбаха, 2010. ― 830 c.
23. Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / Ред.-сост. В. В. Иванов. ― М.: Индрик, 2014. ― 902 с.
24. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. // Ред. Ванслов В., Колпинский Ю. ― М.: Искусство, 1969. ― 296 с.
25. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. ― М.: Азбука, 2014. ― 224 с.
26. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. // Избранные произведения. ― М., 1990. ― 352 с.
27. Пави П. Словарь театра. / Пер. с фр. ― М.: Прогресс, 1991. ― 504 с.
28. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. ― М.: Республика, 2003. ― 432 с.
29. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. — 392 с.
30. Физическая энциклопедия. В 5 т. / Ред. Прохоров А.М. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 4304 c.
31. Фуллер Л. Пятнадцать лет моей жизни. ― М.: Планета музыки, 2017. ― 176 с.
32. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки. ― // «Театр» №20, 2015. ― С. 70-83.
33. Трактат «Школа и театр Движений» / Публ. Л. Гарафолы и Е. Я. Суриц при участии С. А. Конаева; коммент. Е. Я. Суриц и С. А. Конаева; текстол. С. Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра ХХ века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. С. 297–450.
34. Юшкова Е.В. Дункан и вокруг: новые исследования и материалы. ― Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. ― 280 с.
35. Экспрессионизм. Сборник статей. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. // Отв. Ред. Зингерман Б. ― М.: Наука, 1966. ― 156 с.
36. Cage-Cunningham-Johns: Dancers on a Plane. In Memory of Their Feelings. / Sontag S., Francis R., Vaughan D., Seymour A. ― A.A. Knopf, 1990. ― 166 p.
37. Copeland R. Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance. – Routledge, 2004. – 328 p.
38. Dörr E. Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2008. – 316 p.
39. Fifty Contemporary Choreographers. / Ed. Bremser M., Sanders L. ― Routledge, 2005. ― 240 p.
40. Forsythe: Bill's universe. / Ed. Wesemann A. ― Friedrich-Berlin-Verlag-Ges., 2004. ― 145 p.
41. Forsythe W. Suspense. / Ed. Weisbeck M. ― JRP|Ringier, 2008. ― 148 p.
42. Gaensheimer S. William Forsythe: The Fact of Matter. ― Kerber, 2017. ― 92 p.
43. Hodgson, J. Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban. ― Psychology Press, 2001. – 268 p.
44. Hodgson, J., Preston-Dunlop V. Rudolf Laban: An Introduction to His Work and Influence. ― Northcote House Pub Ltd, 1990. – 176 p.
45. Holm H. The German Dance in the American Scene. // Modern dance. ― New York, published by E.Weyhe, 1935. ― P. 79-86.
46. Laban R., Lawrence F.C. Effort: Economy of Human Movement. ― London: MacDonald and Evans, 1967. – 98 p.
47. Laban R. Choreutics. Annotated and edited by Lisa Ullmann. ― London: MacDonald and Evans, 1966. – 214 p.
48. Laban R. Choreographie: Erstes Heft. Jena: Eugen Diederichs, 1926. – P. 103.
49. Laban R. (1948). Modern Educational Dance. ― London: MacDonald and Evans. (2nd Edition 1963, revised by Lisa Ullmann) – 141 p.
50. Laban R. The Mastery of Movement on the Stage. ― London: MacDonald and Evans, 1950. – 190 p.
51. Laban R. A Life for Dance; Reminiscences. Translated and annotated by Lisa Ullmann. ― London: MacDonald & Evans, 1978. (Original German published 1935.) – 193 p.
52. Leigh Foster S. Choreographing History. ― Indiana University Press, 1995. ― 272 p.
53. Maletic V. Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts. ― Walter de Gruyter, 1987. ― 265 p.
54. Noland C. Merce Cunningham: After the Arbitrary. – University of Chicago Press, 2020. – 304.
55. Novack C.J. Sharing the dance: contact improvisation and American culture. ― The University of Wisconsin Press, 1990. ― 276 p.
56. Partsch-Bergsohn I., Bergsohn H. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolph Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. ― Princeton Book Company, 2003. ― 102 p.
57. Preston-Dunlop V. Rudolf Laban: the seminal years in Munich, 1910 –14. // Dance Theatre Journal Vol 7, Nos 3 and 4. 1989. – 30-36 p.
58. Preston-Dunlop V. Laban in Zurich, 1914–1919: the nightmare years. // Dance Theatre Journal, Vol 10 No 3. 1993. – 41-49 p.
59. Preston-Dunlop V. Rudolf Laban: An Extraordinary Life. Dance Books, London, 1998. ― 320 p.
60. Preston-Dunlop V. Rudolf Laban: Man of Theatre Dance Books Ltd, 2013. – 192 p.
61. Preston-Dunlop V., Lahusen S. Schrifttanz: A View of Dance in the Weimar Republic. Translations of articles from Schrifttanz 1928-32, 1998. – 156 p.
62. Reynolds N. No Fixed Points. ― Yale University Press, 2003. ― 936 p.
63. Spier S. Inside the Knot That Two Bodies Make. // Dance Research Journal,

Vol 39 No. 1. 2007. ― 49-59 p.

1. Spier S. William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts from Any Point. ― Routledge, 2011. ― 200 p.
2. Sulcas R., Respini E. William Forsythe: Choreographic Objects. ― Institute of Contemporary Art, 2018 ― 227 p.
3. The Oxford Dictionary of Dance. / Ed. Craine D., Mackrell J. ― Oxford University Press, 2000. ― 527 p.
4. Vaughan D. Merce Cunningham: Creative Elements. – Harwood Academic Publishers, 1997. – 109 p.
5. Walther S. K. Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years. Routledge, 1994. – 135 p.
6. William Forsythe: Choreography and dance. / Ed. Driver S. ― An international Journal, Vol. 5, part 3. ― Routledge, 2013. ― 140 p.

Электронные источники

1. Скидмор М. 10 фактов о Мерсе Каннингеме, которых вы не знали. / Пер. Л. Эбралидзе. // Портал No Fixed Points. – URL https://nofixedpoints.com/10factsaboutmerce (Дата обращения: 13.03.2022)
2. Хлопова В. Кто такая Лой Фуллер? // Портал No Fixed Points. – URL https://nofixedpoints.com/loie\_fuller (Дата обращения: 13.05.2022)
3. Четверткова Е. Буто: часть первая. Философия движения. // Портал No Fixed Points. – URL http://nofixedpoints.com/butoh1 (Дата обращения: 10.03.2022)
4. Шелухо М. В. Ницше и танец. // Молодой ученый. — 2009. — №10. — С. 210-212. — URL https://moluch.ru/archive/10/621/ (дата обращения: 12.04.2022).
5. Cunningham M. Notations from Merce Cunningham - Changes: Notes on Choreography. / Ed. Starr F. // Сайт The Merce Cunningham Trust. ― URL https://www.mercecunningham.org/the-work/writings (Дата обращения: 19.12.2021)
6. Forsythe W. Choreographic Objects. // Сайт William Forsythe. Choreographic Objects. ― URL https://www.williamforsythe.com/essay.html (Дата обращения: 20.01.2022)
7. When robots dance ballet. // Сайт KUKA. – URL https://www.kuka.com/nl-be/Onderneming/pers/news/2014/12/when-robots-dance-ballet (Дата обращения: 10.01.2022)
8. William Forsythe: Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye. ― Anthology, CD-ROM/DVD. ― Hatje Cantz, Ostfildern. ― 2003.
9. William Forsythe: From a Classical Position/Just Dancing Around. ― Anthology, CD-ROM/DVD. ― 1997.

1. Исследования танца [↑](#footnote-ref-1)
2. Переводная серия Garage. Dance включает в себя следующие издания: Грэм М. Память крови. Автобиография. – 2017 (Martha Graham. Blood Memory. – 1991); Бейнс C. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. – 2018 (Sally Banes. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. – 1987); Хамфри Д. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы. – 2018 (Doris Humphrey. The art of making dances. – 1991); Каннингем М. Гладкий, потому что неровный. / Под ред. Жаклин Лешев. – 2019 (Merce Cunningham and Jacqueline Lesschaeve. The Dancer and the Dance. – 2000); Клименхага Р. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия. – 2021 (Royd Climenhaga. Pina Bausch. – 2009); Сорелл В. Мэри Вигман. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи. – 2021 (Walter Sorell. The Mary Wigman book: her writings. – 1973); Лепеки А. Исчерпывая танец. Перфоманс и политика движения. – 2021 (Andre Lepecki. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. – 2005). [↑](#footnote-ref-2)
3. Кляйн Г. Танцтеатр Пины Бауш: искусство перевода. – 2021 (Gabriele Klein. Pina Bausch's Dance Theater: Company, Artistic Practices and Reception (Critical Dance Studies). – 2020). [↑](#footnote-ref-3)
4. Choreutics (1966), Modern Educational Dance (1963), The Mastery of Movement on the Stage (1950), A Life for Dance; Reminiscences (1978, Original German published 1935). [↑](#footnote-ref-4)
5. Vaughan D. Merce Cunningham: Creative Elements (1997), Copeland R. Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance (2004), Noland C. Merce Cunningham: After the Arbitrary (2020). [↑](#footnote-ref-5)
6. Раздел со статьями Каннингема находится на сайте Траста Мерса Каннингема по адресу URL: https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/ (Дата обращения: 20.12.2021) [↑](#footnote-ref-6)
7. Текст эссе Форсайта Choreographic Objects находится на официальном сайте Уильяма Форсайта по адресу URL: https://www.williamforsythe.com/essay.html (Дата обращения: 21.04.2022) [↑](#footnote-ref-7)
8. Inside the Knot That Two Bodies Make (2007), William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts from Any Point (2011) [↑](#footnote-ref-8)
9. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. — С. 43. [↑](#footnote-ref-9)
10. Фуллер Л. Пятнадцать лет моей жизни. ― М.: Планета музыки, 2017. ― С. 23. [↑](#footnote-ref-10)
11. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2004. — С. 43. [↑](#footnote-ref-11)
12. Видео находится на хостинге YouTube по адресу URL: https://youtu.be/dGi63uVrJzk и атрибутировано Фильмотекой Каталонии, как созданное в 1900 году кинокомпанией Gaumont. [↑](#footnote-ref-12)
13. Левинсон А.Я. Лой Фуллер и её школа (по поводу гастролей в Париже) // Аполлон. ― 1911. ― №9. ― С. 56 [↑](#footnote-ref-13)
14. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. ― М.: Планета музыки, 2008. ― C.28 [↑](#footnote-ref-14)
15. Физическая энциклопедия. Т.1. / Ред. Прохоров А.М. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С.315 [↑](#footnote-ref-15)
16. Физическая энциклопедия. Т.2. / Ред. Прохоров А.М. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С.464-465. [↑](#footnote-ref-16)
17. Хлопова В. Кто такая Лой Фуллер? // Портал No Fixed Points. – URL https://nofixedpoints.com/loie\_fuller (Дата обращения: 13.05.2022) [↑](#footnote-ref-17)
18. Здесь и далее в этом разделе Главы 2 автор опирается на комментарии Форсайта, сделанные им по поводу экспозиции «Чёрных флагов» в Галерее Гагосян (Ле-Бурже, 2014). [↑](#footnote-ref-18)
19. Визуализацию идей Бернарда Морина и Стивена Смейла, создателей теории выворачивания сферы, можно увидеть на странице Википедии, посвященной теории. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sphere\_eversion [↑](#footnote-ref-19)
20. When robots dance ballet. // Сайт KUKA. – URL https://www.kuka.com/nl-be/Onderneming/pers/news/2014/12/when-robots-dance-ballet (Дата обращения: 10.01.2022) [↑](#footnote-ref-20)
21. Partsch-Bergsohn I., Bergsohn H. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolph Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. ― Princeton Book Company, 2003. ― P. 27. [↑](#footnote-ref-21)
22. Laban R. Choreutics. Annotated and edited by Lisa Ullmann. ― London: MacDonald and Evans, 1966. – P. 8. [↑](#footnote-ref-22)
23. Walther S. K. Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years. Routledge, 1994. P. 33. [↑](#footnote-ref-23)
24. Walther S. K. Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years. Routledge, 1994. P. 33. [↑](#footnote-ref-24)
25. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: «Э», 2018. С.94. [↑](#footnote-ref-25)
26. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: «Э», 2018. С.93. [↑](#footnote-ref-26)
27. Конаев С. Запись тела и тело записи. // «Театр» №20, 2015. ― С.94. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. ― С.95. [↑](#footnote-ref-28)
29. Разговор с танцовщицей, педагогом, выпускницей Rotterdam Dance Academy/CodArts University Марией Заплечной. [↑](#footnote-ref-29)
30. William Forsythe: Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye. ― Anthology, CD-ROM/DVD. ― Hatje Cantz, Ostfildern. ― 2003. [↑](#footnote-ref-30)
31. Форсайт также является почетным членом Центра Движения и Танца Лабана (Laban Centre for Movement and Dance, Лондон) и почетным Профессором Джуллиардской школы (Juilliard School, Нью-Йорк). [↑](#footnote-ref-31)
32. Идею гетеротопии, т.е. множественного пространства, Фуко описывает в работах «Другие пространства» и «Слова и вещи». [↑](#footnote-ref-32)
33. Конаев С. Запись тела и тело записи. // «Театр» №20, 2015. ― С.93; Трактат «Школа и театр Движений» / Публ. Л. Гарафолы и Е. Я. Суриц при участии С. А. Конаева; коммент. Е. Я. Суриц и С. А. Конаева; текстол. С. Б. Потемкиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра ХХ века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. ― С. 400. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ваганова А.Я. Основы классического танца. ― М.: Лань, 2007. ― С.11. [↑](#footnote-ref-34)
35. Манулкина O.Б. От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. ― Спб. Издательство Ивана Лимбаха, 2010. ― С. 431. [↑](#footnote-ref-35)
36. Reynolds N. No Fixed Points. ― Yale University Press, 2003. ― P. 359. [↑](#footnote-ref-36)
37. Reynolds N. No Fixed Points. ― Yale University Press, 2003. ― P. 358. [↑](#footnote-ref-37)
38. Reynolds N. No Fixed Points. ― Yale University Press, 2003. ― P. 356. [↑](#footnote-ref-38)
39. Перечислены и описаны на сайте Траста Мерса Каннингема, URL: https://www.mercecunningham.org/the-work/cunningham-technique/ (Дата обращения: 13.03.2022) [↑](#footnote-ref-39)
40. Разговор с танцовщицей, педагогом, выпускницей Rotterdam Dance Academy/CodArts University Марией Заплечной. [↑](#footnote-ref-40)
41. William Forsythe: From a Classical Position/Just Dancing Around. ― Anthology, CD-ROM/DVD. ― 1997. [↑](#footnote-ref-41)
42. Spier S. Inside the Knot That Two Bodies Make. // Dance Research Journal, Vol 39 No. 1. 2007. ― P.55. [↑](#footnote-ref-42)
43. Spier S. Inside the Knot That Two Bodies Make. // Dance Research Journal, Vol 39 No. 1. 2007. ― P.52. [↑](#footnote-ref-43)
44. Spier S. Inside the Knot That Two Bodies Make. // Dance Research Journal, Vol 39 No. 1. 2007. ― P.54. [↑](#footnote-ref-44)
45. Forsythe W. Choreographic Objects. // Сайт William Forsythe. Choreographic Objects. ― URL https://www.williamforsythe.com/essay.html (Дата обращения: 20.01.2022) [↑](#footnote-ref-45)