

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Алтайский государственный институт культуры»
Хореографический факультет
Кафедра хореографии

КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

Хрестоматия

по направлениям подготовки:

51.03.02 «Народная художественная культура»,
профиль подготовки – «Руководство хореографическим
любительским коллективом»;

50.03.01 «Искусство и гуманитарные науки»,
профиль подготовки – «Танец и современная
пластическая культура»,

квалификация выпускника – бакалавр,
форма обучения – очная, заочная

Барнаул

Издательство Алтайского государственного института культуры
2017

ББК 85.326я7

К651

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Алтайского государственного института культуры

Рецензенты:

доцент кафедры бальной хореографии,
кандидат педагогических наук

С. Н. Темлянцева;

репетитор по балету

Государственного ансамбля русского танца «Огоньки»,
заслуженный артист РСФСР

С. М. Герасимов

Составитель:

старший преподаватель **Д. В. Голубев**

Контактная импровизация : хрестоматия по направлениям
651 подготовки: 51.03.02 «Народная художественная культура»,
профиль подготовки – «Руководство хореографическим любительским коллективом»; 50.03.01 «Искусство и гуманитарные науки», профиль подготовки – «Танец и современная пластическая культура», квалификация выпускника – бакалавр, форма обучения – очная, заочная / сост. Д. В. Голубев ; Алт. гос. ин-т культуры, каф. хореографии. – Барнаул : Изд-во АГИК, 2017. – 59 с.

В хрестоматию включены материалы зарубежных хореографов, отражающие научные позиции авторов, разрабатывающих тот или иной аспект хореографической проблематики. Хрестоматия обеспечивает необходимую базу источников при выполнении контролируемой и внеаудиторной самостоятельной работы студентов, изучающих учебную дисциплину «Контактная импровизация».

ББК 85.326я7

© Алтайский государственный
институт культуры, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
Стив Пэкстон. ИСТОРИЯ И БУДУЩЕЕ ИМПРОВИЗАЦИИ.....	5
Синтия Новак. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ.....	12
Дэниэль Лепкофф. КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ ИЛИ ЧТО ПРОИСХОДИТ, КОГДА Я ФОКУСИРУЮ ВНИМАНИЕ НА ОЩУЩЕНИИ ГРАВИТАЦИИ, ЗЕМЛЕ И ПАРТНЕРЕ?	18
Томас Кальтенбрунер. КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ. ДВИЖЕНИЕ – ТАНЕЦ – ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ	21

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дисциплина «Контактная импровизация» входит в раздел «Б.1. дисциплины» Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по всем направлениям подготовки (специальностям).

Цели изучения дисциплины «Контактная импровизация» – освоение теоретического объема знаний о формировании и развитии системы контактной импровизации, истории данного танца, условиях, в которых сформировались его самобытные черты и эстетика, а также музыке и костюмах.

Задачи дисциплины заключаются в развитии следующих знаний, умений и навыков личности:

- формирование знаний о теории и методике преподавания контактной импровизации, методике построения урока;
- накопление теоретических знаний и практических навыков по составлению и проведению уроков контактной импровизации;
- овладение методикой педагогической, постановочной и репетиторской работы в области контактной импровизации.

Настоящая хрестоматия по дисциплине «Контактная импровизация» представляет собой часть учебно-методического комплекса и обеспечивает необходимую базу источников учебной дисциплины. В ней отражены такие важные вопросы современной хореографии, как история возникновения контактной импровизации, принципиальные отличия техник импровизации в современном танце, принципы контактной импровизации.

Статьи подобраны по значимости рассматриваемых вопросов и по соответствию представленных авторов содержанию изучаемого материала.

Хрестоматия окажет помощь студентам в изучении учебной дисциплины «Контактная импровизация» и может послужить ориентиром для поиска подобной литературы с целью более углубленного овладения материалами теории хореографии и практики.

ИСТОРИЯ И БУДУЩЕЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

Знаете ли вы игру «испорченный телефон»? Один человек шепчет на ухо другому какую-либо фразу, и тот передает ее следующему так, как услышал. Последний человек в цепочке объявляет во всеуслышание то, что дошло до него. Чаще всего фраза доходит в искаженном виде. Она уже не несет никакого смысла – это просто набор звуков. В целом, на мой взгляд, именно так выглядит история. Действительно, некоторые связи упрощаются по сравнению с оригинальными источниками, современные исследования и обзоры передают последующим поколениям уже очищенную версию происходившего. Но в случае танца само событие переводится с языка движения на язык слов, будь это устное сообщение или критическая статья. Сразу же появляется мысль, что одно средство сообщения не может быть хорошо репрезентировано через другое. Фильм не может сравниться с романом. Картина не может описать танец. Различные органы восприятия лучше воспринимают одно средство передачи и не воспринимают другое. Перевод не имеет смысла.

Поэтому историю танца невозможно передать только словами. Что же касается импровизации, то большую часть своей жизни я слышал, что Айседора Дункан импровизировала. Три года назад я прочитал в ее воспоминаниях, что она не импровизировала. С другой стороны, известно, что Баланчин не имел никакого отношения к импровизации: тем не менее, примерно в это же время я прочитал, что, работая с Сюзанн Фарелл, он попросил ее импровизировать, сказав: «Ты знаешь, что мне нравится». Пол Тейлор, американский хореограф танца модерн, однажды сказал мне: «Хореография – это очень просто: я прошу танцоров импровизировать, и когда я вижу что-то, что мне нравится, я прошу их повторить это».

Кажется, что для многих хореографов импровизация является отправной точкой в создании хореографии. Но, когда я начал изучение танца в 1950-е годы, я не видел и ничего не слышал об импровизационных перформансах. В 60-е годы в Нью-Йорке

несколько человек начали работать в этом направлении, хотя зрителям не сообщалось, что это – импровизация.

В 1970-е годы я и мои коллеги начали использовать слово «импровизация» для описания наших танцев. Мы немедленно обнаружили, что гранты в области танцевального искусства даются только для хореографов. Возможно, именно поэтому это слово не использовалось для анонсов.

В начале 1970-х меня заинтересовало само слово импровизация. Каково его значение? Может ли это слово описать то, что оно значит? Может ли слово существовать без значения?

У импровизации, разумеется, есть словарное значение: «из этого момента» (from the moment). И поскольку ни один момент не похож на другой, мы не можем увидеть ту же самую импровизацию вновь. Когда мы говорим об импровизационном танце – именно это важно. Мы не можем прийти и увидеть тот же танец еще раз. Он существует только в «изменяющемся настоящем».

Хореография же означает совсем иное. Определяя хореографию как «запись танца» (dance-writing), мы предполагаем, что, как и в случае письменной записи, мы можем вытащить слово из непосредственного потока речи, чтобы сохранить его для будущего, поэтому «записанный танец» означает, что мы можем прийти и увидеть этот же танец еще раз.

Не будем углубляться в то, насколько это вообще возможно: мы понимаем, что в действительности, даже один и тот же танец каждый раз немного разный, и хореография все равно чувствительна к изменению внешних условий – и, принимая эту точку зрения, мы излишне обобщаем и игнорируем многие интересные аспекты танца.

С критической точки зрения, танец стремится к тому, чтобы люди стали инструментом хореографии. Хореография предполагает, что эти инструменты будут вести себя одним и тем же образом на каждом выступлении, игнорируя разницу.

Импровизация предполагает, что один и тот же инструмент будет вести себя каждый раз по-разному, и игнорирует присутствие различий.

В течение последних десяти лет интерес к импровизации ощутимо вырос. Одно из очевидных объяснений этого состоит в том, что в различных странах сменились правительства, произо-

шел переход от режимов, которые стремились контролировать население и ожидали от них всегда определенного поведения (можно назвать это хореографической действующей силой), к режимам, которые ожидают от населения участия в создании хореографии (импровизационная действующая сила); нужны были примеры, объясняющие новый подход публике.

Есть также и другое объяснение. Слово «хаос» использовалось раньше как противоположность порядку, разуму, здоровью. В связи с популярностью теории хаоса, он больше не считается принадлежностью ада, а стал основанием небес. Его повысили в ранге (it has been upgraded).

В Европе в течение последних четырех лет я импровизировал с четырьмя группами танцоров, по моему мнению, высокого класса. (Есть и другие, на мой взгляд, менее успешные – всего около 20; и только некоторые из них, как мне кажется, плохи).

Это дает мне основание предположить, что есть достаточное количество европейских танцоров во многих странах, которые ясно представляют, как успешно представить этот вид перформанса – с их собственной точки зрения, с точки зрения публики и с моей точки зрения.

Ситуация сильно отличается от того, что было 10 лет назад, и до настоящего момента это было просто невозможно. Это напоминает ситуацию в джазе несколько десятилетий назад, когда музыканты собирались вместе для выступления и создавали целостную музыку, новую как для музыкантов, так и слушателей.

Следует заметить, что у джазовой импровизации в целом несколько иной посыл. Обычно то, что считается импровизацией, на самом деле является переделкой уже известных мелодий. Еще одно важное отличие состоит в том, что в музыке есть гармонии, отношения между нотами, которые предполагают возможные отклонения и вариации в соответствии с известными правилами.

В танце нет установленных гармонических последовательностей; вместо этого в нем есть различные техники. Мы можем предположить, что эти техники нужны, чтобы создавать гармонические последовательности движения, и хореография необходима, потому что мы не можем, «напевая», выучить все многообразие танцевального репертуара, как в случае с музыкой, когда мы слышим ее по радио, фильмам и TV, на кассетах или CD.

То, что мы делаем в танце, названо некоторыми музыкантами мгновенной композицией (instantaneous composition). И это редкое явление, как в мире музыки, так и в мире танца.

Прямо сейчас я весьма вдохновлен теми небольшими успехами, о которых сообщил, и также обеспокоен: возможно, многие люди решат, что танцевальные классы больше не нужны, что они могут прямо сейчас встать и пойти танцевать свободно и преуспеть в этом. Возможно, они решат, что бессмысленно изучать историю танца или актерское мастерство. Возможно, публике после этого придется увидеть больше плохих перформансов и меньше хороших, и ее интерес уменьшится. Поэтому я считаю необходимым сказать, что этот небольшой, но заметный рост, о котором я упоминал, произошел благодаря одаренным и техничным хореографам, ярким и хорошо знающим, что они делают. Они хорошо понимают, что мгновенная композиция сложна и опасна в театральном смысле. Поэтому плохая танцевальная импровизация – это ужасный опыт, для всех, кто в нее вовлечен, и особенно для зрителей, которые кроме неудобства, теряют время и деньги. Конечно, лучше, если они не будут разочарованы – но гарантии нет. Мы все в одной упряжке.

Это любопытный феномен: наградой за хороший перформанс становится удовольствие от уникального совместного опыта творчества, соединенного с чувством, что каждый оказался в нужное время в нужном месте. Проще говоря, фортуна в этом случае улыбается всем – и танцорам, и аудитории. Они обретают благодать. Поэтому ставки по-настоящему высоки.

Теперь поговорим о будущем танцевальной импровизации. На самом деле, достаточно ясно, что ситуация слишком сложна, чтобы можно было делать какие бы то ни было предсказания. Это как прогноз погоды, возможно, и теория хаоса достаточно близка к описанию этого процесса.

Однако, климатическая система – это огромное и внешнее явление. Мы должны представить такую климатическую систему внутри каждого танцора. Мы должны рассматривать систему систем в случае каждого перформанса. Не слишком ли это сложно для анализа?

Возможно, но при детальном рассмотрении. Определенные общие паттерны можно уловить, если мы достаточно долго изу-

чаем какую-либо область – в этом случае наша собственная история, если мы действуем хорошо, становится источником примеров.

Историю танца изучать немного легче. В течение последнего столетия танец превратился из примитивного развлечения в изощренный вид искусства. У нас есть теперь, по крайней мере, две замечательные системы нотации (записи) танца. Технологии дали в наше распоряжение множество записывающих устройств. Большое количество людей вовлечены в танец. И теперь человеку доступны для изучения гораздо больше видов танцевального искусства, чем, когда бы то ни было в известной истории человечества. Кроме танца, получили распространение и другие системы движения, как древние, так и недавно разработанные. Например, йога, восточные боевые искусства, народные танцы. Среди недавних можно отметить техники Александера, Фельденкрайса и Body/Mind Centering Бонни Коэн.

Достаточно ясно, что танец переполнен возможностями, и целой жизни не хватит, чтобы изучить все эти возможности. Это вызывает чувство сладостной печали.

Один из возможных сценариев будущего – это кризис искусства, как называют это в академических кругах. Это означает, существует опасность гомогенизации, унификации разнообразия движения в рамках нескольких невнятных гибридных направлений. Мне кажется, что уже есть определенные доказательства этому – мы потеряли некоторые стили, «аромат» движения. Некоторые культуры умерли вместе с языками, национальными блюдами, костюмами и танцами. Это печально, но не является новейшим кризисом. История йоги насчитывает уже 4000 тысячи лет. Я сомневаюсь, что сегодня она такая же, как и в столь далеком прошлом. Тай-цзы-цуань также имеет древнюю историю, и только недавно один из мастеров упростил систему, приспособив ее для современных, вечно спешащих людей.

Поэтому у меня есть надежда, что если мы, современное поколение, будем изучать танец достаточно глубоко, то сумеем сохранить самое важное в определенных формах танца для будущего.

Что же касается танцевальной импровизации, то здесь возможен другой кризис. Колин, трубач из Either/Orchestra, расска-

зывает, что, когда он изучал в консерватории записанную и нотированную джазовую импровизацию, это напоминало изучение классического канона. Поэтому, возможна ситуация, когда на музыкальном джеме студент с хорошей памятью просто подберет из заученного материала подходящую к случаю партию. Понятно, что под словом «импровизация», мы подразумеваем нечто иное, хотя это и может послужить противовесом против кризиса потери определенных стилей, о котором я уже упоминал.

В любом случае, танцу еще далеко до такого кризиса, поскольку только недавно он стал полноправным видом искусства. Но, я думаю, что достаточно скоро появятся какие-то формы трехмерного видео, и тогда прозрачные виртуальные люди будут танцевать вокруг наших кофейных столиков, и станет возможно изучать импровизационные «сливки» в движении – это касается не только танца, но и спорта.

Это не настолько спекулятивные умозаключения, насколько может показаться на первый взгляд; многие хореографы сегодня передают свои движения танцорам при помощи видео; импровизационная последовательность с одного из моих перформансов была взята с видео Тришей Браун и перенесена в одну из ее постановок. Единственный спекулятивный элемент в этих рассуждениях – технологии трехмерного воспроизведения. Видео для танца – то же самое, что магнитная запись для музыки. И мы идем к тому, чтобы технологии воспроизводили реальность для удовлетворения вкусов потребителей.

Отставим спекуляции в сторону. Что же реально мы можем сказать о будущем импровизации? Кое-что можем.

Момент начала импровизации может послужить иллюстрацией. Я могу почувствовать момент, когда начинается изменение – я могу почувствовать, что сделаю сейчас нечто. Я могу почувствовать приходящее изменение и начать. Я не могу точно знать, что это будет, но знаю, что что-то произойдет. Затем, начав, я могу решить продолжить ли это действие, остановиться или изменить его.

Поэтому, то, что мы можем знать – вещь достаточно абстрактная, и срок предсказания измеряется миллисекундами.

В этом случае, что же является будущим импровизации и ее историей? Как долго могут сохраняться в памяти эти направле-

ния, вектора, углы, чувства, когда я просто импровизирую? Я могу вновь сказать, что все это измеряется в миллисекундах.

Возможно, моя оценка не слишком точна. Но я могу предположить, что история и будущее импровизации вместе составляют около 30 миллисекунд. И даже меньше, если все идет хорошо.

Пэкстон, С. История и будущее импровизации / С. Пэкстон ; пер. А. Гиришона // Искусство Движения – 2000 : IV Международного Фестиваль движения и танца на Волге (Ярославль, авг. 2000), симпозиум «Импровизация в 21 веке» – Режим доступа: <http://girshon.ru/article/istoriya-i-budushhee-improvizatsii-stiv-pekston/>

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Хотя я и согласилась написать эту небольшую статью об импровизации в американском танце модерн, я была немного обескуражена широтой темы. Поэтому я попыталась вначале установить, какое разнообразие скрывается за этим определением. Я опросила танцоров и хореографов, как они понимают суть танцевальной импровизации.

Чаще всего употреблялись слова – мгновенность, отзывчивость, взаимодействие, процесс и исследование. Импровизация называлась «танцем в настоящем», «спонтанной хореографией», «полный бардак» (messing around), «воплощай, когда это приходит». Я сформулировала свое собственное определение, по мотивам определения блюза, данного писателем Альбертом Мюрре-ем: импровизация означает выбор среди возможностей, присутствующих в данный момент, в противовес исполнению определенного материала, выбранного заранее. Взяв эти слова как рабочее и достаточно широкое определение, я решила сформулировать уточняющие вопросы, чтобы описать различные формы импровизации: Какого рода возможности могут быть исследованы? Какой аспект движения или хореографии находит свое воплощение? Какого рода установки позволяют танцу случиться и какого рода цель (цели)? Сформулировав это, я обнаружила, что существуют две широкие категории внутри танцевальной импровизации, появившиеся в различное время в истории американского танца. Я охарактеризовала первую категорию как импровизацию для личного и/или хореографического исследования, как часть обучения или терапии. Вторая категория – это присутствие импровизации в выступлении.

Корни импровизации как исследования лежат в первой половине XX века. Среди множества течений, повлиявших на развитие этой категории можно назвать развитие гимнастики Дельсарта, философию Джона Дьюи и эксперименты основателей танца модерн. Эти влияния ощутимо сказались на преподавании танца в колледжах среди таких преподавателей/танцоров как Маргарет Х'Даблер и Берд Ларсон и в танцевальных студиях, та-

ких как школа Денишоун. При этом в танцевальной импровизации видели в первую очередь творческое выражение, когда студентам задавались образы или какие-либо качества движения, использования пространства, времени, динамики или вид движения (повороты, падения). Такой метод обучения позволял получить личный опыт творчества в отличие от рутинной имитации.

Когда в 20-е и 30-е годы стали появляться первые профессиональные студии, хореографы, такие как Марта Грэм, Хелен Тамирис, Дорис Хэмфри и Чарльз Вейдман, находили новые движения, импровизируя сами или руководя своими танцорами при поиске новых движений – это было необходимо, поскольку движенческий словарь нового танца еще не существовал. Родоначальники модерна стремились утвердить новый танец как форму искусства, вместо того, чтобы увидеть изменение роли танца в жизни Америки. Постепенно, они отделили себя от простого обучения танцу и любительского танца, развивая движение посередине между импровизацией и поставленной хореографией. Ирония также заключается в том, что Изадора Дункан, которая преподавала импровизацию и могла импровизировать, танцуя на сцене, также пыталась отделить свое «высокое» искусство от «примитивных» импровизаций «черного джаза и танца».

Постепенно, основные техники танца модерн были определены и кодифицированы, и на классах стали разучивать только известные последовательности движений. Исключением, ставшим правилом в американском профессиональном тренинге танца модерн, были классы Хольм-Николайса-Льюиса, на которых из-за сильного влияния немецкой традиции импровизация являлась неотъемлемой частью обучения.

Практики импровизации по-прежнему используются в преподавании танца для детей и в некоторых колледжах. Импровизацией вынуждены заниматься и современные хореографы, если хотят найти новые движения, которые затем станут частью хореографии; с появлением видео такие хореографы как Твила Тарп и Билл Т.Джонс/Арни Зейн импровизировали перед видеокамерой, просили танцоров разучить движения с экрана, а затем отбирали, очищали и устанавливали последовательность движений.

Практика импровизации была также соединена с психологическими теориями, появившимися в 20-м веке. В 40-е и 50-е годы зародилась танцевальная терапия, благодаря усилиям таких пионеров этого направления как Мэриан Чейс, Бланш Эван и Мэри Старк Уайтхаус. В танцтерапии импровизация используется как метод личного и хореографического исследования. Однако, для танцтерапии важнее всего исследование выражения психологических состояний через движение. Терапевт может двигаться в соответствии с движениями клиента или вести клиента по «свободным ассоциациям» внутреннего опыта, выражаемым в движении. Импровизация в любом случае позволяла сохранить индивидуальность и вступить во взаимодействие.

Перейдем ко второй большой категории – импровизационным перформансам. Вторая категория отличается от первой скорее смещением акцента, чем различиями в практике. Импровизационные выступления преимущественно появились во второй половине века, начиная с 50-х годов (например, нью-йоркские хэппенинги Анны Халприн) и распространились в 60-е годы вместе с развитием танцевальных экспериментов пост-модерна. В этот период танцевальная импровизация часто носила выраженный социальный и политический смысл, проживалась танцорами и зрителями как анархическое, демократическое, анти-традиционное и антиавторитарное событие. Совместное влияние танца и театра являлось сильным психологическим и драматическим источником развития импровизации (например, Гранд Юньон, Даниэль Нагрин'с Воркгруп), вдохновляя появление более фрагментарных и сюрреалистических работ, отличающихся от более психологических танцев родоначальников модерна. Эти истоки и работа многих артистов в последующие десятилетия привели к тому, что импровизационная практика расширилась до обильного спектра форм, начиная от простого представления процесса импровизации как такового и до сложно структурированных импровизаций, не уступающих по сложности изолированной хореографии. «Ежедневно меняющийся продолжающийся проект» Ивонн Райнер представлял собой репетицию на сцене, где выступление в стиле контактной импровизации продолжалось много часов в галереях, зрители при этом могли войти и выходить по своему желанию.

Внимание к элементам структуры вместо или в дополнение к самому процессу импровизации порождал самые разнообразные структуры или организующие принципы, от простейших до самых сложных. Лиза Нельсон и Стив Пэкстон в «РА RT» танцевали простую последовательность под запись оперы Роберта Эшли: «усатая» Нельсон танцевала соло, Пэкстон, в солнечных очках, присоединялся к ней, они танцевали дуэт, затем он оставался с сольной партией, а потом они вновь соединялись в дуэте. Танцоры заново изобретали все элементы хореографии во время выступлений. «Леди и Я» Блонделл Каммингс позволяла солисту следовать музыкальному повествованию джазовой песни внутри непредсказуемой комбинации поставленных и импровизационных движений, разница между которыми не воспринималась многими зрителями.

Появились и другие способы использования импровизации во время выступления. Например, для сольной импровизации нужны особые навыки, отличающиеся от навыков ансамблевой импровизации, хотя, конечно, навыки не определяют все. Некоторые артисты, не смотря на постоянную сольную практику, создавали групповые работы (Симон Фоти, Билл Т. Джонс), другие работали преимущественно в одиночку или с музыкантами (Марги Билс, Стив Пэкстон, Феб Невилл). Соло импровизатор полностью отвечает за форму и структуру танца, часто создавая танцую только в ему присущем стиле, который невозможно передать другому танцору.

Групповая импровизация требует внимания и чувствительность к другим перфомерам на определенном уровне. Она также требует определенного эстетического и стилистического единства, или же предусматривает структуру и технику, помогающую взаимодействию и развитию танца. Например, Кеннет Кинг использовал таблицы для организации пространства в своих танцах, хореографическая импровизационная техника Ричарда Булла основывалась на аналогичной практике джазовых музыкантов и огромном разнообразии танцевальных сценариев, Дуглас Данн комбинировал поставленные последовательности движений с выбором танцора, когда и где в пространстве будет воплощена эта последовательность.

Эти три примера представляют различные стили движения, визуальной организации и источников танца. Эти артисты разделяют что-то общее с соло импровизаторами, но также в их импровизированной групповой хореографии есть что-то особое. Они и другие хореографы, использующие импровизацию, имеют что-то общее с традиционными хореографами, но отличаются по эстетике, интересу к структурной организации и т. д.

Мне представляется, что по отношению к импровизации существует определенное недопонимание ввиду разнообразия явлений, называемых одним именем. Зрители, ожидающие увидеть один вид импровизации и наблюдающие что-то совсем другое, могут быть разочарованы. Защитники процессуально-ориентированной импровизации говорят о ее чистоте и красоте концентрации при нахождении решения в настоящий момент времени. Другие критикуют ее за «не интересность» для зрителей и занятие «самооправданием». В более структурированных композициях могут быть отмечены их хореографические достоинства и способность выступать и изобретать одновременно. Те, кто ищут явной случайности и «риска» импровизационного процесса могут отвергать этот вид импровизации. «Само-оправдание» зачастую появляется во время дискуссий об импровизации. В некоторых случаях это действительно так. Однако и среди традиционной хореографии также встречаются примеры «самооправданий». И более разумно обозначить вид импровизации и оценивать его соответственно. Когда танцевальная импровизация бедна по исполнению и структуре, критики говорят, что «импровизация в выступлении не работает», ею гораздо интереснее заниматься, чем смотреть. Можно ли то же самое сказать о бедной и ненасыщенной хореографии? Объясняют ли джазовые критики слабость композитора или исполнителя импровизационным характером музыки?

Я также не могу пройти мимо интересного, но ошибочного впечатления, что импровизация является синонимом определенного стиля движения. Теоретически, практикуя, можно импровизировать в любом стиле движения и хореографии, как это и происходит в разных местах мира. Мерса Каннингхэма из-за его алеаторического использования пространства в начале карьеры ошибочно считали импровизатором (зрители путали процедуру

случайного выбора последовательности движений с импровизацией). Танцы Триши Браун в конце 70-х и начале 80-х «выглядели» как импровизация из-за сложности последовательностей, отсутствия пространственной симметрии и использования движений, взятых из контактной импровизации. А синхронные, выстроенные по таблице импровизации Кеннета Кинга «выглядят» как поставленная хореография, при этом он использует формализованные, хорошо построенные и контролируемые движения. Написание этого короткого обзора пробудило мой аппетит к тому, чтобы больше узнать об особых практиках и идеях различных преподавателей, хореографов и танцевальных групп, для которых импровизация является самым важным элементом их работы. За короткое время, я нашла множество примеров, для которых у меня здесь просто не хватило места, но при этом, я не считаю, что мои знания достаточно полны. Давайте будем узнавать больше об этом привлекающей внимание, но мало документированной части нашей истории танца.

Новак, С. Размышления о танцевальной импровизации / С. Новак ; пер. В. Саханенко // CQ Vol. 22, №. 1, Winter/Spring 1997, Some Thoughts About Dance Improvisation by Cynthia Jean Cohen Bull (formerly Cynthia J. Novack). – P 17 – 20

КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ ИЛИ ЧТО ПРОИСХОДИТ, КОГДА Я ФОКУСИРУЮ ВНИМАНИЕ НА ОЩУЩЕНИИ ГРА- ВИТАЦИИ, ЗЕМЛЕ И ПАРТНЕРЕ?

Я узнал о Контактной Импровизации от Стива Пэкстона. Мы встретились незадолго перед тем, как Контактная Импровизация впервые была продемонстрирована публично. Стив посетил Рочестерский университет, где я изучал математику и танец, в 1970 году. Стив провел тогда 24 часовой класс по танцу. Мы собрались в студии рано утром, сконструировали укрытие в виде тента из большого шелкового парашюта, который был привязан к балетному станку и поддерживался деревянными палками, аккуратно расставленными на танцевальном полу. Внутри было уютно. Мы шатались вокруг, разговаривали, рассказывали истории, пели песни до тех пор, пока не заснули. Проснувшись, я повернулся на полу, открыл глаза и заметил, что небольшая группа участников уже начала работу, сидя в кругу, освещенном утренним солнцем. Я присоединился к ним. Мы внимательно наблюдали процесс дыхания, а именно вдох, выдох и переход между ними. День продолжался в свободной и неторопливой манере. К полудню мы перешли к положению стоя и хождению, а ближе к вечеру начали исследовать некоторые рудиментарные упражнения по контактной импровизации. Кажется, мы работали с нижними частями ног. У нас было много времени, время чтобы слушать Стива, его мысли и образы, и время сидеть в тишине, осознавая свои физические ощущения и восприятия, сознавая «свое животное» (концепция, которую Стив часто использовал в те ранние годы). Оглядываясь назад, можно сказать, что смысл этого класса был в том, что можно ЖИТЬ, опираясь на опыт своего тела, и что жизнь в своем теле не обязательно относится только к танцклассу, но является способом проводить время, любое время, и возможно все время.

Эти воспоминания придают аромат контексту, в котором начиналась моя работа в Контактной Импровизации. Концепция Стива Пэкстона о «своем животном» была захватывающей. Его

слова, «заботьтесь о своем животном», передавали тонкий, земной и таинственный смысл. Концепция указывала на присутствие в нас существа скрытого под социальным «Я», под той нашей частью, которая выражает себя в словах, линейном мышлении и двигательном поведении, приличном в цивилизованных местах. Свое «животное» – это физическая смышленность, складывающаяся из двигательных паттернов и рефлексов, как унаследованных, так и заученных, формирующих нашу способность к выживанию и желание энергичного взаимодействия и игры с окружающим миром.

Главным аспектом ранних сессий Контактной Импровизации было уговорить, ободрить и вовлечь в действие эту животную разумность. Поскольку «свое животное» понималось как глубинное физическое «я», большая часть усилий была направлена на то, чтобы освободить ему дорогу, снять один уровень контроля и научиться доверять другому уровню. Стив очень заботился о безопасности и сознательно или интуитивно культивировал чувство внимания и уважения ко всем возникавшим непредвиденным энергиям. Он добивался этого медленным, ровным и мягким тоном голоса; систематической, терпеливой, и простой физической работой; и поддержанием высокой степени внимания в классе во время открытых танцевальных сессий.

В фильме «Fall After Newton» Стив говорит: «В Контактной Импровизации образы сначала ощущаются телом, а потом осознаются умом». Слово «образы» призвано обозначать способы, которыми наш физический опыт организует себя, способы которыми тело сообщает нам нечто. То, что сообщение тела идет первым, а сознательное распознавание вторым является существенным различием между Контактной Импровизацией и другими подходами к танцу. В Контактной Импровизации в основе дуэта лежит открытая и физическая предпосылка. Здесь нет предписанного «образа», который танцор должен использовать во время дуэта. Это вызов абсолютно другого рода, нежели исполнение поставленной хореографии.

Научиться Контактной Импровизации это научиться ставить вопрос. Вопрос следующий: Что случается, если я фокусирую внимание на ощущении гравитации, земле, и моем партнере? Этот вопрос задается не умом, он формулируется телом. Это дос-

тается мастерством и требует особого усилия. Необходимо иметь интерес к собственному физическому опыту и тем ассоциациям и образам, которые возникают в теле, когда вы двигаетесь. Нужно любопытство относительно собственных уникальных паттернов реагирования. В основе практики должна лежать жажда неизвестного и согласие переживать дезориентацию. Энергия интереса этого вопрошания и есть сердечный пульс дуэта Контактной Импровизации.

В Контактной Импровизации находки в движении возникают как взаимодействие законов физики с живой структурой тела. Специфические находки в движении сами по себе не обязательно вызывают самый большой интерес при наблюдении дуэта. Контактная Импровизация конструирует формальные условия для наблюдения индивидуальных спонтанных реакций на неожиданные и непривычные физические обстоятельства. Это проявление физической истории танцоров в ее глубоко человеческой выразительности, воображения, особых стратегий выживания, и телесной разумности.

Я чувствую, что к несчастью огромное непонимание концепций Контактной Импровизации распространяется в танцевальном мире. В основном обучение и практика Контактной Импровизации сфокусирована на физических навыках и виртуозности, которые возникли за 25 лет развития формы. Этот интерес к физическому мастерству может рассматриваться как эволюция Контактной Импровизации в плане формы или как значительное отклонение. Я чувствую, что красота, глубина, вдохновение и направленность первоначального видения Стива Пэкстона, когда Контактная Импровизация была впервые показана публике, стоят того чтобы не забывать о них и двигаться в этом направлении. Это первоначальное видение и есть то, что я понимаю под словами Контактная Импровизация.

Лепкофф, Д. Контактная импровизация или что происходит, когда я фокусирую внимание на ощущении гравитации, земле и партнере? / Д. Лепкофф ; пер. А. Андрианова // CQ Vol. 25, №. 1, Winter/Spring 2000, Special Focus: To Dance or Not to Dance, Still Moving – Contact Improv. shoptalk & dialogue, p 62 – 63

**КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ.
ДВИЖЕНИЕ – ТАНЕЦ – ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ**

Отрывки из книги

1. ТЕОРИЯ

А. ЧТО ТАКОЕ КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ?

Два молодых человека в футболках и пропитанных потом кальсонах катаются и скользят по полу, двигаются в постоянном телесном контакте, не заглядывая друг другу в глаза. Первый невысокого роста и худой, второй выше и тяжелее – они движутся вместе плавно и равномерно, балансируя и, иногда замедляясь, иногда ускоряясь без видимых усилий. Вот они поднялись от пола, кружась вплотную друг к другу непредсказуемым для наблюдателя способом, вот плечо одного из танцоров скользнуло вниз по спине другого, вот голова коснулась головы, вот бёдра первого расположились на ногах второго, вот более крупный танцор лёг, расслабившись, на спине другого танцора. Он как будто так мало весит, так, что поддерживающий партнёр выглядит расслабленным и устойчивым. Вот нижний партнёр легко переместился в одну сторону, а второй медленно скользнул к полу и изогнулся вверх. Тот, кто легче, проследовал за партнёром, скопировал это движение и, в результате, дружелюбно уселся на плечах более высокого танцора (рис. 1).

Они катаются по полу, удивляя друг друга пинками или медленными кувырками, поворотами и остановками. Никто не ведёт танец... Они вдруг опять встали, один согнул свои колени и подпрыгнул вверх, а второй среагировал и, поддерживая первого за бёдра, поднял его и расположил на своих плечах. Болтаясь там вниз головой, почти невесомый, теперь тот, кто вверху, медленно закрутился по спирали вдоль тела партнёра в сторону пола и двигается, вращаясь...



Рис. 1. Кёрт Сидал (Curt Siddall) и Дэниел Лэпкофф (Daniel Lepkoff) в центре танца и движения «Berkeley Moving Arts», 1978 (Автор – Дэвид Минехарт (David Minehart))

Так или почти так выглядит Контактная Импровизация. Танцорами могут быть две женщины, женщина и мужчина, они могут быть любого возраста, роста и веса (см. Новак «Делясь танцем» (Novack «Sharing the dance»)). Танец может быть с одним или несколькими партнёрами. Танцем движет сочетание сил гравитации, инерции и активности участников.

Основой танца является постоянное телесное взаимодействие через общую с партнёром постоянно смещающуюся точку контакта. Движение в каждый момент возникает из того, что произошло прямо перед этим моментом, без предварительных договорённостей, но с осознанным вниманием к происходящему в настоящий момент. Так может возникать поток движения, полный заботы, непосредственности и (иногда) риска. Вот ещё характеристики этого танца:

- Движение развивается изнутри. Часть нашего внимания, постоянно направленного внутрь нашего тела, воспринимает не-

значительные изменения веса и реагирует соответственно. Одновременно с этим (и этому часто нужно учиться), танцор обращает внимание на непосредственное окружение и непрерывно интегрирует эти переживания в танце.

- Следование потоку. Этот свободный поток непрерывного движения связан с постоянной сменой альтернатив между активной отдачей веса и пассивным его принятием. Например, танцоры могут активно тянуть, толкать, поднимать или просто следовать потоку энергии и движения, позволяя каждому моменту свободно перетекать в следующий момент.

- Свободная импровизация. Здесь нет постановочной хореографии. Могут возникать дуэты, трио, соло или группы из большего числа участников. Такие элементы, как пространственная организация, специфический хореографический лексикон или специальные жесты, редко используются специально. Тем не менее, отдельные элементы хореографии возникают благодаря изменениям динамики и появлению разных настроений и качеств внутри импровизации.

- Естественное движение. Танцоры не делают различия между «повседневными движениями» и «танцем». Они, в зависимости от ситуации, могут также смеяться, кашлять, царапать или рассматривать друг друга.

Близость к аудитории. Зрители сидят очень близко к танцующим и обычно нет чёткой границы, отделяющей сцену от зрителей. Специальное освещение и оформление обычно не используется и танцоры, как правило, одеты в лёгкую удобную одежду. Такой порядок можно обнаружить и на «джемах» (стр. 26).

Контактная Импровизация – творческий процесс, который возникает, когда два или более человека двигаются, поочерёдно поддерживая друг друга, и играют с подвижной точкой совместного равновесия. На Контактную Импровизацию оказывают влияние техники танцевального модерна, элементы акробатики и т. д., но она имеет и свои собственные характерные принципы движения (см. раздел «Структура Контактной Импровизации»). Контактная Импровизация не только устанавливает связь между скелетом, мускулатурой и рефлексам, но также и рассматривает взаимодействия внутри воспринимающего тела, тела в его един-

стве с сознанием. Через непосредственное переживание и восприятие танца мы можем получить новый вид доступа к самому себе и своему окружению. Это то, что может быть названо созерцательностью в танце.

КОНТАКТНАЯ – соединяет с самим собой, другими и, что наиболее важно, с пространством между всем этим!

ИМПРОВИЗАЦИЯ – разрешение движению возникнуть из момента, в котором существует контакт, и позволение случиться приключению, которое можно назвать «свидание в движении».

НЕСКОЛЬКО ОПРЕДЕЛЕНИЙ:

«Я думаю, что именно удовольствие от движения и удовольствие от использования своего тела, возможно, является главным. И удовольствие от незапланированного и спонтанного танца с кем то, где вы свободны изобретать, и они свободны изобретать, и никто не препятствует друг другу – это очень приятная социальная форма взаимодействия» (1).

Стив Пэкстон (Steve Paxton)

«Два человека двигаются вместе в контакте друг с другом, устанавливая спонтанный физический диалог посредством кинестетических ощущений от переданного друг другу веса и от движения в одном или в разных направлениях. Для того, чтобы открыться ощущениям импульса, веса и равновесия, тело должно научиться отпускать излишнее мышечное напряжение и отказываться от определённого количества преднамеренности ради следования свободном у потока простого движения. Применение умений катиться, падать, находиться в перевёрнутом положении и т.п. позволяют телу осознать свои возможности естественно двигаться» (2).

Дэни Лепкофф (Danny Lepkoff)

«Контактная Импровизация – это активность, связанная с таких форм и неформального танцевального дуэта, как объятия, борьба, боевые искусства и джайв, степень динамичности

которой может варьироваться от очень низкой до очень высокой. Экстремальность этой формы требует двигаться расслабленно, находиться в постоянном осознании и бдительности и следовать потоку. Основным моментом в том, что танцоры должны оставаться во взаимно поддерживаемом и обновляемом физическом контакте, созерцая силы, связывающие их массы: гравитацию, импульс, инерцию и трение. Им не нужно стремиться достигнуть какого – то результата. Скорее, следует переживать постоянно меняющуюся физическую реальность с соответствующим пространственным расположением предметов и энергий» (3).

Стив Пэкстон (Steve Paxton)

«Контактная Импровизация – это красота естественного движения в комбинации с полным взаимодействием» (4).

Кёрт Сидал (Curt Siddall)

«Контактная Импровизация – это попытка танца, который отказывается от обычных форм и границ, присущих танцу. Это «игра» двух или более людей, использующих движение и двигающихся активно, реактивно, экспериментально, совместно, хаотически... Контактная Импровизация это один из физических языков, берущих своё начало в Танце Постмодерн. Речь идёт о коммуникации посредством прямого или косвенного физического взаимодействия через постоянно сдвигающуюся точку телесного контакта. Благодаря этой коммуникации, создаётся ненапряжённый поток движения, который приводит иногда к спокойной, иногда к оживлённой импровизации. Такой танец напоминает ссору, дикие танцы, детскую игру, занятия любовью или более благородные тренировки Тайчи или Айкидо» (5)

Журнал «Der Zuricher Oberlander»
от 11.11.1982 о мастер-классе.

«Меня постоянно спрашивают: «Что такое Контактная Импровизация?», но мне нечего ответить, хотя я внимательно прочитала и исследовала много определений Контактной Импровизации, пытающихся препарировать этот неизменный вопрос. Вместо ответа я просто показываю это физически» (6).

1. ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

История танца XX века может быть описана как непрерывная эстетическая революция, направленная против стилистических и перфекционистских танцевальных техник и исполнений. Контактная Импровизация берёт начало в традициях Танца Модерн и Постмодерн и развилась в самостоятельную форму. Она, возможно, является новым лозунгом, который призывает к свободе само существо танца.

1.1. ЭКСПРЕССИВНЫЙ ТАНЕЦ (AUSDRUCKSTANZ) И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

«Форма, в которой современный танец выражает сам себя, не бессистемна, не является чьей – то уникальной выдумкой также, как и не придумана для каких – то конкретных целей, она выросла из времени, в котором мы живём» (7)

Мэри Уигман (Mary Wigmann)

К концу столетия европейские танцоры разочаровались в исполнении, слишком акцентированном на технике классического балета. Они искали возможности объединить духовное выражение с естественностью движения. Речь шла о связи идей и эмоций и о приоритете личности перед обществом. С термином «Экспрессивный Танец» (ausdruckstanz) тесно связаны имена Рудольфа фон Лабана (Rudolf von Laban) (1879–1958) и Мэри Уигман (Mary Wigmann) (1886–1973). В Экспрессивном Танце были отражены освобождённая телесная осознанность и изменённый индивидуальный подход к персональной и художественной свободе. Свободная импровизация была определена как средство хореографии. Танец приходит из тела, а не от сознания. Движения должны быть в гармонии с анатомическим строением.

Танец Модерн не находил понимание в Германии. Это было, с одной стороны, из-за доминирования классического балета, с другой стороны, ему препятствовали фашизм и начавшаяся война. Но в США этот отказ от «аристократического» балета, так или иначе, происходил всё время. Айседора Дункан (Isadora

Duncan) (1878–1927) обращалась к таким социальным темам, как воздействие капитализма на рабочих, и не использовала ни специальных костюмов, ни сценических декораций. Что касается танцевальной техники того периода, акцент был сделан на солнечном сплетении, которое использовалось как место, из которого рождался импульс движения. Марта Грэм (Martha Graham) (1894–1991), заражённая идеями Зигмунда Фрейда и К. Г Юнга, концентрировалась больше на физиологических аспектах, историях или символах сновидений. Её танец имел дело не с внешними проявлениями, а с внутренними процессами. Она показывала мистическую и символическую сторону человечества. В её танце акцентировался таз, как центр внимания, что было для этого периода времени революционно и дерзко.

Различия между танцем Модерн и Контактной Импровизацией ясно видны, если рассматривать их отношения к падениям и связанное с этим различие в эстетических стандартах. Балет и танец Модерн работают с геометрическими центрами, почти всё основано на равновесном торсе и в таком танце ничего не происходит вне центра (not «off centre»). Контактная Импровизация имеет дело с центром тяжести, осознанием собственного веса, вопрошанием о том, как мы можем использовать телесные массы для того, чтобы перемещаться в пространстве.

Это также, конечно, включает в себя пребывание выше, ниже или рядом с центром и непрерывное движение. В Контактной Импровизации мы находимся в непрерывном падении, которое вызывает страх и, поэтому, мы должны знать, как встретить пол, как упасть, не причинив себе боли.

Из-за возможного риска нанести себе повреждения, много упражнений в Контактной Импровизации основаны на движении, происходящем вне центра («off centre»). Движения в балете происходят главным образом от центра, в то время как Танец Модерн концентрируется больше на диагоналях в теле, что позволяет танцу быть более динамичным (см. практический раздел). Техника Хосе Лимона (Jose Limon) фокусируется больше на падении и подъёме: импульс от падения вперёд на пол используется, чтобы снова встать. Техника Марты Грэм (Martha Graham) использует напряжение и расслабление, в его направлении к центру и от центра.

1.2. ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН

Для описания Танца Постмодерн будут использованы три примера: Мэрс Канингэм (Merce Cunningham), Анна Хэлприн (Anna Halprin) и Театр Танца Джадсон (Judson Church Dance Theatre).

1.2.1. МЭРС КАНИНГЭМ (MERCE CUNNINGHAM): ТЕЛО КАК ФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

«...Я никогда не хочу, чтобы танцор начинал думать, что движение что-то означает. Что я действительно не любил, работая с Мартой Грэм, так это то, что она всегда заявляла, что каждое движение означает что-то определённое» (8)

Мэрс Канингэм (Merce Cunningham)

Мэрс Канингэм (Merce Cunningham) (1919–2009), известный как наиболее выдающийся реаниматор танца Модерн, начал в 50х годах XX века освобождать танец от консервативной эстетики Марты Грэм и её последователей. Движение более не должно ничего обозначать, вместо этого оно должно быть тем, чем оно является – чистым движением, ни больше, ни меньше.

В своих абстрактных танцевальных постановках он устранял все ассоциации к внешнему миру, символическому и материальному. Это были не истории или определённые выражаемые идеи. Канингэм не хотел создавать атмосферу, характер, эмоцию или иллюзию. Танцоры не были индивидуальностями на сцене, они не представляли самих себя, они представляли только движения. Случайное заменило обоснованное. Канингэм использовал законы случая: например, последовательность движений могла быть разбита на короткие части и, бросая игральные кости, он создавал из них новую последовательность. Или, танцорам могло быть показано несколько движений и предложено за пять минут соединить их друг с другом в случайном порядке. Использование подобных приёмов препятствовало тому, чтобы зрители могли построить какие-то ассоциации или обнаружить какой-либо смысл.

Иногда Канингэма считают поздним представителем Танца Модерн. Его техника напоминает техники Модерн, но его философия более соответствует Постмодерну, поэтому его относят к представителям Танца Постмодерн. Естественно, музыка, архитектура и изобразительные искусства того времени так или иначе имели какое-то отношение к Постмодерну.

1.2.2. АННА ХЭЛПРИН (ANNA HALPRIN): ИМПРОВИЗАЦИЯ И ФИЗИЧЕСКИЙ ТЕАТР (PHYSICAL THEATRE)

«Я представляю будущее, в котором многие из нас будут называть себя танцорами и взаимодействовать друг с другом, чтобы создавать искусство, которое интересуется главными вопросами жизни... Для меня гармония связана с процессом совместной работы, с коллективным видением. Именно танец пытается показать несколько из этих действительно обоснованных и практичных методов так, что люди с могут сказать: "Да, есть надежда на спасение"» (9).

Анна Хэлприн (Anna Halprin)

Вместе с Канингэмом, Анна Хэлприн (Anna Halprin) (род. в 1920) оказала большое влияние на Танец Постмодерн. В 50х годах XX века она работала в традициях танца Модерн, но позднее радикально разорвала с ним и примкнула к провокационному авангарду, объединённому вокруг Гротовски (Grotowski) и Живого Театра (Living Theatre). Она заинтересовалась импровизацией как источником движения и воплощала её как самостоятельную и независимую форму искусства. В фокусе её внимания были творческие, спонтанные процессы.

Её целью работы с телом и движением было понимание природы танца и развитие естественного, «аутентичного» танца. Она описывала танец как «искусство привнесения эмоциональных импульсов в движение ради экспрессии» и говорила о едином процессе жизни и искусства (LifeArt-Process). Искусство даёт импульс повседневной жизни и ежедневно жизнь даёт импульс искусству.

Хэлприн разработала «Ритуал движения» («Movement Ritual»), последовательность движений, в которой раскрыты в их естественности различные состояния, от горизонтального до вертикального положения тела.

Параллельно с персональным, творческим процессом, протекает, по мнению Анны Хэлприн, групповой процесс. Результатом работы Хэлприн было создание РСВП-модели (RSVP model), набора рекомендаций для создания творческих процессов, которые могут быть очень полезными для как для выступлений соло, так и для групповых перформансов. Эта модель разделяет творческий процесс на 4 шага.

ЧЕТЫРЕ ШАГА

- Ресурсы (Resources): Определите тему, мотивацию и цели, с которыми собираетесь работать. Выявите источники. Какими ингредиентами вы располагаете?

- Схема (Score): Постройте базовый план в виде графического представления процессов, которые потом составят перформанс. Какова моя схема?

- Важное действие (Valueaction): Слово, скомбинированное из слов «оценка» и «действие» («evaluation» and «action»). Оно описывает активную оценку и анализ, которые следует провести во время исполнения и решения, которые следует принять. Как реализовать схему?

- Перформанс (Performance): Воплощение идей.

- Хэлприн предполагает не просто осознание и чувствование эмоционального содержания, но предлагает также и активное участие. Действовать на основании опыта, создавая танец, имеющий смысл, тему. Её цель не терапия, но углубление опыта жизни художественным способом. Она основала Институт в Тампале (Tampala Institute) и резюмировала результаты своей работы как художественный вклад в дело мира. Через танцевальные ритуалы (например, Круг Земли – Circle the Earth), в которых могут прини-

мать участие несколько сотен людей, она демонстрирует возможность разрушить негативные мифы конфликтов, войн и иллюзию изоляции, глубоко укоренившиеся в сознании (рис. 2).

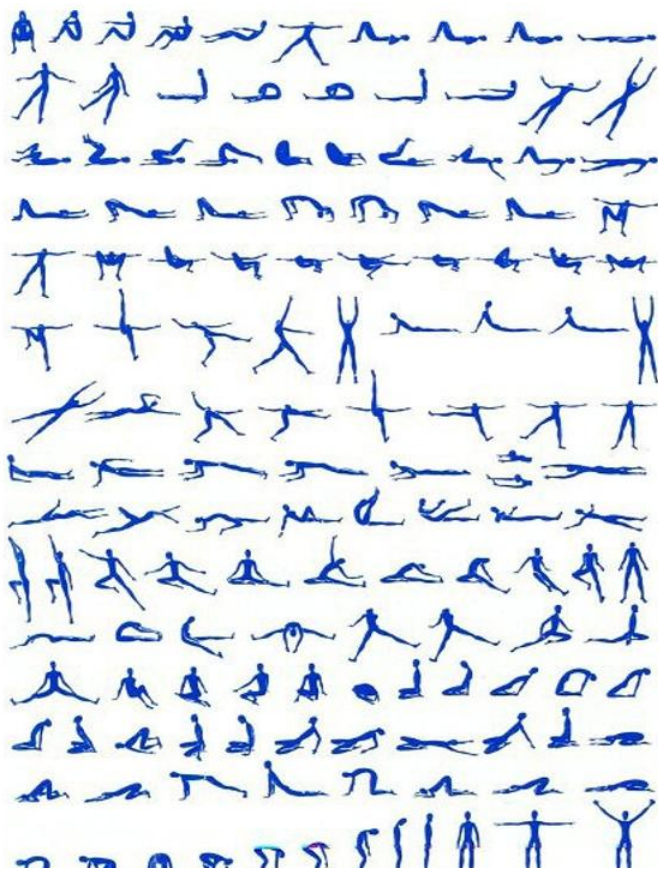


Рис. 2. Ритуалы Движения. Художник – Шэрлин Кунс (Charlene Koonce), с любезного разрешения Анны Хэлприн

Множество этих идей, например, представление о перформансе, через студентов Анны Хэлприн, нашло путь в Контактную Импровизацию. Исполнение часто следует некоторой «схеме»

(«score»), которая допускает принятие спонтанных решений и отклонения во время исполнения.

В отличие от хореографии, сфокусированной на результатах, схема фиксируется на процессах. Суть схемы – быть открытой (открытая схема). Это определяет её качество. Общепризнанная цель перформансов, основанных на этих принципах, – честное взаимодействие между перформером и зрителями. Хэлприн наблюдала, как с ростом отличий от традиционного танцевального театра меняются роли исполнителя и зрителя. Реакция на аутентичное представление реальной жизни освобождает аудиторию от пассивной роли наблюдателя и предлагает принять активное участие в действии.

1.2.3. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ТЕАТР ТАНЦА ДЖАДСОН (JUDSON DANCE THEATRE)

«Там были художник и, музыканты, поэты, целые театральные труппы, отдельные танцоры, танцевальные коллективы... в церкви Джадсона определённо была сцена и по форме, и по содержанию» (10).

Стив Пэкстон (Steve Paxton)

Начало Танца Постмодерн часто связывают с образованием в Нью-Йорке танцевального коллектива «Театр Танца Джадсон» (Judson Dance Theatre) (1960–1964), который искал способы переопределить танец. Среди танцоров были Стив Пэкстон (Steve Paxton), Триша Браун (Trisha Brown), Ивон Рэйнер (Yvonne Rainer), Джудит Дан (Judith Dunn), Лусинда Чайлдс (Lucinda Childs) и Дэбора Хэй (Deborah Hay). В противоположность Каннингэму, они отвергли структуры вообще и, в частности, танцевальные техники. Они сделали один шаг дальше, отвергли традиционный язык танца и использовали повседневные, «прозаические» движения, такие как сидеть, лежать, катиться, падать. Движения, которые не требуют тренированных танцоров, движения, которые каждый может сделать и показать. Они также экспериментировали с сюрреалистическими идеями, одеваясь в странные костюмы или выступая обнажёнными. Границы были

разрушены ради возможности сотрудничества между танцорами и музыкантами, между актёрами и художниками и всеми, кто хотел бы представить свою работу.

Постмодернистский подход проявлялся не только в танце. Были аналогичные исследования и в других видах искусства: музыкальный минимализм, живопись действия, минимализм вообще, театр абсурда и архитектура постмодерна.

1.3. НОВЫЙ ТАНЕЦ

«Моё благоговение перед импровизационным танцем связано с такими и священными моментами и, в которых у меня есть чувств о, что внутри моего тела и души, вырастают силы как партнёры. В этом есть чувство смирения и правды и ясности, что именно нужно делать» (11)

Керуак (Keriac)

Эстетическая революция, которая имела место в танце, многим позднее докатилась и до Европы. Здесь она стала известна под именем «Новый Танец» (New Dance). Слова «Новый Танец» впервые зазвучали в Англии в начале 70-х, когда группа лондонских танцоров-экспериментаторов из Икс 6 (X6) издала журнал под названием «Журнал Нового Танца» (New Dance Magazine).

«Новый Танец» – широкое понятие, используемое главным образом в Европе и меньше – в США, оно объединяет в себе несколько разных направлений. Дальнейшее развитие этих направлений привело к сплаву различных танцевальных импровизационных техник, оставляющих, к тому же, множество возможностей для использования в танце и других практик, таких как танцевальный театр, бодиворк по Александру (Alexander), метод Фельденкрайза (Feldenkrais), техника релиза (Release) и других, включающих работу с телесным осознанием («Body-Awareness-Work»). В Танце Постмодерн танцевальные номера часто не име-

ли никакого «содержания», кроме абстрактного, однако Новый Танец допускал использование личного содержания, восстанавливая связь с реальным миром. Танцор Лило Шталь (Lilo Stahl) написала: *«Техника Нового танца основана на взаимодействии напряжения и расслабления в теле и фокусируется на поиске того, как выполнить движение с минимальным усилием. Эта техника не требует каких-то силовых тренировок и, используя внутренний бодиворк, обеспечивает осознание/понимание источников движения и связей между движениями. Фундаментальны е танцевальные техники преломляются через индивидуальное экспериментирование с необычными импульсами движения... техника Нового Танца используется танцорами как поддержка для расширения собственного словаря движений и для разрушения укоренившихся двигательных паттернов».*

ВАЖНЫЕ ПРИНЦИПЫ НОВОГО ТАНЦА

Каждый танцор уникален в своих танцевальных возможностях.

- Источники движения должны быть найдены в самом теле.
- Осознанность направлена внутрь тела для поиска самого лёгкого способа сделать то или иное движение.
- Следуйте импульсам спонтанного движения и преодолевайте стереотипы собственных движений.
- Импровизация означает исследование и творческое использование личного двигательного опыта.
- Импровизация — это отдельная и независимая форма для перформанса и может быть частью других художественных форм.
- Танец выражает целостный взгляд человека, форму которому придаёт его личный опыт.
- Новый Танец преобразует повседневность.

Танец был, так сказать, демократизирован, он избавил себя от аристократической установки (профессионал против любителя) и от чрезвычайных физических требований. Такой танец сле-

дует судить не по техническому совершенству, но по его возможности создавать ощутимую связь между исполнителем и аудиторией.

Кажущееся довольно туманным, понятие «Новый Танец», намного яснее раскрывается посредством обсуждений между танцорами или вовремя мастер классов. Хотя, было достаточно мало танцоров, которые сами себя относили к «Новому Танцу», при пристальном рассмотрении многие оказывались экспериментаторами или танцорами Постмодерн. Аналогично, люди, обучающие Новому Танцу систематически, давали студентам совершенно другую картину себя, с далеко идущими выводами об оценке Нового Танца и Контактной Импровизации. Они удивлялись, почему так много людей верит, что для того, чтобы танцевать хорошо, они сперва должны стать лучше, почему так много учителей не могут объяснить ценность искреннего самовыражения?

Творческое самовыражение через танец может быть доступно не только профессиональным танцорам, любой человек – танцор! Удовольствие от танца и гордость за собственное движение, а не за физические достижения и техническое совершенство, могут быть единственными критериями «качества» танца.

В своём взаимодействии с повседневной жизнью, танец, как вид искусства, проявляет свою реальную жизненную силу – так на основе своего опыта считает Дэни Лэпкофф (Danny Lepkoff): *«Я помню чувство, буквально переносящее меня во время танца в другой мир, мир, в котором я был способен стать сильнее себя, живущего обычной жизнью... Контактную Импровизацию я переживал не как танец, а как жизнь: силы, возникающие между двумя танцующими людьми это такие же силы, которые действуют и в обычной жизни... я оставался с вездесущей проблемой как проявить своё сильное я в повседневной жизни и как нести ответственность за то, чтобы быть здоровым и честно общаться с людьми, которых я встречал каждый день» (12).*

Обобщая, Новый Танец есть дальнейшее развитие и синтез различных танцевальных техник с импровизацией, бодиворком и разными формами движений. Контактная Импровизация – особая, самостоятельная форма этого широкого культурного на-

правления. Она впитала в себя его идеи и импульсы и породила новые. К примеру, в Контактной Импровизации существуют интересные заимствования из балета, как и в балете – из Контактной Импровизации.

2. ИССЛЕДОВАНИЯ КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

2.1. СТИВ ПЭКСТОН (STEVE PAXTON)

«Энергия сокращения или мышечные напряжения заглушают чувство едва заметного движения и таким же образом маскируются силы гравитации» (13)

Стив Пэкстон (Steve Paxton)

Стив Пэкстон (Steve Paxton) известен как основатель и инициатор Контактной Импровизации. Он начал заниматься танцем в колледже Коннектикута (Connecticut College) в 1958, когда ему было 19 лет. Среди его учителей в то время были Марта Грэм (Martha Graham), Хосе Лимон (Jose Limon), Дорис Хамфри (Doris Humphrey) и Мэрс Канингэм (Merce Cunningham).

Во время работы с Канингэмом, Пэкстон критически относился к иерархической социальной структуре внутри коллектива. Диктат и система звёзд находились в разительном контрасте с идеями Айседоры Дункан (Isadora Duncan) и Лабана (Laban), основанными на свободе и равенстве. Другая сторона его критicismа заключалась в том, что Пэкстон считал необходимым избавляться от высокой техничности в исполнении, которая вынуждала зрителей, наблюдающих изощрённый танец, чувствовать, что их собственные движения не достойны исследования.

Пэкстон начал ставить свои танцевальные пьесы, ещё работая с Канингэмом. Он вводил в них «обычные» движения, такие, как, например, ходьба, что было началом его интереса к движениям нетанцевальным. Эта идея открыла для него новую большую область для эксперимента, обогащающего и расширяющего словарь танцевального языка. Он называл ходьбу «связью сопереживания» (sympathetic link) между исполнителем и зрителями.

Ходьба – это то, что оба могут переживать в своём опыте. Использование широкого класса простых движений оставляло пространство для проявления личных качеств и позволяло каждому танцору развивать свой индивидуальный стиль. Кроме того, такие движения, как ходьба, не могут оцениваться как хорошо или плохо сделанные.

Пэкстон также принимал участие в классах по композиции Роберта Элиса Дана (Robert Ellis Dunn), которые проходили в студии Канингэма. Ивон Рэйнер (Yvonne Rainer), которая тоже была одним из участников этих классов, инициировала «Непрерывный проект, меняющийся ежедневно» (Continuous Project Altered Daily), пьесу, которая включала в себя репетицию как часть исполнения. Особое внимание в пьесе было уделено спонтанным, непредусмотренным сценарием, событиям и их последствиям. Из этого «Непрерывного проекта» выросла группа свободной импровизации «Большой союз» (Grand Union), которая просуществовала с 1960 по 1976 годы. Среди других, в эту группу входили Ивон Рэйнер (Yvonne Rainer), Стив Пэкстон (Steve Paxton), Дэвид Гордон (David Gordon), Триша Браун (Trisha Brown), Барбара Дили (Barbara Dilley), Дуглас Дан (Douglas Dunn) и Нэнси Грин (Nancy Greene). Они покинули традиционные танцевальные коллективы, чтобы сфокусироваться на импровизации в группах, дуэтах и соло. В этих свободных импровизациях участники могли начать с драматических, сюрреалистических ситуаций и потом, через подвижные игры, перейти к задушевному разговору.

Когда в 1972 году Большой Союз располагался в Оберлинском Колледже (Oberlin College) в Огайо, Пэкстон придумал «Магний» (Magnesium), пьесу, в которой одиннадцать мужчин бросали самих себя и друг друга в воздух, сталкивались, хватали друг друга и падали на пол. Вместо того, чтобы работать с каким-то выученным танцевальным языком, они пытались просто использовать рефлекс.

Если тело находится в опасности, рефлекс активируется, стараясь минимизировать возможные повреждения и найти безопасный выход из ситуации. Танец длился около десяти минут, включая несколько минут в конце пьесы, когда танцоры просто неподвижно стояли.

Воодушевлённый этим опытом, Пэкстон собрал группу примерно из пятнадцати физически тренированных человек для дальнейшего исследования потенциала и принципов коммуникации, которые он обнаружил в «Магнии». Группа работала над так называемой ими «контактной импровизацией» (contact improvisation). Материалом для исследования были физические силы гравитации, импульсы и силы, которые возникают при отталкивании, а также и последствия воздействия этих сил.

Результат был впервые показан в июне 1972 года в галерее Джона Вебера (John Weber Gallery) в Нью-Йорке (рис. 3). Участники: Тим Батлер (Tim Butler), Лора Чепмен (Laura Chapman), Барбара Дили (Barbara Dilley), Лойд (Lloyd), Леон Фелдер (Leon Felder), Мэри Фалкерсон (Mary Fulkerson), Том Хаст (Tom Hast), Дэни Лэпкофф (Danny Lepkoff), Нита Литл (Nita Little), Элис Ластерман (Alice Lusterman), Стив Пэкстон (Steve Paxton), Марк Петерсон (Mark Peterson), Кёрт Сидал (Curt Siddall), Эмили Сидж (Emily Siege), Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith), Нэнси Топф (Nancy Topf), Дэвид Вудбери (David Woodberry).



Рис. 3. Дэниел Лэпкофф (Daniel Lepkoff) и Стив Пэкстон (Steve Paxton) в студии Хэлприн (Halprin Studio), Нью-Йорк, 1977.

Автор – Стивен Петегорски (Stephen Petegorsky)

Пэкстон написал про то время: «Когда в 1972 году группа танцоров начала работать с Контактной Импровизацией, это было изучение способа коммуникации, которая возможна посредством прикосновения... движение, которое происходит в результате импровизации с помощью контакта – не рационализованное, интуитивное движение, ведущее к непредсказуемым формам, положениям и последовательностям. После многих лет технических упражнений в современном танце мне стали очень интересны базовые движения, основанные на глубокой коммуникации» (14).

Это была хорошо дисциплинированная группа танцоров, и они много работали. Вначале Пэкстон сдерживал такие формы социальной коммуникации, как разговор или смех. Он считал, что этот танец разрушает культурные табу на прикосновения, и он хотел пресечь избегание чистой физики посредством включения разговора или смеха. Социальное поведение часто используется как отвлечение внимания от реальных переживаний страха, возбуждения или нужды. Для Пэкстона это было про физику: дать разрешение идти в такие ситуации, которые вызываются причинами социальными природы, но при этом не быть вынужденными иметь с ними дело на социальном уровне (рис. 4).

Он также хотел, чтобы участники избегали потери себя в психологических драмах и сексуальных фантазиях. Интерес лежал исключительно в физическом диалоге, ограниченном следующими вопросами:

- Что возникает во время физического контакта и передачи веса?
- Что случается, когда мы запрыгиваем на другого, поднимаем и несём друг друга?
- Как я передаю вес полу?
- Как я могу использовать силы гравитации для движения?



Рис. 4. Стив Пэкстон (Steve Paxton) и Нита Литл (Nita Little), первый тур Воссоединения (ReUnion), в Студии Естественного Танца (Natural Dance Studio), Окленд, Калифорния, 1975.
Автор – Эдмунд Шеа (Edmund Shea)

Для совместной работы Пэкстон приглашал на своё собрание людей из разных групп, людей, имеющих опыт в разнородных сферах, таких как гимнастика, релаксация, спорт, танец и т. д., чтобы применять этот опыт в движении. Использовались все навыки, которые имели участники, что иллюстрирует демократичность методов Пэкстона. Потенциал и возможности каждого участника принимались. Возможно, именно из-за этой демократичности, Контактная Импровизация не называется «Техника Стива Пэкстона».

Пэкстону было интересно посмотреть, какой вид танца разовьётся из этой свободной структуры, и он сознательно искал что-то отличное от того, что основывалось на традиционных танцевальнохореографических отношениях.

Дальнейшие влияния в развитие этой формы были привнесены из боевых искусств, в частности, из Айкидо, из Йоги и Тай

Чи и их значимость для вновь созданной формы была признана всеми. После недели практики и тренировок в Нью-Йоркском лофте, начальная группа выступала с Контактной Импровизацией по 5 часов в день в течение недели в галерее Джона Вебера (John Weber Gallery). Это были первые выступления, которые назывались «Контактная Импровизация». Много часов тех тренировок и выступлений было записано на видео. Позднее эти записи были использованы в документальном фильме «Стремнина» («Chute»). В то же время же были и сформулированы некоторые правила практики Контактной Импровизации, которые потом были исследованы в последующих работах.

Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith) про все те ранние перформансы: *«Я думаю, что происходила передача ощущений зрителям. Они могли уходить с выступлений раскрасневшимися и вспотевшими, почти так, как если бы они проделали всё это самостоятельно... Сказать по правде, я думаю, что не было ни одного нашего выступления, не воспринятого восторженно. Как будто мы предложили людям какой – то способ смотреть на движение, способ переживать движение, который был очень новым и здоровым, очень энергичным и жизнеутверждающим»* (15).

2.2. ЭКСПАНСИЯ «КОНТАКТНОГО СООБЩЕСТВА»

В следующем, 1973 году группа разделилась и часть людей (Литл, Смит, Сидал, Редлер и Пэкстон (Little, Smith, Siddall, Radler, Paxton)) уехали в Калифорнию, где демонстрировали Контактную Импровизацию в шоу под названием «вы пришли, чтобы мы показали вам, что мы делаем» (You Come We'll Show You What We Do). Структура выступления была очень неформальной. Зрители сидели на стульях и на полу по периметру зала, не было специального света или костюмов. В то же самое время начинались и первые занятия по этой новой танцевальной форме. Летом Пэкстон поехал в Европу, и в Риме в Attico Galero было показано первое выступление.

В 1975-м была создана новая группа «Воссоединение» (ReUnion), которая включала в себя Н. Литл, К. Сидала, Н. Старк

Смит, С. Пэкстона (N. Little, C. Siddall, N. Stark Smith, S. Paxton). Это была первая группа Контактной Импровизации в чистом виде. Были созданы и другие группы, и контактное сообщество, таким образом, начало развиваться.

Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith) и её Контактный Ежеквартильник

Нэнси Старк Смит была студентом-второкурсником в Оберлинском Колледже по специализации писатель и танцор, когда Стив Пэкстон приехал туда с «Большим Союзом» в январе 1972 года. Имея изначальную спортивную и гимнастическую подготовку, она занималась классическим танцем в стиле Модерн и Постмодерн и была хореографом в Оберлинской Компании Современного Танца (Oberlin Modern Dance Company), работая там вместе с такими хореографами, как Твыла Тарп (Twyla Tharp) и Бренда Уэй (Brenda Way) (рис. 5).



Рис. 5. Стив Пэкстон (Steve Paxton) и Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith), 1980. Автор – Стивен Петегорски (Stephen Petegorsky)

Американский танец ранних 70-х предложил Нэнси благоприятные возможности для совмещения её любви к атлетизму с любовью к искусству. Когда «Большой Союз» в 1972 году находился в Оберлине, Нэнси училась и принимала участие в перформансах группы. Она была воодушевлена и чрезвычайно мотивирована Пэкстоновским мужским перформансом «Магний» и позднее сказала ему, что если он когда-нибудь решит так работать с женщинами, она бы хотела об этом знать. Через несколько месяцев он позвонил ей и пригласил её в Нью-Йорк для репетиций и первой публичной демонстрации Контактной Импровизации. После этого все 70-е годы до начала 80-х годов она путешествовала и работала совместно со Стивом и другими членами его группы, выступая, преподавая и исследуя танец.

В 1975-м году группа «Воссоединение» (ReUnion) в сжатые сроки приняло решение о названии «Контактная Импровизация» и о сертификации учителей, так как они были наслышаны о случаях серьёзных повреждений новичков, которые насмотревшись перформансов, начинали практиковать Контактную Импровизацию без должной подготовки. Документация по этим вопросам была составлена, но не была подписана, так как вместо этого было принято решение выпускать информационный бюллетень. Это было сделано, чтобы поддерживать международные связи, и чтобы приглашать людей к диалогу вместо того, чтобы отказывать им. Этот бюллетень сейчас известен как журнал «Контактный Ежеквартальник» (Contact Quarterly), хотя он выходит всего два раза в год. Его редакторы – Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith) и Лиса Нэлсон (Lisa Nelson). Он содержит статьи не только о Контактной Импровизации, но также и на другие темы. Там также есть и разделы, относящиеся к танцу Пост-пост-модерн или «Новому Танцу» (см. приложение в конце книги).

Другими важными носителями новостей контактного сообщества были газеты в разных странах (см. приложение в конце книги) и регулярно проводимые джемы (открытые танцевальные встречи без модератора), такие как Брайтенбуш (Breitenbush), Харбин-Хот-Спрингс (Harbin-HotSprings) или Блек-Форест-Джем (Black-Forest-Jam) в Европе. Не менее важным являются ежегодные конференции учителей Контактной Импровизации и фести-

вали, такие как, например, Контактный фестиваль на западном побережье в Сан-Франциско (West-Coast-Contact-Festival).

2.3. ИССЛЕДОВАНИЯ, ТЕНДЕНЦИИ, ОТКРЫТЫЕ ВОПРОСЫ

Контактная Импровизация отличается от других танцевальных форм. С самого начала её преподавали не как технику. Это было скорее исследование, приключение. В этом заключена огромная ценность, и этой ценности нельзя позволить исчезнуть, хотя, кажется, что в Европе это, к сожалению, уже произошло.

Как и в любой субкультуре, в Контактной Импровизации, конечно, тоже есть много ответвлений и направлений, которые постоянно возникают и развиваются. Сферы, к которым в настоящий момент... есть интерес – это сексуальность, эмоциональность и терапия. Уже в 1988 году Дэни Лэпкофф (Danny Lerhoff) в Контактном Ежеквартальнике (Contact Quarterly) в статье «О чём не спрашивают» («Questions not to ask») (16) интересовался:

- Почему верхние поддержки являются визитной карточкой «хорошего» танцора Контактной Импровизации?
- Почему танцы новичков выглядят так красиво, а танцы опытных контактников часто бывают так скучны?
- Какова иерархическая структура умений Контактной Импровизации?
- Почему было так много моих продвинутых студентов, которые сопротивлялись дальнейшему обучению?
- Почему отдельный человек может стать искушённым в танцевальной форме, основанной на взаимодействии двух людей?
- Почему я ожидаю получить «танцевание» на джеме?
- Почему в контактных выступлениях нет зрелищности и самокритичности?
- Почему привлекательность применения гимнастических навыков затеняет исследование в установлении контакта?
- Почему опытные танцоры-контактники не любят танцевать с новичками?

- Почему форма, уходящая корнями в чувствование, имеет столько разнообразных внешних проявлений?
- Почему зрители контактных перформансов постоянно задают такие вопросы: «Как могут взрослые люди делать все эти штуки и выглядеть так, будто они ничего не чувствуют?»

Тем временем Контактная Импровизация отпраздновала своё тридцатилетие в 2002-м году – эту танцевальную форму можно встретить сейчас в начальной и высшей школе, спорте, профессиональных танцевальных коллективах, театрах, в танцевальной терапии. (См. раздел «D. Применение Контактной Импровизации», стр. 176). Однако Контактная Импровизация не исчерпывается этими областями применения, она продолжает привлекать людей, интересующихся движением, людей, которые ищут (и находят) удовольствие и в самом танце.

Если рассмотреть в целом, Контактная Импровизация есть соприкосновение (иными словами, точка контакта) спорта, танца и терапии, и она добавляет в каждую из этих сфер новую энергию.



Рис. 6. Карэн Нэлсон (Karen Nelson), Эндрю Харвуд (Andrew Harwood), Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith) и Алито Алесси (Alito Alessi), 1990. Автор – Билл Арнолд (Bill Arnol)

2.4. ВЛИЯНИЯ НА КОНТАКТНУЮ ИМПРОВИЗАЦИЮ

2.4.1. АЙКИДО И ДЗЭН-БУДДИЗМ

«Свобода духа отражается в свободе движения. Движения в Айкидо очень текучи. Это потому, что они имеют спиральное происхождение, хотя среди них есть и некоторые линейные. Циркулярные движения не только текучи, но и обладают мощной энергией» (17).

Леонард П. Коэн (Leonard P. Cohen)

С 60-х годов XX века восточная философия активно влияет на представления о человеческом теле в искусстве. Стив Пэкстон (Steve Paxton) изучал Айкидо и путешествовал в Японию. Это научило его способам безопасно падать и перекатываться, а также способам восприятия потока энергии между людьми и способам, как два тела могут обращаться друг с другом без обдуманного намерения. Способность чувствовать парные энергии двух различных тел может привести к выявлению третьей энергии, возникающей в общем танце. Айкидо учит позволять телу использовать его защитные инстинкты, его врождённые реакции на происходящее. В соответствии с восточной философией, направленность на достижение, на получение результата не приводит ни к каким достижениям, кроме дисгармонии с источником жизненной энергии – Ци и препятствует обучению. Через Айкидо также в Контактную Импровизацию проникли некоторые идеи Дзэн-буддизма:

- Ситуация и обстоятельства принимаются такими какие они есть – ничего не стоит форсировать.
- Движение определяется не волей, а скорее находится в гармонии с внешними силами, действующими на тело, такими, например, как сила гравитации или центростремительная сила.
- Центр тела – живот. Человек «заземлён», если он устойчив относительно земли или пола. Принятие силы гравитации — это не противодействие ей, как, например, в балетном полёте.

- Только в единстве сознания и тела человек (в данном случае танцор) может вести диалог со своим окружением.

Помимо Айкидо, на Контактную Импровизацию также повлияли и другие практики – Йога, Тай Чи, южноамериканское боевое искусство Капоэйра. Некоторые танцоры Контактной Импровизации напрямую относят Контактную Импровизацию к боевым искусствам, как например, Гилель Краус (Hillel Kraus) в «Боевом танце» (Martial Dance).

2.4.2. АКРОБАТИКА И ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ АРТ-СПОРТ

«Американская танцевальная гильдия (American Dance Guild) приглашает принять участие в конференции «Танец как художественный спорт», посвящённой исследованию импровизационных техник... будут рассмотрены танцевальные формы и практики для учащихся средней и высшей школы, взрослых начинающих танцоров, спортсменов и инвалидов, а также различный материал, который может быть интересным для профессиональных танцоров» (18).

*Из Контактного Ежеквартальника
(Contact Quarterly) за 1979 г.*

Симон Форти (Simone Forti) придумал термин «Арт-спорт» (Art-Sport) после того, как увидел совместный контактный танец Стива Пэкстона (Steve Paxton) и Нэнси Старк Смит (Nancy Stark Smith). Стив Пэкстон, как и другие первые контактники, к моменту создания Контактной Импровизации уже был тренированным гимнастом и акробатом. Благодаря этому, в контактном танце часто можно встретить атлетические элементы.

В 1980 году прошла конференция, которая называлась «Импровизация. Танец как Арт-спорт» (Improvisation: Dance as Art-Sport). Изначально она была запланирована как конференция по Контактной Импровизации, однако на ней были представлены и другие импровизационные танцевальные формы.

Это родство со спортом, возможно, самый надёжный способ стать Контактной Импровизацией общепризнанной танцевальной практикой и проникнуть, таким образом, в школы, университеты, тюрьмы и фитнес-центры.



Рис. 7. Стив Пэксон (Steve Paxton) и Дэвид Вудбери (David Woodberry), Музей современного искусства в Сан-Франциско, 1976, «Воссоединение». Автор – Алдис Охакс (Uldis Ohaks)

2.4.3. РАССЛАБЛЕНИЕ В ТЕХНИКЕ РЕЛИЗ

«Техника Релиз помогает людям чувствовать людям их собственный вес... ощущение веса: вес рук, вес головы, таза... это замечательно для танца – возвращаться к настоящему переживанию веса и пола» (19)

Нэнси Топф (Nancy Topf)

Метод, который начал развиваться в начале 60-х годов XX века в США позднее стал известен как «техника Релиз» (Release work). Этот подход разрабатывали Джоан Скинер (Joan Skinner), Марша Палудан (Marsha Paludan) и Мэри Фалкерсон (Mary Fulkerson). В результате была придумана «форма кинестетической тренировки» (kinaesthetic training form). Термин «релиз» (Release – отпускание, расслабление, – прим. переводчика на русский язык) восходит к дихотомии «сокращение – отпускание» (contract – release), предложенной Мартой Грэм. Если мы энергично сжимаемся к нашему центру и потом отпускаем это, ответный импульс может вызывать движение в пространстве. Фундаментальные идеи Мэйбл Тод (Mabel Todd) и Лулу Свайгард (Lulu Sweigard) были объединены с принципами выравнивания тела в технике Александера (Alexander Technique) и с применением образов тела для построения движения. Техника Релиз занимается такими вопросами, как, например: «Как мысль о том, чтобы стоять, физически реализуется в стояние?» Наука пока ещё не имеет представлений о том, как образ стояния передаётся телу. Что происходит во время мысли о действии до самого действия?

Техника Релиз, работая с внутренними образами, пытается творчески решить эти вопросы.

КЛЮЧЕВЫЕ ЦЕЛИ ТЕХНИКИ РЕЛИЗ:

1. Многомерное выстраивание скелета.
2. Установление равновесия в различных плоскостях.
3. Автономность движения различных частей тела.
4. Эффективность движения без лишних энергетических затрат.

«Правильное» выстраивание скелета и установление равновесия — это не инертное состояние, а динамический процесс настройки и модификации размещения веса разных частей тела в пространстве. Основная идея в том, что правильная осанка не требует напряжения. Хорошая осанка это скорее активный, чем статический процесс, тело не зажато, но расслаблено, подвижно, свободно и балансирует, находя для этого самые энергетически эффективные способы, в противовес идее жёсткой осанки, когда, например, говорят: «втяти живот, выпяти грудь».

Техника Релиз изучена многими контактными импровизаторами и интегрирована ими как телесный опыт. Этот опыт имеет практическую, физическую форму и не является для них сухим теоретическим концептом. Техника Релиз в Контактной Импровизации проявляет себя в лёгкости полётов, мягкости и экономичности движений.

2.4.4. ТЕХНИКА БИЭМСИ – BODY-MIND-CENTERING (BMC)

«Между нашим сознанием и под сознанием постоянно происходит взаимодействие, и этот поток всегда идёт в обе стороны. Сознание и подсознание образуют единую непрерывность нашей психики. Они оттеняют и поддерживают друг друга во всех их проявлениях» (20)

*Бони Байнбридж Коэн
(Bonnie Bainbridge Cohen)*

Техника БиЭмСи (Body-Mind-Centering (BMC)) это форма всеобъемлющего переобучения движению, созданная в результате многолетних исследований Бони Бейнбридж Коэн. Она стала изучать процессы движения и обучения детей и строила свою работу, основываясь на данных разных дисциплин. На развитие движения совместно оказывают влияния все факторы – и анатомические и психологические, и физиологические, и эволюцион-

ные. БиЭмСи даёт возможным осознать движения изнутри и помогает почувствовать, как сознание через движение связано с телом.

ДВА ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЯ БИЭМСИ:

1. Изучение развития движения у детей.

Этот процесс, через который все мы прошли, когда были детьми, имеет много аналогий в эволюции животных, от первых позвоночных до приматов. Унаследованные рефлексy вместе с нейромышечными паттернами формируют контур развития наших движений и сопровождающих их процессов ментального, эмоционального и творческого отражения этого мира. Изучение этих движений в развитии – эффективный способ анализа двигательных и поведенческих проблем, что даёт возможность, применяя специальные упражнения, эффективно решить их.

2. Тщательное исследование различных систем внутри тела.

Железы, органы, нервы, мускулы, кости, жидкости, системы восприятия и т. д. – предметы детального исследования в БиЭмСи. Обнаружены принципы функционирования каждой такой системы и их взаимодействие между собой. Исследование в данном случае не останавливается на простом сборе анатомических фактов и данных – специальные упражнения дают возможность пережить прямой физический опыт для каждой такой системы. Один из студентов Коэн написал: *«Для каждой системы должно быть найдено её представление в сознании, отдельное от представлений других систем. Для органов, например, это глубина эмоций, индивидуальный способ обработки идей и понятий; для наших костей, поддерживающих, угловатых, это рычаги и направляющие, вдоль которых наши и мысли могут ориентироваться; для наших жидкостей это движение между точками и ритмы возбуждения и покоя»* (21).

Ярко выраженная синтетичность в изучении телесного, психического и духовного и опора на специфические сенсорные переживания в исследовании развития движений, позволили БиЭмСи быстро стать частью практики контактных импровизаторов. Глубокая физическая осознанность и понимание телесных

процессов, обнаруженные в БиЭмСи, дали в своё время огромный импульс для развития Контактной Импровизации.

Другие методы, такие как метод Фельденкрайза (Feldenkrais), техника Александра (Alexander Technique) или аутентичное движение (Authentic Movement), направляя внимание к кинестетическим переживаниям, позволяют достичь эффективного и плавного движения в согласии с анатомическим строением тела.

2.5. КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Контактная Импровизация зародилась в атмосфере экспериментирования 60-х и 70-х годов прошлого века. Молодое поколение искало новые способы жизни и социального устройства. Идеология Хиппи воздействовала на общество и меняла правила конкуренции и представления о социальной иерархии.

С самого начала Контактная Импровизация была общественным явлением. Контактные танцоры жили вместе и создавали широкую сеть общения и поддержки. Контактную Импровизацию можно представить, как физическое воплощение ценностей и убеждений того поколения, в котором она развивалась. Поэтому у первых зрителей контактных перформансов был такой высокий интерес и эйфория. В Контактной Импровизации они могли видеть конкретное чувственное выражение их жизненных идей.

Сотрудничество и общение вместо соревнования!

Отдавая друг другу вес и играя с равновесием, танцоры-контактники вынуждены находить в танце совместные решения и пути. Если один из танцоров пытается навязать свою волю, танец становится скучным и в итоге прекращается. В Контактной Импровизации чувствительность к партнёру и взаимодействию – естественная альтернатива выпендрёжу.

Равенство и иерархия!

С самого начала, Стив Пэксон (Steve Paxton) обнаружил, что практикующие эту танцевальную форму экспериментируют с уже существующими элементами и им следует освобождаться от каких-либо прошлых идей и самостоятельно нести ответственность за свой собственный способ, как именно это делать. Освобождение личности открыло простор для творческой импровизации и разнообразия способов движения. Роль доминантного преподавателя сменилась взаимным сотрудничеством под девизом: «Танец – и есть учитель». Данный способ преподавания был и остаётся необычным для мира танца. Если вы одновременно и учитель, и ученик, не может быть никакой иерархии.

Учительство, таким образом, означает не показ техник для их копирования учениками, а приглашение к участию в экспериментировании. Главный метод преподавания в этом случае можно описать так: «Есть проблема, давайте поработаем над её решением. Это эксперимент, мы можем присоединиться к исследованию, нет ничего правильного или неправильного и нет окончательного решения. Это позволяет найти что-то интересное, даже если один из танцоров имеет меньше опыта, чем другой!» Именно на этом основании могут происходить открытые танцевальные встречи контактников (джемы).

Естественно, что после более чем двадцати пяти лет исследования (двадцати пяти – на момент написания книги, а на момент русского перевода более сорока, – прим. переводчика на русско-киевский язык) есть огромная масса информации о разных способах решения вопросов, возникающих в Контактной Импровизации, и это учитель может передать своим ученикам. Даже при этом условии, а, возможно, именно благодаря этому, танец каждого, кто пришёл на встречу по Контактной Импровизации, может быть удивительным. *«Никто не может, – полагает Керриак (Keriac), – исправлять других, разве что, говоря следующее: "Если ты с делаешь так или вот так, ты не повредишь себе..."»* (22).

Свобода выбора и взаимное влияние!

Всё, что происходит в контактном танце, происходит через запрос и выражение намерения. Например, кто-то отдаёт вес, а его партнёр имеет свободу решать, принять ли его и как именно это сделать. Нет никакой гарантии, что ваше намерение или желание будет кем-то выполнено или поддержано. Эта свобода выбора, а также глубокая осведомлённость в том, что именно происходит – неотъемлемые свойства Контактной Импровизации. Кериак пишет: *«Контактная Импровизация – модель человеческого поведения. Что такое общественная система? Она основана на равноправии, все её члены равны между собой и каждый полностью отвечает за себя и своё поведение. Вместо того, чтобы спасать друг друга или препятствовать другому упасть или соскользнуть, стоит предлагать друг другу поверхность своего тела. О созавать, чувствовать и дарить, но не управлять тем, что происходит. Давать свободу выбора по одной простой причине, что другой человек способен всё делать не хуже, чем мы сами»* (23).

Контактная Импровизация – также модель взаимовлияния. Это не одностороннее влияние одного человека на другого, но это также не полностью независимые отношения. *«Это, – продолжает Кериак, – идеальная любовная связь, идеальное рабочее сотрудничество. Я хочу быть независимым, я не хочу быть в детско-родительских отношениях. Ребёнок может быть зависимым от своих родителей в целом, но даже в этом случае, по мере взросления ему следует становиться более свободным»* (24). Принять ответственность за себя, не исключает также и возможных запросов о помощи, если до этого дойдёт.

Табу прикосновений снято!

Прикасаться друг к другу, физически контактировать с незнакомым человеком было революционным и возмутительным достижением. Прикосновение в социальном контексте всегда означает что-то конкретное. Есть разница между тем, пожимаем

мы при приветствии ладони или касаемся всей руки или плеч. Контактная Импровизация допускает прикосновения, физические контакты и чувства, которым также разрешено выражаться в танце. Но, что бы ни случилось во время танца, это не имеет социальных последствий. *«После волнующего танца, – указывает Керриак, – вам нет необходимости тотчас же играть свадьбу!»* (25).

Возможно, Контактная Импровизация – одна из немногих ситуаций, в атмосфере доверия которой эти социальные барьеры могут быть с интересом исследованы и заново определены.

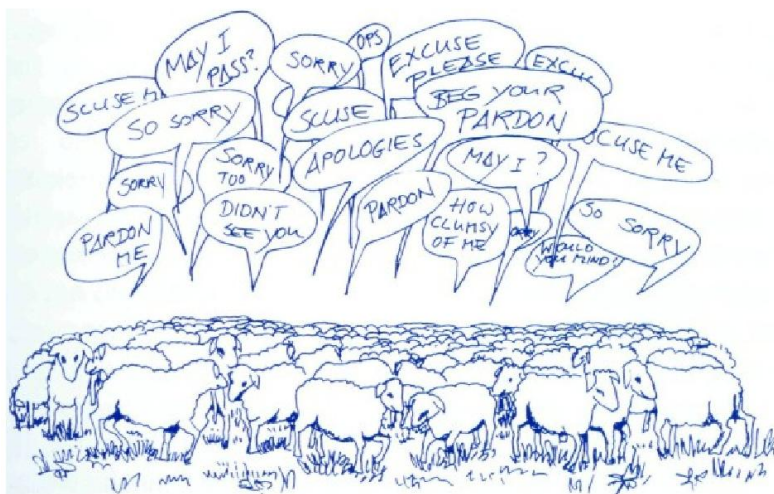


Рис. 8. Комические овцы. На рисунке животные обмениваются репликами: «Извините! Не заметил вас! Можно? Ой!» и т. п. Автор не указан

Половые роли отсутствуют!

Пары танцоров в Контактной Импровизации не обязательно разнополы, не обязательно выражают романтические, любовные

настроения и не обязательно вообще выражают что-то социально осмысленное. Небольшое сравнение с балетом указывает на эти различия очень ясно. В обеих формах дуэтная форма существенна. Балет это изначальное па-де-де (парный номер), когда мужчина и женщина танцуют, выражая в танце романтическую любовь. Роли чётко разделены – мужчина сильный, крепкий и носит женщину, которая, когда её не несут, грациозно балансирует своими ножками.

Социальные условности часто выражаются и в сольных номерах. Мужчина гигантскими прыжками и поворотами показывает свою силу, а женщина демонстрирует телом гибкость, а ногами – виртуозность и скорость. Балетная пара обычно размещается на переднем краю сцены и обращена прямо к зрителям. Это подчёркивается направлением конечностей (руки, ноги, голова) и вертикальным, устойчивым положением тела. Наблюдая движения танцора Контактной Импровизации, можно заметить, что фокус его внимания направлен внутрь тела, к его центру и на отслеживание процесса движения в паре. Равновесие или падение, потеря ориентации в пространстве – всё это творческие источники возникновения импульса для движения. Опыт преподавания Контактной Импровизации даёт понимание, что вопросы отдачи веса – это не просто ментальная проблема. Например, если женщина «думает», что она не может выдержать так много веса, но затем пробует это сделать, обычно она поражается, как мало усилий для этого необходимо. Или относительно крепкий мужчина может удивляться тому, какой тяжёлой может оказаться лёгкая с виду девушка (если он использует свои мускулы).

Элементы движения, все эти перекаты, прыжки, подъёмы, падения, используется партнёрами обоих полов. В танцевальной паре контактников мужчина так же, как и женщина, может принимать и отдавать вес, оказывать поддержку, переносить партнёра на себе, следовать, если того требует ситуация. Конечно, нет никакого принуждения для того, чтобы делать все эти действия и отказ от того, чтобы принять чей-то вес также может быть неотъемлемой частью танца. Любой вариант женственности и мужественности приемлем для того, чтобы образовать контактный дуэт.

Различия в размере и весе обычно не имеют значения. Лёгкая женщина вполне может переносить на себе более тучного мужчину, так как основой устойчивости является правильное расположение частей тела, а не сила мышц.

Как было отмечено выше, половые различия не имеют значения в Контактной Импровизации, что обеспечивает более полный спектр различных качеств танца. Мужчины могут учиться быть более нежными, мягкими и покорными. Они могут обучаться новым способам коммуникации с обоими полами, основанными не только на противостоянии, конкуренции и сексуальности. Мужчины и женщины могут учиться развивать качества, до этого подавляемые страхами или общественными нормами.

Зрители активны!

Обычно Контактная Импровизация практикуется в танцевальных студиях, художественных галереях или в общественных местах. Наблюдатели сидят близко к тем, кто выступает. Танцоры, вместо того, чтобы произвести впечатление на публику, пытаются дать возможность зрителям самим стать частью происходящего, тем самым разрушая привычные роли, которые обычно возникают между производителем и потребителем. Нормально, если в процессе выступления кто-то из зрителей спонтанно присоединяется к перформансу. Наблюдаемая активность пробуждает тело и стимулирует кинестетические переживания. Вместо того, чтобы расслабиться и наблюдать то, что им показывают, как это происходит при просмотре телевизионных передач, зрители контактных перформансов чувствуют и воспринимают происходящее своими телами. *(Телевизор – прибор для просмотра шоу, новостей и рекламы, распространённый в конце XX века до появления интернета. – Прим. переводчика на русский язык.)*



Рис. 9. Б. Цих (B. Zeeh) и Т. Кальтенбрунер (T. Kaltenbrunner)
в «Преданности сердцу» («Hommage au Coeur»), 1995.
Автор – Том Эриксон (Tom Erikson)

Неформальность была одной из основ Контактной Импровизации. Танцоры понимали, что для того, чтобы сделать перформанс, ни в сцене, ни в специальном свете, ни даже в зрителях никакой необходимости нет! Если человек танцует с полным вниманием к настоящему моменту, к тому, что происходит сейчас, то на всё это зрители никак повлиять не могут. С другой стороны, мероприятие можно разделить с остальными присутствующими, создавая что-то совместное. Это можно выразить таким лозунгом: «То, чем мы занимаемся – творческий процесс. Если кто-то хочет присоединиться к нам, то здорово! Если нет, то тоже хорошо!»

Каждый – художник и танцор!

В западной цивилизации есть склонность соединять художественную выразительность с достижением и продуктивностью. И это особенно справедливо для танца, где критериями красоты и

значимости являются техническое совершенство и виртуозность. Но для нас справедливо иное: чтобы выразить себя, там нет необходимости быть идеальным танцором, даже наоборот. Мы танцуем ради удовольствия.

Кальтенбрунер, Т. Контактная импровизация. Движение – Танец – Взаимодействие / Т. Кальтенбрунер ; пер. В. Саханенко // Contact Improvisation – Bewegen, tanzen und sich begegnen – Aachen: Meyer ft Meyer, 1998 Translated by Nick Procyk. – P. 13–38. Режим доступа : sv1311@gmail.com

Учебно-практическое издание

КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

Хрестоматия

Составитель Д. В. Голубев

Дизайн обложки Д. В. Голубева

Редактор Н. Е. Унжакова

Издательство АГИК. Подписано в печать 01.06.2017 г.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 3,4. Тираж 22 экз. Заказ 138

Алтайский государственный институт культуры
656055, г. Барнаул, ул. Юрина, 277