

Руководство по практическому
применению танцевального архива

Опыты хореологии, или Куда нас завел «Советский жест»

Танцевальный кооператив
Айседорино горе

18+

Танцевальный кооператив Айседорино горе учрежден Дашей Плоховой и Сашей Портянниковой — выпускницами магистерской программы «Художественные практики современного танца» Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой 2012 года. Саша и Даша занимаются художественными и образовательными проектами в области современного танца.
isadorino-gore.com

кооператив
АЙСЕДОРИНО
ГОРЕ

Руководство по практическому применению танцевального архива «Опыты хореологии», или Куда нас завел «Советский жест»

Настоящее издание — результат лаборатории «Опыты хореологии», последнего на данный момент этапа большого исследовательского проекта танцевального кооператива Айседорино горе «Советский жест», в котором Саша и Даша с 2015 года изучают наследие экспериментальных танцевальных практик, сформировавшихся в Российской империи и существовавших после революции вплоть до начала 1930-х гг.

В ходе лаборатории «Опыты хореологии» танцевальный кооператив Айседорино горе изучил архивные документы Хореологической лаборатории Российской академии художественных наук (1922–1930 гг.) и предпринял попытку их разархивации и реинтерпретации.

Данное руководство — инструкция, игра, архив, протокол, партитура для исполнения современного танца, а также попытка задокументировать процесс танцевального исследования, которое по своей природе неуловимо и ускользает от фиксации.

Все архивные материалы, которые вы найдете в этом руководстве, хранятся в фонде № 941 РГАЛИ «Государственная академия художественных наук (ГАХН) (Москва, 1921–1931)» и опубликованы с любезного разрешения архива.

В издании использованы фотографии Елизаветы Владимировой (С. 52), Евгения Второва (С. 16–19), Анны Петровой и Марины Шилиной (С. 118, ряд 1, 2, 4), Марии Поникаровой (С. 2, 12, 13, 118, ряд 3), а также стоп-кадры из видео Елизаветы Владимировой (С. 73), Татьяны Егоровой (С. 3, 31, 41, 76, 90, 95), Жени Яхиной (С. 7, 26), танцевального кооператива Айседорино горе (С. 49–51, 66, 83, 87, 112, 113), Музея современного искусства «Гараж» (С. 3), предоставленные авторами.

**«Художественное...
тонизирует организм».**

Доктор Фаддеев Т. Д.



Оглавление

4

Благодарности

6

Вход

0.1 Постановка
проблемы

10

0.2 Структура

14

0.3 Предыстория
«Опытов хореологии»

20

0.4 Краткая историческая
справка о Хореологичес-
кой лаборатории
(автор Ирина Сироткина)

24

0.5 Персоналии
(автор Ирина Сироткина)

27

0.6 Этическое обоснование
проекта



32

Глава 1.

Ресурс и его переработка

33

1.1 Описание ресурса

35

1.2 Метод разархивации

37

1.3 Карточки и процедура
работы с ними

39

1.4 Лаборатория «Опыты
хореологии»

42

Глава 2.

Симуляции докладов

43

2.1 Эксперимент
с карточками

44

> Опыт №1/3.09.2019

45

> Опыт №2/4.09.2019

48

> Опыт №3/5.09.2019

53

2.2 Эксперимент лаборатории
«Опыты хореологии»

54

> Разновидность симметрии
и ее роль в организации
художественного движе-
ния. Позняков Н. С.

56

> Опыты по разложению
пластической позы
в графическом аспекте.
Ларионов А. И.

59

> Проблемы художествен-
ной гигиены. Фаддеев Т. Д.

61

> Массовая ритмическая
пляска. Александрова Н. Г.

67

> Танец индустриальной
эпохи. Улицкая М. П.



72

Глава 3.

Практики из практики

74

3.1 Система синтетических упражнений.

Шаповалова А. И.

82

3.2 Эксперименты по интерпретации гармонической гимнастики Алексеевой Л. Н.

88

3.3 Графическая схема «произрастания зерна».

Ларионов А. И.

92

3.4 Разложение звуков по высотности

96

3.5 Отдельные упражнения

98

Глава 4.

Практикум

99

4.1 Мелопластические параллелизмы в связи с проблемой формы танца.

Тиан Н. Ф.

105

4.2 Основы лабораторной работы для пластических школ. Тиан Н. Ф.

107

4.3 Терминология походки.

Сидоров А. А.

109

4.4 Анкета по выяснению координации психических состояний определенными пластическими позами.

Ларионов А. И.

110

Выходы

114

Глоссарий

116

Краткая библиография

119

Приложение. Карточки



Работа над этим руководством была бы невозможна без огромного количества людей, которым мы безмерно благодарны за их энтузиазм, участие, веру в нас и интерес к теме.

Этот проект и публикация не состоялись бы без поддержки Музея современного искусства «Гараж» и лично Анастасии Митюшиной, помогавшей уточнять и формулировать специфику нашего исследовательского интереса, его отличие от уже проделанных работ в этом направлении. Мы благодарим команду «Полевых исследований» Музея «Гараж»: Оксану Полякову и Дарью Бобренко — наших доблестных координаторов и проводников в архив, за их неисчерпаемое терпение, участие и внимание к нашему проекту, а также Анну Якушкову и Ивана Ярыгина за помощь в работе с архивными документами.

Отдельного упоминания заслуживает Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), где хранится архив Государственной академии художественных наук (ГАХН, 1921–1931), материалы которого послужили основой для нашего проекта. Без содействия директора РГАЛИ Ольги Шашковой, зав. отделом архивных коммуникаций Ксении Яковлевой и сотрудников читального зала эта публикация не могла бы состояться.

Мы благодарим Ирину Сироткину за ее книги, которые пробудили наш интерес к наследию советских экспериментов, за просветительские проекты, расширяющие и углубляющие наше знание о развитии и трансформации этих экспериментов. За открытость, готовность к сотрудничеству, уважение к нашему неакадемическому методу и настойчивое привнесение танцевальной практики в академическую среду. За щедрость и готовность делиться практиками Музыкального движения, а также приглашение участвовать в мероприятиях, связанных с осмыслением танца и его наследия.

Мы также выражаем глубокую признательность Николетте Мислер за ее неоценимый вклад в изучение и международное освещение работы Хореологической лаборатории, книгу «Вначале было тело», а также личную консультацию и помощь в навигации внутри архива ГАХН.

Невозможно переоценить вклад в это исследование наших самоотверженных коллег-танцовщиц, помогавших нам раскрывать и углублять это исследование на протяжении нескольких лет.

Это и первый состав исследовательниц, участвовавших в эскизе спектакля «Советский жест»: Анна Белоусова, Юлия Вешнякова, Ольга Дергачева, Александра Долгова, Наталья Жукова, Ольга Злодеева, Лена Клабукова, Марина Кунилова, Наталья Обельчак, Ольга Семчук, Марина Шилина, Женя Яхина. И участницы лаборатории «Опыты хореологии», тексты которых можно будет найти на страницах данного руководства: Эльза Абдулхакова, Ксения Бачинская, Екатерина Васенина, Елизавета Владимирова, Алина Долженко, Гала Измайлова, Ольга Макарова, Дарья Пасичник, Анна Симакина и Анна Цедик.

Пользуясь случаем, мы выражаем глубокую признательность за помощь и поддержку в резиденции BlackBox Центра им. Вс. Мейерхольда: куратору Андрею Плотницкому, художнице Анне Костриковой за разработку сценографии и прекрасный макет, Алексею Кострову за саунд-дизайн и помощь в обработке звуковой партитуры спектакля, а также драматургу Марии Огневой.

Мы особенно благодарны последователям метода гармонической гимнастики Людмилы Алексеевой: Ирине Зенкевич и Зое Шубиной — за щедрость и энтузиазм, которыми они укрепили нашу веру в значимость данного исследования, и Екатерине Васениной, благодаря которой наша встреча стала возможной. Мы также благодарны Светлане Шумилишской за открытость и радушный прием в действующей студии Алексеевой.

Мы благодарны за интерес и плодотворные беседы Саше Асентику и Александру Ачуа, а также Касии Волынска за разделенную практику и профессиональный обмен вдохновением и тревогами.

Мы благодарим наших старших коллег-хореографов, оказавших решающее влияние на формирование наших профессиональных подходов и практик: Александру Конникову и Альберта Альберта, Татьяну Гордееву, Нину Гастеву и Михаила Иванова, Александра Любашина за знания и междисциплинарный подход, которыми они с нами делились, и за недоумение и скепсис в отношении данного проекта, без которых мы не смогли бы отрефлексировать деколониальную миссию этого исследования.

0.1 Постановка проблемы

**«Общий принцип теории действия
в том и состоит, что исполненное отличается
от задуманного...»¹**

Альфред Шульц, процитированный в книге Игоря Нарского
«Как партия народ танцевать учила»

¹ Нарский И.
Как партия народ
танцевать учила,
как балетмейстеры
ей помогали,
и что из этого
вышло. — М.: Новое
литературное обо-
зрение, 2018.
Schütz A. Das Problem
der Relevanz. —
Frankfurt am Main:
Suhrkamp, 1982. S.154.

ВХОД



Данное руководство — это инструкция, игра, архив, протокол, партитура для исполнения современного танца, а также попытка задокументировать процесс танцевального исследования, которое по своей природе неуловимо и ускользает от фиксации.

Мы дерзнули угледеть схожесть логики экологического подхода к производству и постмодернистской логики невозможности создания нового. Главная задача — экстрагирование креативных практик из архивного материала, для чего мы замещаем постмодернистский рефрейминг экологическим ресайклингом.

«Смысл остаточный, если он не поглощен и рассеивается в цикле обменов»¹. Архив раннесоветского современного танца содержит множество не поглощенных и не рассеянных следов, которые мы перерабатываем и возвращаем в цикл танцевальной практики. Мы полагаем, что через усвоение этих следов расширяется наше представление о танце сегодня.

В процессе работы с архивом современного танца нам стали очевидны границы популярных методов обращения с историческим наследием: художники, как правило, работают с сохранившимися видеодокументациями или непосредственными учениками известных хореографов, исследователи — с текстовыми архивными материалами.

Результатами этих практик становятся реконструкции танцевальных спектаклей (reenactment) и исследовательские нарративы соответственно. Оба эти продукта одинаково оторваны от фактуальной практики танца и жизни, т. к. имеют своей целью погрузить нас в некий прошлый исторический контекст. Вместе с тем исторические архивные тексты сами по себе обладают бóльшим потенциалом для воображения хореографов, чем замкнутая на себе форма восстановленного во всей своей полноте и целостности исторического произведения.

Нам интересно найти триггеры художественной пассионарности исторических деятелей и то, в чем они как хореографы видели развитие и анализ движения, поэтому мы обращались напрямую к архивным текстам. Мы искали в тексте то, что до сих пор гипнотизирует нас своим задором.

Руководство фиксирует проделанное нами танцевальное исследование, неуловимая сущность которого диктует калейдоскопический формат издания.

① Бодрийяр Ж. Симуляции и симулякры. 2018. С. 258.

Танцевальное исследование — что это? Написать, что это исследование темы или материала инструментами современного танца — значит ничего не написать. В контексте логики производства танцевальное исследование противоположно танцевальной постановке. Если производство постановки (в случае работы с архивом — реконструкция) является приоритетным, то элемент исследования, как правило, обслуживает задачу производства танцевального материала, при этом структура и драматургия выстраиваются в соответствии с существующими традициями или ожиданиями. Если же в приоритете танцевальное исследование, то фокус процесса на материале и на находках, которые через него открываются, тогда внутренний смысл материала полностью определяет драматургию процесса (recycling).

Танцевальное исследование — пропускание материала через свое тело или наблюдение за тем, как оно отвечает на задачи, поставленные материалом. Процесс исследования требует времени: на вчувствование в тему, на исполнение и желательно многократное повторение найденного действия или задачи, на осознание и формулирование некоторых выводов. В постановочном процессе время на этот этап чаще всего ограничено.

В данном танцевальном исследовании мы балансируем между жаждой познания в терминах научного интереса и желанием разработать живую дискурсивную практику, которая будет доступной нашим коллегам — практикующим хореографам. Сохранение этого баланса требует от нас повышенного внимания в отношении методологии исследования: когда мы полагаемся на научный подход проведения эксперимента, а когда необходимо переключиться на художественный процесс.

0.2 Структура

Структура руководства обладает специфической драматургией: мы делимся своим инструментарием и приглашаем вас к практике, сначала вместе с нами, а затем самостоятельно. Поэтому руководство начинается с теоретических текстов, разворачивается в сторону описания собственных практик и завершается публикацией документов, потенциал которых показался нам настолько сильным, что мы оставили их свободными от собственных комментариев, дабы снизить наше влияние на полет фантазии экспериментатора и расширить диапазон самостоятельных трактовок.

**Изобретайте свои собственные методы и смыслы,
которые будут вдохновлять вас и стимулировать практику.**

Вводная глава — батискаф, который погрузит вас в краткую хронологию развития проекта «Советский жест» и исторический контекст, в котором были созданы архивные документы. Отдельно будет раскрыта наша принципиальная позиция по некоторым этическим вопросам.

Первая глава полностью посвящена методике переработки (recycling): что ресурсного мы видим в нашем ресурсе и какими методами мы экстрагируем из него инструменты современного танца. В этой главе мы вводим специфические понятия и категории, которые приближали нас к ясности в процессе исследования и которыми мы будем оперировать в данном руководстве.

Вторая и третья главы фиксируют этапы художественного исследования — того, как метод раскрывается на практике. Поскольку наша цель — поделиться практическим подходом, мы регистрируем собственный процесс в наблюдениях и заметках.

Вторая глава «Симуляции докладов» раскрывает основную стратегию переработки текста в практику: мы писали собственные доклады на основе опыта выполнения танцевальных задач, экстрагированных из архивных источников.

Третья глава презентует другие практики и способы работы с архивным материалом.

Четвертая глава — сборник впечатливших нас документов, которые маркированы нашими комментариями или оставлены чистыми: открытыми для интерпретации и практики.

Выводы представлены в виде выходов из перечня ступоров.

Глоссарий — список специфических терминов, выражений и аббревиатур, которые вы обнаружите в тексте: например, АФФЕКТ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ.

Приложение состоит из карточек (о самих карточках и методе работы с ними смотрите в разделе 1.3). Вырезайте их и смело используйте в самостоятельной практике!





0.3 Предыстория «Опытов хореологии»

Руководство — результат лаборатории «Опыты хореологии», последнего на данный момент этапа нашего большого исследовательского проекта «Советский жест», в котором мы с 2015 года исследуем наследие экспериментальных танцевальных практик, сформировавшихся в Российской империи и существовавших после революции вплоть до начала 1930-х гг. Название «Советский жест» у многих вызывает ассоциацию с культурой движения и танца более позднего периода. Но в соответствии с законом сохранения энергии (пускай даже культурной), ничто не исчезает бесследно и ничто не берется из ниоткуда — все, что существовало в движении и танцах, начиная с 30-х гг., основано на экспериментах более раннего периода. Поэтому, начиная этот проект, мы хотели понять, какими были ранние практики¹ свободного танца и как они трансформировались в ту культуру движения, с которой ассоциируется советский жест.

Этап «Опыты хореологии» был реализован в рамках программы «Полевые исследования» Музея современного искусства «Гараж». Он включал в себя работу с архивом РАХН, хранящемся в РГАЛИ, и селекцию необходимых нам документов, этап закрытой обработки отобранных материалов в герметичном составе танцевального кооператива Айседорино горе (Даша и Саша) и этап открытой лаборатории. Стадия герметичной работы проходила в августе–сентябре 2019 года в Берлине не случайно: Фонд танцевального наследия Германии подводил итоги 8-летнего периода работы в рамках проекта «Что помнит тело»², включавшего в себя выставку, публикацию книги, перформансы и международный образовательный кампус³. Участие в этой программе дало нам понимание того, как метрополия contemporary dance работает с собственным танцевальным наследием, какие практические подходы применяются, какие дискурсы выстраиваются и какие вопросы выпадают из поля зрения исследователей и кураторов. Следующей стадией «Опытов хореологии» была регулярная лаборатория для исследователей, интересующихся проблематикой советского наследия, которая проходила в сентябре–ноябре 2019 года в Образовательном центре Музея «Гараж». В рамках этой лаборатории мы делились своими находками, читали источники самостоятельно и коллективно, танцевали. Ввиду практического характера лаборатории мы вынуждены были обуздать собственное любопытство и сконцентрироваться на наиболее потенциальных для переработки (recycling) элементах, сознательно редуцируя объем изучаемых текстов.

Эта публикация является результатом этапа «Опыты хореологии» (2019–2020 гг.). Ему предшествовала лаборатория в резиденции BlackBox Центра им. Вс. Мейерхольда, в результате которой появился эскиз спектакля «Советский жест»⁴. Источниками материала для этой лаборатории были исследовательские книги Николетты Мислер, Ирины Сироткиной, а также первоисточники: «Ритм» Жака-Далькроза и сборник 1926 года «Ритм и культура танца».

① Следы ранних экспериментов советских хореографов широко представлены телесной памятью соотечественников и реальным опытом рутин, пережитых в детских учреждениях на занятиях ритмикой.



② What the Body Remembers.



③ Международный образовательный кампус.



④ Эскиз спектакля «Советский жест».

В ходе этой лаборатории мы обнаружили, что исследователям-искусствоведам ближе анализ танцевальной нотации и биографии деятелей, т. е. культурно-историческая систематизация, а не выявление основ создаваемых техник движения и тем более разъяснение сущности практик.

Исследовательская литература не дает ясной картины, что за подходы использовали хореографы и — тем более — как можно их инкорпорировать. Первоисточники (Жак-Далькроз и сборник 1926 года) оказались более ресурсными для танцевального исследования.

Вместе с тем Ирина Сироткина в своей книге «Свободное движение и пластический танец в России» загадочно написала: «... каждая студия, [а их в тот момент было много — прим. автора] претендовала на то, чтобы создать свою собственную „систему“ или „художественный метод“. У каждой имелись свои теоретики, писались манифесты»¹. Эта цитата спровоцировала наше непреодолимое желание поработать с архивом, который, судя по всему, должен был содержать множественные следы практик и теорий танца. Так возник этап «Опыты хореологии».

Этапу резиденции в ЦИМ предшествовали наши многочисленные заявки в резиденции для работы с наследием советского движения, которые мы регулярно предпринимали с 2015-го года.²

① Сироткина И. Свободное движение и танец в России. 2011. С. 45.

② Мы продолжаем искать финансирование на продолжение и развитие этого проекта, ориентируясь на критерий — одна заявка, получившая поддержку, из десяти поданных — это успех.



Этапу сформулированного запроса на исследование советского наследия предшествовали практическое изучение и преподавание истории современного танца от Айседоры до наших дней.

Мы изучали и преподавали историю современного танца в международном контексте, репрезентирующем культурное наследие Запада — т. е. в своей деятельности мы неосознанно транслировали колониальный подход. Тот опыт помог нам выработать практические инструменты работы с текстовым материалом, и мы нашли способы экстрагирования креативных практик из доступных источников с учетом исторического и социокультурного контекста.

Таким образом, мы довольно долго балансировали между педагогическим и художественным подходом к освоению исторического материала.

**Наш процесс был нелинейным.
Но он был последовательным. И вот мы вернулись
к тому, с чего начинали.**







0.4 Краткая историческая справка о Хореологической лаборатории

Автор Ирина Сироткина

Хореологическая лаборатория была открыта в Российской академии художественных наук (РАХН, с 1926 г. она называлась «Государственной» — ГАХН) в 1922 году. Инициатива ее создания, как и весь первоначальный план РАХН, принадлежала Василию Кандинскому, а реализовали эту инициативу его единомышленники Алексей Сидоров и Александр Ларионов при участии коллег-исследователей и практиков — танцовщиков и хореографов.

РАХН представляла собой уникальное и очень пестрое образование, куда входили три больших отделения (социологическое, физико-психологическое и философское) с подразделениями, секции (литературная, пространственных искусств, музыкальная, театральная и декоративная), несколько десятков комиссий и полдюжины лабораторий. Все это напоминало Ноев ковчег, в котором московские интеллектуалы спасались от революционных штормов; впрочем, не только спасались, но и успешно занимались любимым делом — изучали искусство¹. В отличие от Баухауза и его аналога ВХУТЕМАСа, Академия была чисто исследовательским институтом: здесь не занимались самими художественными практиками и их не преподавали, а создавали знание об искусстве.

Так в РАХН появилась *хореология* — наука о танце, которую только предстояло создать. Термин, по-видимому, предложил Алексей Сидоров; он писал: «Задачей Хореолаборатории является, в соответствии с общими задачами Академии, разложение явления художественного движения на составляющие его элементы, изучение законов конструкции и композиции. В этом отношении нам приходится намечать новые пути исследования и учиться на собственном опыте...»². Примерно в то же время это слово стали употреблять центрально-европейские исследователи танца, прежде всего Рудольф Лабан. Сегодня хореологией называют либо теорию Лабана, либо — систему записи движений. В РАХН хореологию понимали максимально широко, собираясь как изучать танец, в том числе экспериментальными методами, так и совершенствовать способы записи движений. Кто бы первым ни придумал хореологию, они заложили основу того, что выросло потом в «dance studies».

Патроны-основатели Хореологической лаборатории Кандинский и Сидоров активно интересовались современным им танцем, за которым закрепились названия «пластический», или «ранний модерн». А потому и изучать первоначально предполагалось именно этот танец, а не, скажем, народную пляску или балет (позже эта стратегия изменилась). Заведовать лабораторией в 1922 г. была назначена Наталья Тиан, выпускница Высших женских курсов и танцовщица-дунканистка, но уже через год руководство перешло к Ларионову. Математик, этнограф, фотограф и искусствовед, он интересовался вопросами фиксации движения — от систем графической записи до репрезентации движения в фотографии и кино. В лаборатории предполагалось изучать эстетические законы движений

① Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. В 2-х тт. / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской, при участии Ю. Н. Якименко. — М.: Новое литературное обозрение, 2017.

② Сидоров А. А. РГАЛИ 941-17-5 л. 37.

тела, связь движения с музыкой и цветом, а также психологическое воздействие танца на зрителей и самого танцовщика. Для экспериментов в лаборатории имелись антропометрические инструменты и набор психологических тестов.

Первое рабочее заседание лаборатории 1 декабря 1923 года открылось докладом Ларионова «Об эксперименте в области пластики».

Сотрудников поначалу было трое — сам Ларионов, Сидоров и Фаддеев Т. Д., врач, сотрудничавший с «Античной студией» Анны Шаповаловой (он был первым секретарем лаборатории, а затем секретарем стала Лизгунова О. С.). Позже появились новые сотрудники, штатные и просто ассоциированные с академией, из руководителей пластических студий. Была также набрана «опытная группа» из пяти демонстраторов-ассистенток — молодых женщин с гимназическим образованием и гимнастической, балетной или пластической подготовкой.

В список изучаемых движений вошли танцевальные (включая балет, современный танец и танцы прошлых эпох), выразительные (в театре и немом кинематографе), спортивные и трудовые. Исследовали в лаборатории и повседневные движения — например, походку, различая несколько ее видов (гармоническую, ритмичную, скованную или свободную, плавную, метричную, вялую, тяжелую или легкую, падающую, развязную, в пространство, вдаль). В лаборатории много занимались танц-нотацией — сравнивали существующие системы записи и разрабатывали новые. Чтобы выяснить преимущества и недостатки этих систем, сотрудники сопоставили различные записи одного танца (выбрав для этого хореографию Алексеевой «Гибнущие птицы») и одного боксерского матча. С рассказами о своих системах и демонстрациями хореографических работ выступали руководители танцевальных студий. Показы проходили в актовом зале бывшей Поливановской гимназии, которое теперь занимала РАХН (Пречистенка, 32). Посмотреть и обсудить «новый танец» собирались десятки и сотни человек — вся московская научно-художественная элита.

С завершением НЭПа (новой экономической политики) и сокращением частного сектора экономики положение танцевальных студий стало шатким. В августе 1924 года в Москве были закрыты те частные студии, где преподавали модные бальные танцы, под предлогом «антисанитарного» и «аморального» характера. Однако «под раздачу» попали и студии пластики и искусства движения. Для их спасения было решено объединить их вокруг Хореологической лаборатории на правах самостоятельных образований. Устав РАХН разрешал создание при академии полусамостоятельных обществ и организаций. Так, компенсируя закрытие Ритмического института, его заведующей, Нине Александровой, удалось создать в РАХН комиссию по экспериментальному изучению ритма. В лаборатории нашли пристанище Людмила Алексеева, Инна Чернецкая, Николай Позняков и другие руководители пластических студий. Планировалось также создание с их участием Высших мастерских художественного движения. Ритмику там должна была преподавать Нина Александрова, гармоническую гимнастику — Людмила Алексеева, искусство движения — Николай Позняков, теорию и гармонию танца — Наталья Тиан, анализ жеста — Инна Чернецкая, балет — Екатерина Барто. К сожалению, чиновники от просвещения сочли организацию хореографического вуза нецелесообразной (позже ленинградские пластички открыли в Институте Лесгафта кафедру художественного движения — так родилась художественная гимнастика).

Несмотря на трудности, исследования в лаборатории продолжались. Изучались законы композиции танца во времени и пространстве (архитектоника танца). Сотрудники лаборатории решили подробно описать и сравнить между собой пять разных пластических канонов: балета, двух различных школ пластики (Веры Майя и Людмилы Алексеевой) и двух гимнастических систем (шведской и сокольской гимнастики). Продолжалась подготовка труда по искусствоведению движения, с подробной иконографией и разбором двух канонов — пластического и спортивного. Лаборатория провела в стенах Академии четыре выставки, объединенные общим названием «искусство движения», где были представлены фотографии не только танца, атлетики и акробатики, но и трудовых процессов и даже движений животных.

Хореологическая лаборатория просуществовала менее десятилетия: в конце 1920-х годов у нее не стало собственного помещения и фотоаппаратуры, сократились ассигнования на научную работу.

Возможно, это было вызвано конкуренцией между отделами Академии за уменьшающийся бюджет. С началом сталинской «культурной революции» и сама Академия художественных наук была закрыта. Это нанесло окончательный удар по студиям пластики: заниматься искусством движения стало возможно лишь под вывеской физкультуры или культурно-массовых мероприятий. Людмила Алексеева преподавала художественную гимнастику, Нина Александрова занялась организацией парадов и шествий, Николай Позняков — постановочной работой в Центральном парке культуры и отдыха, Инна Чернецкая помогала в Оперной студии Станиславского. Пластический танец стал считаться прошедшим этапом, и в советское время государство поддерживало только академический балет и так называемый народно-сценический танец.

Тем не менее, российский ранний модерн окончательно не умер: его сохраняли несколько студий, сначала — полуподпольно, затем — открыто, но без широкой огласки.

В постсоветское время интерес к модерну возродился: тогда этот танец пришел к нам с Запада. Историкам пришлось откапывать российский модерн в архивах, как Трою. И только в последние десятилетия стали появляться работы о нем, включая исследования, посвященные Хореологической лаборатории¹. А с проектом «Советский жест» история эта обрела еще и новую телесность.

¹ Surts, E. 'Studios of plastic dance', *Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture*, vol. II, 1996: 143-167; Mislér, N. 'Choreological Laboratory', *Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture*, vol. II, 1996: 169-200; Мислер, Н. В начале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века. — М.: Классика-XXI век, 2011; Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Алексеева Людмила Николаевна

1890–1964

Танцовщица-дунканистка, хореограф и педагог, разработала свою систему для женщин, для которой подбирала названия: «художественное движение», «гармоническая гимнастика» и, наконец, «художественная гимнастика» (Алексеева использовала аббревиатуру «ХаГэ»). Училась у Эллы Рабенек с 1911 г., в составе ее труппы гастролировала по Западной Европе. В 1913 г. ушла от Рабенек и основала свою первую студию. С 1934 г. Алексеева преподавала свою систему в московском Доме ученых. Там и в других местах Москвы ее дело (под названием «Алексеевской гимнастики») продолжают ее последовательницы.

Ларионов Александр Илларионович

1889–1954

Искусствовед, математик, этнограф, профессиональный фотограф. Преподавал во ВХУТЕМАС курс по графическому начертанию различных алфавитов. Заменил Тиан в должности заведующего Хореологической лабораторией (с 1923 по 1929 г.).

Ларионов написал более широкую программу, чем до этого представила Тиан: его особенно интересовала интеграция различных дисциплин в рамках единого семиотического подхода. Есть сведения, что после закрытия Академии Ларионов работал в музее Л. Н. Толстого в Ясной Поляне.

Позняков Николай Степанович

1878–1942

Музыкант, хореограф, исследователь танца. Окончил фортепианное отделение Московской консерватории (1905), одновременно учился классическому танцу (преподаватель М. М. Мордкин). Занимался изучением античной пластики. Музыкант и танцовщик, Позняков делал свою хореографию на основе «импровизации, побуждающей и вольной»; он верил, что импровизация поможет человеку стать «самодетельным и цельным». После 1917 г. преподавал музыку и танец в Воронежской консерватории, организовал студию ритмопластики в Харькове, где ставил танцы на музыку Бетховена, Шумана, Шопена и других композиторов. Перебравшись в Москву, преподавал ритмопластику в Московском институте ритмического воспитания (1921–1924). С 1924 по 1930 г. сотрудничал с Хореологической лабораторией, вместе с Ларионовым проводил исследование статичных поз. Позже открыл ритмопластическое отделение в Школе сценического танца и труппу «Остров танца» Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького (1933–1937, Москва), где осуществил постановки «Кашей Бессмертный», «Руслан и Людмила» и другие.

Сидоров Алексей Алексеевич

1891–1978

Искусствовед, специализировался на книжной графике, но обладал энциклопедическими познаниями в искусстве. Автор первой на русском языке монографии о современном танце. Один из самых влиятельных людей в РАХН: будучи ее ученым секретарем (с 1924 г.), он также заведовал секцией полиграфических искусств и редактировал издания Академии.

В 1922 г. по его инициативе была образована комиссия по созданию Хореологической лаборатории. В этот же год вышла книга «Современный танец», где описывался новый танец Западной и Центральной Европы. Сидоров активно интересовался отечественным танцем: писал рецензии на выступления российских танцовщиков, делал с них зарисовки, работал над созданием графической записи танца и занимался фотографией «искусства движения».

Тиан Наталья Фроловна / урожденная Матвеева

1892–1974

Танцовщица-дунканистка, занималась пластическим танцем с Эллой Рабенек (ученицей Айседоры и Элизабет Дункан). Выпускница Высших женских курсов Герье. Была близка с театральным художником Эдвардом Гордоном Крэгом (отцом первого ребенка Айседоры), общалась в Париже с Раймондом Дунканом и последователем Далькроза Жаном д'Удином, дружила с футуристом Маринетти. В первые послереволюционные годы жила в Петрограде, занималась в Институте живого слова, работала «инструктором пластики» местного Пролеткульта. Вечер ее собственных танцев встретил сдержанную реакцию со стороны А. А. Сидорова, написавшего об этом статью. Весной 1922 г. сделала в РАХН доклад об «эстетическом танце» и осенью была утверждена в должности заведующей Хореологической лабораторией. Но уже в начале следующего года получила травму голеностопа, уехала из Москвы и больше не танцевала, занимаясь в основном теорией пластического танца.

Фаддеев Тихон Дмитриевич

(годы жизни неизвестны)

Врач, физиолог. Сотрудничал с «Античной студией» Анны Шаповаловой. Был секретарем Хореологической лаборатории РАХН, изучал вопросы гигиены и физиологии танца, в том числе управление движением со стороны головного мозга.

Чернецкая Инна Самойловна / урожденная Бойтлер

1894–1963

Хореограф, танцовщица. Изучала естественные науки в Берлинском университете и одновременно занималась в школе Дункан, перевелась на историко-философский факультет Лозаннского университета, училась живописи и танцу в Мюнхене. Занималась ритмикой в Институте Далькроза, по приезду в Москву — балетом в студии Мордкина, а также на драматических курсах Адашева.

В 1915 г. открыла свою студию «синтетического танца», где стремилась соединить в постановке музыку, живопись и различные виды сценического движения. В 1919 г. при поддержке наркома просвещения Луначарского зарегистрировала свою студию как государственную. В 1923 г. Студия синтетического танца выступила на юбилее Валерия Брюсова в Большом театре с композицией «Пан» (на музыку Э. Донаньи). После закрытия РАХН Чернецкая работала педагогом по танцу в Оперной студии Станиславского.

Шаповалова Анна Ивановна

(годы жизни неизвестны)

Танцовщица-пластичка, педагог, руководитель «Античной студии». Разработала свою систему преподавания пластического танца. Активно сотрудничала с Хореологической лабораторией. После закрытия танцевальных студий и отпуска в конце 1920-х годов РАХН продолжила свою работу в новом качестве — как тренер по художественной гимнастике.



0.6 Этическое обоснование проекта

Танец как вид искусства и способ социальной коммуникации обладает собственной агентностью, которая задает специфические формы действия и восприятия.

Например, классический танец не случайно был и остается непререкаемой скрепой авторитарных режимов вследствие практикуемого и транслируемого ценностного ряда: строгая иерархическая структура, жестокая конкуренция, слабые горизонтальные связи и солидарность. Современный танец (contemporary dance) развивался в странах, выбравших демократический путь, и его практики соответствуют общечеловеческим ценностям: свобода личности и самовыражения, принципы ненасилия, толерантности и соматически-гражданской осознанности. Будучи танцовщицами и хореографами, получившими образование в обеих противопоставляемых традициях: классической=балетной и современной=западной, мы смогли пронаблюдать трансформацию собственных ценностей: вовлекаясь в новый вид танца, а значит, и новый ценностный ряд, мы начинали по-другому воспринимать мир и самих себя. Побочным эффектом этой трансформации стало то, что усвоенные в процессе практики contemporary dance ценности частично блокируют возможность подступиться к исследованию художественных экспериментов советского периода из-за конфликта идеологий. Изучая генеалогию современного танца в России, мы стремимся преодолеть собственные автоколониальные¹ настроения и способствовать развитию локального культурного поля, которое выстраивает паритетные отношения с мировыми трендами.

Наша постсоветская идентичность накладывает определенные ограничения на нас как на исследователей советского прошлого. Она же является основной мотивацией и стимулом для этих исследований. Часто отношение к наследию советского периода формируется на основе личного эмоционального опыта, политических взглядов и недостаточной информированности, а не на фактических данных — это становится причинами предубеждений в отношении советского наследия. Официальная государственная политика тенденциозного обращения с историческими фактами, когда одни события сакрализируются, а другие замалчиваются, тормозит критическое осмысление советских экспериментов и работу памяти.

В итоге эта работа совершается узким кругом специалистов и гражданских активистов, но ее результаты не становятся общим знанием. Вследствие всех этих причин, материал, с которым мы работали, остается крайне эмоционально заряженным.

¹ Больше о феномене автоколониальных настроений можно узнать из беседы Анны Козониной, Анастасии Прошутинской и Кристин Штандфест «„Мы“ и „они“: неузнанный российский танец и воображаемый запад».



Переживание этических затруднений при изучении исторического наследия является важным опытом как для профессионалов, так и для зрителей, поскольку позволяет избежать сакрализации, не только исторических, но и ныне живущих деятелей. Танцевальное наследие многих стран содержит проблемные зоны, о которых рассказывать не всегда приятно, но необходимо. Так, например, участие непререкаемых икон экспрессивного танца Мэри Вигман, Грэт Палукки и Рудольфа Лабана¹ в открытии Олимпийских игр 36-го года в Берлине не скрывается, но и вклад в развитие мирового танца этим участием не аннулируется. Трезвое отношение к культурному вкладу и общественному поведению отдельных личностей дают нам возможность не только конструктивно отнестись к наследию, но и создать плодотворную почву для критического анализа текущих культурных трендов.

① Постановка Лабана была снята с программы открытия Олимпийских игр, но готовилась более года, и в архиве Университета Суррея (Англия) хранится запись генеральной репетиции в костюмах.

Текущие тренды современного танца России выросли на эстетической иерархии, в основе которой лежит негласный консенсус: современный танец в России начался в перестройку.

Во время перестройки и позже, уже на постсоветском пространстве, появилось много новых деятелей современного танца, а также стали видимыми те, кто экспериментировал в этой области ранее. Эти процессы активно поддерживались западноевропейскими и североамериканскими культурными институциями, имманентная миссия которых — *to make the world a better place*. Реализация этой миссии заключается в том, чтобы помочь людям из стран, переживших кризис, вызванный смелой политической режимом и экономической формации, адаптироваться в новом глобальном мире. Для этого они организуют просветительские программы, знакомят с ценностями «свободного мира» (закрепленными во Всеобщей декларации прав человека²), поощряют проекты, отвечающие глобальной культурной повестке. На территории бывшего СССР эта повестка — в области танца — реализовывалась в программах обмена, поддержке крупных фестивалей современного танца и летних школ. Танец, который преподавался и показывался в рамках этих проектов, был незнакомым, экзотичным — он существенно отличался от самых смелых экспериментов, которые на свой страх и риск осуществляли отдельные энтузиасты в советское время.

② Мы отдаем себе отчет в противоречивости данного термина в контексте деколонизационного дискурса, и все же оставляем его здесь, имея в виду общечеловеческие ценности, права и свободы, постулированные во Всеобщей декларации прав человека.

По нашим наблюдениям, продолжительность такой международной поддержки составляет около десяти лет. Этот период считается достаточным для формирования собственных независимых институций внутри страны. Довольно часто для формирования собственной устойчивой инфраструктуры этого времени не хватает.

Зато этого времени хватает для того, чтобы у целого поколения хореографов сформировалось представление о том, что *настоящий* современный танец — это зарубежный культурный феномен, у которого есть задокументированная история, сертифицированные техники, крупные компании, финансируемые на национальном уровне, и в целом развитая инфраструктура.

Также этого времени хватает для адаптации молодых людей в новом глобальном мире. Когда программы поддержки заканчиваются, активные и мобильные люди оказываются перед выбором: продолжить свою профессиональную карьеру в том самом глобальном мире (все необходимые навыки для этого они успели приобрести) или остаться жить и работать на родине, запасшись альтруизмом, оптимизмом и поддержкой родственников. Таким образом, с окончанием международных субсидий уходит не только финансовая поддержка, но и активное ядро деятелей, вследствие чего локальная культура испытывает дополнительные сложности.

Также период продолжительной внешней поддержки формирует привычку ждать импорта знаний и способствует установлению эстетической иерархий: зарубежные тренды начинают восприниматься важнее внутренних, т. к. именно они поддерживались международными институциями. Подобная иерархия имеет место до сих пор и не только в России — так любая страна «второго» или «третьего» мира, прошедшая через период «восстановления после кризиса», испытывает на себе влияние международных культурных институций, которое выражается в автоколониальных рефлексах. Несмотря на обозначенную проблематику, деятельность международных организаций важна для развития общества — программы обмена действительно позволяют людям налаживать межкультурные связи, расширять горизонт познания и получать опыт танца и жизни в разных культурных средах. Т. е., выполняя заявленную миссию, международные организации действительно интегрируют практики коммуникации, которые соответствуют общечеловеческим ценностям, а не только декларируют их наличие.

В то же время современные общечеловеческие ценности, прописанные во Всеобщей декларации прав человека, подвергаются критике из-за своей антропоцентричности в связи с нарастающим экологическим кризисом¹. Международное право, основанное на христианской морали, отражает иерархию — ценности человеческой жизни и комфорта по сравнению с жизнями других видов, населяющих планету. Вместе с тем языческие традиции коренных культур более конструктивны и эффективны во взаимодействии с окружающей средой по сравнению с христианской догмой, практикуемой европейскими колонизаторами, которая подразумевает собственное доминирование над миром естественной природы. Это наблюдение (упомянутое, например, в статьях Джима Роббинсона «Native Knowledge: What Ecologists Are Learning from Indigenous People» и Джеймса Барнса «How the Dualism of Descartes Ruined Our Mental Health») стало возможным в том числе благодаря тому, что образование в европейской традиции критического мышления стало доступно представителям колонизированных народов и их потомкам. Агентность, приобретенная теми, кто раньше мог быть только исследуемыми, позволила по-другому взглянуть на вопросы равноправия, а тот факт, что в бывших колониях образование происходит на ведущих европейских языках, только ускорило процесс становления этого знания общедоступным. Таким образом, феномен критики общечеловеческих ценностей является в том числе следствием глобальной культурной деколонизации².

① Важно понимать, что мы не отрицаем целесообразности и значимости Декларации, особенно в послевоенный период, когда она была написана. Также мы осознаем, какое количество важнейших социальных процессов могло не произойти, если бы ее не существовало.

② Экологический кризис — не единственный ракурс критики антропоцентрического характера прав человека: люди, вовлеченные в проблемы с химическими зависимостями, также отмечают корреляцию между склонностью к пристрастиями и правом на личное пространство, постулируемым в современном западном обществе. Так, эксперимент «Парк Крыс» Брюса Александера доказывает, что социальные животные (как человек, например) скорее адекватно функционируют при наличии достаточного количества социальных связей, чем при наличии достаточного количества частной собственности и незыблемых личных границ.

В своей практике работы с архивом Хореологической лаборатории мы развиваем принципы деколонизации воображения: включая исследуемый материал в активное пользование, мы делаем его доступным источником знания.

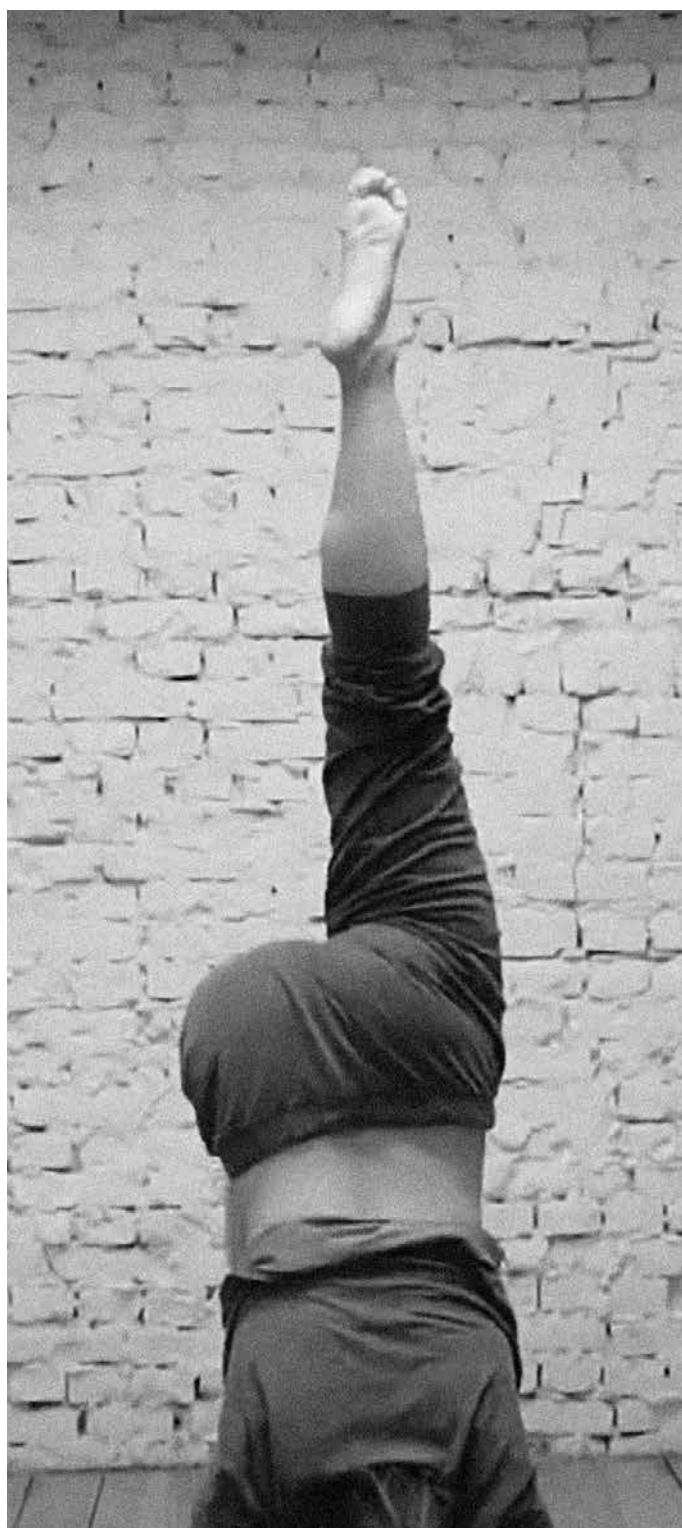
Мы считаем данный подход не только целесообразным, но и необходимым для формирования свободного суждения вкуса в отношении танца и его истории, для выявления этически и экологически неприемлемых ситуаций.

Мы сталкивались с тем, что некоторые художественные принципы, к которым мы часто прибегаем в своих работах, не пригодны для данного исследования. Нам пришлось сознательно отказаться от постиронии и саботажа структуры. Мы не игнорируем ни эволюцию современного искусства XX века, ни причины, по которым постмодернистская ирония появилась, тем не менее, в атмосфере холодного отстранения и сарказма, доминирующей в современном искусстве, попытка отнестись к материалу архива с пафосом и серьезностью показалась нам наиболее радикальной.

Наш подход не является распространенным и мы рады критике, основной аргумент которой неоспорим: невозможно отменить ни собственный опыт, ни культурную память, связанные с советскими телесными практиками. Парады унифицированных тел, орнаменты масс, гигиенический подход — все это связано с отрицанием личного, чувственного, и какого бы то ни было индивидуального переживания собственного тела и движения. Мы это чувствуем до сих пор.

Мы также согласны, что в мировой истории есть события, которые становятся точками невозврата: невозможно послушать 9-ю симфонию Бетховена или 40-ю Моцарта как в первый раз. А «писать стихи после Освенцима — это варварство» (Теодор Адорно). По этим же причинам восстановление (reenactment) и иные попытки хореографов подступиться к противоречивому наследию часто вызывают встревоженную критику со стороны сообщества: даже в тех случаях, когда работа памяти в отношении проблемных периодов совершена, неясно, какое обращение с наследием считать этически приемлемым, а какое нет.

Все перечисленные сложности мы старались не избегать, а интегрировать в собственную практику, что отразилось на нашей методологии.



ресурс и его переработка



Глава методологическая.
Настолько методологическая,
насколько нам позволяет
художественно-интуитивный
характер танцевального
исследования.

1.1 Описание ресурса

Наш ресурс — это тексты, собранные в описи №17 фонда 941 в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Мы использовали тексты, датированные 1923–1928 гг.



Фотография папки архивного фонда ГАХН.

① Для нас, людей, получивших образование в постсоветской России и чудом освоивших по одному иностранному языку, подобные детали особенно ярко обозначают различия дореволюционного академического образования и того массового, которое стало доступно нам.

Планируя этот проект, мы рассчитывали найти экспериментальные наблюдения и обобщения, совершенные участниками лаборатории, — своего рода лабораторные журналы. На деле мы столкнулись с протоколами заседаний Хореологической лаборатории, тезисами некоторых докладов, описаниями упражнений (Веры Майя, Людмилы Алексеевой) и прочими списками (описи негативов, структура планируемой библиотеки и т. д.).

Основная часть документов, с которыми мы работали — протоколы заседаний, набранные секретарем собрания (стенографисткой Лизгуновой О. С.). Некоторые протоколы сопровождаются тезисами докладов, однако развернутый текст самих докладов отсутствует. Тезисы, если есть, оформлены отдельным документом в виде краткого списка рассматриваемых докладчиком тем.

Сложно понять, насколько точно эти тексты передают мысли докладчиков: некоторые протоколы содержат сокращения, пробелы для вписанных позже от руки терминов на французском, греческом, латинском языках¹. Тем не менее, эти стенограммы раскрывают нам дискурсивное поле и фокусы внимания участников лаборатории, передают значимость коллегиальных дискуссий, а также накал страстей и живость², с которыми они велись.

② К вопросу о живости и страстной вовлеченности участников в процесс: видимо, это было трендом того времени. Особенно интригующе наблюдать эту страсть из начала XXI века, когда сдержанность высказываний и поведения — «новый черный» по сравнению с пылкостью и решительностью начала XX века.

Заседания проходили регулярно на протяжении академического года (примерно раз в неделю), на каждом заседании присутствовал основной состав лаборатории и, в зависимости от темы, на некоторых открытых заседаниях присутствовало до ста слушателей.

Структура документа:

1. Шапка протокола содержит выходные данные заседания: номер, дата, подразделение ГАХН; перечень присутствующих (председатель, секретарь собрания, слушатели); название доклада;
2. Сжатый пересказ выступления докладчика (иногда с указанием на наличие демонстрации упражнений или выступлений), иногда эта часть отсутствует;
3. Прения по докладу;
4. Ответное слово докладчика;
5. Заключительное слово председателя с рекомендациями относительно дальнейшей работы и/или представление следующего доклада.

Обсуждение доклада — основная часть документа — происходит в форме резкой, но конструктивной критики. Критический подход в обсуждениях способствовал тому, что быстро выработать Истины по вопросам танца не удалось¹. Погрузившись в тексты этих дискуссий, мы обнаружили, насколько широко деятели того времени мыслили танец.

Текст изобилует музыкальными и архитектурными терминами, что отражает подход, характерный для эпохи, когда знание одной области искусства применяли для анализа другой. Такой синтетический подход, который сейчас принято называть междисциплинарным, привел к появлению большого количества специфических понятий, которые часто встречаются в тексте (пластический аккорд, фигурная сложность, баллистическое движение, рефлекс художественной формы, прогрессивные эмоции и т. д.). Этот спектр понятий, терминов, актуальных вопросов и подходов к современному танцу формировал новую науку о танце — хореологию.

¹ Для сравнения: Лабан, Штайнер, Грэхэм и другие иконы того времени разрабатывают свои Истины современного танца в окружении последователей и обожателей, никем не критикуемые.

1.2 Метод разархивации

Мы рассматриваем разархивацию как способ перевода слов в действие. Каким образом из архивных текстов сделать актуальную танцевальную практику? Или даже выработать целый художественный тренинг, который имел бы потенциал для развития современного танца?

Местами мы шли по пути исследования, основанного на прошлом практическом опыте и текущем состоянии интуиции. Работая с архивом, мы находимся между вопрошанием к исторической реальности, породившей архивные тексты, и трансформацией материала в актуальную танцевальную практику.

Мы сохраняли верность исторической интерпретации, каждый раз, пока нам было непонятно значение того или иного слова или текста, и как только они для нас прояснились, мы трансформировали их посредством актуальных знаний современного танца. Если бы мы занимались исторической реконструкцией, нам бы пришлось инкорпорировать существовавшие ограничения сознания и практик, которые заложены в терминах. При этом главным стимулятором нашей интуиции является именно материал, т. е. изначальная концепция — это повод исследования, а метод — это средство ресайклинга, и они не могут быть приоритетными. Такая позиция помогает избежать спекуляции на добавочной ценности прошлого по сравнению с текущими процессами.

Перед тем как исследовать архив в танцевальной студии, мы прочли все материалы. По мере чтения мы нащупывали возможные стратегии подступов к тексту. Разархивация текста потребовала детального уточнения значения всех его элементов, в особенности слов и словосочетаний, за которыми стоят определенные феномены танца. Мы уточняли значения слов в двух взаимодополняющих направлениях: первое — лексическое значение слова, второе — как это значение реализуется в танцевальном движении. Некоторые, казалось бы, очень ясные слова, танцевальная практика расширяла и уточняла: с одной стороны, освещала зоны, которыми *наш нынешний* современный танец пренебрегает (например, «акцент», «выразительность», **АФФЕКТ**), с другой — давала представление о совокупности стратегий и ощущений, которые были сущностными для *того* современного танца *начала XX века*. Эти слова можно найти в карточках «Термины» в приложении.

① Одной из наиболее известных практик Деборы является метод задавания вопросов, начинающихся «Что, если?...». Дебора предлагает метафоры, основанные на структуре восточных коанов (если в безлюдном лесу упадет дерево, кто-то это услышит?), но в применении к танцевальному движению. Например: что, если каждая клетка моего тела танцует свой собственный танец?

Главным инструментом движенческой разархивации была импровизация, она же была основным проводником интуиции. Иногда мы сталкивались с затруднением понимания некоторых терминов и неясностью того, как с ними работать в движении. В этих случаях мы прибегали к практике коанов Деборы Хэй¹, когда в качестве задания для танцевального исследования предлагается вопрос, который не имеет логического ответа или парадоксальное высказывание. Эта практика помогала нам включить телесную интуицию.

Импровизация вскрыла не только имеющиеся у нас ПАТТЕРНЫ движения (актуальный в данный момент танцевальный багаж), но и постпамять тела — следы мышечной активности пережитых культурно-танцевальных практик. Как мы позже выясним, члены Хореологической лаборатории назвали бы это рефлексамии художественной формы.

Импровизация была не способом нахождения оригинального движенческого материала, а способом довериться своей телесной интуиции в слиянии с архивом. Для этого мы анализировали то, что приходило с первых минут импровизаций, наблюдали, насколько легко те или иные задачи тело воспринимало, какие действия оно совершало. Импровизация была игрой с тем, что есть, для того чтобы найти то, чего еще нет.

Применение танцевальной импровизации как исследовательского инструмента требует ментального и физического разогрева — адаптации своей непостижимой целостности к совместной с архивом работе. В качестве такого разогрева мы использовали партитуру, основанную на списке тезисов системы синтетических упражнений Шаповаловой (см. раздел 3.1).

Помимо импровизационных практик и прояснения терминов мы совершали бытовые ритуалы Хореологической лаборатории, а именно писали доклады на основе проведенных экспериментов и зачитывали их группе с последующими прениями. Сам процесс написания доклада является «симуляцией доклада», поскольку существенно отличается как от конвенциональной обратной связи, так и от конвенционального доклада. В зависимости от обстоятельств исследовательского процесса структура симулированного доклада иногда менялась так, что он больше походил на тезисы или сообщения, поэтому доклады, написанные нами и нашими коллегами в процессе исследования, мы будем называть «симулякрами докладов». Тем не менее, сама петля от доклада к докладу помогла нам достаточно быстро начать резонировать с источником — позволила подключиться к его языку и апроприировать терминологию, вызвавшую до этого множество вопросов и недоумений. Симуляция докладов является важной практикой исследования, частью процедуры карточек, а также центральной стратегией лаборатории «Опыты хореологии».

1.3 Карточки и процедура работы с ними

Умберто Эко учил нас, что список — это способ «сделать бесконечность постижимой».

Поскольку тексты скорее дискурсивные, чем практические, мы выявляли слова и словосочетания, которые либо напрямую содержат информацию о танце и движении, либо дают материал для упражнений на импровизацию и композицию. Мы составили из них 4 списка категорий, которые оформили в колоды с карточками:

Термины

мы определили как емкие слова или словосочетания, которые стали для нас квинтэссенцией какого-либо понятия или феномена танца: либо им посвящены целые доклады, либо эти слова, часто встречающиеся в тексте. Через термины проступает что-то сущностное для движения и танца. Этот список помогает нам почувствовать язык теории танца начала XX века.

Доклады

это названия докладов, лабораторных работ и заголовки выступлений, которые были представлены на заседаниях Хореолаборатории. Мы выписали практически все заголовки докладов: опустив некоторые доклады, посвященные проблематике фиксации танца, а также протоколы заседаний, касающиеся материальной стороны работы лаборатории. Цель этого списка обозначить тематическое поле работы лаборатории.

Методы

это словосочетания, целые предложения или даже абзацы, которые мы можем использовать как прямое предложение к действию.

Цитаты

в эту категорию мы поместили словосочетания, целые предложения или даже абзацы, которые произвели на нас большое впечатление и не было сил это скрывать. В отличие от методов, они могут быть довольно метафоричны.

Все карточки можно найти в приложении. Наш список не является исчерпывающим — он отражает наш художественный процесс и то сиюминутное состояние, в котором мы его осуществляли. Мы предлагаем вам дополнить этот список на свой вкус и усмотрение, а еще лучше — провести самостоятельное исследование в РГАЛИ.

Процедура работы с карточками начиналась с вытягивания: по одной карточке каждого цвета из 4 колод случайным образом.

Так у нас получался небольшой набор из 4 пунктов (примеры в главе 2), на основе которого формулировалось задание. Для этого мы предварительно расшифровывали, а если не удавалось, то договаривались о толковании вытянутых слов и фраз, после чего пускались в действие. Иногда выпавший набор складывался настолько широким или противоречивым, что составить одно задание из него нам не удавалось, тогда мы составляли задание из одной-двух карточек, практиковали его, и затем искали возможность соединить это задание с другими пунктами набора.

По итогу практики вместо конвенционального фидбэка мы писали симулякры докладов в характерном для начала эпохи стиле — с использованием уместной тогда и туманной сейчас лексики. Тема симулякра доклада определялась карточкой из колоды «Доклад». По аналогии с исследуемым материалом у нас остались не развернутые доклады, а тезисы, которые сами иногда требуют дополнительного разъяснения.

**Эти карточки находятся в конце руководства.
Мы рекомендуем вырезать их, составить из них собственные колоды для игры, импровизации или исследований.**

1.4 Лаборатория «Опыты хореологии»

«Опыты хореологии» — лаборатория для практиков танца, которая проходила с 18 сентября по 23 ноября 2019 года два раза в неделю (14 занятий по 3 часа) в Образовательном центре Музея «Гараж».

Она возникла как способ интенсифицировать и объективировать метод разархивации, выработанный герметичным составом танцевального кооператива Айседорино горе (Дашей и Сашей). Нам было важно пережить, критически осмыслить и движенчески прочувствовать архивный материал коллегиально¹.

Задачей этого этапа было сделать архив Хореолаборатории видимым и доступным исследователям и практикам танца, а также проверить и закрепить некоторые подходы, выработанные на предыдущем этапе.

Заявку на участие в лаборатории «Опыты хореологии» могли подать все желающие через open call на сайте Музея «Гараж», участие было бесплатным. Критериями отбора были интерес к советскому наследию и желание работать с текстом как с материалом для генерации движения. В итоге сформировался круг заинтересованных практиков.

Состав лаборатории:

Эльза Абдулхакова, Ксения Бачинская, Екатерина Васенина, Елизавета Владимирова, Алина Долженко, Гала Измайлова, Ольга Макарова, Дарья Пасичник, Анна Симакина и Анна Цедик.

Приглашенные гости:

Ирина Сироткина, Ирина Зенкевич, Зоя Шубина.

Сугубо женский состав лаборатории отражает общую гендерную ситуацию в современном танце: среди практиков, особенно экспериментальных проектов, преобладают женщины. Наша лаборатория не стала исключением — мы не получили ни одной заявки от коллег-мужчин.

① Анна Цедик:
«Среди участников лаборатории были мои друзья, с которыми я много участвовала в разных проектах. Здесь у моих друзей были как будто другие тела. Это как-то коррелирует с архивными текстами: наивные и освобождающиеся».

Что касается материала лаборатории «Опыты хореологии», в него вошли наиболее характерные и потенциальные архивные документы и способы разархивации, найденные на стадии исследования в герметичном составе танцевального кооператива Айседорино горе. Тогда же мы убедились, что для эффективного прохождения лаборатории необходима пластическая настройка тела, поэтому включили практику Шаповаловой (см. раздел 3.1) в качестве разогрева и погружения в контекст.

Чтобы адаптировать участников лаборатории к языку архива, мы читали по ролям некоторые протоколы заседаний Хореолаборатории¹. Мы коллективно анализировали язык и выписывали слова, словосочетания, термины, захватившие наше внимание. На основе полученных списков коллегиально разрабатывали задания для танцевальной практики и исполняли их.

Пройдя успешную инициацию адаптацией, каждой из участниц лаборатории было предложено поработать с архивным документом самостоятельно, руководствуясь собственной интуицией, интересом и следующей процедурой.

Процедуры работы с докладами

1. Рефлексивное чтение;
2. Выделение терминов, обладающих потенциалом движенческого/пластического воздействия;
3. Подготовка симулякра доклада на тему исследуемого доклада;
4. Подготовка практики (упражнения) для группы на основе изученного материала;
5. Презентация симулякра доклада группе (на одном из следующих занятий);
6. Апробация разработанной практики/упражнения в группе;
7. Прения.

Процедуры работы с докладами в лаборатории «Опыты хореологии» и на этапе исследования в герметичном составе танцевального кооператива Айседорино горе отличались. Участницам лаборатории не нужно было осмыслять весь архив Хореолаборатории и делать из него выборку, а предстояло анализировать только один документ, на основе которого они писали симулякры докладов и разрабатывали свои практики.

① Гала Измайлова о чтении по ролям протокола заседания о Тифлисской школе: «Проговариваешь безумные термины, они начинают оживать, много измов: восточный концентризм, к нему европейский эксцентризм, мелопластический параллелизм (вворачиваю в диалог)».



Приступая к групповой практике, мы старались не избегать, а учитывать проблемные аспекты (см. «Этическое обоснование проекта»), для чего мы сознательно заложили дополнительное время на дискуссии.

Это решение себя оправдало: уделив достаточное время рефлексии бессознательных оценочных реакций на характерный для той эпохи язык и мировоззрение, участники исследовательской лаборатории сформировали внутреннюю, коллективно выработанную оптику, которая позволила глубже погрузиться в материал и увидеть его потенциальные и спорные стороны.

Примерный план занятия был следующим:

1. Разогрев: практики на основе методических планов показательных занятий Шаповаловой и Алексеевой (см. разделы 3.1, 3.2);
2. Работа с процедурой симуляции доклада (выступления одной-двух участниц, заранее подготовивших симулякры докладов и задания на импровизацию) (см. раздел 2.2.);
3. Практика заданий, сформулированных на этапе исследования в герметичном составе танцевального кооператива Айседорино горе.

Каждый этап занятия сопровождался конспектированием своих телесных наблюдений и групповыми дискуссиями, где мы делились этими наблюдениями и возникающими вопросами.

Симуляции докладов

2

Симуляции докладов — это практики, которые мы совершали и изобретали для того, чтобы архивный материал раскрылся для нас во всей своей сущностной полноте. Симулякры докладов — это наши попытки воспроизвести сами доклады.

2.1 Эксперимент с карточками

«...мы считаем, что в данном случае затруднения речи предпочтительнее аналитической ясности...»

Латур Б. Политики природы. 2018. С. 87

Симуляции докладов — это практики, которые мы совершали и изобретали для того, чтобы архивный материал раскрылся для нас во всей своей сущностной полноте. Симулякры докладов — это наши попытки воспроизвести сами доклады.

Подробно процедура работы с карточками описана в разделе 1.3. Сами карточки можно найти в конце книги.

Далее приведены письменные результаты студийных экспериментов, проходивших в герметичном составе танцевального кооператива Айседорино горе с 3 по 8 сентября 2019 года по 5 часов ежедневно. Мы постарались показать весь процесс симуляции докладов, чтобы засвидетельствовать те практики и упражнения, которые возникали в ходе процедуры.

Приведенные тексты — личные заметки хореографов-исследователей, сделанные для самих себя, и в момент написания не предполагались для использования в публикации. Мы оставляем их здесь в оригинальном виде для демонстрации эволюции языка и трансформации формулировок в ходе эксперимента. Мы рассчитываем на понимание, коллегиальную солидарность и надеемся, что наша открытость вдохновит читателей оценить потенциал собственных студийных заметок.

Все последующие материалы просим воспринимать как практическое руководство к собственному действию.

В данной главе приведены результаты некоторых экспериментов; материалы, не вошедшие в публикацию, можно найти по приведенной ниже ссылке¹.



① Неизданное 2.1.

Каждая колода имеет сквозную нумерацию. Далее в тексте встречаются ссылки на карточки в виде шифра: Д-19, где «Д» обозначает тип колоды — «Доклады», — а «19» — номер карточки в списке.

доклад	Пластика и анализ жеста	Д-9
термин	ПЛАСТИЧЕСКИЙ АККОРД	Т-16
метод	Ритмический контрапункт	М-4
цитата	Непрерывность танца прерывается	Ц-7

Процесс:

Перед тем как приступить к практическому эксперименту, мы попытались прояснить термин **пластический аккорд**. Для этого мы воспользовались статьями Википедии и обучающими видео на youtube по сольфеджио. Обсудив, что такое аккорд, мы решили интерпретировать его как три состояния или действия (по аналогии с тремя звуками музыкального аккорда), производимые одновременно.

Задания «ритмический контрапункт» и «непрерывность танца прерывается» не требовали дополнительных пояснений, поэтому были выполнены без предварительной подготовки. Для задания «ритмический контрапункт» использовались две музыкальные композиции — этническая барабанная композиция (из сборника Drums planet) и трек Drexciya из альбома Neptunes Lair.

Далее последовал танцевальный эксперимент, в котором мы одновременно выполняли три задания: пластический аккорд, ритмический контрапункт, непрерывность танца прерывается.

Первый сет мы выполняли вместе — одновременно, но самостоятельно (наблюдатель отсутствует). Продолжительность практики — 10 минут.

Второй сет импровизаций выполняли по одному — вторая танцовщица становилась наблюдателем. Продолжительность — по 3 минуты. В этой импровизации мы уточняли задачи, найденные в первом сете.

Затем были написаны тезисы доклада на тему «пластика и анализ жеста». Эксперимент завершался зачитыванием докладов и последующим обсуждением.

Симулякр доклада → Портянникова:

1. Препозиция дуализма как преграда концепции аккорда: сложность мыслить качество движения не в категориях противоположностей [#плавность+удлинение+скручивание].
2. Влияние кинестетики ритма (отбивается периферией) на порождаемое им движение.
3. Категория контрапункта уводит внимание на музыкальность, но фиксирует локацию на периферии (конечностях)¹.
4. Прерывание танца нетанцем, а чем?
 - > жестом
 - > театром ?
 - > перформансом
 - > временем ?

¹ Это наблюдение касалось работы с барабанной музыкой и в дискуссии раскрывалось предположением, что ударный характер музыки (то, что она непосредственно отбивается кистями и ступнями музыканта) влияет на характер танцевальных движений в импровизации.

Симулякр доклада → Плохова:

1. **пластический аккорд** исследовала по аналогии музыкального, как структурный элемент композиции¹. На практике выбрала три движения, которые можно исполнять как последовательно, так и одновременно. Закрепила их как основу для импровизации. Вызвало интерес развивать их как по отдельности, так и вместе. Уход и возвращение к этим трем элементам дало устойчивость всей композиции танца.
2. Африканские ритмы очень естественны, что ловят любое движение. Основной вопрос: как из такого ритма выйти?
3. Текущий танец, который ловлю в моменте, прекрасная партитура. Уточняю перенаправляющий поток, аналитический в момент, вносящий ясность в действие (нет бинарности: отказ или соглашения). Движение ясное для сознания.

① Мой вывод от 3.09.19: аккорд — тройная конструкция: три движения, три состояния, которые можно сочетать друг с другом. Устойчивый звук; возможный для охвата кистью руки.

ОПЫТ №2

4 / 09 / 2019

доклад	0 ритме	Д-10
термин	Рефлекс художественной формы	Т-26
метод	Произрастание зерна ²	М-11
цитата	В современности нет эволюции... естественным результатом является жанр	Ц-11

Процесс:

Первым выполнялось задание «прораствание зерна». Для этого использовался рисунок Ларионова А. И. (см. главу 3). Сначала была выполнена пробная движенческая практика в соответствии с оригинальным рисунком Ларионова. Далее были сделаны собственные эскизы последовательных стадий прораствания. Выписав слова (отглагольные существительные), характеризующие действия на каждой стадии прораствания, повторили практику еще раз с совмещением задач: одновременная работа с визуальным образом (картинка) и лингвистической характеристикой движения.

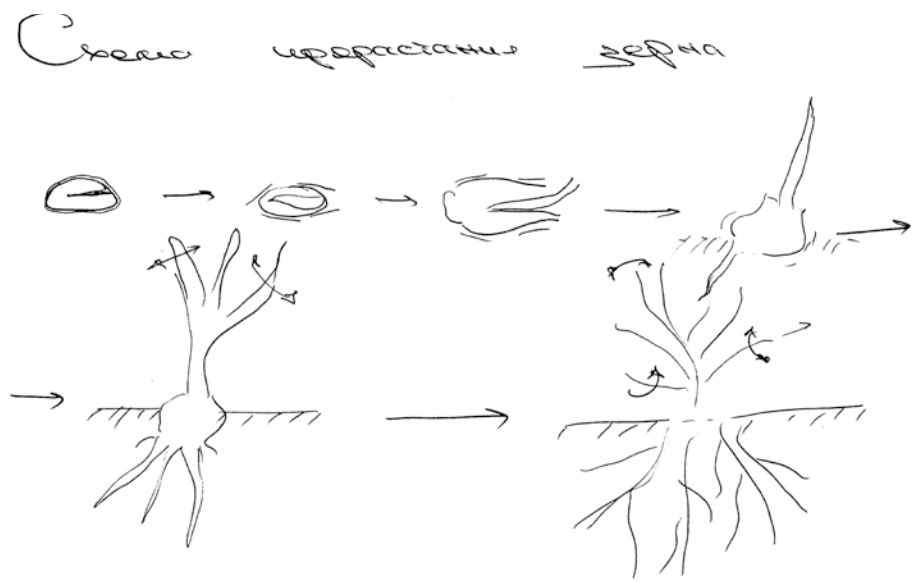
Задание «рефлекс художественной формы» выполнялось под разную музыку по одному (вторая участница — наблюдатель).

② Опыт повторялся в групповом исследовании (см. гл. 3).

Зафиксировано в промежуточных комментариях → Портянникова:

- > «Художественный рефлекс на плотность звука, а не на ритм».
- > 0 ритме+рефлексе > желание повтора > снижение пафоса.

Портяникова:
 принципы прорастания в терминах движения
 для каждой стадии:
 размягчение >
 лопание;
 удлинение;
 разворачивание;
 скручивание (спираль);
 колыхание (качание).

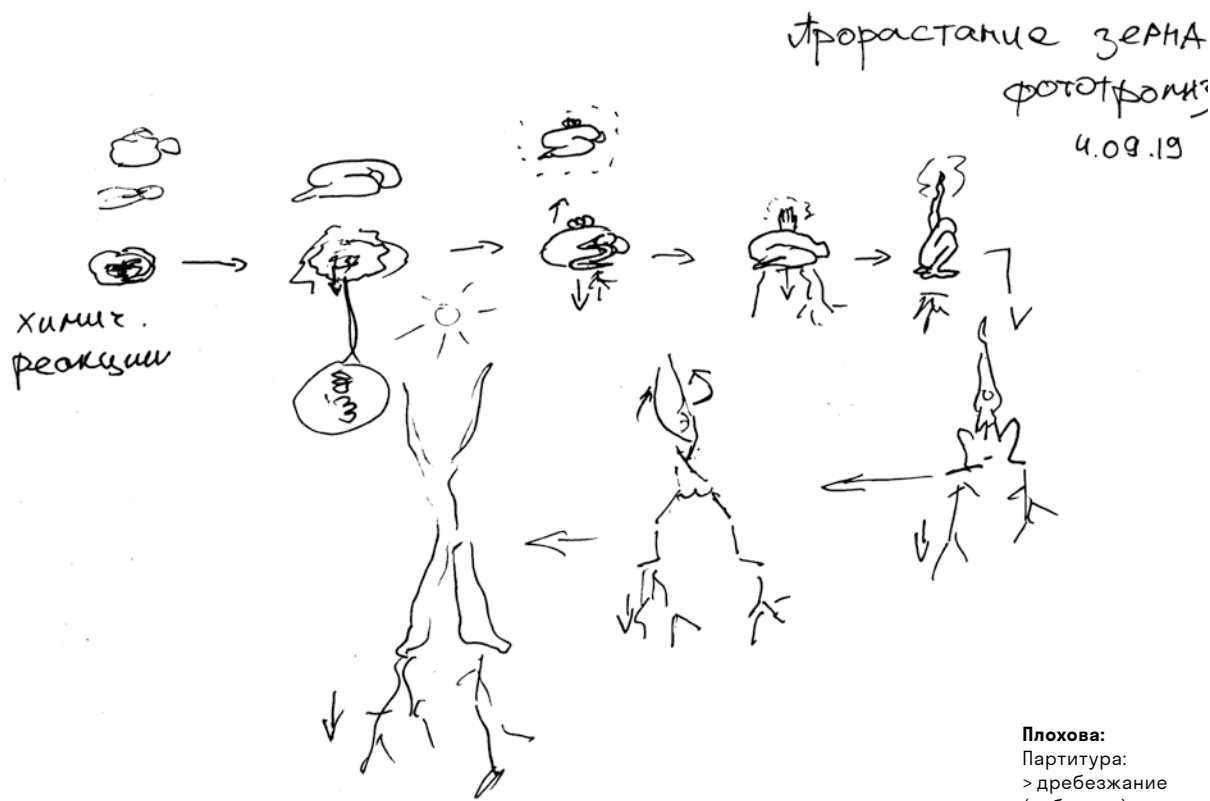


! принципы прорастания в терминах движения

- ✓ удлинение
- ✓ разворачивание
- ✓ скручивание (спираль)
- ✓ колыхание (качание)
- ✓ с.в. размягчение, лопание

Симулякр доклада → Портяникова:

- > Контекст вызывает художественный рефлекс.
- > Господствующее переживание провоцируется плотностью звука, а не ритмическим рисунком. Мелодия также господствует над ритмом.
- > Разреженность музыкального полотна способствует фокусировке внимания на движении и более осознанному диалогу (музыка ↔ танец), но меньше вовлекает корпус, центр и пр.
- > Работа не с нарративом, а с музыкальным аффектом — господствующим переживанием.



SCORE

- дребезжание (вibraции)
- вибрация толкание
- толкание -||- расширение,

Плохова:
 Партитура:
 > дребезжание (вибрация);
 > вибрация, толкание;
 > толкание, вибрация;
 > расширение;
 > толкание, вибрация, удлинение/расширение.

Симулякр доклада → Плохова:

- > Ссылка на предыдущую лабораторию про существование вне ритма: как и в случае с афро, ритм захватывает, все остальное захватывает в зависимости от слышимости ритма и звуковысотности.
- > Музыка задает паттерн или иными словами рефлекс художественной формы.
- > С другой стороны, у меня было выявлено три рефлекса: линия; кривляния (техника гага); сепарация (рефлекс правой руки и левой ноги); иногда проглядывали паттерны сегодняшнего класса.
- > Ритм: иногда все тело вовлечено в связь рефлекса с ним или отдельные сочленения.
- > Жанр синтетический.
- > Смена действия или контрастность иногда давали образ — ПЛАСТИЧЕСКИЙ образ.
- > Господствующее переживание — МУЗЫКАЛЬНЫЙ АФФЕКТ.

доклад	0 новых методах преподавания в пластическом искусстве	Д-17
термин	ФАСНОСТЬ	Т-13
метод	...Моменты его записи совпадают с акцентами движения, которые, в свою очередь, являются переломами движения	М-24
цитата	«Конечно, кто не видел танца нагого тела, тот не видел танца».	Ц-10

Процедура:

В студии была гостя, поэтому и дуэтные, и индивидуальные эксперименты проходили в присутствии наблюдателя. Задание по карточке «Метод» было интерпретировано как работа с такими акцентами, которые бы становились переломами движения (благодаря наличию наблюдателя появлялась возможность провести корреляцию внутреннего и внешнего переживаний).

Мы совместили цитату, метод и термин в общее задание: танцевать обнаженными, исследуя **ФАСНОСТЬ** и акценты/перелом. Выполнялось совместно — 10 минут.

Симулякр доклада → Портянникова:

Впечатлившись цитатой Ларионова «Конечно, кто не видел танца нагого тела, тот не видел танца» был совершен эксперимент нагого танца с задачами **ФАСНОСТЬ** и «акцент — перелом движения». Стоит отметить влияние наготы на форму производимых движений как с этической, так и с эстетической стороны. Наблюдение обнаженного тела обнаруживает неожиданные приоритеты к деталям и акцентирует грацию на фоне других форм выразительности. Собственный опыт поразил эмоциональной эскалацией и неожиданным решением пластической выразительности в отношении экспрессии и ритма.

Рекомендуется разработать **ЭКЗЕРСИС** для нагого танца.

Симулякр доклада → Плохова:

Танец нагого тела служит рассеиванию предрассудков культуры, не облаченное в костюм > чистые ассоциации, эмоции без статуса. Большое внимание на физические природу/процессы движения, больше деталей, больше чувствуешь движение.

Предлагаю также ввести дисциплину в танцевальную педагогику — смотрение танца и движения. **ФАСНОСТЬ** — это не уплощение движения, а тренинг на способность быть видимым¹. Тренировка внимания исполнителя на большую видимость **АФФЕКТОВ** движения, не только формы, но и процессов движения, и, тем самым, большую чувствительность к этим **АФФЕКТАМ**.

«Переломное движение» — возможно, возникает в ряде повторяющихся как изменение этого ряда.

① Понимание и осознание, насколько движение, его инициация, развитие и завершение видимы зрителю.









2.2 Эксперимент лаборатории «Опыты хореологии»¹

Лаборатория проходила с 18 сентября по 23 ноября 2019 года два раза в неделю (14 занятий по 3 часа) в Образовательном центре Музея «Гараж».

Состав лаборатории

Эльза Абдулхакова, Ксения Бачинская, Екатерина Васенина, Елизавета Владимирова, Алина Долженко, Гала Измайлова, Ольга Макарова, Дарья Пасичник, Анна Симакина и Анна Цедик.

Приглашенные гости

Ирина Сироткина, Ирина Зенкевич, Зоя Шубина.

Далее приведены оригиналы архивных документов, упражнения, предложенные участницами лаборатории и их симулякры докладов. В данной главе присутствуют сканы архивных документов, чтобы можно было проследить логику формулирования танцевальных задач — процесса переработки архивного материала в актуальную движенческую практику.

Некоторые доклады сопровождаются сканами рукописных тезисов — архива, сгенерированного в ходе лаборатории «Опыты хореологии».

В публикации приведены результаты некоторых экспериментов; материалы, не вошедшие в публикацию, можно найти по приведенной справа ссылке².

① Подробно процедура работы лаборатории «Опыты хореологии» описана в разделе 1.4.



② Неизданное 2.2.

Разновидность симметрии и ее роль в организации художественного движения. Позняков Н. С.

Хореологическая лаборатория ГИИ. 26г.

К прот. № 5(51) 29
и = 49(22)

Тезисы к докладу Н. ПОЗНЯКОВА: "Разновидность симметрии и ее роль в организации художественного движения".

I часть

- 1) Неподвижность материала не есть признак покоя и отсутствия движения, равно и его подвижность не всегда является по существу динамической. Как движение, так и неподвижность в одинаковой степени заключают в себе начало статической и динамической.
- 2) Симметрия статическая может быть делима на симметрию статическую в точном смысле этого слова, т. е. недвижимую, части которой находятся в нерушимом покое, и на статическую в своем составе движимую.
- 3) Симметрия недвижимая характеризуется симметрическим строением материала, симметрическим взаимоположением его частей, а также и симметрическим заполнением пространства.
- 4) Симметрия статическая в своем составе движения, помимо свойства недвижимой включает в себя симметрию движимого материала и симметрию самого движения.
- 5) Каждый вид симметрии имеет свои индивидуальные особенности, какковые в большинстве случаев могут быть выявлены самостоятельно.
- 6) Результатом согласованности всех видов симметрии является покой.
- 7) Совершенный покой движения выражается в симметрии статической в своем составе движимой; замкнутая сама в себе она чуждается продвижения и маскирует шаг.
- 8) Продвижение фронтально-динамическое зиждется на симметрии одновременно движимого материала, на симметрии как бы одвигнутой.
- 9) Фронтальность характеризуется единым, симметрически построенным, фронтом и развивает движение по линии развернутого фронта.
- 10) Частичное нарушение какого-либо вида симметрии порождает беспокойство. Нарушением симметрии в некоторой степени возмещается противоположением взгляда или противодвижением, уравновешиванием материала.
- 11) Пути и разрешение противодвижения и противодвижения перекрестном, в развитии движения по площади, а также в возврате при помощи симметрии движения к покою.
- 12) Между явлениями пространственных искусств и явлениями искусства движения существует теоретическая органическая связь.

Николай ПОЗНЯКОВ.

Разновидность симметрии

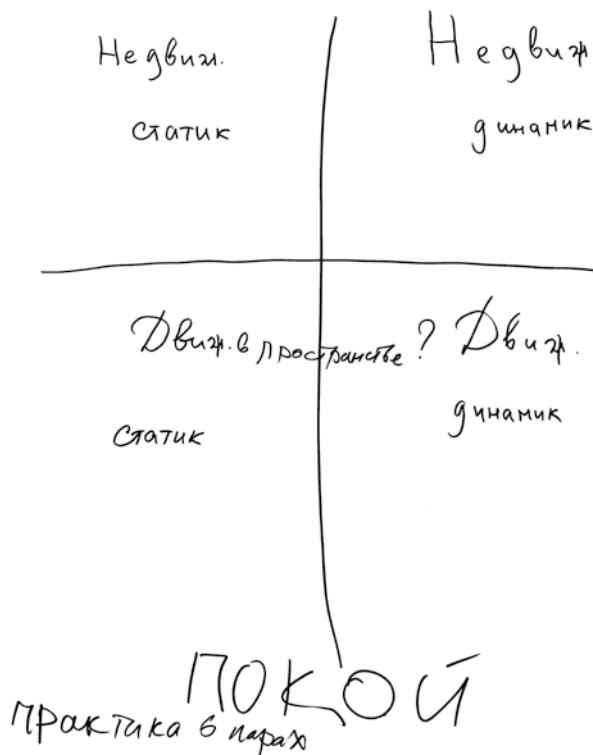
Статичная — по узлам;

Динамичная — вход и выход в узлы;

Недвижимая — поворот;

Движимая — смещение.

Разновидность симметрии
и её роль в организации
художественного движения



Симулякры доклада:

Покой против броуновского движения

Задание 1

В парах напротив друг друга долго-долго делать симметричные движения.

Затем симметрия разрушается и приходит в броуновское движение.

Задание 2

Пара стоит напротив другой пары (4 человека):

1. Полная симметрия каждого.
2. Асимметричные движения напротив друг друга, симметрия в паре.
3. Симметрия каждого, асимметрия в паре (в пространстве).
4. Вновь полная симметрия.

Комментарий к практике → Ольга Макарова:

Когда симметрия разрушается, возникает очень сильно выделенное направление, которое тебя ведет. Очень странное ощущение слома симметрии.

В физике каждая симметрия пространства и времени соответствует одному закону сохранения. Фундаментальность симметрии.

> Замечание: приходим к первому закону Ньютона — о системе отсчета, связанной с телом, и системе отсчета, связанной с залом.

> В итоге выход в отсутствие и в простоту. Хаотичное обычное движение шагом по пространству.

Опыты по разложению пластической позы в графическом аспекте. Ларионов А. И.

*Ученый
А. И. Ларионов
Визуализация*

ПРОГРАММА РАБОТ ХОРЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПО РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКУССТВ.

I. ОПЫТЫ РАЗЛОЖЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ПОЗЫ В ГРАФИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.

1. Обследование максимально-компактной позы, соответствующей сферонду или графически-точке.
2. Опыт развертывания компактной позы в вертикальную линию, в медленном и мгновенном процессе.
3. Опыт развертывания компактной позы в горизонтальную линию в медленном и мгновенном процессе.
4. Опыт развертывания компактной позы в наклонную линию в медл. и мгнов. процессе.
5. Опыт развертывания компактной позы в спиральную линию, в медл. и мгнов. процессе, в вертикальном, горизонтальном и наклонном направлениях.
6. Опыт свертывания вертикальной позы в сферонд.
7. Опыт свертывания горизонтальной позы в сферонд
8. Опыт сверт. Наклонной позы в сферонд
9. Опыт свертывания вертикальной позы спиралеобразным движением
10. Свертывание органов тела
11. Развертывание органов тела.
12. Прием нумерования поз, при переходе одной позы в другую, цепь прерывных моментов в непрерывном процессе пластического движения.
13. Изучение сложения смежных поз, придающего иллюзию движения статическим скульптурным явлениям.
14. Изучение сложных движений: развертывание в вертикаль сферонда с компановкой второй вертикали.

II. ОПЫТЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЗАПОЛНЕНИЯ ЧИСТЫХ ПРОСТРАНСТВ.

1. Изучение способов эстетического заполнения прямоугольных пространств (экрана соотв. формы) и установление соотношения его сторон (т.е. высоты и основания) в функциональной зависимости от конструкции позы, его заполняющей.
2. Опыт заполнения круглого и эллипсoidalного пространства при тех же условиях.
3. Опыт заполнения треугольного пространства при тех же условиях.

III. ОПЫТЫ ЗАПОЛНЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА СТЕНЫ.

1. Опыт заполнения треугольного пространства группой: (т.е. фронтонных пространств) для изучения композиции со стороны а) орнаментальности мотива, б) единства композиции, в) центра композиции, г) симметрии и ассиметрии крыльев д) движения композиции в смысле его направления и е) ритма поз.
2. Опыт заполнения прямоугольного пространства стеной при индивидуальном или групповом по ней движении.
3. То же - кругового пространства стеной.

IV. ОПЫТЫ ПО ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ ЧИСТЫХ ПРОСТРАНСТВ (динамика пространства)

1. Опыт по заполнению прямоугольных частных пространств, налегающих друг на друга.
2. То же - круговых пространств.
3. То же - треугольных.
4. Опыт по заполнению прямоугольных частных пространств, разведенных друг от друга.
5. То же - для круговых пространств.
6. То же - для треугольных.

V. ОПЫТЫ ПО ВЫЯСНЕНИЮ КООРДИНАЦИИ ПСИХИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ С СООТВЕТСТВУЮЩИМИ ПЛАСТИЧЕСКИМИ ПОЗАМИ.

1. Психические состояния, соответствующие наиболее компактному положению тела в виде сферонда.
2. То же по отношению к вертикали.
3. То же по отношению к горизонтали.
4. То же по отношению к наклонной линии.
5. Психич. процесс, имеющий место при процессах перехода от компактного состояния к позе вертикали в медленном и быстром переходе.
6. То же по отношению к переходу от сферонда к горизонтали.

7. То же — к наклонной линии.
8. Психические процессы, имеющие место при обратном переходе от вертикали к сферонду.
9. То же при переходе от горизонтали к сферонду.
10. То же при переходе от наклонной позы к сферонду.

VI. ОПЫТЫ ПО УСТАНОВЛЕНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАНОНА ПЛАСТИЧЕСКИХ ПОЗ ПОСРЕДСТВОМ ИЗМЕРЕНИЯ ПРОПОРЦИЙ.

1. Измерение максимально компактной позы для установления формы получаемого таким образом сфероида.
2. Установлены пропорции вертикальной позы по отношению к размерам зрительной фигуры.
3. Установлены отношения вертикальных и горизонтальных линий при переходе от позы сфероида к позе вертикали.
4. Установлены те же пропорции при переходе от вертикали к позе сфероида.
5. Устан. тех же пропорций при переходе от сфероида в горизонтальную позу и обратно.
6. То же при переходе от сфероида в наклонную позу и обратно.

VII ОПЫТЫ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ СООТВЕТСТВИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ С ПЛАСТИЧЕСКИМИ

1. Соответствие главных трезвучий определенным конструктивным позам.

VIII ОПЫТЫ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ СООТНОШЕНИЙ ЦВЕТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ — ЭЛЕМЕНТАМ ПЛАСТИЧЕСКИМ

13.7.1923.

Ларионов.



Практическое задание

В задании использованы психические состояния: гнев, горе, радость, апатия (по классификации Федора Сухова). Движение может менять одно психическое состояние на другое. Движение может быть выразителем эмоции или даже усилителем психического состояния.

1. Наше тело — точка. Как мы ее размещаем в пространстве. Обратите внимание, как эта точка обращена к разным сторонам комнаты: полу и потолку; если точек много, как они относятся друг к другу. Точки могут находиться на разных расстояниях.
2. Наше тело — линия. Горизонтальная, вертикальная, диагональная — разместите в пространстве.
3. Переход из точки в линию и обратно в точку. Придумать 5 вариантов перехода.
4. Берем 4 эмоциональных состояниях (гнев, горе, радость, апатия). Вырастание из точки в линию и возвращении обратно — придумайте движения через эмоцию.
5. Поместите в один цикл от двух до четырех эмоций.¹

① Ольга Макарова: «Что, вероятно, будет избыточно и скорее приведет к зашумленности действия».

Комментарий → Гала Измайлова:

Эмоция задает качество движения в процессе прорастания из точки в вертикаль.

Комментарий → Даша Плохова:

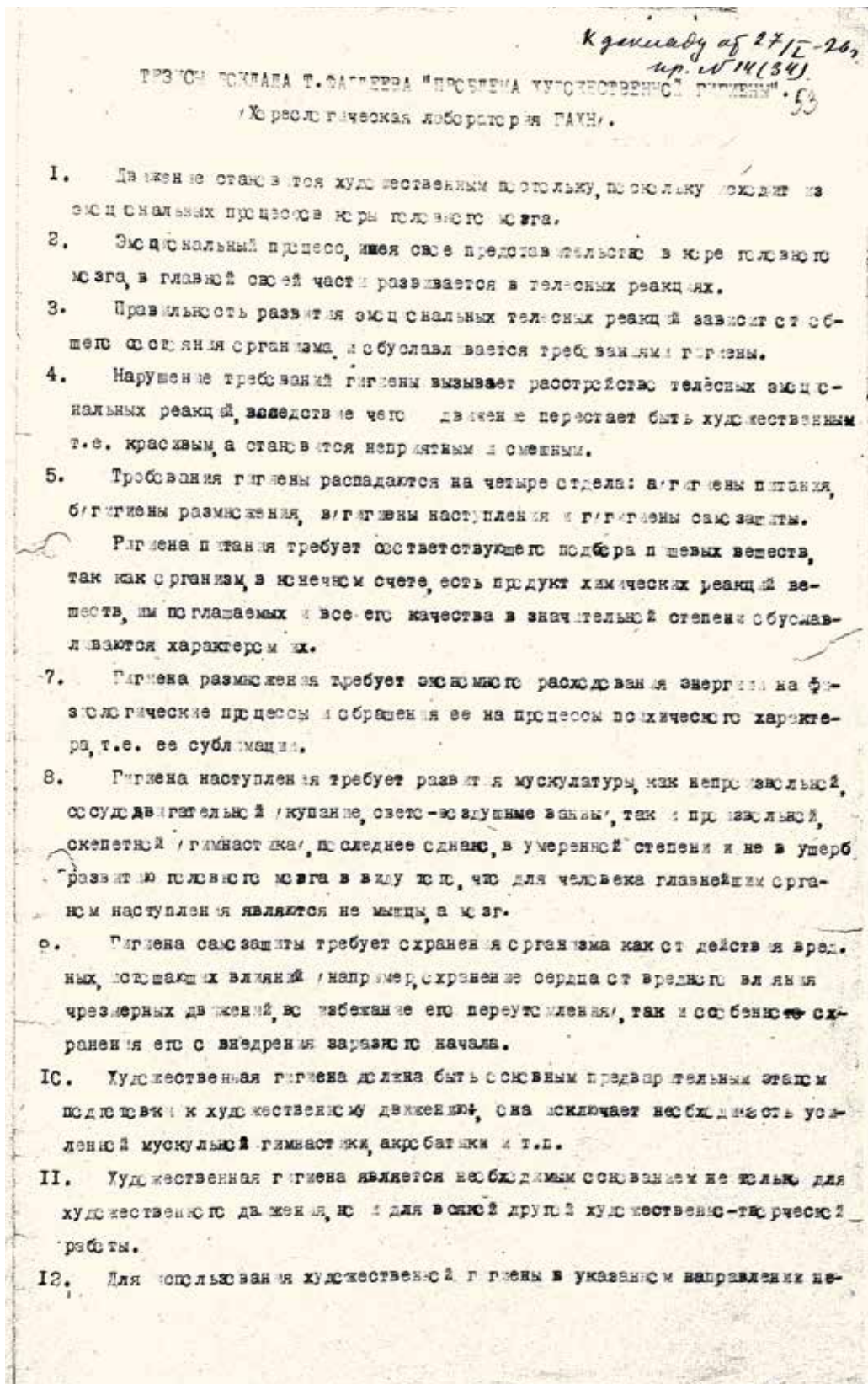
Психофизика сразу предлагает динамику движения и завершающую форму.

Ольга Макарова о работе с текстом:

...тексты — богатый материал для импровизации в качестве сценического движения: есть ОФП, игра с пространством, ориентация себя в нем, развитие выразительности отдельных частей тела, ритм, богатые возможности по добавлению эмоциональности...

Проблемы художественной гигиены.

Фаддеев Т. Д.



... с главнейшими данными медицины, с воспитание соответствующих навыков.

Баб. Копылова
Ларин

Симулякр доклада:

- > движение становится художественным, поскольку исходит из эмоциональных процессов коры головного мозга;
- > эмоциональный процесс развивается в телесных реакциях;
- > правильность эмоциональных телесных реакций зависит от общего состояния и обуславливается требованиями гигиены;
- > 4 вида гигиены: питания, размножения, развития умеренной мускулатуры и художественная, которая исключает необходимость усиленной мускульной гимнастики.

Практическое задание:

1. Подышать, успокоиться — 3 минуты.
2. Художественное движение: смена фигурных точек — 5 минут.
3. Приседания — 20 раз, отжимания — 20 раз, планка — 1 минута.
4. Художественное движение. Смена фигурных точек — 5 минут.

По завершении — обсуждение индивидуального опыта разницы исполнения пунктов 2 и 4.

Массовая ритмическая пляска. Александрова Н. Г.

ПРОТОКОЛ № 18 (64)

ЗАСЕДАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОМИССИИ АССОЦИАЦИИ РИТМИСТОВ при ПАХН
совместно с ХОРЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИЕЙ ГАХН от 19 мая 1927г.

Присутствовали: 11 членов и науч.сотрудников и 99 приглашенных.

Председатель: А.А.Сидоров, Секретарь: Е.Измайлова.

Повестка дня:

1. Доклад Н.Г.АЛЕКСАНДРОВОЙ "Массовая ритмическая пляска".
2. Демонстрация плясок.
3. Обсуждение.

1. Доклад Н.Г.Александровой: "Массовая ритмическая пляска".

Обрисовав целый ряд попыток со стороны учреждений, стремившихся разрешить проблему массового танца, ставшего задачей сегодняшнего дня, докладчица перешла к тому моменту когда, идя навстречу запросу Художественного Отдела Главполитпросвета о создании массовой пляски, Театральная Комиссия Ассоциации Ритмистов при Г.А.Х.Н., взяла на себя обсуждение и разработку вопроса о танце. Цель была создать ряд танцев, пригодных для рабочих клубов. Взяв художественную музыку, исходя из естественных движений, Театральная Комиссия тщательно относилась и к пространственному оформлению, для того, чтобы танец давал удовлетворение не только танцующим, но и окружающим их зрителям! Кроме того было стремление развить и музыкальность.

К первой степени трудности относятся:

1. Пляски под музыку "Ах вы сени, мои сени".
2. " " " "Светит месяц" /в последнем принципе ускорения/.

К 2-й степени трудности:

3. Пляска "Канат" под муз. Бутховена /фрагмент из 3-го /
4. " " , имеющая 4 фигуры, может быть отнесена к 1-й степени трудности, если ее исполнить не подряд.

Название пляски "Четверки" под муз. Шуберта /задача организовать коллектив и уметь ориентироваться к пространству/.

5. "Тройки" под музыку Шуберта /танец вальсообразный, плавный из 4-х фигур/.
6. "Колесо" под музыку Шуберта. Со стороны физиологической имеет значение, широкое раскрытие грудной клетки.
7. "Вертушка" под музыку Грига / /.

192.

3-ей степени трудности:

8. "Ряды" под музыку Глинки.

9. "." Грига.

В прениях по докладу и демонстрации принимали участие:

А.И. ЛАРИОНОВ, указавший на большой спрос танцев в последнее время. Каждая студия уже выдвинула какой-нибудь танец, которые не следует судить со стороны. Этнографические танцы, ориентирующиеся на деревню, городские танцы, модернизированные, отражающие городскую современность. Физкульттанцы, исходящие от движения, как такового, имеющие гигиенический характер. Производственные танцы /т. Улитская/, имеющие целевую установку. Ритмические танцы, идущие с одной стороны от естественных движений и с другой стороны от музыки, представляют с собой явление эклектическое. Подход физкультурного порядка можно видеть, хотя-бы в попытке их распределить по 3-м степеням трудности. Замечается недостаточная увязка между стилем музыки и стилем движений, но трудно сказать, является-ли это недостатком.

Н.С. ПОЗНЯКОВ. При создании танца, главное найти стиль. Ритмические танцы, наскоро поставленные, не дают возможности пред"являть к ним требования. Когда исходили только из естественных движений, то было вполне приемлемо. Наиболее удачны 6 и 7.

М.Е. БУРЦЕВА считает, что приемлимы лишь первые 2 танца, как и по музыке, так и по движению. Танцы другие слишком длинные и при этом большая повторяемость движений.

А.А. СИДОРОВ указывает на большую заслугу в демонстрации ритмических танцев, находя, что критика их должна исходить от самих танцующих, так как прекрасно разработанный танец может быть все-же не приемлем танцующими. Поэтому и предлагает высказаться танцующим, так как их мнение о танце наиболее ценное. В ритмических танцах система очень простых и приятных движений, с очень хорошей музыкой. Наиболее удачен танец Грига и менее - Глинки /из за трудности музыки/. Не следует особенно стремиться вводить в танец физкультурные моменты, так как мы уже отошли от того времени, когда танец преследовался, когда требовалось заменить его физкультурой и в конце концов слово физкультура превратилось в некий "защитный цвет" для танца. Современная молодежь не считает нужным смешивать физкультуру и танец. Ритмические пляски абстрактны, не закончены, но все-же самые интересные, из всего, что нам до сих

пор пришлось видеть в этом направлении.

Е. В. КОНОРОВА сообщила о проведении некоторых танцев в клубе Комсомола, Трехгорном и еще двух других, в одном из них под гармонику /первые 2 танца/. И молодежь они были приняты очень хорошо; танец "Колесо" не показался им труден, также как и "Тройки".

Т. ДВОСКИНА указывает на приемлемость 2-х первых танцев, так как легкость музыки имеет в деле распространения танцев первостепенное значение, из-за отсутствия в клубах хороших пианистов, а очень часто и самих инструментов /роялей или пианино/.

Т. ЗЕЛЕНКО. масса - основная задача дня и так как клубы совершенно различны по составу, то и танцы требуются разные. В одних надо давать примитив, в других более трудные, в иных художественные. Поэтому постепенность в ритмических танцах очень хороша. Кроме того нужна не только форма, но и зрительная сторона должна быть художественная. Техническое исполнение нельзя требовать от танцующих, поэтому лучше избегать трудно исполнимых движений. Нельзя строить танцы на классической музыке.

Н. Г. АЛЕКСАНДРОВА в своем заключительном слове сказала, что считает очень ценным мнение высказавшихся оппонентов, но также не менее ценным являются отзывы от масс, куда эти танцы и перенесутся в ближайшее время на проверку.

Председатель заседания, А. А. СИДОРОВ, закрывая собрание, благодарит докладчицу и участвовавших в демонстрации.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

СЕКРЕТАРЬ *Е. И. Сидорова*

«...советская власть признавала большую роль искусства и культуры в целом в формировании общественной идеологии и консолидации общества...»¹

Тезисы доклада (по материалам презентации):

О сути вопроса

Цель создать ряд танцев для рабочих клубов.

Компоненты художественная музыка + естественные движения

Требования

1. Дать удовлетворение не только танцующим, но и окружающим их зрителям (то есть обращать внимание на пространственное оформление);
2. Развить музыкальность.

Термины

- > Массовая ритмическая пляска;
- > Массовый танец;
- > Танец;
- > Пространственное оформление;
- > Музыкальность;
- > Повторяемость движений;
- > Физкультура — «защитный цвет».

Рекомендации членов Хореолаборатории

Н. С. Позняков: При создании танца, главное — найти свой стиль.

А. А. Сидоров: Мнение танцующих в танце наиболее ценно.

Не следует стремиться вводить физкультурные элементы.

т. Зеленко: Нужна не только форма, но и зрительская сторона должна быть художественная.

Определение

- Пляска — танец, хождение под музыку, с разными приемами, тело-движениями.
- > Производится более или менее быстрыми движениями ног, рук и всего тела и часто сопровождается криками и пением. В первоначальном своем виде пляска — это свободное выражение сильных ощущений, охватывающих человека: радость, гнев, любовная страсть — когда человек, подобно ребенку, прыгает от веселья, топает ногами от злости, кружится на месте и т. п.
 - > Этимология: др.-лит. pląšti — шуметь, шелестеть, шуршать.

¹ Цитата из презентации-симулякра доклада Ксении Бачинской.

Практическое задание

Исходя из положений доклада о трех степенях трудности чувствования ритмичности и воплощения его в пляску (см. доклад), исследовать свое движение под соответствующие музыкальные произведения. При этом необходимо учитывать несколько компонентов, которые являются основополагающими принципами пляски и учитываются в разработке танцев для рабочих клубов:

1. Коллективизм, то есть создание движения происходит непосредственно в группе;
2. Движение тела под ритм музыкального произведения;
3. Обращение к внешнему пространству, в том числе зрителю, с целью его удовлетворения, поскольку «...танец давал удовлетворение не только танцующим, но и окружающим их зрителям»;
4. Повторяемость движений;
5. Создание шумов, постукиваний, шелеста во время исполнения движений;
6. Перемещение тела в пространстве.

Для практики мы брали полюса степеней сложности: 1 и 3 степень. Первому уровню сложности соответствуют музыкальные произведения: «Ах вы сени мои сени», «Светит месяц».

Третьему уровню сложности — симфонии Шуберта и Грига (на выбор).

Задание групповое

> Часть людей выходит в зал танцевать, часть остается наблюдателями.

> Группа танцует под одно из произведений, вторая наблюдает, обращая внимание на то, как исполнители используют компоненты. Группа исполнителей работает с компонентами в чуткой взаимосвязи с музыкальным произведением, одновременно обращая внимание и на танцующих, и на зрителей.

> В конце участники делятся своими впечатлениями.

Заметки → Даша Плохова

В процессе танца проявляются много разных в том числе этнологических паттернов, раскрывается движенческая память тела. В группе быстро образуются связи и контакты, и это происходит с поразительной легкостью. Эмоциональная расслабленность и ритмический экстатический опыт вместе.

Заметки → Алина Долженко

Пляска — это дискотека! Выразительное движение.



Танец индустриальной эпохи. Улицкая М. П.

Протокол № 12 /59/

заседания ХОРЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ГАХН от 3 марта 1927г.

Присутствовала: А. И. Ларионов, Н. С. Позняков, М. П. Улицкая, С. Н. Луначарская, А. Луначарская, Лакост, Н. М. Попов-Тайлаз, Т. Чельше, Е. В. Яворский, В. В. Никитин-Горский, Е. С. Водянская, Т. Феофантова, С. В. Рыбин, О. С. Лизгунова и 10 человек гостей.

Председатель: А. И. Ларионов. Секретарь: О. С. Лизгунова.

Доклад М. П. УЛИЦКОЙ: "Танец индустриальной эпохи" /с демонстрац./

Докладчица указала, что явления танца менее всего подверглись влиянию современности; в этом их отличие от современной живописи, скульпт урн, музыки, поэзии. Танец все еще стоит особняком, занимается реставрациями прошлых стилей. Перехода к характеристике отдельных видов танца, докладчица указала на устойчивость балета и его несовременность для нашей индустриальной эпохи; обилие в нем фантастики, эротики, симметрических форм, механичности и мертвой техники. Все юные балетные композиции сводятся к отбору движений из извещегося резервуара; античный танец, введенный А. Дункан, — также несовременен и не свойственен индустриальному человеку. Экцентрика — для немногих; она характеризует собой упадочность эпохи с его головной эротикой, однополостью и обилием аксессуаров. На смену этим видам искусства должен выступить новый стиль, выявленный в произведениях Менье, Родена и проч. В искусстве движения попытки в этом направлении были сделаны в форме танца машины. Новый стиль должен исходить из организации человеческой энергии, из соответствия с формами быта /мебельровка, обувь, платье/, из точного расчета пространства. В наше время искусство потребителей должно быть заменено искусством производителя. Новое искусство должно быть массовым, воплощением динамики эпохи, явлений силы, твердости, тяжести. Идеологией его должно явиться освобождение труда.

После доклада состоялась I/демонстрация упражнений — на скорость реакции, посадки, на планы, на акценты; 2/гимнастических целевых движений хватания, перекачки, втыкания, разрывания и 3/отдавов на трудовой образ — на тяговые усилия и на толкание.

Отвечая на вопросы присутствующих, докладчица сказала, что она не собирается вовсе устранять эротика из танца, но только организовать

48
соответствующие эмоции; что ее система является обобщенным воспроизведением трудовой эпохи; что балет является искусством феодальной эпохи; он дожил до нашего времени, оторвавшись теперь от основных базисных моментов - производственно-экономического характера. Показанная демонстрация является началом работы докладчицы в Москве, и поставлена на почти-нетренированном материале.

А.И. Ларионов, приветствуя самый доклад, как попытку общего анализа о современного состояния художественного движения, указал на желательность принять во внимание при дальнейшей работе, следующие соображения: устойчивость балета объясняется его высокой техникой; в сущности, балет, на протяжении своей истории, произвел своеобразный отбор и рационализация танцевальных движений, подобно тому, как

в наше время рационализация трудовых жд движений; наоборот, пластика не обладает таким каноном движений, и этим объясняется ее неустойчивость и способность к различным модификациям; что касается эксцентрики, то она прежде всего основана на модернизованности ритмов, современной музыки, а вовсе не на особых канонах движения; в отношении танца машин, нужно исходить из разных отправных пунктов: воспроизведения образа труда, воспроизведение образа машин /конструкций/, машинного темпа и наконец, производственных движений. В последнем отношении следует принять в соображение, что обычно воспроизводят элементарные трудовые процессы /тяговые усилия и проч./ требующие применения больших мускульных групп человеческого тела, между тем, как процесс индустриализации характеризуется именно стремлением переложить работу больших мускулов на малые; все же тяжелые процессы совершаются в настоящее время машинами /конвейеры и проч./. Процессы тяги, толкания сохранились только в неиндустриальных сельско-хозяйственных работах. Между прочим, в отношении воспроизведения трудовых процессов очень характерны народные крестьянские танцы. Поэтому очень важно здесь не разойтись с эпохой и суррогатировать индустриализма города - деревней. Что касается симметрии, то она свойственна всем системам гимнастики, но, поведению, не очень характерна для балета.

С.Н. Луначарская указала на правильность идеологии докладчицы. Каждая эпоха имеет свой танец. Балет оторван от современности. Для нашей эпохи надлежит найти трудовые ритмы и воплотить их в танец.

Это будет иметь большое практическое значение, поскольку ритмические движения интенсифицируют труд. Правильным является идти по пути ЦИТ"а. Но, следует избегать механизированности рабочих движений, убивающих индивидуальность. В этом отношении организация труда по способу Форда следует всячески противодействовать. Мы не за Форда, но за систему, подобную только-что демонстрированной. Далее, трудовые танцы будут иметь большое значение для внесения организационных принципов в народные массовые шествия, демонстрации, для рабочих клубов, комсомола и проч. Следует приветствовать и поддержать начинание докладчицы.

В.В. Чикитин-Горский указал, что сегодняшний доклад и демонстрация прокладывает новые вехи в искусстве движения; все это будет очень полезно для рабочих клубов. Следует лишь указать, что не все показанные упражнения достаточно выдержаны в отношении экономии сил и ритмики; может быть нет должного совпадения пластического и музыкального образа. В этом отношении балет чисто-художественно более совершенен. Далее, следует принять во внимание потребность в отдыхе от рабочих процессов; может создаться такое положение, что рабочие, покинув станки после ежедневной работы, не найдут нужного отдыха при новом повторении этих процессов в форме танца.

гов. ПЕЛЬНЕ находит, что основные положения докладчицы вполне правильны; фундаментом танца и нового искусства вообще должен явиться новый класс - производителей - строителей. В основе танца должно быть заложено две биологические основы - борьба за существование и инстинкт продолжения рода. Современные танцы оторваны от своего базиса - следует искать новых форм танца. Докладчица показала сегодня свои первые шаги - их следует приветствовать, предвидя возможность дальнейшего усовершенствования.

Позняков Н.С. указал, что по его мнению, доклад поверхностен; нельзя осуждать классику, пластику и эксцентрики, сводя все в нах - к эротизму. Нельзя объединять гимнастику, технику балета с постановками. В постановках может преобладать эротика, но ведь в балетной гимнастике ее нет вовсе, как во всякой гимнастике. Далее, нельзя давать в танце все напряжение, как это имело место в сегодняшнем показе. Также следует отметить, что и в рабочих движениях имеется очень много мелких движений - хотя бы работа на пишущих машинках. Все что было показано, все это делается обычно в пластике - в школе Алексеевой, Цветаевой и др.,

Двигательная практика, основанная на протоколе доклада Улицкой М. П. «Танец индустриальной эпохи»

Предлагаемая в данном тексте практика основывается на принципах, описанных в докладе Улицкой М. П. «Танец индустриальной эпохи» /с демонстрац./ на заседании Хореологической лаборатории ГАХН 3 марта 1927 года.

Улицкая отмечает, что танец среди прочих видов искусств менее всего подвергся изменению в соответствии с влиянием современности. Балет, по ее мнению, является устаревшей формой, не отвечающей индустриальной эпохе, и она называет несколько причин этому: фантастика, эротика, симметричность форм, механистичность, мертвая техника. Докладчица утверждает, что танцу, как и другим формам искусства, необходимо развитие. Так, в качестве развития искусства в области скульптуры она приводит произведения Родена, которые отражают современную ей индустриальную действительность.

Определяя принципы, которые свойственны новым этапам форм искусств, отличных от танца, она предлагает опираться на них для того, чтобы искать новые направления его развития. Новый танец должен, по ее мнению, принимать во внимание и соответствовать наличествующей на тот момент реальности, в частности, мебели, одежде и быту эпохи. Кроме того, докладчица считает необходимым учитывать и производить точный расчет пространства, в котором танец исполняется. Далее, танец должен воплощать динамику эпохи, которая выражена в силе, твердости, тяжести. И, наконец, танцу необходимо соответствовать актуальному положению дел — это должен быть танец освобожденного труда, индустриальный танец. На заседании Улицкая осуществляла демонстрацию движений, подкрепляющую тезисы ее доклада.

В соответствии с положениями сообщения докладчицы, я предлагаю следующий цикл практики, которая могла бы помочь наметить движение от балета к индустриальному танцу. Практика не столько соответствует описанной в протоколе демонстрации движений Улицкой, сколько основана на утверждениях, сделанных ею в ходе доклада.

Практическое задание:

Практика состоит из шести этапов:

1. На первом этапе в движении задействуется то, что свойственно балету, в соответствии с указанным докладом. Практикующим предлагается двигаться, используя свои представления о балете, а также осознавая его фантастичность и эротичность. Во время практики необходимо воображать пространство, отличное от реального, и представлять себе романтические костюмы, соответствующие балету.
2. Второй этап сохраняет часть аспектов из первого этапа, а именно те, которые отвечают за характер движения: балетность, фантастичность и эротичность. Однако здесь необходимо начать замечать реальное пространство и свою настоящую одежду.
3. Третий этап практики полностью вытесняет балетные представления о движении. Практикующие концентрируются на одном из аспектов индустриального танца, предложенных Улицкой, а именно на силе. При этом необходимо продолжать замечать реальность пространства и одежды.
4. На четвертом этапе практикуется еще один аспект индустриального танца — твердость, в том виде, как ее ощущают для себя практикующие. Необходимо также продолжать использовать реальность пространства и собственной одежды.

5. Пятый этап посвящен третьему аспекту индустриального танца — тяжести. Практикующие исследуют в своем движении танец, сохраняя осознание реального пространства и одежды.
6. На заключительном, шестом этапе предлагается попробовать соединить три аспекта, которые были отдельно проработаны на предыдущих трех этапах и попытаться совмещать их в движении. Реальность пространства и одежды по-прежнему важна.

По завершении практики участницам предлагается обсуждение и обмен результатами наблюдения за тем, как собственное тело находило возможности движения в представленных аспектах, а также каким образом происходило развитие движения от первого этапа к последнему.

Таким образом, практика позволяет в некоторой степени приблизиться к принципам индустриальности танца, которая была охарактеризована Улицкой в своем докладе.

Структура практического задания:

1. Балет, фантастичность, эротичность + Воображаемое пространство и одежда (3 мин.);
2. Балет, фантастичность, эротичность + Реальное пространство и одежда (3 мин.);
3. Сила + Реальное пространство и одежда (3 мин.);
4. Твердость + Реальное пространство и одежда (3 мин.);
5. Тяжесть + Реальное пространство и одежда (3 мин.);
6. Сила, Твердость, Тяжесть + Реальное пространство и одежда (5 мин.).

Заметки в тексте → Ольга Макарова:

Балет устарел, ибо это:

1. Фантастика;
2. Эротика;
3. Механистичность;
4. Мертвая техника.

Ищи новый танец в произведениях Манье и Родена.

Новый танец должен:

1. Соответствовать мебели, одежде, быту эпохи;
2. Учитывать точный расчет пространства;
3. Воплощать динамику эпохи, которая выражена в силе, твердости, тяжести;
4. Быть танцем освобожденного труда.

практики из практики

3

Эта глава состоит из прямых задач или упражнений.

Многие из этих задач родились сами собой: из одного документа, одного предложения или даже одного слова.

Это задачи, повторенные нами множество раз и доказавшие свой устойчивый эффект в разных группах.

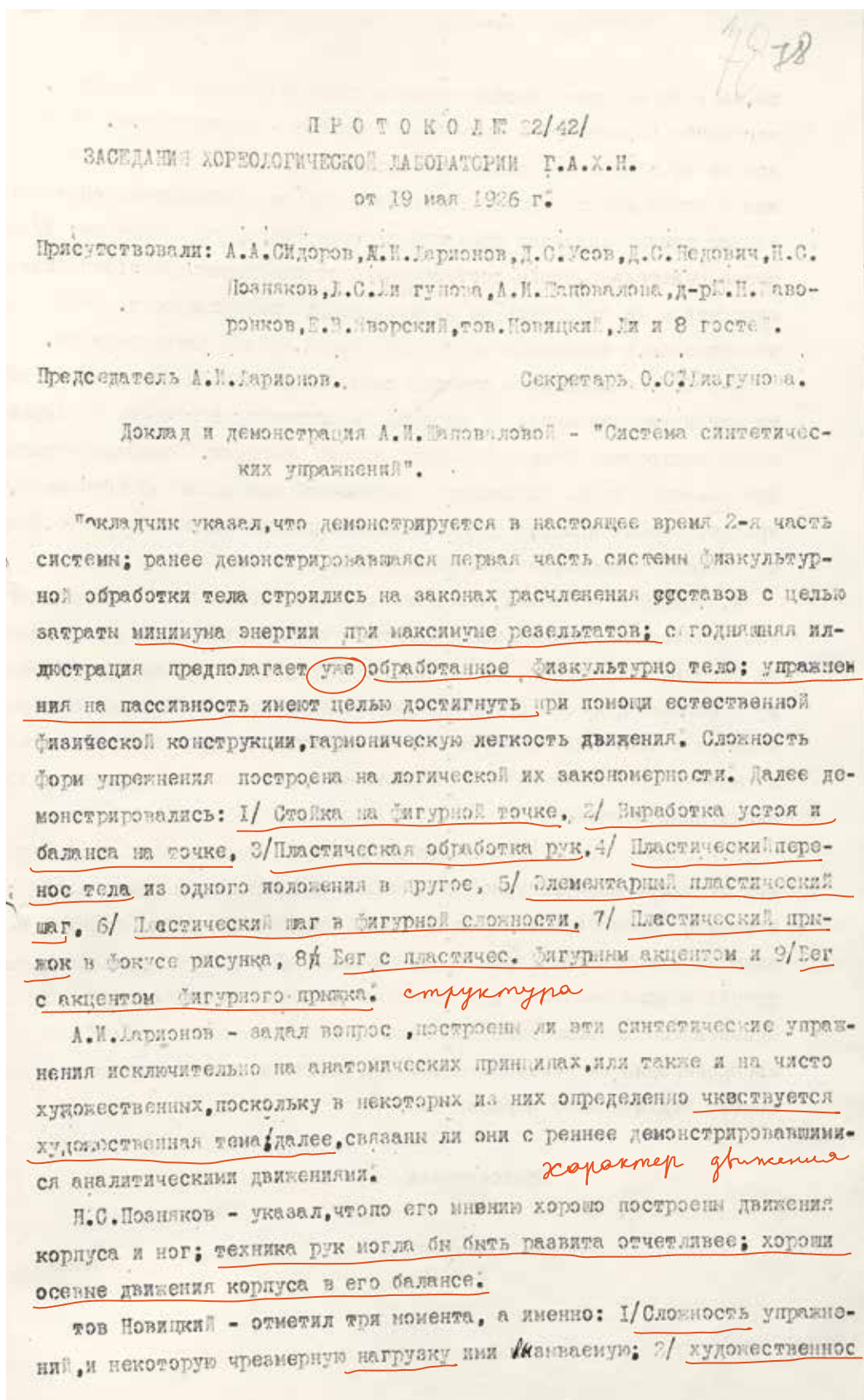


Как правило, это упражнения, основанные на материалах, которые нас особенно увлекли, например, практика Шаповаловой, ставшая подготовительным экзерсисом для каждой лабораторной сессии. Также техника Алексеевой вызвала у нас повышенный интерес — не только благодаря подробному описанию в материалах архива, но и вследствие того, что у нас была возможность уточнить неясные моменты у последователей ее гимнастики. Здесь же представлены упражнения на основе некоторых рукописных материалов архива — лабораторных заметок с описаниями проводимых экспериментов, которые не стали предметом публичных докладов Хореолаборатории.

Завершает главу набор упражнений, основанных на особенно красноречивых терминах или просто ярких высказываниях, взятых из описи негативов¹.

① «Опись негативов Хореологической лаборатории ГАХН» (1924–25 гг.). Эта опись представляет эксперименты с движением и позами, зафиксированными на фотографии (РГАЛИ 941-17-17).

3.1 Система синтетических упражнений. Шаповалова А. И.



сюда не ходили но ?

их, но в то же время несоответствие производственным движениям, напр. в частности показанным - движениям горняков - горнорабочих. Таким образом на лицо имеется сдвиг производственных движений, между тем, как к этому можно подойти глубже, ибо ЦИТ'ом разработаны соответствующие темпы различных движений производственного характера; 3/наконец, желательно, чтобы система имела действительно педагогический характер, а не строилась на индивидуальной талантливости. Общее же впечатление, в отношении художественности, вполне благоприятное.

д-р Е.Н. Гаворонков - отметил след. благоприятные моменты: 1/ широту амплитуды движения, 2/ хорошие баллистические моменты и 3/ правильность построения физиологической кривой нагрузки. Неудовлетворительным является то, что большинство упражнений построены на сгибаниях, препятствующих входу, а также на необходимости устранения пауз, представляющих физиологическое затруднение. *характеристика движения*

А.А. Сидоров - указал, что в данных упражнениях особенно подчеркнут изобразительный момент, момент показа; сегодня мы видим уже не только систему гимнастики, но и наличие театральности, актерства; следовало строго провести демаркационную линию между аналитическими упражнениями и театральным зрелищем. Но Хореолаборатория вообще не может ограничиться только изучением элементов, но также исследует в художественные моменты.

А.И. Шаповалова - указала, что сегодняшняя демонстрация есть переход от чисто-физкультурной гимнастики к пластике, к танцу вообще; имевшиеся производственные движения представляли собой попытку перевода на пластический язык трудовых движений; изобразительность имеет преобладающее значение для пластики, а целью танцевальной системы является привить исполнителю такой рефлекс художественной формы, который он воспроизводит бы бессознательно под влиянием господствующего в данный момент психического переживания. *методика*

Председатель

Секретарь



Практиковали в течение 14 сессий. Длительность практики от 10 до 20 минут.

Практика привлекла нас особым целеполаганием: Анна Шаповалова характеризует свою систему как «переход от чисто физкультурной гимнастики к пластике и танцу вообще»: ее задача — переход к художественному движению.

Нас вдохновила свобода и ответственность за собственную интерпретацию этой практики, потенциал коллегиального уточнения терминов, то, что качество и глубина погружения зависели только от нас.

Мы использовали эту структуру как вводную практику, погружение в лабораторную работу и разогрев. Каждый раз по завершении практики мы уточняли смысл каждого пункта в отдельности и иногда отдельных слов, каждый раз мы открывали для себя новые аспекты их выполнения. По мере повторения тело не только принимало и находило необходимую ясность в упражнениях, но и предлагало новые интерпретации, расширяя лексикон танца. После прохождения этапа осознания своих паттернов как движения, так и интерпретации, открывался новый потенциал упражнений и ракурсов их воздействия¹.

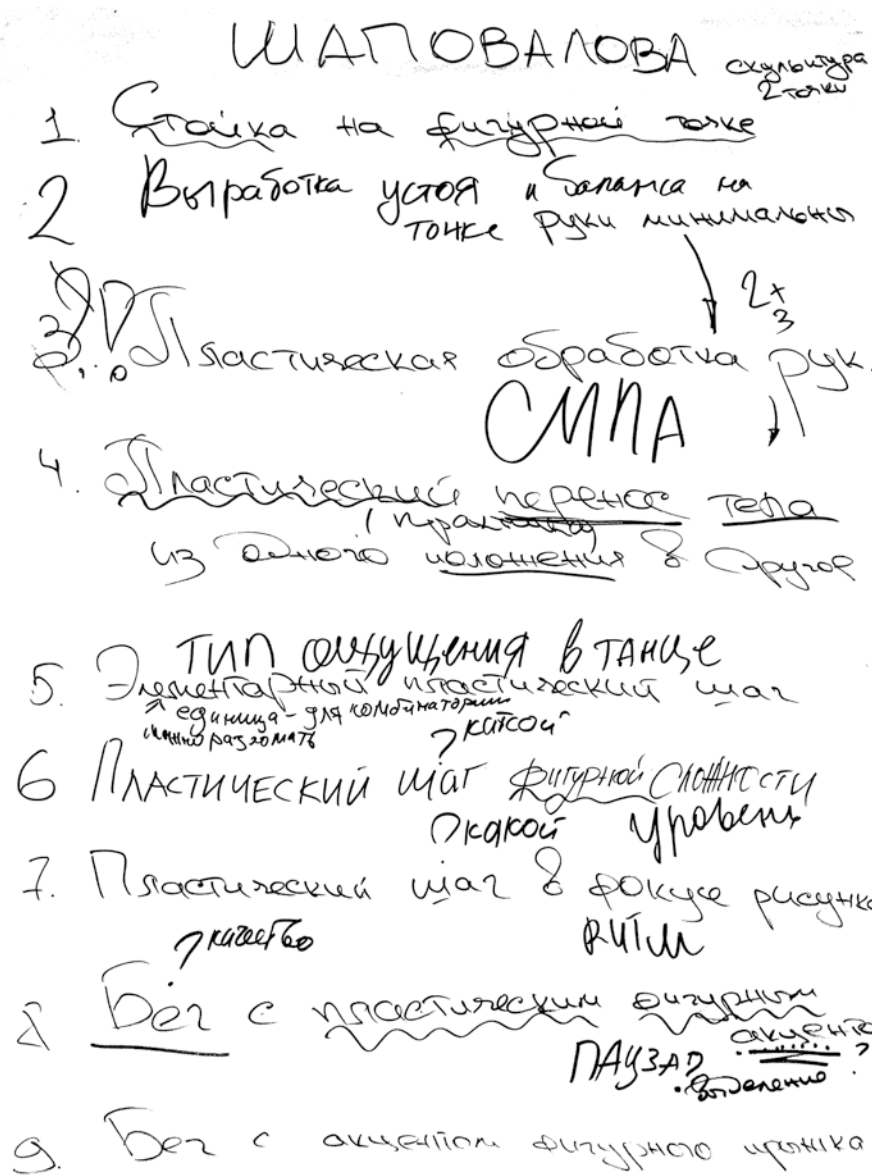
Комментарий → Ольга Макарова:

Тексты дают структуру урока без обсуждения качества движения.

① Гала Измайлова: «Мое тело ищет возможность для импровизации в заданных условиях. Рождаются новые смыслы, легкость внутри и снаружи, происходят изменения в качестве самого движения. Я погружаюсь в свои собственные практики».

Структура

1. Стойка на фигурной точке
2. Выработка устоя и баланса на точке
3. Пластическая обработка рук
4. Пластический перенос тела из одного положения в другое
5. Элементарный пластический шаг
6. Пластический шаг фигурной сложности
7. Пластический шаг в фокусе рисунка
8. Бег с пластическим фигурным акцентом
9. Бег с акцентом фигурного прыжка



Сквозной вопрос практики:

Заметки по ходу практики, в соответствии с пунктами структуры:

1. Вызвало воспоминание, что любая скульптура должна держаться на двух точках.
2. Может совершаться через резкую смену положения центра на одной ноге или при работе на двух ногах на полупальцах (пришло после пробы техники Алексеевой)...
3. Открывается диапазон выразительности рук. Детальная проработка.
4. В ходе практики мы поймали себя на оговорке «перенос веса» вместо «переноса тела».
Выяснилось, что «перенос тела» дается легче и имеет более широкий диапазон разработки.
«Вес» подразумевает паттерн перетекания, тогда как «тело» больше связано с внешним пространством и вовлекает больше пространственных плоскостей.
Что, если «перенос тела» — это не-до-шаг?
5. Пластический перенос тела из одного положения в другое.
пластический — оформленный¹.
Задача: придумать от 3 до 9 вариантов способов пластического шага как основы для танцевальной композиции. В шаге появилось внимание к спирали в центре и его связи со стопой. Спираль обуславливала и ограничивала далее все модификации шагов (фигурный и с акцентом). Многообразие действий рук, проявленное в их пластической обработке, проявилось в беге с акцентом. Акцент при этом был более иницирован корпусом.
6. Что, если фигурный шаг — это усложненная траектория шага, а в «фокусе рисунка» — это добавленные руки?
Играть в соответствии с фигурностью.
Фигура в танце — траектория².
Что, если фигурный шаг — это пластическая обработка ног?
7. Что, если «пластический шаг в фокусе рисунка» — это усложненная траектория шага с добавлением рук?
8. Акцент — это выделение в общей ткани/тексте движения³.
9. Появилась большая свобода в акценте бегом.
Что, если бег подготавливает акцент, а акцент меняет бег?

① Трактовка термина предложена Ириной Сироткиной.

② Трактовка термина предложена Ириной Сироткиной.

③ Ольга Макарова: «Акцент — выделение, а не обязательно вниз или вверх, возможно, даже пауза».

Общие наблюдения:

1. Выразительность достигается средней моторикой: положения рук/кистей и головы.
2. Элементарное перемещение из позы в позу, **где поза — это узел**, который является завязкой и развязкой движения.
3. Танец стал ощущаться как фигурная обработка простого элементарного движения (позы/постуры, шага, бега, подъема руки) его чувствование и ясное фигурное ритмическое перемещение.
4. Внимание привлекает не развитие общей возможности подвижности тела, а способность конструировать танец из набора: перенос тела — шаг — бег — прыжок.
5. Импровизация как процесс вскрытия паттернов и проявления склонностей танцовщика. Простые и четкие задачи структуры позволили уловить эти паттерны, менять их по ясным критериям и играть с ними (например: я понимаю, что мой шаг вот такой, а ритм средний, я выбираю быть медленнее, или быстрее, или ходить спиной).

Дополнительный тренинг к практике Шаповаловой:

В некоторые дни перед практикой Шаповаловой мы проделывали дополнительную гимнастику, используя системы пластической тренировки Веры Майи и Людмилы Алексеевой. Целью этих систем является тренировка тела.

Система Веры Майи имела следующее влияние на выполнение**«практики Шаповаловой»:**

1. В пункте 3 «Пластическая обработка рук»: отношения между ладонью, предплечьем и плечом, между голенью и ступней становятся более выраженными и многообразными¹;
2. В пунктах 2 и 4: «Выработка устоя и баланса на точке» и «Пластический перенос тела из одного положения в другое»: дало смену качеств усилий. Появились сбросы, раскачивания, а также удержание сложных поз, требующих большого усилия — руки и ноги на весу;
3. В пункте 1 «Выработка баланса и устойчивости» добавилось удержание положения тела опрокинутого/ разогнутого лицом кверху;
4. Привели к качеству мягкости и силы во время всей практики Шаповаловой.

¹ Выразительность рук (ладонь, предплечье, плечо), их подвижность — одна из основ художественного движения 1920-х гг., т. к. разработанность подвижности рук отличала современный танец от балета.

Система пластической тренировки Алексеевой² оказала следующее**влияние:**

1. Объем как поза и движение с легкостью вошло в практику Шаповаловой;
2. Действия стали стремиться к насыщению движениями-знаками.

² Ксения Бачинская: «Гимнастика Алексеевой с руками была практикой на внимание. Растяжение рук, определенные положения рук, упражнение корпуса были подготовкой и направлены на сцену, подразумевали зрителя. Ощущался объем внешнего пространства».

Отзывы (собранные через три месяца):

Гала Измайлова: В начале от практики Шаповаловой корежило, было непонятно, что делать. В конце — втянулась и в рамках строгих упражнений нашла [возможность для] проработки. Движения стали более естественны, порядок и очередность логичны, а описание упражнений — понятным. Можно через эту «систему» прорабатывать какую-либо тему. Это такая мясорубка для темы.

Прикольные инсайты: с каждым разом практика становилась все более стройной — все на своем месте. Мы <...> вышли на свой язык в ходе присвоения этой практики. Очень важна была регулярность — она давала ощущение потока, погружения в практику. После большого перерыва сложно в нее войти, но наработанное поле не отпускает, и хочется вернуться.

Ксения Бачинская: С третьего раза тело уже предвидело следующую часть практики. В начале XX века участники Хореолаборатории знали физиологию тела и реально об этом думали. У меня было представление, что у них тогда было только напряжение, как в классике. А у них был баланс напряжения и расслабления, действия разной динамики — из этого воспитывалась реальная культура тела: мышцы приучались расслабляться и напрягаться в нужный момент.

[Практика может быть рассмотрена как] жесткий инструмент программирования — это приятно телу и хочется делать еще? Изучая физиологию и мозг, они залезали в тело изнутри <...> Высшая похвала этой системе — она предлагала такую практику, что человеку казалось, будто он сам хочет ее делать.

Анна Симакина: [Шаповалова] задумывала это четко, с определенными движениями. Так мне представляется <...> И важно, что мы взяли это как канву. В начале казалось, что мы должны что-то вспоминать из советского времени, но что я могу вспомнить? Даже формулировка навевала на меня воспоминания о советском времени. Но к концу я ощутила свободу и делала то, что мне было необходимо в данное время и в данном месте. Мне показалось, что под конец мы пришли к вариантам того, как мы можем это понимать, и к выбору того, как это можно использовать.

Даша Пасечник: Через повтор практики появляется поле вариативности того, как [ее] можно сделать. Главное здесь — постоянная практика. Есть ритуальная структура. Не то что углубление, скорее, наслаивание. Только с появлением достаточного количества слоев тело открывает естественность.

Интересно, как одна практика может влиять на другую. Когда Ирина [Сироткина] предлагала нам летящих и воздушных бабочек, этим она повлияла на все последующие упражнения и на работу с Шаповаловой. Вдруг совершенно менялся рисунок, менялось качество пластического шага в фокусе рисунка. Практика Шаповаловой была инструкцией — такая сетка, которую мы могли перенаселять разными новыми качествами.

Мы не использовали дополнительных текстов и фотографий для попытки понимания, что это за структура. Попытка понять не как инструкцию, а из <...> понимания устройства самого тела. Не просто шаги... все связано: устой и баланс помогает и подразумевает подключение рук. Развитие основывается на понимании, как тело существует в естественной среде.

3.2 Эксперименты по интерпретации гармонической гимнастики Алексеевой Л. Н.

«...понимая, однако, под художественностью не зрелищный уклон показов и соревнований, а умение использовать средства искусства для создания радостных эмоций в самом процессе тренировочных занятий».

Алексеева Л. Двигаться и думать. Сборник материалов. 2000. С. 29

«...в современной художественной гимнастике, превращенной в художественный спорт, эмоциональность возникает не в самом процессе занятий, идет не от художественной обработки упражнений и не от методики проведения уроков, а только от соревнований как таковых, от подготовки к ним, от ожидания их, от надежд на победу и славу».

Алексеева Л. Двигаться и думать. Сборник материалов. 2000. С. 34



С гармонической гимнастикой Людмилы Алексеевой у нас было долгое и сложное знакомство: Ирина Зенкевич и Зоя Шубина посетили нашу лабораторию «Опыты хореологии» и продемонстрировали оригинальные этюды Алексеевой — мы познакомились с эстетикой гармонической гимнастики; мы практиковали упражнения для рук из документа «Экспериментальное занятие» (см. Неизданное 4 на стр. 109); мы посетили студию на Пречистенке, где участвовали в техническом классе; мы практиковали программу показательных упражнений как партитуру для разогрева, по аналогии с интерпретацией системы Шаповаловой, о чем пишем далее. Последняя была представлена Людмилой Алексеевой к докладу о ее «системе гармонической гимнастики».

1. На месте

- 1/ комбинированное упражнение для корпуса
- 2/ напряжение рук и противодвижение таза¹
- 3/ упражнение для грудной клетки
- 4/ простое сгибание корпуса
- 5/ фигурное сгибание корпуса²
- 6/ силовое упражнение для ног³
- 7/ разминание ног и быстрое приседание
- 8/ силовое упражнение для рук⁴
- 9/ мягкое упражнение для рук
- 10/ то же с фигурным приседанием
- 11/ мост с вытягиванием ног
- 12/ упражнения с мячиками⁵

2. Несколько элементарных упражнений без музыки⁶

3. По кругу⁷

- 1/ бег
- 2/ шаги с размахиванием ноги
- 3/ мелкие бежки с заворотом корпуса⁸
- 4/ прыжки
- 5/ шаги с противодвижением
- 6/ комбинированный бег с прыжками
- 7/ отбивание мячом
- 8/ галоп⁹
- 9/ бег с мячиками
- 10/ динамический этюд
- 11/ галоп и бег

1

Эльза Абдулхакова: Расслабленные ноги и напряженные руки — противодвижение возможно как качество усилий — расслабление и напряжение, — сочетающихся в один момент...

2

Как след практики Шаповаловой: задача что либо делать фигурно. Фигурно — возможно как ассиметрично, так и с добавлением ассиметричных узлов движения.

3

Здесь силовые упражнения предшествуют мягкому, что добавляет «воздушный» задор и противоположность качеств движений.

4

Силовые упражнения помогают добиваться графики. Сила рук и ног дает возможность сложной статике.

5

Дают концентрацию и связь с объектами и субъектами во внешнем мире, расширяют фокус во вне. Развивают чувство партнера через мяч. Одновременно дают коллективную радость.

6

По стечению обстоятельств не делали.

7

Реализация накопленной силы в пространстве.

8

С практикой во время легкого бега увеличилась подвижность корпуса.

9

Галоп вызывает чувство радости.

Комментарий → Ксения Бачинская:

«Показательные упражнения» — понимать как показательные для себя, показывать себе свои возможности.

По результатам занятия 25 октября 2019 года в московской студии Алексеевой в Доме ученых нам показалось, что гармонической гимнастике Алексеевой свойственно:

1. Собранный центр: исходная **постура** на полупальцах, где центр тяжести смещен на одну из ног, и танцовщица всегда готова к переносу тела, т. е. к движению в пространство. Эта позиция поддерживает внимание к удержанию баланса, а значит дает возможность тренировать свою осознанность во взаимоотношении с гравитацией;
2. Точно выверенный жест¹, что выросло из внимательного наблюдения за **АФФЕКТАМИ** визуального искусства и глубокой кинестетической рефлексии поз живописи и скульптуры;
3. Маховое упражнение для ног или для рук «свинг»²;
4. Этюдный принцип построения **ЭКЗЕРСИСА**: новые навыки развиваются и усваиваются танцовщицей через форму, найденную в изобразительном искусстве. Композиция **ЭКЗЕРСИСА** сконструирована как маленький танцевальный номер³, порой с сюжетом;
5. Много спиралей, спиралевидных движений: ходьба с выдвинутым плечом, с раскрытыми вперед и назад руками, где передняя ниже задней;
6. Много упражнений на координацию и скорость: восьмерки руками, мячики, чередование разных качеств ног (тандю⁴, кик⁵, выведение ноги от колена, пике⁶ может быть в одной последовательности).

Заметки:

Гала Измайлова: Они [танцовщицы студии Алексеевой] были все классные, скакали на носках [по] два часа. Движение под аккомпанемент — очень весело и энергично. Живой аккомпаниатор вносит живой поток энергии.

Анна Симакина: С помощью этой практики можно изучать свое тело, наслаждаться движением и использовать как способ освобождения от правильности и перфекционизма. В практике Алексеевой⁷ находишься одновременно в условиях четкости и свободы. Здесь много предзаданного, но и много свободы, и этот баланс дает возможность найти себя и почувствовать свое движение.

Анна Цедик: Я продолжила практику [Алексеевой с мячами] дальше сама. Особенно запомнилась радость группового взаимодействия, игры. Форма движения не мешает комфорту, если нет надзирателя.

① Если современный танец, главным образом европейский, делает ставку скорее на массу движений, их объем и многообразие, Алексеева предлагает емкий сконцентрированный по форме и содержанию жест.

② Swing, англ. — качание, взмах; элемент **ЭКЗЕРСИСА** джазового танца, техник модерн и Курта Йосса. Не путать с направлением социальных танцев. Студия Гептахор в тренинге его также использует. В начале XX века возможность тела расслабляться и напрягаться в нужный момент и умение точно менять эти состояния были предметом практики многих школ.

③ Даже упражнения с мячиками на координацию оформлены в музыкальный этюд.

④ Tendu, фр. — тянуть, вытягивать (балетный термин).

⑤ Kick, англ. — удар.

⑥ Piqué, фр. — погружение (балетный термин).

⑦ Практикуемой нами партитуре по списку упражнений.

Студии, продолжающие техники начала XX века, на данный момент в России существуют. Нам в нашем проекте помогли две: Ирина Сироткина была проводником студии-лаборатории музыкального движения «Терпсихора» (под руководством Татьяны Трофимовой), продолжающей метод музыкального движения Стефаниды Рудневой¹ (студия «Гептахор»), а Ирина Зенкевич и Зоя Шубина (танц-студия «Ветвь») открыли нам гармоническую гимнастику Людмилы Алексеевой. Эти и многие другие студии регулярно выступают и сотрудничают с зарубежными коллегами, продолжающимися практики начала XX века. Проводятся фестивали² и конференции.

Мы хотим подчеркнуть аспект самоорганизации и альтруизма последователей систем Людмилы Алексеевой и Музыкального движения (Стефаниды Рудневой), благодаря которым студии существуют по сей день. Несмотря на то, что мировая история знает примеры сохраняемых танцевальных техник (техника Грэхэм, Лимона и пр.) их тяжело сравнивать в силу экономических и инфраструктурных причин³.

① В России несколько студий, отвечающих за этот подход: смотрите в разделе студии dancefrommusic.ru.

② В 2019 году прошел 7-й фестиваль «Терпсихора в Тавриде». Крупный фестиваль свободного танца 2005 г. — «Московское действо», который проводили под руководством «Гептахора».

③ Так, зарубежные техники танца, существовавшие в структуре арт-рынка, изначально были вписаны в экономические отношения: помимо дохода от показа спектаклей сертифицировались сами техники, что далее способствовало как популяризации специфической эстетики движения (уникальной авторской разработки), так и становилось одним из источников дохода танцовщиков трупп, фондов и наследников. Вся эта инфраструктура сыграла огромную роль в популяризации техник (и играет до сих пор: Axis Syllabus, Gaga — примеры последних сертифицируемых техник), а также в его сохранении и доступности разработанного знания.

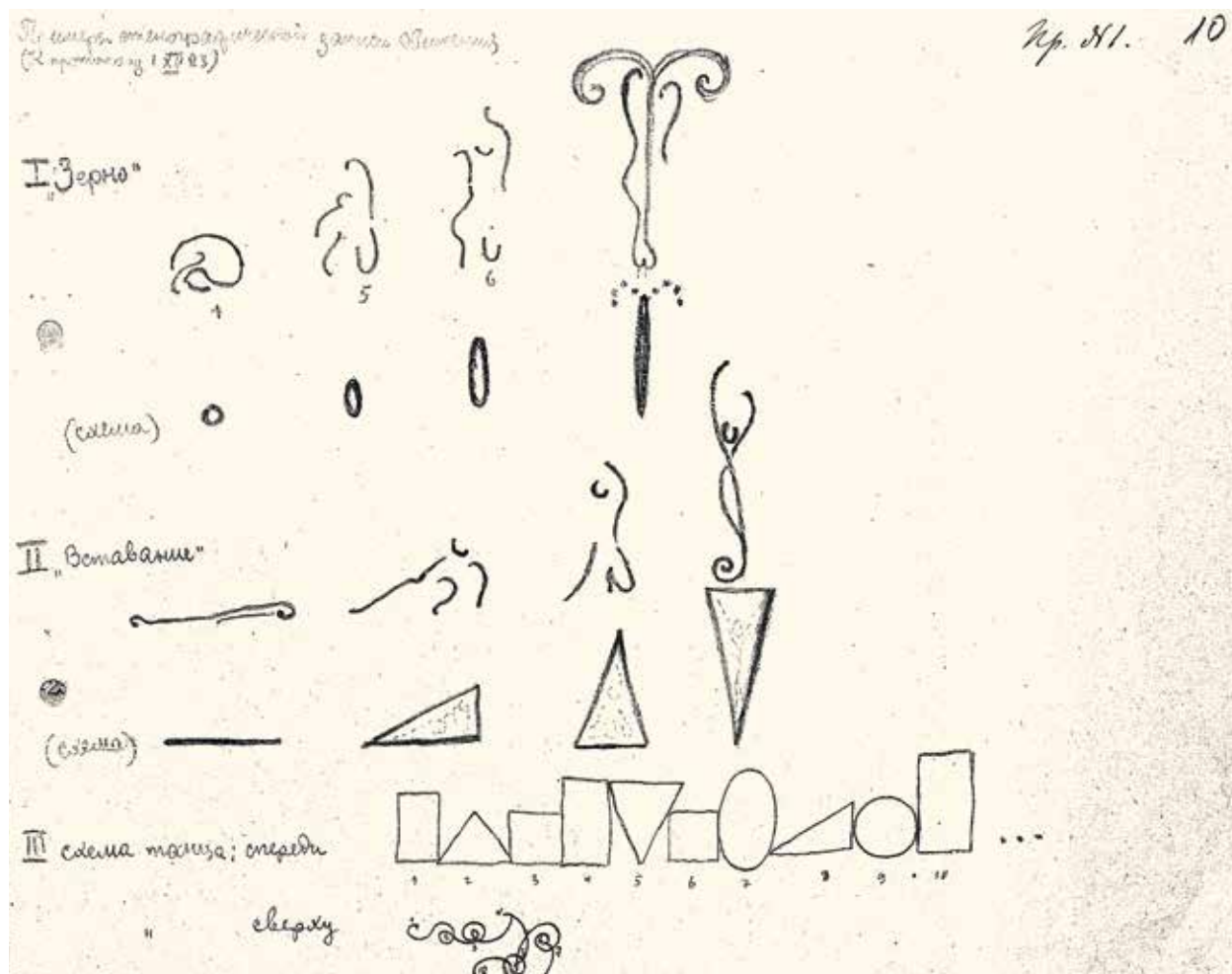


Студии в СССР находились в кардинально иных условиях: иная экономическая структура общества (социализм vs. капитализм), отрицающая частную собственность и свободный рынок, и фактический¹ запрет на художественные эксперименты (легитимность сохранялась только за гигиеническим подходом), последовавший после закрытия ГАХН.

Таким образом, мы видим, что студии Алексеевой и Музыкального движения сохраняли свои практики на голом энтузиазме их последователей, которые продолжают делать это до сих пор.

① В 1924 году было принято постановление от 26 августа о закрытии всех балетных хореографических школ, студий, классов и групповых занятий по танцу.

3.3 Графическая схема «произрастания зерна». Ларионов А. И.¹



① Рабочее название практики — «Схема прорастания зерна».

В материалах архива мы часто сталкивались с документами, которые будоражили нашу культурную память и особенно ярко напоминали об историческом разрыве между эпохами. Студийная практика помогла нам спастись от полета фантазии и постирони¹ и оказалась на удивление увлекательно заземляющей (см. раздел 2.1, опыт 2).

Графическая схема «произрастания зерна» является одним из первых документов лаборатории и датируется декабрем 1923 года. Она была разработана Ларионовым А. И. как пример анализа движения и его графической фиксации. Ларионов пишет, что движение «непрерывно, но вместе с тем прерывисто», он настаивает на расчленении движения для его анализа. В тезисы доклада входят пункты: «нумерация поз; эксперименты развертывания позы; эксперименты свертывания; проблемы заполнения частных пространств; анализ формы частных пространств при развертывании вертикали...» и так далее.

У Ларионова разработан целый категориальный аппарат, но мы работали не с ним, а прорабатывали рисунок и метод анализа движения через рисование.

Примеры заданий:

Задание 1

1. Выполнить этюд.
2. Нарисовать собственную схему прорастания зерна.
3. Охарактеризовать каждую стадию прорастания глаголом или существительным, отражающим процесс.
4. Выполнить этюд еще раз с учетом уточненной информации.
5. Обсудить.

Задание 2

1. Обменяться рисунком с партнером.
2. Выполнить этюд по чужому рисунку.
3. Обсудить.

Задание 3 (выполняется в паре)

1. Оба партнера выполняют этюд «прорастание зерна» без наблюдения.
2. Повторяем этюд с наблюдателем. Наблюдатель зарисовывает «прорастание».
3. Меняемся ролями. Обсуждаем зарисовки.
4. Каждый подбирает глаголы к собственному процессу «прорастания».
5. На основании глаголов выполняем импровизацию (без учета опыта прорастания зерна).

① Так, обнаружив этот документ, мы прошли через несколько стадий гипервозбуждения, связанных с возможностью найти корни засекреченных оккультных верований советской верхушки, мыслью о вкладе сельского хозяйства в экономику страны и возможностью обнаружить аналогии с этапами эмбрионального развития человека.



Комментарии из обсуждения 16.09.2019:

Ольга Макарова: В моем случае это был горох, который не только вылез, а еще и полз вверх, цепляясь за ветки других растений. Горох выпускал усики, каждый усик описывал круг в поисках, за что бы ему ухватиться. И, найдя, обвивался вокруг него.

Глаголы: набухнуть; высунуть; лопнуть; опрокинуть; переместить; показаться; тянуться; искать; схватиться; подняться; выдвинуться; подтянуться; ловить; схватить. Хотя эти слова описывают именно прорастание зерна, в применении к обыденной жизни имеют очень большую силу. Вплоть до взрыва. Это говорит о силе, которая заключена в зерне, и которая незаметна только из-за малости зерна. Статья из учебника ботаники «Как бобы пароход разорвали». В наших масштабах сила зерна мала, но, если мы увеличим масштаб... сильный заряд энергии.

Замечание: дерево растет в двух направлениях.

Вопрос: в чем прорастание двудольных отличается от однодольных?

Даша Плохова: Сила зерна — сила движения. Есть в образе, когда действие освободилось от формы.

Тень зерна как психологическая категория: в какой фазе прорастания ты?

Как образ действует с пространством: замкнуто на себе или вовне?

В тот момент, когда я — просто некоторое состояние взаимоотношения клеток, — мы с деревом оказываемся на равных правах.

Саша Портянникова: Напряжение, внутренний фокус, заворачивание... скручивание победило.

Колыхание, привязка к споту¹ и недостаток перемещения.

Однородность ритма, редкий событийный ряд, внимание на одном качестве.

Тень зерна.

¹ Spot, англ. — точка в пространстве.

Анна Цедик: Проращивание зерна [вместе] с воспроизведением сохранных танцев музыкального движения и студии Алексеевой — это было как будто знакомство с зарождением того, что сейчас называют соматикой.

3.4 Разложение звуков по высотности

Эта практика сформирована компиляцией следующих цитат.

«...опыты по приложению поэтической формы в движении. Закончили стихотворение Пушкина „Для берегов отчизны дальней“, начали стих Брюсова „Отступи, как отлив...“».

«...упражнения [ана]логичные первому опыту предыдущего урока при разложении аккорда с мелодическим ходом вверх и вниз. Мелодическое расхождение по интервалам в противоположные стороны и вновь собирание к одной позе».

Лабораторные опыты Ларионова А. И.
РГАЛИ 941-17-2 л. 53

«...можно построить своеобразную звуковую гамму гласных; порядок их по нисходящей линии будет таков: и, е, а, о, у».

Из обсуждения доклада Ларионова А. И.
«Проблема художественного движения под слово»
РГАЛИ 941-17-11 л. 6-7

И - И - го
 И - Е - еч
 Ю - м - сь
 А - па
 О - му
 У - ре
 Ю - го

Ступеньки

= две ступени отступов

гаккии

Упражнения выполняются в паре:**Раунд 1**

Партнер 1: читает стихотворение, раскладывая гласные в соответствии со звуко-высотным рядом (для тех, у кого разложение на ноты вызывает затруднения (как у нас, например), предлагаем примерно разметить шкалу высотности собственного голоса. С наиболее высоким и низким соотнести «и» и «ы» соответственно (см. схему), «а» оставить в качестве нейтрального (нормального) состояния.

Партнер 2: импровизирует под аккомпанемент чтеца.

Раунд 2

Партнер 1: читает стихотворение как обычно.

Партнер 2: импровизирует, стараясь сохранить качество предыдущего опыта.

Раунд 3

Обсуждение.

Комментарий → Ольга Макарова:

Связь высоты звука с нотой, близкой к психическому жесту. Упражнение останавливает внутренний диалог. Позволяет сосредоточиться на формальных вещах, переносит в реальность.

Вариант развития упражнения:

Третий участник наблюдает дуэт и фиксирует закономерности взаимосвязи звука и движения.



3.5 Отдельные упражнения

1. Массовая ритмическая пляска¹

Соло-импровизация под любую музыку: представьте, что вы исполняете такой танец, который вместе с вами сейчас исполняют еще 30–50 воображаемых людей. Вы являетесь частью общего орнамента, заполняющего пространство. Этот танец вам уже знаком, вы исполняете его не в первый раз.

Задача: танцевать под любую популярную ритмическую музыку от 2 до 4 минут.

① Упражнение разработано в рамках Опыта № 2: см. дополнительные материалы.

2. Переход от чисто формального к выразительному движению²

Серия импровизации в группе (часть группы выполняет задачу на импровизацию, другая часть смотрит, потом меняются ролями).

Задача: в течение 4 минут импровизации переходить от формального к выразительному движению.

Наблюдатели записывают разницу.

После обсуждения и уточнения терминов процедуру повторить.

② Дальнейшие упражнения основаны на заголовках из «Опись негативов Хореологической лаборатории ГАХН» (1924–25 гг.) (РГАЛИ 941-17-17 л. 10).

Комментарии:

> В результате при глубоком **вчувствовании** мы решили, что тело всегда что-то выражает.

> К формальному движению более всего относятся движения, взятые из спорта, тренировки и такое движение, на котором человек предельно сосредоточен.

Комментарий → Ольга Макарова:

Иерархия формы:

1. Формальное;
2. Функциональное;
3. Выразительное;
4. Художественное.

3. Искание выразительного движения: плавность и перегибы

Предварительная практика: определение выразительного движения.

Задача: разделившись на две группы (исполнители и наблюдатели), практиковать по 5 минут импровизацию выразительного движения «перегибы и плавность». Практику делает каждая группа. Затем обсуждаются значения терминов, и опыт повторяется еще раз.

Наблюдения → Гала Измайлова:

Перегибы — это как то, что «слишком», а плавность — от слова плавать.

Наблюдения → Ольга Макарова:

Заметила паттерн делать плавность медленно, но плавность (слитность линии) может быть и быстро.

> Перегиб — это too much, обрыв, нарушение линии.

> Выразительность — нарушение монотонности.

4. Пластический аккорд¹

Один из самых загадочных терминов хореологии. Он встречается в тексте достаточно часто. **пластический аккорд** по аналогии с музыкальным термином имеет композиционное значение и развивает теорию танца по аналогии с теорией музыки.

Попытка расшифровки, проведенная в большой группе²:

Исходя из музыкального явления:

1. Созвучие трех или более звуков;
2. Состоит из интервалов (интервал — разница между двумя звуками);
3. Устойчивость в тональности.

Пластический / танцевальный аккорд:

1. Соединение трех и более элементарных элементов (прыжок, бег...);
2. Интервал — это соотношение между элементами;
3. Если внутри определенного танца существует набор элементарных элементов, то существует такое понятие, как устойчивый аккорд; неустойчивый аккорд возникает из вариативности элементарных элементов и в свою очередь стремится к устойчивым;
4. Гармоническая композиция возникает из соотношения устойчивых и неустойчивых аккордов.

Данная характеристика является предпосылкой для самостоятельного формулирования упражнения по теме **пластический аккорд**.

5. Названия некоторых негативов описи

Читать как задания для импровизации:

1. Заполнение круга ассиметричными линиями;
2. Образование треугольного пространства кадра без вспомогательных очертаний;
3. Попыты по противоположению различной экспрессии;
4. Мотивы перегибающегося движения;
5. Выразительный жест ноги на свободном весе.

¹ Читайте также документ «Основы лабораторной работы для пластических школ» (РГАЛИ 941-17-11 л. 73) Глава 4.) (расшифровка термина — Т-16).

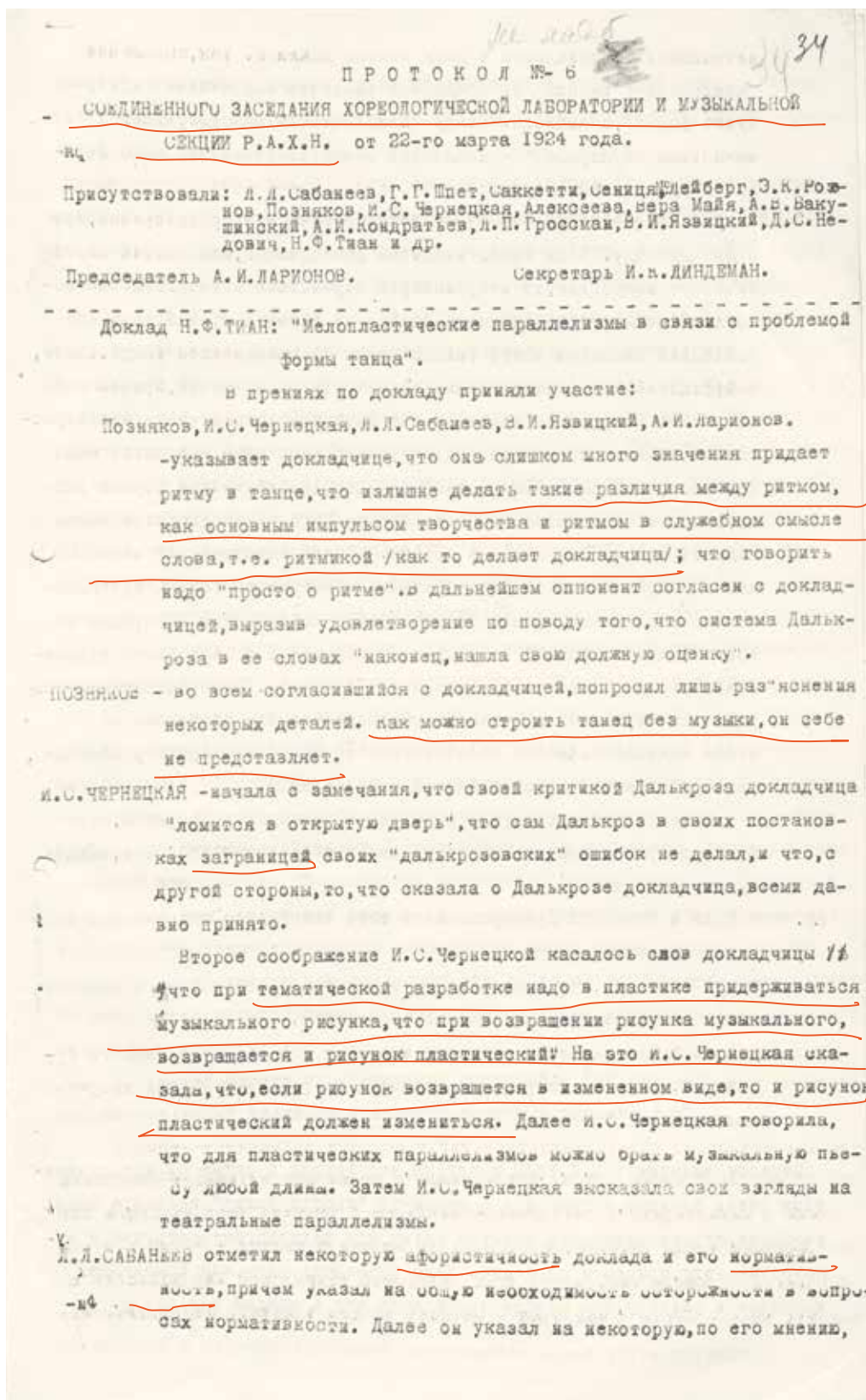
² Авторство: Анна Цедик, Анна Симакина.

В этой главе мы хотим поделиться материалом, который говорит сам за себя больше, чем мы могли бы добавить.

Мы подчеркнули то, что стимулировало наше воображение, в надежде поработать с этим в студии, но не успели.

Надеемся, наши акценты вдохновят вашу практику.

4.1 Мелопластические параллелизмы в связи с проблемой формы танца. Тиан Н. Ф.



неточность терминологии в двух местах доклада. Так, выражение "контрапункт эмоций" он предложил заменить выражением "контрапункт формы", и аналогию между "пластическим аккордорядом" и "музыкальным звукорядом" - аналогией между пластическим аккордорядом и музыкальным ладом.

А. И. ДАРЬОНОВ указывает на некоторые методологические противоречия, присущие докладу. Если танец мыслится докладчицей, как высшее синтетическое искусство, то неправомерно стремиться к установлению мелопластического параллелизма, исходя из явлений музыкальных, ибо последние являются всего только одним из компонентов танца. Далее, коэффициентом перехода устанавливается явление ритма, причем анализ этого понятия не дается, и оно мыслится догматически, как первооснова всякого искусства. Однако, докладчица сама вынуждена была признать, что каждое искусство обладает специфической формой ритма, а потому невозможно мыслить формального перевода ритмических явлений одного искусства в другое. Отсюда вытекает, что мелопластический параллелизм не может быть закономерен, но только приблизительно аналогичен, причем самый переход совершается в порядке некоего "вчувствования" в музыкальную сущность и свободного художественного перевода ее в явления пластические. Этим положением подрубается об"ективная ценность устанавливаемого параллелизма и самое мелопластическое соответствие приобретает характер свободной суб"ективной художественной импровизации.

Очень живой спор среди оппонентов, оставшийся открытым, возбуждал вопрос о моменте импровизации в творческом процессе, выдвинутом докладчицей.

И. С. ЧЕРНЕЦКАЯ и П. В. ПОЗНЯКОВ придерживались того мнения, что импровизационный процесс не нужен.

В. И. ЯЗВИЦКИЙ говорил, что импровизация имеет те же законы, что и композиция и в существенном от нее не отличается.

Л. Л. САВАНКОВ придерживается среднего мнения - что это дело каждого художника. Скрибня творил, импровизируя за роялем, у других творческий процесс протекает иначе.

Первому оппоненту Н. Ф. ТИАН ответила, что вопрос о ритме ей представляется очень сложным, и говорить о каком-то "просто ритме" нельзя, а надо, наоборот, строго различать понятия ритма, как физиологического, так и художественного, причем в последнем надо различать ритм, как основу всех искусств и ритмику, как особое проявление его в каждом искусстве. Фи-

35

доскоби признает проблему ритма чрезвычайно сложной и по поводу ритма, вообще, еще мало существует хорошо разработанных и установленных определений.

По поводу возражений других оппонентов докладчица сказала, что они касались не существа доклада, а лишь деталей, причем в большинстве случаев были совершенно неосновательными, за исключением некоторых терминологических поправок Л.Л. Сабанеева, которые она примет к сведению.

На первое возражение И.С. Чернецкой, докладчица сказала, что имела в виду критиковать Далькроза постольку, поскольку применение его системы в танце /в России и во Франции, где докладчица изучала его у него/ показало его эволюцию; и если все, что докладчица говорила о Далькрозе, действительно "всеми давно принято", то этому можно было бы только радоваться. По поводу второго соображения И.С. Чернецкой, что "при изменении рисунка музыкального надо менять и рисунок пластический", докладчица сказала, что это, в других выражениях, и есть ее собственная мысль, что "при возвращении музыкального рисунка в том же виде возвращается и рисунок пластический", а при изменении рисунка музыкального, данного, например в другой тональности или тембре, или при изменении силового оттенка, надо аналогично изменить и рисунок пластический. Относительно третьего возражения И.С. Чернецкой, докладчица сказала, что это столь же неосновательное возражение, как и оба /~~два~~/ первых. При методе детальной тематической параллельной разработки никак нельзя брать длинную пьесу для переложения на пластинку, ибо это было бы невыносимо скучно, утомительно и нехудожественно. При передаче симфоний Дуккан, конечно, не применяет детальной тематической разработки. Относительно четвертого соображения И.С. Чернецкой, докладчица раз'яснила, что доклад ее - чисто-формальный в плане нормативной эстетики танца, нацупывает элемент его формы, через художественный опыт мелопластических параллелизмов, что видно из заглавия доклада. Делает из него выводы применительно к театральному плану докладчица предоставляет желающим.

Проф. Л.Л. Сабанееву докладчица ответила - "ей известно, что профессор, вообще, любит ~~малархит~~ возражать против нормативности".

В своем вступлении к докладу Н.Ф. Тинаи указала, что устанавливать элементарную нормативность танца в эпоху, когда творят очень свободно от всякой нормативности /творят и атонально-амелодично и агармонично и атеатично и т.д./ - задача столь же неблагоприятная, сколько для искусства танца необходимая. Докладчица позволяет себе думать, что нормативность, устанавливаемая ею, отвечает вполне назревшим вопросам и способствует утверждению идей в первобытном хаосе создающейся новой науки хореологии.

Подтверждение этому докладчица видит в том, что 40 тезисов "О закономерном в искусстве танца", представленных в октябре 1931г. в Академию, частью разработанные в двух ее докладах, встреченные два с половиной года тому назад с недоумением или с удивлением, теперь сделались общепринятыми среди художников танца, которые оперируют терминологией докладчицы на диспутах. Кроме того, вся последняя германская литература, полученная нами этой осенью на выставке Германской книги, занята разработкой аналогичных тезисов.

На первое возражение проф. Маринова, докладчица возражает цитатой из своего первого доклада, где она клякля своевременно указывала на необходимость для танца эмансипироваться и от всех других искусств и отмежеваться, таким образом, от пользующейся на первый взгляд тем-же языком, скульптуры.

На второе возражение проф. Маринова, докладчица ответила, что "вчувствование" есть момент творческого процесса, необходимый для перцепции целостной формы, а разработка формы уже производится при помощи различных методов и приемов. Одно другому не мешает, а напротив, тесно связано одно с другим.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ *Ларин*

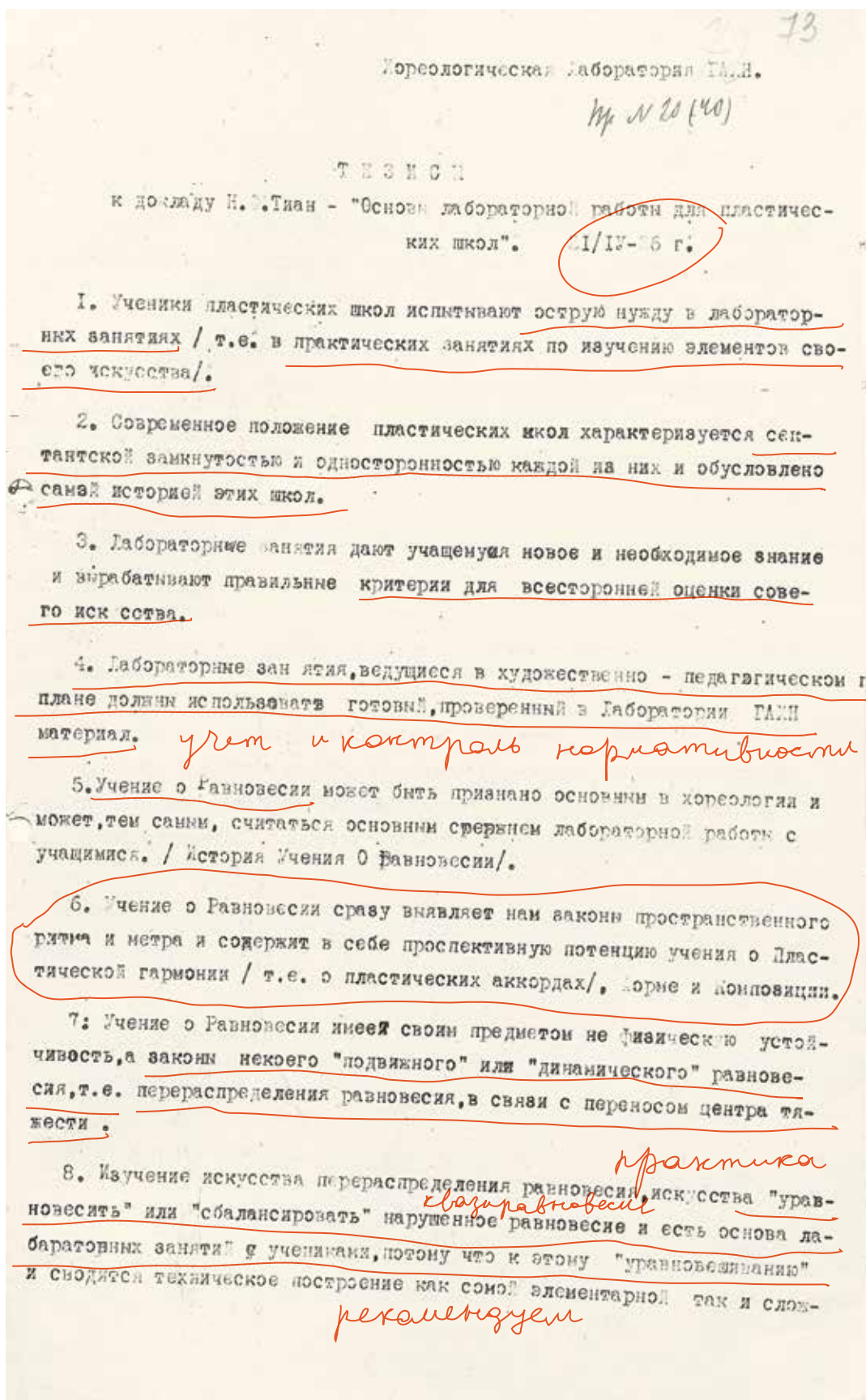
СЕКРЕТАРЬ

Комментарии:

1. В докладе обсуждается сложность материализации ритма в разных видах художественной практики. Актуализируя объемный подход к феномену ритма, участники дискуссии идут дальше идей, изложенных Далькросом (например, различаются ритм физиологический и художественный — в последующих докладах будут встречаться и другие категории ритма)¹.
2. Интересно, что Николай Позняков, практик танца, не представляет танца без музыки. (Ларионов по этому вопросу в другом документе высказывается с большим любопытством и желанием уже увидеть такой танец).
3. Мелопластический параллелизм, этот термин — пример теоретического осмысления своей практики. Дискуссия в данном случае — процесс уточнения термина, само его наличие вопросов не вызывает. Коллеги искусствоведы и музыканты расширяют термин, в то время как практикам танца ближе буквальность взаимодействия танца и музыки (далее видно отношение Тиан к авангардной музыке).
4. Отстаивание ценности свободной субъективной художественной импровизации — доверие к интуитивному подходу практикующего художника.
5. В докладе присутствует термин «художник танца».
6. Большое внимание уделено термину ВЧУВСТВОВАНИЕ.
7. Коллеги-музыканты, опять же, более свободны в вопросах импровизации, возможно, потому, что их импровизация — это игра с композицией, они никогда не одни, не отданы ощущению изолированности во время свободного действия. Как минимум они понимают, что от композиции не уйдешь.
8. Нормативность не приветствовалась! Практикам танца хочется большей внятности и определенности во всем.
9. Споры о длительности произведения — забота о зрителе или начало потребительской этики?
10. Ларионов выявляет логические противоречия: предположение, что танец есть высшая форма синтетических искусств, сопровождается рассуждением о том, как танец должен соответствовать музыке.

① Возможная практика: исследование различных ритмов (физических, механических, художественных) и накладывание их друг на друга.

4.2 Основы лабораторной работы для пластических школ. Тиан Н. Ф.



загадочная практика

*название
никогда отношения
к этому не имеют*

ной формы.

9. Пластически аккорд /самая мелкая формальная единица/ и сочетание аккордов строятся по законам динамического равновесия, в экономии и составляют ныне предмет вполне определенной дисциплины Пластической Гармонии. Название и преподавание этой дисциплины никогда отношения к музыке не имеет. / Гармонические задачи/.

методика

10. В целях освобождения ученика от посторонних танцу ритмов музыки - занятия с ними ведутся продолжительное время вовсе без музыки. Таким образом ученик сразу вводится в ощущение и изучение пространственной категории танца, являющейся для этого искусства наиболее существенной.

11. Введение музыки в лабораторные занятия должно быть каждый раз оправдано. / Музыка, как ритмический / во временном смысле/ регулятор. Музыка, как аналог при изучении элементов композиции. Музыка, как составная часть синтетического сочетания с пластикой, по принципу контрапункта/.

12. Есть полная возможность говорить о преподавании ученикам элементов композиции, согласно многочисленным экспериментам и демонстрациям в области мольдластических "параллелизмов", имевших место в Лаборатории. Элементы архитектуры. Мелодия. Гармония. Мотивика. Тематика.

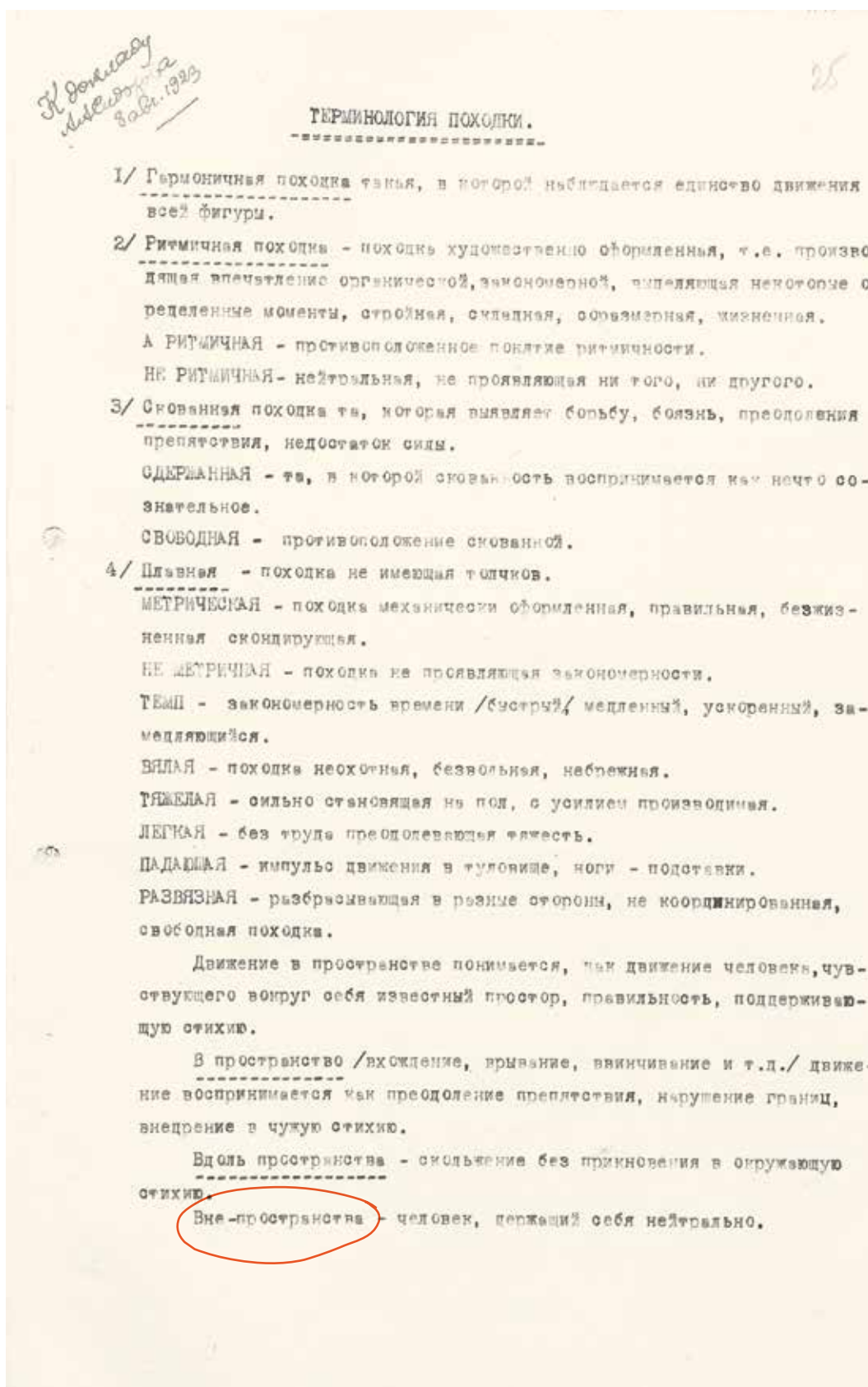
*найти практические
определения*

Н. Тиан.

Комментарий → Плохова и Портянникова:

Различие квази- и истинного равновесия.





Предложения к практике:

использовать различные предлоги для характеристики своего движения относительно пространства.

Из доклада:

в пространство, **вдоль** пространства, **вне** пространства.

Из собственного опыта:

с пространством, **у** пространства, **к** пространству, **от** пространства, **за** пространством, **над** пространством.

Продолжить ряд самостоятельно.

На лаборатории «Опыты хореологии» практиковали изменение повседневной походки на художественную. Мы брали за основу практику Шаповаловой для работы с элементарным пластическим шагом. Задача при этом менять шаг минимальными усилиями, переходя из повседневной в художественную походку и обратно.

4.4 Анкета по выяснению координации психических состояний определенными пластическими позами. Ларионов А. И.

Иванов
Михайлов
Иванов 9/27

взвешивание 21

А Н К Е Т А

ПО ВЫЯСНЕНИЮ КООРДИНАЦИИ ПСИХИЧЕСКИХ СОСТОЯНИЙ ОПРЕДЕЛЕННЫМИ ПЛАСТИЧЕСКИМИ ПОЗАМИ.

Для ответа на нижеследующие вопросы необходимо принять соответствующую позу и оставаться в ней некоторое время, сосредоточив свое внимание на своих психических переживаниях, т.е. на своих ощущениях, чувствах, приходящих в голову сравнениях, желаниях и вообще мыслях и отдельных словах, возникающих даже по видимому безотносительно к данному положению, и того, чтобы не пользоваться при записывании материалом, оставшимся только в памяти, лучше всего, сохраняя избранную позу, диктовать кому ни будь другому для записи ответы.

1. Принять наиболее компактное положение тела, приблизив его к форме сфероида (условно обозначаемое "зерном") и описать свое настроение и возникающие при этом мысли, чувства и желания, а также попутно приходящие в голову слова по методу свободных ассоциаций.
2. Принять совершенно вертикальное положение, со сдвинутыми ногами, вытянутыми вверх руками и описать свои переживания.
3. Принять горизонтальное положение, с вытянутыми руками и ногами, в положении на спине и наизусть и описать свои состояния.
4. Из позы компактной, описанной в п. 1-м, перейти любым способом в положение евертикали, описанной в пункте 2-м, один раз быстро и второй раз медленно и описать свои состояния во время первой позы, в процессе перехода и в последней позе.
5. Из компактной позы пункта 1-го, перейти один раз медленно и другой раз быстро, в горизонтальную позу пункта 3-го и описать состояния, как до перехода, так во время его и после окончания.

Ларионов.

1 VII 1933.



Неизданное 4.

**«Мы ассимилируем любое.
В этой приспособляемости и есть новый смысл
гимнастики. <...> Комфорт тела важнее формы.
С другой стороны, форма не мешает комфорту,
если нет директивных указаний. Если нет надзирателя,
контролирующего выполнение».**

Анна Цедик, участница лаборатории «Опыты хореологии»

ВЫХОДЫ

Вместо выводов у нас выходы, лазы и подкопы... Архивный материал обширен, а воображение предлагает необъятное количество практик, каждая из которых требует продолжительного времени. Само это руководство — только часть пути и точно не его финал. Выходы — это направления движения тела и мысли, которые способствуют развитию собственной практики, деколонизации воображения, включению в поле зрения нераспознанных потенциалов действия и генерации новой кинестетической перцепции реальности. Поэтому мы говорим не о выводах, а выходах. Выходах в новые свободные пространства выразительности, новые поля танцевальной коммуникации и новые плоскости исследования советского танцевального наследия, которые мы продолжаем в рамках проекта «Советский жест».

Так, одним из свершений этого этапа стал выход из ступора. Из множества ступоров, упомянутых во вступлении — этических, культурных, личных. Мы хотим задекларировать перечень ступоров, преград, помех, дабы те, кому они тоже встретятся, не впадали в панику и оцепенение.

Ступоры:

1. Неприятие языка;
2. Скептическое отношение к практикам в связи со знанием, к каким результатам эти эксперименты привели (унифицированная советская гимнастика);
3. Музейное отношение к практике (ревностное сохранение танцевального наследия без постановки его в контекст периода создания);
4. Постиронические паттерны собственного художественного подхода.

В качестве примеров конкретных ступоров и выходов из них мы приводим комментарии¹ некоторых участниц лаборатории «Опыты хореологии».



① Полный список отзывов в дополнительных материалах на сайте.

Комментарии из обсуждения → Анна Цедик**Ступоры:**

1. Закрепленная форма;
2. Музыка «не в моде»;
3. Сложно договориться о терминах.

Выходы:

1. Упражняться не в закреплении формы, а в ее пластичности, приспособляемости, (нахождении себя) между Сциллой традиции и Харибдой отрицания.
2. Подсаживаться функционально на музыку — для **АФФЕКТА**, нахождения «господствующего переживания». Я стала использовать **МУЗЫКАЛЬНЫЙ АФФЕКТ**.
3. Под конец лаборатории я почувствовала ответственность за формулировку и интерпретацию терминов — чтобы они были пригодными в работе для тех, кто будет это читать.

Комментарии из обсуждения → Ольга Макарова**Ступоры:**

Внутренняя работа тела, которая определяет качество движения, как правило, на видео недоступна. Видео фиксирует форму, причем форму конкретного исполнителя.

Выходы:

Текстовое описание упражнения может (и должно) содержать информацию, недоступную или малозаметную на видео. При осознанной работе с движением мозг обобщает материал и вычленяет важную внутреннюю работу отдельных костей, плоти, суставов, которые в совокупности создают определенное качество движения. Формальный (т. е. требующий соблюдения формы) подход, который происходит при считывании материала с видео, плодотворен только при условии общего с записанным на видео исполнителем движенческого опыта.

Комментарии из обсуждения → Эльза Абдулхакова**Ступоры:**

1. Жесткие противопоставления тело vs мозг, движение vs текст;
2. Представление, что тело по принципам работы сродни ПО.

Выходы:

1. Больше доверять своему телу и спокойнее относиться к ошибкам/ огрехам/ оплошностям (если вдруг какие-то проявления своего тела вообще таковыми считать);
2. Увидела в импровизации ресурс, она стала едва ли не самой ожидаемой частью практики.



Главным из проделанных нами лазов был выход архивного текста в практику танца. Переработав даже небольшую часть архивных документов, мы экстрагировали для себя ряд потенциальных методов, вопросов и феноменов танца. Мы нашли лишь то, что необходимо, насущно и потенциально конкретно для нас. Исследователи танца находили там другое, и вы найдете там свое — то, что не будет похоже ни на наши находки, ни на чьи-либо другие.



Переработка танцевального архива (recycling) — задача, требующая коллективного усилия: она происходит не в момент извлечения документов из архива или публикации материалов исследования, а в процессе использования «непоглощенных смыслов» и подходов в собственной практике танца.

аффект (музыкальный аффект)

«господствующее переживание», возникающее в результате комплексного восприятия какого-либо бытового или художественного феномена.

баллистические

бросковые и иные движения всего тела или его частей под действием гравитации и инерции, а не мышечного усилия¹.

① Карточка Т-1.

вчувствование

термин, близкий по значению английскому *embodiment*. По словам Тиан: «момент творческого процесса, необходимый для перцепции целостной формы»².

② Карточка Т-27.

ГАХН

(Государственная академия художественных наук, с 1925 г. — РАХН, Российская академия художественных наук) — научно-художественный институт, созданный в России в 1921 г. и имеющий своей целью «всестороннее исследование всех видов искусств и художественной культуры».

метр

явление, устанавливающее масштабы соотношений, на этой метрической канве художественное чутье и воля исполнителя создает ритмический рисунок³.

③ См. карточки Т-36 и М-5.

паттерн

повторяющееся движение. Диапазон приобретения таких паттернов широк: от бессознательного усвоения в течение жизни способов реализаций движенческих функций до сознательного присвоения художественных элементов танцевальных стилей и направлений.

пластический

термин, широко используемый в исследуемом периоде для обозначения того, что сейчас принято называть телесно-двигательным.

Ирина Сироткина предлагает интерпретацию, что пластический значит оформленный. В интерпретации также закладывается параллель со скульптурой. С недавнего времени этот термин снова встречается в исследованиях фасции и ее кинезиологических свойств.

пластический аккорд

термин разрабатывает Наталья Тиан, пластический аккорд — предмет дисциплины пластическая гармония, является самой мелкой формальной единицей. Сочетание аккордов строится по законам динамического равновесия и экономии⁴. Его широко используют и другие участники Хореолаборатории⁵.

④ См. в гл. 4 доклад «Основы лабораторной работы для пластических школ».

⑤ Карточка Т-16.

постура

(фр., англ. posture — поза). Здесь: в значении «постановка тела».

узлы движения

фазы движения: начало и его финал. Узел можно трактовать как условное положение тела, в котором не всегда можно зафиксироваться.

фасность

от термина анфас (фр., англ. face — лицо, лицом) — расположение движения фронтально к зрителю¹.

① Карточка Т-13.

фигурность

художественная траектория движения. Фигура в шаге может быть интерпретирована как траектория шага.

художественный

термин распространенный, но загадочный. Фаддеев Т. Д. писал: «Художественное движение человека есть движение, исходящее из высшего двигательного аппарата, обусловленное развивающимися там прогрессивными эмоциями». Алексеева Л. Н., формулируя особенность своей системы художественной гимнастики, пишет, что художественная составляющая появляется в гимнастике в том случае, если участницы испытывают эмоциональные переживания, вызванные инструментами искусства. Также Алексеева характеризует художественное как органическую живую целостность.

циклограмма

снимок траектории движения (как правило, рабочего на производстве): к телу испытуемого прикреплялись лампочки, испытуемый двигался, движения испытуемого заснимались на камеру. По световым следам можно было реконструировать движения человека.

экзерсис

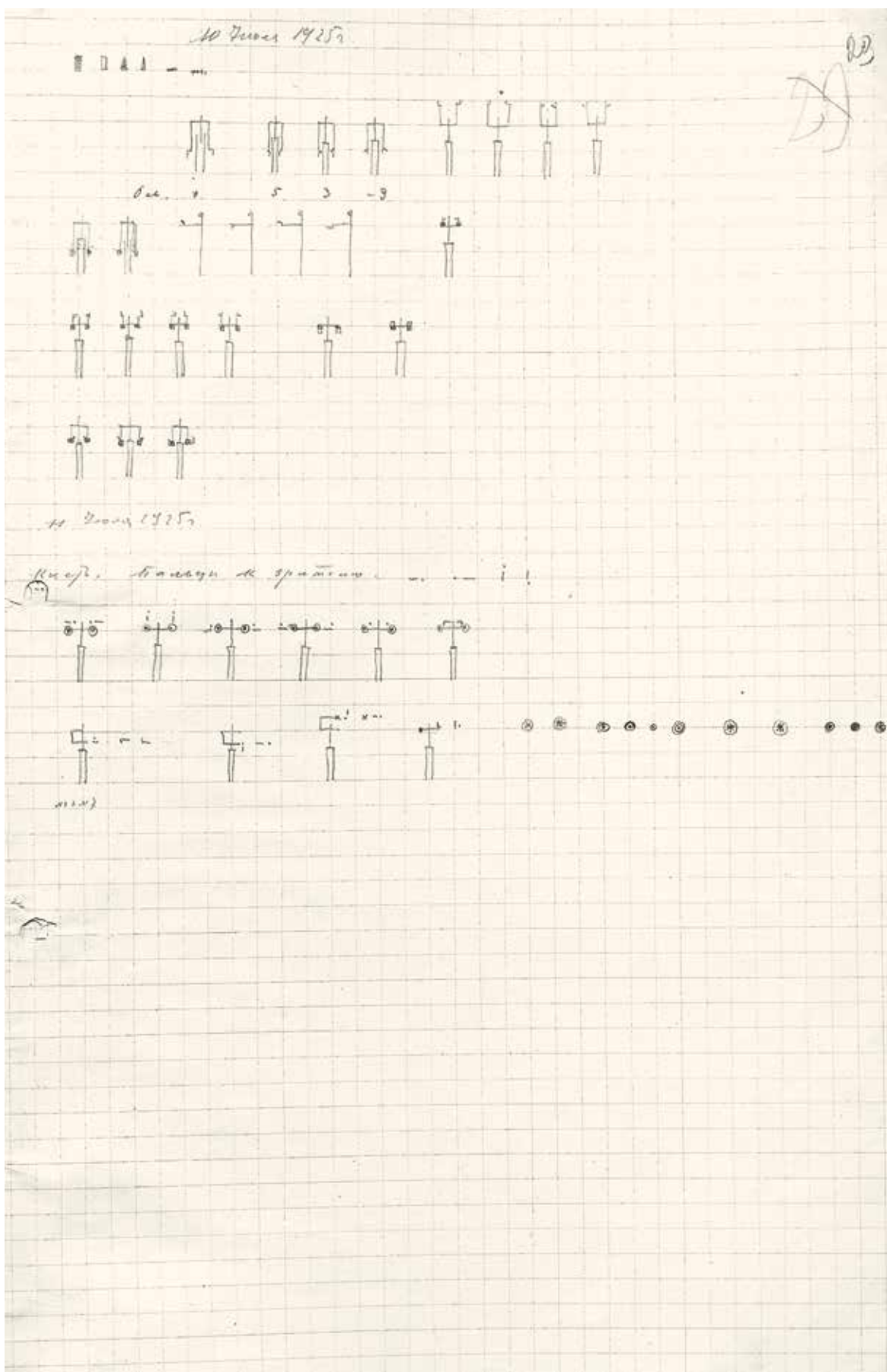
балетный термин (фр. exercise — упражнение, от лат. exercitium); комплекс тренировочных упражнений, составляющих основу танцевального урока, способствующий формированию паттерна, который лежит в основе соответствующего танца.

Историческое

1. Алексеева Л. Из тетрадей // Двигаться и думать: сборник материалов. — М.: [б. и.], 2000.
2. Жак-Далькроз Э. Ритм. — М.: Классика-XXI, 2001.
3. Зурен Г. Немецкая гимнастика. — Л.: Время, 1930.
4. Мислер Н. Вначале было тело. — М.: Искусство XXI век, 2011.
5. Нарский И. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. — М.: Новое литературное обозрение, 2018.
6. Ритм и культура танца. Сборник статей. — Л.: Academia, 1926.
7. Руднева С. Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний. — М.: Изд-во Главархива Москвы: ГИС, 2007.
8. Сироткина И. Танец: опыт понимания. — М./СПб.: Бослен / Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020.
9. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
10. Fernandes C. The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapie. — Jessica Kingsley Publishers, 2015.

Дополнительное

1. Антология современного анархизма и левого радикализма. Том 1. Без государства. Анархисты. — М: Ультра-Культура, 2003.
2. Батлер Дж. Психика власти: теории субъекции. / пер. с англ. З. Баблюяна. — Харьков / СПб.: ХЦГИ / Изд-во «Алетейя», 2002.
3. Бишоп К. Делегированный перформанс. / пер. с англ. В. Акуловой. // Художественный журнал — 2011. — № 82. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/15/article/210>.
4. Бовуар С. Второй пол. / пер. с фр. А. Сабашниковой, Е. Орловой, И. Малаховой. — СПб.: Азбука, 2017.
5. Бодрийяр Ж. Симуляции и симулякры. / пер. с фр. А. Качалов. — М.: Постум, 2018.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: Изд-во «Художественный журнал», 2003.
7. Жижек С. О насилии. / пер. А. Смирнова, Е. Лямина. — М.: Европа, 2010.
8. Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. / пер. с англ. А. Боровикова. — М.: Ад Маргинем, 2018.
9. Латур Б. Политики природы. / пер. с фр. Е. Блинова. — М.: Ад Маргинем, 2018.
10. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. / пер. с англ. В. Николаева. — М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
11. Монтлевич А. Сумасбродства бодрствования: спекулятивный реализм и осознанные сновидения. СПб., 2019. URL: www.academia.edu/38140963/Сумасбродства_бодрствования_спекулятивный_реализм_и_осознанные_сновидения.
12. Нанси Ж.-Л. Corpus. / пер. с фр. Е. Петровской, Е. Гальцовой. — М.: Ад Маргинем, 1999.
13. После Сталина. Позднесоветская субъективность (1953–1985): сборник статей / под ред. А. Пинского. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
14. Серто М. Изобретение повседневности 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.
15. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. — М.: Ад Маргинем, 1999.
16. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных — М.: Новое литературное обозрение, 2018.
17. Barad K. On Touching — The Inhuman That Therefore I Am. — Duke University Press, 2012.
18. Hewitt A. Social Choreography and Everyday Movement. — Duke University Press, 2005.
19. Parviainen J. Choreographing Resistances: Spatial-Kinaesthetic Intelligence and Bodily Knowledge as Political Tools in Activist Work. — Routledge, 2010.





Этап работы над эскизом спектакля «Советский жест».
Студийная съемка. 2019

Приложение. Карточки

Как использовать карточки, смотрите в разделе 1.3 и главе 2.



БАЛЛИСТИЧЕСКОЕ

T-1

РАЗВЕРТЫВАНИЕ- СВЕРТЫВАНИЕ ПОЗЫ И ОРГАНОВ

T-2

АКЦЕНТ

T-3

МАССОВАЯ РИТМИЧЕСКАЯ ПЛЯСКА

T-4

- > танец, пригодный для рабочих клубов;
- > художественная музыка+естественные движения;
- > танец должен давать удовлетворение не только танцующим, но и окружающим зрителям (пространственное оформление).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГИГИЕНА

T-5

комплекс мер, обеспечивающих правильность развития эмоциональных телесных реакций (РГАЛИ 941-17-11, л. 53, 1926 г.).

АБСОЛЮТНЫЙ ТАНЕЦ

T-6

в фокусе танца как высшего эстетического искусства. Ритм как основной закон всех искусств.

ЭКОНОМИЯ ЭНЕРГИИ

T-7

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

T-8

БАЛАНС/РАВНОВЕСИЕ

T-9

РЫЧАГ. ЗАКОНЫ РЫЧАГА

T-10

А. И. Шаповалова: «выработка устоя и баланса на точке».

Н. Ф. Тиан: «баланс как основа техники».

**ДАНСАНТНОСТЬ, ИНОГДА
ДАНСАЛЬНОСТЬ**

T-11

ФИЗКУЛЬТУРА

T-12

защитный цвет танца.

ФАСНОСТЬ

T-13

ЗАПОЛНЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА T-14

- > определение заполнения пространства (?);
- > вопросы целесообразного заполнения пространства;
- > проблема заполнения частных пространств;
- > анализ форм частных пространств при развертывании вертикали;
- > проблема взаимодействия частных пространств;
- > проблема заполнения пространства сцены.

ФИГУРНОЕ

Т-15

ПЛАСТИЧЕСКИЙ АККОРД

Т-16

Аккордоярд есть основа пластического искусства, как и музыки. Всегда был, но, может быть, не был осознан (Н. Ф. Тиан).

Л. Л. Сабанеев: «Сравнивать не с музыкальным аккордом, а с музыкальным ладом».

СИММЕТРИЯ

Т-17

**ДИНАМИЧЕСКИЙ
ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ
РИТМ**

Т-18

- > статическая, замкнутая сама в себя;
- > фронтально-динамическая — зиждется на симметрии равномерно движущегося материала;
- > «нарушение какого-либо вида симметрии порождает беспокойство»;
- > симметрия как категория времени, симметрия ритма, акцентов.

СИНТЕТИЧЕСКИЙ

Т-19

КЛАССИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА

Т-20

- > идеальная, утопическая система знания. Театр И. С. Чернецкой;
- > всякое художественное изображение движения;
- > органическая связанность (синтез) внутреннего и внешнего существа живописи, музыки и искусства движения — мимики и танца.

тот классический канон, который дошел до нас в образах античной скульптуры, в частности в образах V века, и который послужил исходным материалом для выработки динамического канона движений некоторых школ, как то Дункан и Рабенек в их первичном виде.

**ВИДИМЫЙ МОМЕНТ
НАПРЯЖЕНИЯ ДВИЖЕНИЯ**

Т-21

ЧУВСТВО ГРАЦИИ

Т-22

нотация А. И. Ларионова.

Н. С. Филитис «Пляска как средство физического развития», РГАЛИ 941-17-11 л. 24.

- > элемент перехода от искусства танца к физкультуре;
- > выявляется в результате деятельности моторного чувства;
- > к его возбуждению должно стремиться всякое художественное воспитание;
- > имеет большое физиологическое значение является средством для сохранения вида.

КРИВАЯ УРОКА

Т-23

групповая динамика.

ХОРЕОЛОГИЯ

Т-24

нарождающаяся точная дисциплина.

«... что из движений произвольных и случайных зарождается художественный танец».

ПОХОДКА

Т-25

исходный момент исследования органического движения/система пластической гимнастики, развивающиеся из походки движения: бег, прыжок, галоп, поворот, взлет и т. д. С этими движениями естественно координируются соответствующие движения корпуса и балансирующие движения рук.

**РЕФЛЕКС
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ**

Т-26

«Суть системы — привить исполнителю такой рефлекс художественной формы, который он воспроизводит бы бессознательно под влиянием господствующего в данный момент переживания», — А. И. Шаповалова.

ВЧУВСТВОВАНИЕ

Т-27

есть момент творческого процесса, необходимый для перцепции целостной формы, а разработка формы уже производится при помощи различных методов и приемов (см. «Мелопластические параллелизмы в связи с проблемой формы танца», Н. Ф. Тиан на возражение А. И. Ларионова).

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЭМОЦИИ

Т-28

УЗЛЫ ДВИЖЕНИЯ

Т-29

**МЕЛОПЛАСТИЧЕСКИЙ
ПАРАЛЛЕЛИЗМ**

Т-30

> только ступень на пути к чистому танцу;
 > при тематической разработке (пластики) нужно придерживаться музыкального рисунка, при возвращении музыкального рисунка возвращается и рисунок пластический... если рисунок возвращается в измененном виде, то и рисунок пластический должен измениться (Тиан + Чернецкая);
 > А. И. Ларионов: «каждое искусство обладает специфической формой ритма, а потому невозможно мыслить формального перевода ритмических явлений одного искусства в другое, из этого вытекает, что мелопластический параллелизм не может быть закономерен, а только приблизительно аналогичен, причем самый переход осуществляется в порядке некоего вчувствования в музыкальную сущность и «свободного» художественного перевода ее в явление пластическое».

ТАНЕЦ

Т-31

- > как пластизация. Танец неотделим от танцующего; Танец есть нечто оформленное;
 - > есть ритмизация пластического образа;
 - > есть гармонизация пластического образа;
- По Лукиану: «...заложен мотив самоосознания, и зрелище танца является моментом интеллектуального наслаждения, выявляющегося в акте самораскрытия»;
- > перманентная композиция тела в пространстве;
 - > организованная художественным образом походка.

СИСТЕМЫ ФИКСАЦИИ ДВИЖЕНИЯ

Т-32

- > математические — запись происходит на базе линейных или угловых измерений положения рычагов тела в пространстве;
- > фото-механическая фиксация — фотография, кинематография, циклография;
- > синтетически-художественная зарисовка, интегрирующая отдельные моменты движения в единый художественный образ;
- > словесное описание танца.

ЕСТЕСТВЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Т-33

бег, ходьба, борьба, метание, лазание, прыжки, военные упражнения, плавание, езда на колесницах, метание, естественная защита — палестрика.

«... <естественные> движения необходимы ему <человеку> как для установления отношений с окружающей средой, так и для нормального его существования».

ТАНЕЦ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЭПОХИ

Т-34

доклад М. П. Улицкой, РГАЛИ 941-17-14 л. 57

- > новый стиль должен исходить из организации человеческой энергии, из соответствия с формами быта, из точного расчета пространства;
- > должен быть массовым, воплощением динамики эпохи, явлений силы, твердости, тяжести;
- > идеологией должно являться освобождение труда.

РИТМ

Т-35

- > «равномерное возвращение явлений»;
 - > «упорядоченное расчленение»;
 - > «пропорциональность»;
 - > «ориентация во времени».
- А. И. Ларионов: чередование явлений во времени; при условии этих чередований, т. е. простоты симметрии, — мы имеем явление метра, в случае усложнения — явление ритма, но движение происходит во времени и пространстве.
- Ритм:
- > музыкальный
 - > органический (внемзыкальный);
 - > временный -> (чистопространственный).

МЕТР

Т-36

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

О. С. Лизгунова
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-1

«ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, В ОСНОВЕ КОТОРЫХ ЛЕЖАТ ТАКЖЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ, НО В КОТОРЫХ ДОМИНИРУЕТ „ФОРМАЛЬНОЭСТЕТИЧЕСКИЙ“ МОМЕНТ. ШКОЛА АЛЕКСЕЕВА. ЭКСПЕРИМЕНТЫ ПО ЦЕЛЕСООБРАЗНОМУ ЗАПОЛНЕНИЮ ПРОСТРАНСТВА»

Т. П. Мелехова
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-2

«ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ КАК ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ОПРЕДЕЛЕННЫХ ЭМОЦИЙ. ШКОЛА ДУНКАН. ЭКСПЕРИМЕНТЫ ПО КООРДИНИРОВАНИЮ ПСИХИЧЕСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ И СООТВЕТСТВУЮЩИХ ИМ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ»

Л. Г. Веселова
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-3

«ДВИЖЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ, Т. Е. ГИПЕРТРОФИРОВАННОЕ ПО СРАВНЕНИЮ С НОРМАЛЬНЫМ. ШКОЛА Г. И. К. ЭКСПЕРИМЕНТЫ ПО ДИНАМИКЕ ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ»

Е. М. Соколова
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-4

«ДВИЖЕНИЕ ГИМНАСТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА. ГИМНАСТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ. ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ОБЛАСТИ ПЕРЕХОДА ДВИЖЕНИЙ ГИМНАСТИЧЕСКОГО ПОРЯДКА К ПЛАСТИЧЕСКИМ»

Л. Е. Зубкова
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-5

«ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, СОЗДАВАЕМЫЕ НЕПОСРЕДСТВЕННО, БЕЗОТНОСИТЕЛЬНО К СУЩЕСТВУЮЩИМ ПЛАСТИЧЕСКИМ ТЕОРИЯМ И ШКОЛАМ. ЭКСПЕРИМЕНТЫ ПО РАЗЛОЖЕНИЮ ПЛАСТИЧЕСКИХ ЯВЛЕНИЙ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ГРАФИЧЕСКИЕ СХЕМЫ»

5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-6

«ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, ТРАКТУЕМЫЕ КАК КОНСТРУКТИВНЫЕ СХЕМЫ. ШКОЛЫ ЛУКИНА, ГОЛЕЙЗОВСКОГО. ИССЛЕДОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНОГО МОМЕНТА В ОБЛАСТИ ПЛАСТИКИ»

М. М. Оленич
5.11.1923
Темы из штатного расписания
практикантов РГАЛИ 941-17-1

Д-7

«ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, СОЗДАВАЕМЫЕ НА ОСНОВАНИИ РИТМИЧЕСКИХ ДВИЖЕНИЙ. ШКОЛА ДАЛЬКРОЗА. ИССЛЕДОВАНИЕ СООТНОШЕНИЙ РИТМИЧЕСКИХ ДВИЖЕНИЙ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ»

А. И. Ларионов
1.12.1923
РГАЛИ 941-17-2 л. 6

Д-8

«ЭКСПЕРИМЕНТ В ОБЛАСТИ ПЛАСТИКИ»

И. С. Чернецкая
8.12.1923
РГАЛИ 941-17-2 л. 14

Д-9

«ПЛАСТИКА И АНАЛИЗ ЖЕСТА»

Д. И. Недович
15.12.1923
РГАЛИ 941-17-2 л. 17

Д-10

«О РИТМЕ»

22.02.1924
РГАЛИ 941-17-2 л. 28

Д-11

«Н. А. ГЛАН. О ПРИНЦИПАХ ЕЕ ПОСТАНОВОК»

12.03.1924
РГАЛИ 941-17-2 л. 32

Д-12

**«С. С. АЗАРПЕТИАН И ДЕМОСТРАЦИЯ РАБОТ
РИТМИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА АЗАРПЕТИАН
В ТИФЛИСЕ»**

Н. Ф. Тиан
22.03.1924
РГАЛИ 941-17-2 л. 34

Д-13

**«МЕЛОПЛАСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ В
СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ ФОРМЫ ТАНЦА»**

А. К. Топорков
19.04.1924
РГАЛИ 941-17-2 л. 42

Д-14

«ТРАКТАТ ЛУКИАНА О ПЛЯСКЕ»

В. В. Никитин
17.10.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 10

Д-15

**«ЖЕСТ ВООБЩЕ И ЖЕСТ ПО ДЕЛЬСАРТУ
В ЧАСТНОСТИ»**

25.10.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 12

Д-16

**«СООБЩЕНИЕ Л. Н. АЛЕКСЕЕВОЙ О СИСТЕМЕ
ГАРМОНИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКИ
С ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ДЕМОСТРАЦИЕЙ
УПРАЖНЕНИЙ»**

Н. Ф. Тиан
28.11.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 20

Д-17

**«О НОВЫХ МЕТОДАХ ПРЕПОДАВАНИЯ
В ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ»**

Совместное заседание с физико-
психологическим отделением
Н. Г. Александрова
2.12.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 22

Д-18

**«СИСТЕМА РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКИ
Ж. ДАЛЬКРОЗА»**

Совместное заседание с физико-
психологическим отделением.
Н. С. Позняков
9.12.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 26

Д-19

**«ОПЫТЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ПОЗИЦИЙ
ИСКУССТВА ДВИЖЕНИЯ»**

Н. Ф. Тиан
17.12.1924
РГАЛИ 941-17-5 л. 35

Д-20

**«ВЫРАБОТКА ПРОГРАММЫ РАБОТ
ПО ИССЛЕДОВАНИЮ СИСТЕМЫ
КЛАССИЧЕСКОЙ ПЛАСТИКИ»**

А. А. Сидоров
10.01.1925
РГАЛИ 941-17-5 л. 37

Д-21

«СИСТЕМЫ ФИКСАЦИИ ДВИЖЕНИЯ»

Е. В. Яворский
13.01.1925
РГАЛИ 941-17-5 л. 43

Д-22

**«АНАЛИТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ЗАПИСИ
ТЕЛОДВИЖЕНИЙ»**

В. В. Майя
2.02.1925
РГАЛИ 941-17-5 л. 49

Д-23

«АНАЛИЗ ПЛАСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ»

Е. О. Пиотровский
23.03.1925
РГАЛИ 941-17-5 л. 53

Д-24

**«ЕСТЕСТВЕННЫЙ МЕТОД ФИЗИЧЕСКОГО
ВОСПИТАНИЯ»**

А. А. Сидоров
11.03.1925
РГАЛИ 941-17-5 л. 61

Д-25

«ГРАФИЧЕСКАЯ ФИКСАЦИЯ ДВИЖЕНИЯ»

А. И. Ларионов
3.10.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 6

Д-26

**«ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ
ПОД СЛОВО»**

И. С. Чернецкая
14.10.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 10

Д-27

«ТАНЕЦ НА ЗАПАДЕ В 1925 Г.»

Н. С. Позняков
21.10.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 14

Д-28

**«ОПЫТЫ КООРДИНАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ»**

И. К. Линдеман
28.10.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 20

Д-29

«ТАНЕЦ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»

Н. С. Филитис
4.11.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 24

Д-30

**«ПЛЯСКА КАК СРЕДСТВО ФИЗИЧЕСКОГО
РАЗВИТИЯ»**

А. И. Ларионов
11.11.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 31

Д-31

«РИТМОГРАФИКА О. ДЕСМОНД»

Т. Д. Фаддеев
18.11.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 32

Д-32

**«ЗНАЧЕНИЕ КОРЫ ГОЛОВНОГО МОЗГА
ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ»**

И. С. Чернецкая
25.11.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 35

Д-33

**«СИСТЕМА НОВОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ
НА ЗАПАДЕ /М. ВИГМАН — Р. ЛАБАН/»**

А. А. Сидоров и А. И. Ларионов
9.12.1925
РГАЛИ 941-17-11 л. 40

Д-34

«ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОХОДКИ»

А. И. Шаповалова
20.01.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 48

Д-35

**«ГАММЫ ФИЗИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ/
С ДЕМОНСТРАЦИЕЙ»**

Т. Д. Фаддеев
27.01.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 53.

Д-36

«ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИГИЕНЫ»

А. И. Шаповалова
03.11.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 54

Д-37

**«СИСТЕМА ДЫХАТЕЛЬНЫХ И СУСТАВНЫХ
УПРАЖНЕНИЙ»**

Ю. Н. Жаворонков
07.04.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 62.

Д-38

**«О ДЫХАНИИ В СВЯЗИ С ФИЗИЧЕСКИМИ
УПРАЖНЕНИЯМИ»**

Н. Г. Александрова
14.04.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 67

Д-39

**«ПРОБЛЕМА РИТМА У Ж. ДАЛЬКРОЗА
И Р. БОДЕ»**

Н. Ф. Тиан
21.04.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 71

Д-40

**«ОСНОВЫ ЛАБОРАТОРНОЙ РАБОТЫ
ДЛЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ШКОЛ»**

Е. В. Яворский
12.05.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 75

Д-41

«ОСНОВЫ ТЕОРИИ ФИЗКУЛЬТАНЦА»

А. И. Шаповалова
19.05.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 78

Д-42

«СИСТЕМА СИНТЕТИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ»

Т. Д. Фаддеев
16.06.1926
РГАЛИ 941-17-11 л. 96

Д-43

**«МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРЕНИРОВКИ
ВЫСШЕГО ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА
ЧЕЛОВЕКА»**

З. И. Елгаштина
22.10.1926
РГАЛИ 941-17-14 л.10

Д-44

«ТАНЕЦ БУДУЩЕГО»

Е. В. Яворский
27.10.1926
РГАЛИ 941-17-14 л. 15

Д-45

**«ТЕОРИЯ КОМПОЗИЦИИ ДВИЖЕНИЯ —
ЭЛЕМЕНТА ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ»**

Н. С. Позняков
13.12.1926
РГАЛИ 941-17-14 л. 25

Д-46

**«РАЗНОВИДНОСТЬ СИММЕТРИИ И ЕЕ РОЛЬ
В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ДВИЖЕНИЯ»**

Н. Я. Мальцев
24.01.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 32

Д-47

**«ПРИНЦИПЫ ЗАПИСИ И ОФОРМЛЕНИЕ
ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО
ДВИЖЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВО ВРЕМЕНИ»**

Н. С. Позняков
31.01.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 50

Д-48

«АНАЛИТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ЗАПИСИ»

7.02.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 69

Д-49

**«ОПЫТ ЗАПИСИ ДВИЖЕНИЯ ПО СИСТЕМАМ
А. А. СИДОРОВА, Н. С. ПОЗНЯКОВА,
Е. В. ЯВОРСКОГО, Н. Я. МАЛЬЦЕВА»**

Т. Д. Фаддеев
21.02.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 54

Д-50

«ФОТО-ФИКСАЦИЯ ДВИЖЕНИЯ»

М. П. Улицкая
3.03.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 57

Д-51

«ТАНЕЦ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЭПОХИ»

А. А. Сидоров, А. И. Ларионов
12.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 76

Д-52

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОПАГАНДА
ДВИЖЕНИЯ»**

И. И. Шнейдер
12.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 76

Д-53

**«ЗАДАЧИ И ДОСТИЖЕНИЯ ШКОЛЫ
ИМ. А. ДУНКАН»**

М. И. Гутовская
13.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 81

Д-54

**«АНАЛИЗ СВЯЗНЫХ ДВИЖЕНИЙ СЦЕНАРНОГО
ТИПА»**

А. И. Ларионов
16.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 83

Д-55

«АРХИТЕКТОНИКА ДВИЖЕНИЯ»

Н. Г. Александрова
19.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 85

Д-56

«МАССОВАЯ РИТМИЧЕСКАЯ ПЛЯСКА»

В. В. Никитин-Горский
23.05.1927
РГАЛИ 941-17-14 л. 91

Д-57

**«ЖЕСТ КАК ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОГО
МАСТЕРСТВА»**

Я. Н. Андроников
08.11.1926
РГАЛИ 941-17-14 л. 16

Д-58

«СОВРЕМЕННЫЕ АМЕРИКАНСКИЕ ТАНЦЫ»

А. А. Сидоров
25.10.1927
РГАЛИ 941-17-15 л. 15

Д-59

«СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ»

И. С. Чернецкая
31.10.1927
РГАЛИ 941-17-15 л. 19

Д-60

«ПУТИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

М. Е. Бурцева
15.11.1927
РГАЛИ 941-17-15 л. 39

Д-61

**«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ТЕХНИКА
И МЕТОДИКА»**

А. А. Черепнин
28.11.1927
РГАЛИ 941-17-15 л. 46

Д-62

«ДИАЛЕКТИКА БАЛЕТА»

А. И. Ларионов
Замечания от психо-физической
лаборатории в вопросах регистрации
движения
12.12.1927
РГАЛИ 941-17-15 л. 50

Д-63

**«ПРИНЦИПЫ ФИКСАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО
ДВИЖЕНИЯ»**

Н. В. Пясецкая
23.01.1928
РГАЛИ 941-17-15 л. 63

Д-64

**«МИМИКА, ЖЕСТ, ЗВУК КАК ФУНКЦИЯ
СИГНАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ
МОЗГОВЫХ ПОЛУШАРИЙ»**

А. А. Сидоров
19.03.1928
РГАЛИ 941-17-15 л. 94

Д-65

**«ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СИСТЕМЫ
А. ДУНКАН»**

И. С. Чернецкая
5.04.1928
РГАЛИ 941-17-15 л. 100

Д-66

«АЙСЕДОРА ДУНКАН И СВОБОДНЫЙ ТАНЕЦ»

Н. С. Позняков
11.04.1928
РГАЛИ 941-17-15 л. 106

Д-67

**«ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
КООРДИНАЦИИ ЗВУКА И ДВИЖЕНИЯ»**

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

М-1

Графический анализ поз.

РГАЛИ 941-17-5 л.10

М-2

Основы системы Дельсарта по Никитину:

- > тренер пластических положений;
 - > метод разработки (распадающихся на семиотику, статику и динамику);
 - > пять музыкальных соответствий, имеющихя в жесте:
 1. мелодия жеста: направление движения от отправной точки пункта к конечному в последовательном ряде положений;
 2. гармония жеста: соотношение между частями движения;
 3. ритм жеста: смена силы и длительности;
 4. темп: скорость жеста;
 5. тембр: выразительность жеста.
- Общая задача изучения движения по Дельсарту — ритмизация выразительности движения.

М-3

Координация психических состояний с пластическими позами.

М-4

Взаимодействие с музыкой:

- > осуждение следования музыкальному ритму в танце (instead контрапункт / ритмический контрапункт);
- > РГАЛИ 941-17-2 л. 28 об.;
- > было бы интересно посмотреть ритмические композиции без музыки.

РГАЛИ 941-17-5 л.22

М-5

Система Далькроза культивирует прежде всего МЕТР как явление, устанавливающее масштабы соотношений, на этой метрической канве художественное чутье и воля исполнителя создает ритмический рисунок.

РГАЛИ 941-17-14 л. 52

М-6

...надлежало бы издать особую дисциплину «смотрения» движения, подобно тому как существует «слушание» музыки.

А. А. Сидоров

РГАЛИ 941-17-5 л.22

М-7

...различия в применении понятия ритма: ритм механический: машин, маятника; физиологический: пульс, сердце; психологический: настроение; театральный, музыкальный, ритм танца, рабочих процессов, ритм городской жизни.

РГАЛИ 941-17-2 л.34

М-8

Ритм:

- > Строго различать понятие ритма как физиологического, так и художественного.
- > Н. Ф. Тиан различает «ритм как основной импульс творчества и ритм в служебном смысле слова», нет просто ритма.

РГАЛИ 941-17-5 л. 49

М-9

...движения рук приспособлены более для пластического выявления; достигаемая в пластике мягкость и эластичность рук не мешает их силе, что видно из акробатических упражнений, которые хорошо воспроизводятся и при достигнутой мягкости рук. Но эта мягкость не должна переходить в расхлябанность с одной стороны и в рафинированность — с другой. Упражнения построены таким образом, что сначала достигается освобождение мышц, а затем — руки тренируются на укреплении... (Упражнения) показывала взлеты — способы пользоваться руками при прыжке.

В. В. Майя

РГАЛИ 941-17-14 л. 28

М-10

...вредит несомненно эстетическому наслаждению и артиста, и публики чрезмерность работы и неорганизованность отдыха внутри самой композиции, самого процесса работы художника, что есть существенный признак виртуозности.

В. Н. Петров

РГАЛИ 941-17-2 л. 8 / РГАЛИ 941-17-2 л. 6 об.

М-11

- > графическая схема «произрастание зерна»;
- > эксперименты развертывания позы;
- > эксперименты свертывания позы.

А. И. Ларионов

Критика:

А. А. Сидоров: «А. А. Сидоров отметил, что А. И. Ларионов в своем докладе не обратил внимание на одно: на движение танцующего взад и вперед».

И. К. Линдеман: «...танцующий, по выражению докладчика развертывается и свертывается, зерно же только развертывается...».

РГАЛИ 941-17-5 л. 37 об.

М-12

Системы математические, в которых запись движений происходит на основании линейных и угловых измерений положений рычагов тела в пространстве (аналитический метод); Системы фото-механической фиксации, куда относятся фотография, кинематография и циклография; Синтетически-художественная зарисовка — запись, при которой интегрируются отдельные моменты движения в единый художественный образ (синтетический метод); Словесное описание.

А. И. Ларионов

РГАЛИ 941-17-5 л. 61

М-13

...следует отличать восприятие образное и пространственное;
...пространство представляет собой начало вне образное, — а образ организует собой пространственное восприятие.

А. А. Сидоров

РГАЛИ 941-17-15 л. 52

М-14

...Стремится фиксировать развивающееся художественное движение. <...> Запись носит скорее «фонетический», «стенографический» характер, выделяет нечто, воспринимаемое нами, как движущееся; изобразительного характера запись не носит.

А. А. Сидоров

РГАЛИ 941-17-5 л. 10

М-15

В основе всякого движения лежит рабочее движение, но эмоция, переживание выразимо только при помощи жеста, а потому жест должен быть разумно организован. Жест не только способен выражать чувство, но и возбуждать его <...> и передавать чувство (например, в психических эпидемиях).

В. В. Никитин

РГАЛИ 941-17-3 л. 21

М-16

Анкета по выяснению координации психических состояний определяемыми пластическими позами.

А. И. Ларионов

РГАЛИ 941-17-2 л. 32

М-17

В танце самое главное — линия самого движения. Очень часто мы видим другое — позу за позой; характерно, что танца нельзя сфотографировать.

Н. С. Позняков

РГАЛИ 941-17-2 л. 17 / РГАЛИ 941-17-2 л. 18

М-18

В этом временном явлении должна быть качественная интенсивность, а интенсивность создается в пространственной форме.

А. К. Топоров

...Ритм является чередованием каких-то элементов во времени (звуков, слов и даже пластических масс). Отсюда фиксация расположения этих последних пластических элементов в пространстве...

А. И. Ларионов

М-19

Архитектонический анализ танца. С использованием диаграмм.

РГАЛИ 941-17-5 л. 53 об.

М-20

Введение ритмического начала в физкультуру, ибо это начало не только способствует координации движений [напр. в рабочих процессах], но и стенически действует на организм.

А. И. Ларионов

РГАЛИ 941-17-5 л. 54

М-21

...союз инструктора физкультуры с художником движения — естественный путь для будущего.

А. А. Сидоров

РГАЛИ 941-17-2 л. 8

М-22

Анализ форм частных пространств при развертывании вертикали.

А. И. Ларионов

РГАЛИ 941-17-14 л. 85-86

М-23

...взяв художественную музыку, исходя из естественных движений, Театральная комиссия тщательно относилась и к пространственному оформлению, для того, чтобы танец давал удовлетворение не только танцующим, но и окружающим их зрителям. Кроме того, было стремление развить и музыкальность.

Н. Г. Александрова

РГАЛИ 941-17-14 л. 52

М-24

...моменты его записи совпадают с акцентами движения, которые, в свою очередь, являются переломами движения.

Н. С. Позняков

РГАЛИ 941-17-5 л. 61

М-25

...запись движения должна быть способна отмечать развитие образа и те точки, при посредстве которых образ организует пространство.

А. А. Сидоров

РГАЛИ 941-17-2 л. 53 / РГАЛИ 941-17-11 л. 6-7

М-26

...опыты по приложению поэтической формы в движении. Закончили стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальней», начали стих Брюсова «Отступи, как отлив...».

...упражнения [ана]логичные первому опыту предыдущего урока при разложении аккорда с мелодическим ходом вверх и вниз. Мелодическое расхождение по интервалам в противоположные стороны и вновь собирание к одной позе.

О. С. Лизгунова и А. И. Ларионов

...можно построить своеобразную звуковую гамму гласных; порядок их по нисходящей линии будет таков: и, е, а, о, у.

А. И. Ларионов

РГАЛИ 941-17-5 л. 26

М-27

Исходным моментом является установления основных положений тела в зависимости от положения ног; таких позиций можно наметить шесть в их основных видах: основном, производном, зеркальном и параллельном. Эти основные положения тела координируют собой все положения тела и определяют взаимное положение в пространстве корпуса и конечностей, а тем самым дают возможность наметить схему записи движения в зависимости от положения в пространстве рычагов тела. Означенные позиции создаются отношением ног друг к другу, а положение ступней придают каждому положению своеобразный индивидуальный характер.

Н. С. Позняков

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

Карточка для самостоятельного заполнения

И. С. Чернецкая
РГАЛИ 941-17-4 л. 5

Ц-1

Считая сценической «правдой» танца, совершенно другой, чем «правды» драмы и оперы, руководители студии при прохождении специального курса работают над «анализом жеста» и развивают в теории Дельсарта законы движения человеческого тела — язык тела, его грамматику и фонетику.

В. В. Никитин
РГАЛИ 941-17-5 л. 10

Ц-2

И. Д. Ермаков указал на существующее фактически различие в движениях целевых и движениях имитирующих и необходимость научного обследования этих различий; система Дельсарта воспроизводит воображаемые эмоции, и эти движения далеки от натуральных эмоциональных движений; далее указывает, что при гипнотических внушениях жесты оказываются более эффективны, нежели слова.

Е. О. Пиотровский
РГАЛИ 941-17-5 л. 55

Ц-3

Естественный метод ставит своею задачей добиться максимума производительности человеческой машины при условии минимальной затраты энергии.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-5 л. 20

Ц-4

...современное положение пластического искусства, на левом фланге которого культивируется акробатика и фокстрот, на правом — мертвенное подражание египетским и античным образцам, а среднее течение пытается танцевать музыку и орнамент.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-2, л. 34

Ц-5

При методе детальной тематической параллельной разработки никак нельзя брать длинную пьесу для переложения на пластику, ибо это было бы невыносимо скучно, утомительно и нехудожественно.

Н. С. Позняков
РГАЛИ 941-17-2 л. 28 об.

Ц-6

В смысле линейном — мало случайностей, хотя есть композиции и неотработанные.

А. И. Ларионов
РГАЛИ 941-17-2 л. 6 об.

Ц-7

Все процессы непрерывны, но вместе с тем прерывисты. Процесс танца непрерывен<...> но мы берем на себя смелость его расчленять.

М. П. Улицкая
РГАЛИ 941-17-14 л. 54

Ц-8

...фото-запись, давая основное направление разворачивания движения, оставляет место индивидуальному творчеству. Это имеет место и в музыкальной, и во всякой другой записи, и вообще представляется желательным.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-2 л. 34 об.

Ц-9

...ритм как основа всех искусств и ритмика как особое проявление его в каждом искусстве.

А. И. Ларионов
РГАЛИ 941-17-3 л. 8

Ц-10

Конечно, кто не видел танца нагого тела, тот не видел танца.

А. Черкасский
РГАЛИ 941-17-15 л. 46

Ц-11

Но поскольку в современности нет эволюционной жизни, постольку естественным результатом театра остается жанр.

А. А. Сидоров
РГАЛИ 941-17-11 л. 48 об.

Ц-12

Без сомнения, очень хорошо, что мы собственными путями доходим до достижений Запада но нежелательно из этого делать секрет. Наоборот, нам следует стремиться к выработке объединяющей системы гимнастики и оставить путь секретных упражнений, практикуемых и рекламируемых в каждой студии в качестве единственно-целебного средства.

Л. Л. Сабанеев
РГАЛИ 941-17-2 л. 34

Ц-13

...некоторая афористичность доклада и его нормативность, причем указал на общую необходимость осторожности в вопросах нормативности.

Д. И. Недович
РГАЛИ 941-17-2 л. 17

Ц-14

В пластике антипод ритма — конструкция тела.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-2 л. 35

Ц-15

...устанавливать элементарную нормативность танца в эпоху, когда творят очень свободно от всякой нормативности <...> творят и атонально — амелодично, и агармонично, и атематично и т. д. <...> — задача столь же неблагоприятная, сколь для искусства танца необходимая.

А. А. Сидоров
РГАЛИ 941-17-5 л. 12

Ц-16

...физкультура должна включить в себя эстетическое начало, что будет способствовать ее пропаганде вообще, на основах известного закона подражательности, который осуществляется через посредство зрительного восприятия художественной формы.

А. А. Сидоров
РГАЛИ 941-17-5 л. 49

Ц-17

Сидоров указал на некоторый грех эстетизации и банальности группировок <...> пожелал больше революционности.

А. А. Сидоров
РГАЛИ 941-17-5 л. 37

Ц-18

Нахождение удобной записи движений является фактом чрезвычайной важности, ибо без такой записи немислимо изучение движения.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-5 л. 20

Ц-19

...необходимо поставить рационально преподавание дыхания, походки, координации мышечных движений, а для этого нужно подвести под это предварительный научный фундамент.

Н. Ф. Тиан
РГАЛИ 941-17-2 л. 28

Ц-20

Докладчица выплыла между Сциллой иллюстрации и Харибдой методики.

А. И. Ларионов
РГАЛИ 941-17-14 л. 74

Ц-21

...И. Дубовская инстинктивно в своей композиции соблюла основные требования рекламы: контрастность, гипертрофию предмета, и дала, в финалах, построение фиксационной точки зрения.

А. И. Ларионов
РГАЛИ 941-17-14 л. 46

Ц-22

...калькирование иконографического материала танца.

Е. В. Яворский
РГАЛИ 941-17-5 л. 43

Ц-23

Докладчик понимает материал танца как самый процесс движения, т. е. переход из одного положения в другое.

Т. Д. Фаддеев
РГАЛИ 941-17-11 л. 32

Ц-24

Художественное понимается докладчиком как явление, способное тонизировать организм.

Издание подлежит свободному распространению и не предназначено для продажи

УДК 793.3(035)
ББК 85.32+71.4(2)
ПЗ9

Руководство по практическому применению танцевального архива «Опыты хореологии», или Куда нас завел «Советский жест» / авт.-сост. Д. Плохова, А. Портянникова. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 160 с., илл.

Данное издание осуществлено при поддержке направления «Полевые исследования» Музея современного искусства «Гараж»



Менеджеры издания
Дарья Бобренко
Оксана Полякова

Корректор
Александра Демченко

Дизайн и макет
Женя Яхина

Печать офсетная
Напечатано на бумаге Munken Print Cream
Формат 200x290 мм

Тираж 250 экз.

Отпечатано в типографии WELCOME PRINT, Россия
welcome-print.ru

GARAGE

© Музей современного искусства «Гараж», 2020
© Танцевальный кооператив Айседорино горе, текст, 2020
Все права защищены

