**Кіщук Маргарита Василівна**

Студентка магістратури Київського університету культури

Київський університет культури

**Ключові слова**: імпровізація, хореологія, кінесфера, простір, імпровізаційні технології.

**Keywords**: improvisation, choreology, kinesphere, space, improvisation technologies.

**ТЕОРІЯ КІНЕСФЕРИ ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ В ІМПРОВІЗАЦІЇ**

Значення руху в житті та танці нашого часу було глибоко досліджено Рудольфом Лабаном, угорським хореографом та вченим з танцю. Лабан окреслив всебічний облік явищ руху та факторів, що їх породжують. Він визначив загальні знаменники всіх типів руху, таких як поведінковий та символічний, і запропонував засоби їх диференціації через опис, класифікацію та позначення.

Під час Першої Світової Війни Лабан працював разом із Мері Вігман над розробкою тренувальної програми для танцюристів, він прийнявся за аналіз простору, або кінесфери, в той час як Вігман досліджувала континуум напруження та розслаблення. В кінцевому результаті їхній спільний аналіз став базовим для “Хореології”, або “Просторової гармонії” та лабанотації, а дослідження напруження-розслаблення еволюціонувала до еукінетики, і в кінцевому результаті до аналізу зусиль.

Лабан був, по суті, майстром та дослідником різних підходів. Оскільки він був відомим імпровізатором, йому подобалося проходити через кордони та намагатись робити щось по-новому. Для кожного створеного твору він придумував словниковий запас та стиль. Його процес полягав у тому, щоб почати ідею, часто архетипну історію чи постановку, а потім отримати словниковий запас для цього часу та місця [1, c.58].

Лабан будував свої теорії виходячи із цілого ряду наукових напрямків, таких як, психологія, медицина, фізика, образотворче мистецтво та музика, філософія, культурні та антикультурні погляд, які були поширенні в його час, а також на основі власного життєвого досвіду. Як інструмент для дослідження руху Лабан активно використовував імпровізацію, чим дав нам чітке уявлення про те, що імпровізація є корисною для винайдення нових шаблонів руху. Завдяки імпровізації ми можемо розробити таку систему рухів в якій нам буде комфортно втілювати в життя власні хореографічні постановки. В наш час теорій Рудольфа фон Лабана є актуальними не тільки в хореографії та танцювальному мистецтві, а також є корисними в областях театру, комунікаційних досліджень, аналізу дискурсу, терапії, критичного аналізу, здоров'я тощо.

Ключові моменти гармоні простору з’являються ще в німецьких роботах Лабана із хореографії. В цій роботі ми можемо також відслідкувати зародження його власної нотації танцю, відомої нині як лабонотація. Ця праця включає в себе дослідження таких концептуальних питань як “елементи теорії форми”, “теорію напрямків”, “гармонію основного напрямку” та інші, які об’єднавшись в одне ціле, окреслили концепцію хореотики.

Термін “просторова гармонія” вживається в хореографії Лабана взаємозаміно з “просторовим порядком”, “гармонією головного нахилу”, “просторовими взаємозв'язками” та “простими формами гармонії”. Хоча в “хоревтиці” Лабан посилається на гармонію в просторі, а також на гармонічні закони руху, як на зв'язок між просторовою структурою і динамічним змістом руху, виявляється, що термін “просторова гармонія” замінив термін “хореотика” у більшості танцювальних практик в Англії протягом 1950-х, 60-х та 70-х років. З іншого боку, “гармонія рухів” – як описано в програмі Центру Мистецтва Руху Лабана 1970-х років – відповідає взаємозв'язкам динамічного стресу та просторових моделей тілесних дій.

Роботи Лабана стали унікальними у порівнянні із іншими системами руху, перш за все через його розуміння простору як зовнішньої частини системи руху; внутрішню частину представляє тіло, а зусилля є посередником між простором та тілом.

Простір являється базовим елементом руху, а пустий простір стоїть на початку будь якої хореографії. Маючи тривимірний простір із його трьома характеристиками: висотою, шириною та глибиною, ми здатні описати довільний рух незалежно від його складності. В імпровізації ми можемо відходити від цих розмірів і нахилятися до діагоналей простору та діаметральних напрямків.

При вивченні простору необхідно розділяти два типи простору, загальний простір, наприклад сцена, та простір безпосередньо навколо танцюриста, всю множину точок до якої від може дістатись своїми кінцівками. Перший тип простору активно досліджується сучасним хореографом Вільямом Форсайтом. Другий же тип простору Рудольф Лабан визначає як кінесферу, а від її центру беруть напрямок усі рухи.

“Найпростіший спосіб описати людину, це визначити положення закінчень її кінцівок по відношенню до центру гравітації тіла. Ми говоримо: голова переноситься вертикально, права рука дещо спрямована вправо вперед, ліва рука вліво…. Актуальний напрямок енергії випромінюється із центру тіла, приблизно із центру гравітації, у напрямку кутів тетраедра”[2, c.24].

“Організм людини повністю орієнтований на себе. Він стоїть вільно в просторі. Єдиний його ресурс, якщо ми можемо його так назвати, – це навколишнє середовище, просторова сфера, яка його оточує, і до якої він може дістатись своїми кінцівками”[3, с.7]

Лабан включає три діаграми, що ілюструють людські фігури в межах трьох орієнтаційних систем. Перша ілюструє розміри або шестивимірні напрямки вверх, вниз, вліво, вправо, назад та вперед, які утворюють кути восьмигранника. Друга діаграма показує вісім діагональних напрямків вправо-вперед, вниз-вліво-назад, які утворюють кути куба. Третя діаграма ілюструє фігуру людини в кожній з розмірних площин, що сягає таким чином у дванадцять діаметральних напрямків[4, c.59].

Всі ці напрямки базуються на основі трьох площин розміщених симетрично відносно тіла, і які поділяють його верхню та нижню, ліву та праву, задню та передню частини відповідно. Провівши почергово через людину ці площини, одразу стає зрозумілим набір напрямків руху у просторі, це – вверх-вправо(hr), вверх-вліво(hl), вниз-вправо(lr), вниз-вліво(ll), вперед-вверх(fh), вперед-вниз(fl), назад-вверх(bh), назад-вниз(bl), вправо-вперед(rf), вправо-назад(rb), вліво-вперед(lf), вліво-назад(lb). Розмістивши центри цих площин в одній точці, та з’єднавши вершини, ми отримаємо ікосаедер. Всі ці напрямки у поєднанні із такими просторовими формами як пряма, крива, коло, хвиля та скручена лінія є важливими компонентами в композиції та перформансі.

Будь які рухи в межах ікосаедра проходять між діагоналями та площинами, при цьому не пересікаючи центру кінесфери. Рух, що починається в одній із вершин може одразу досягнути іншої вершини, або пройти через центр і направитись далі. Згідно гармонії руху, яку описує Рудольф Лабан, кожному рухову повинен протиставлятись контр-рух, рух в протилежному напрямку, з метою підтримки балансу.

Опираючись на теорію ікосаедра та кінесфери Рудольф Лабан описує два базових принципи, принцип контр-руху та принцип просторової послідовності, які лежать в основі гармонії руху.

Принцип контр-руху полягає в тому, що декілька кінцівок рухаються в різні напрямки в один і той самий час, створюючи таким чином так звані просторові струни. Рух може відбуватися як межах трьох просторових вимірів (наприклад, ліва нога вперед, права рука вверх і ліва рука вліво), так і по діагональних напрямках (наприклад, ліва нога вправо-вниз-вперед, ліва рука вліво-вгору-вперед, права рука вправо-вгору-назад), при цьому напрямки можуть буди як від центру кінесфери, так і до центру створюючи тим самим перехресні рухи.

Рудольф Лабан вводить в своїх роботах таке поняття як просторові гами – послідовні серії рухів, які проходять через простір у визначеному порядку балансу напружень у відповідності до специфічної схеми взаємовідношень[5, c.27]. У просторових гамах, рухи можна поділити на три види: центральні – рухи від та до центру кінесфери, периферійні – рухи навколо центру кінесфери, та поперечні – рухи що проходять через центр кінесфери.

Принцип просторової послідовності, або принцип просторових гам, описує сам процес руху, його початок та протікання. Відповідно до принципу контр-руху, або опозиції, рухи розділяються на жести розсіювання(scattering) та збирання(gathering), які підчас виконання перформансу змінюють одне одного.

Лабан виділяє декілька типів просторових гам. Махова гама, або просторова гама, включає маятникові рухи в шістьох базових просторових напрямках, вгору, вниз, вліво, вправо, вперед та назад. Просторові форми такі як, куб, октаедр, тетраедр, ікосаедр та додекаедр слугують не тільки для представлення просторових напрямків руху, але і як метафори для динамічного формування форм виразного руху. Лабан знаходить форму ікосаедра як найбільш відповідну до будови тіла людини, і таку яка найбільш слідує правилу “золотого перетину”[4, с.68].

Просторова гама розміщується в середині октаедра. Її порядок розроблений таким чином, щоб слідувати принципу контр-руху, або опозиції. Кожний рух відбувається в кожному із напрямків від одного полюсу до іншого, а зміна напрямків, одного вертикального та двох горизонтальних забезпечує принцип рівноваги.

В той час як просторова гама рухів забезпечує стабільність і рівновагу, діагональна гама рухів призводить до зміщення центру кінесфери, і як наслідок до переміщення, підняття або падіння. Просторова гама включає чотири просторові діагоналі та вісім напрямків. Діагональні напрямки є складнішим ніж просторові, оскільки кожен напрямок включає тривимірні рухи, такі як підйом, відкриття, просування вперед, перехід, перетинання, відступ.

Також Лабан розглядає такі гами, “А” та “B”-гами, осьову та екваторіальну гами.

“А” та “B”-гами являються стандартними гамами перетину, або як їх ще називають первинними гамами. Гармонійні структури цих гам відповідають принципу паралельності, відповідно до якого нахил першої рухів має відповідний контр нахил у другій половини. Ці гами включають в себе дванадцять діаметральних напрямків руху, нахилів, які проходять у напрямку трьох різних діагоналей. Кожний із цих нахилів змінює один одного у визначеній послідовності, нахили зліва-направо або справа-наліво, у вертикальному напряму та у напрямках вперед-назад. Така послідовність повторюється чотири рази З’єднавши вершини двох паралельних нахилів ми отримаємо так звані четвертні кільця.

Осьова та екваторіальна гами є структурами ікосаедра. Осьова гама включає в себе шість нахилів навколо кожної чотирьох просторових діагоналей, а нахили екваторіальної гами оточують периферійно одну із діагоналей.

Якщо ми розглядаємо особистий та загальний простір як власну нерухомість, то легше зрозуміти, що кожен із нас звертається до певних аспектів чи місць у межах цієї нерухомості. Деякі люди експансивні у використанні простору, деякі є специфічними і займають чітко визначені сегменти повного спектру можливостей. Простір є живим у тому сенсі, що кожен хто рухається приймає для себе певні аспекти простору своєю енергією. Деякі танцівника можуть обмежувати напрямок цієї енергії в просторі, відточуючи її до одного виміру або площини, інші спрямовують цю енергію по всьому простору. Простір – це контейнер для зусиль і форми, і архітектура для дій.

Одним із сучасних практиків, чия робота в значній мірі стосується рекультивації та переосмислення аналізу руху Лабана з точки зору спостереження за рухом є американський танцюрист, хореограф та педагог Вільям Форсайт.

Форсайт досліджує можливості та межі Лабанових теорій кінесфери та форм слідів. Кінесфера Лабана має чіткий центр, з якого випливає весь рух. Форсайт розвиває цю теорію далі. Відступивши від теорії Лабана, Форсайт припускає розміщення центру кінесфери у будь-якій точці тіла, за межами тіла, і навіть розміщення більше ніж одного центру. Центром також може бути лінія, навіть площина або цілий уявний об’єкт. Ми також можемо розширювати або згортати площини і лінії.

Для Форсайта тіло не є урівноважене множиною форм рухів, а однією із центральних ідей теорії кінесфери є її можливість переміщуватись в процесі танцю. Дисбаланс та втрата рівноваги є одними із ключових моментів у дослідженнях Форсайта. Він завжди спонукав танцівників до створення моментів втрати балансу.

З метою розширення словника рухів Форсайт почав використовувати уявне зображення геометричних форм та букв у просторі за допомогою усіх частин тіла, ніби “малюючи ці фігури у просторі”. Ми можемо описати криву нашого хребта, намалювавши її правою ногою. Ми можемо рухатись по малюнку, не торкаючись його, і перестрибувати його. Ми можемо “намалювати” уявну криву, а потім підібрати її і відкинути коліном. Ми можемо уявити кінесферні центри та мікроелементи поза нашим тілом, у просторі. У цей момент простір починає брати роль у нашому перформансі.

Використовуючи сучасні мультимедійні технології, Форсайт описує ці принципи у посібнику “Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye”. Анімовані лінії та інші графічні ефекти, описують та демонструють погляди Форсайта, що кожний рух може бути представлений як процес зображення тілом геометричних фігур у просторі.

Форсайт не тільки використовує простір для того, щоб направляти свої рухи: він також використовує простір, щоб дати підказки для своєї уявної гри, щоб генерувати несподівані рухи будь-якою частиною тіла. Форсайт танцює з простором, ніби простір є його партнером.

Приклад гри Форсайта з простором – це те, що він називає “переорієнтація кімнати”: “Ви можете переорієнтувати кімнату, встановивши орієнтацію на будь-яку окрему частину тіла. Наприклад, я міг би прикласти орієнтацію до голови, і коли я повертаю голову, то моя сторона стає цим напрямком. І тоді я переорієнтуюся, переходжу до нової орієнтації з своїм тілом”[6]. Для того, щоб грати з простором, як це робить Форсайт, нам потрібен простір з чіткими площинами, простір з чіткою геометрією.

Гра з уявними кінесферичними центрами та мікроелементами в тілі, чи в просторі, створює основу для імпровізації. Рухи не можуть бути відтворені так, як у класичному балеті. Тому такий спосіб мислення не можна охарактеризувати як хореографічний метод. Це можна описати лише як спосіб генерувати, вигадувати та аналізувати рухи. Це техніка імпровізації, яка створює можливості, а не правила. Форсайт дає танцюристам набір завдань, або набір асоціацій, потім танцюристи розвивають рухи та послідовності рухів. Ідея імпровізації Форсайта полягає в тому, щоб дати танцюристам інструменти для своєї фантазії, які вони згодом використовують для вигадування рухів. Танцюристи уявляють у просторі лінії, площини та об’єми, і вони намагаються намалювати ці форми своїм тілом. Але танцюристи також можуть уникнути об’єму під час танців або пересунути площину та розширити лінії. Танцюристи можуть експериментувати з інструментами для створення танцю, хоча і в межах встановлених параметрів. Як наслідок, рухи танцюристів з’являються на сцені як цілісне виконання. Задача хореографа створити узгодженість між імпровізацією та початковим завданням. Існує різниця між фіксованими параметрами і фіксованим результатом. Результат не повинен бути визначений заздалегідь. Ідеї Вільяма Форсайта виходять за рамки ідеї постановки із фіксованою хореографією. Він розглядає виступ, як процес створений на сцені, і кожний виступ обов’язково буде різним. Форсайт більше переймається процесом генерації та аналізу рухів в межах параметрів, ніж результату. Результат може бути настільки складним, що вистава стає невідтворюваною. Ця невідтворюваність підкреслює ефемерний характер танцю.

Для того, щоб перенести ідею імпровізації на архітектурну тему, ми повинні спиратися на аналогію між імпровізацією та архітектурою. Аналогія полягає в тому, що і архітектура, і техніка імпровізації можуть надихнути танцюриста на танець.

Одним із важливих аспектів імпровізації в танці є те, що імпровізація складається з фіксованих параметрів, які визначають рамки танцю. Ідеальна архітектура забезпечує жорстку основу, міцну конструкцію з чіткими обрисами, які танцюристи можуть використовувати для танцю та під час танцю. Форсайт підкреслює важливість архітектурної бази: “Коли я роблю твір для сцени, мені зазвичай хочеться знати, наскільки велика сцена, наскільки вона висока, наскільки глибока. Ви повинні знати правила простору, що він може робити. Це приходить через практику”[7, c.53]. Танцюристи можуть використовувати конструкцію будівлі як основу для створення своїх хореографій. Так само, як методи імпровізації не визначають результат виступу, простір у танцювальному центрі не повинен диктувати, яким чином танцюристи його використовують. Танцюристи повинні мати можливість використовувати конструкцію танцювального центру різними способами. У депо Боккенгеймера в Німеччині, Вільям Форсайт перевів свої ідеї в архітектуру разом з архітектором Ніколаусом Гіршем: “Кожна хореографія встановлює певну кількість параметрів. Зазвичай, людина не намагається здійснити кожен можливий рух, який може зробити людський організм. Ви повинні вибрати серію категорій, які є дискурсивними. Ці категорії рухів – це ваш ресурс для даної роботи. Те, що ми шукаємо в депо Боккенгеймера, це уявлення простору як ресурсу”[7, c.54].

Що насправді робить Форсайт, так це переосмислює архітектуру. Звичайні методи проектування архітектури призводять до будівель, які визначають, як користувачі повинні їх використовувати, аналогічно як класичні методи хореографії призводять до постановок, які визначають, як танцюристи повинні танцювати їх. Продукти обох методів загалом є телеологічними. Ми проектуємо простори таким чином, як вони завжди розроблені, що стосується того, як ми взагалі використовуємо простір. Ми, несвідомо, стали стандартизованими з просторами, які ми створюємо. Мета теми просторової імпровізації полягає в тому, щоб ми переосмислили архітектуру театру в плані його використання, яке засноване на соціальних уявленнях, які ми також повинні переосмислити. Ми повинні зробити дизайн, який стосуватиметься не лише архітектури простору, але, особливо, способів використання простору. Ми можемо використовувати просторову імпровізацію, щоб грати з простором глядачів та танцюристів, та створювати взаємодію між ними. Просторова імпровізація також може грати з точки зору аудиторії. Умовна точка зору – це коли аудиторія сидить з одного боку сцени, дивлячись на виставу із злегка піднесеного положення. Може бути цікавим розробити постановки, які найкраще спостерігати зверху, або навіть з-під скляної підлоги. Архітектура просторів імпровізації може забезпечити можливість дивитися на виставу з різних точок зору. Імпровізаційні простори можуть бути такими, які спочатку використовуються для танцю, як танцювальна студія, яку можна використовувати по-різному. Але цей простір також може бути архітектурно-надихаючим простором, який спочатку мав іншу функцію, але його можна використовувати для танцю. Усі ці концепції взаємодії танцівників, простору та архітектури ми можемо прослідковувати в таких постановках Форсайта як “Enemy in the Figure” та “Оne flat thing reproduced”.

Підводячи підсумок, ми можемо стверджувати, що від того яким чином, та в якій мірі, ми використовуємо оточуючий нас простір під час виконання імпровізації, залежить характер і якість нашого виконання. Дослідження Рудольфа Лабана, а згодом Вільяма Форсайта, простору, в якому знаходиться танцюрист, значною мірою розширюють набір доступних для виконання рухів, як під час імпровізації, так і в процесі розробки хореографічного твору. Переосмислення поглядів Форсайта на архітектуру, дає нам чітке уявлення про те, як оточуючий простір може вплинути на характер імпровізації та на її сприйняття глядачем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bradley. K. K.. Rudolph Laban. New York. Routledge, 1951. – 125с.
2. Laban R.. Die welt des tänzers. W. Seifert, 1920. – 262 с.
3. Laban R.. Gymnastik und Tanz. Stalling, 1926. – 176 с.
4. Maletic. V.. Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and dance concepts.Berlin.: Mouton de Gruyter, 1987. – 288c.
5. Laban R.. Modern Educational Dance. Macdonald & Evans, 1948. – 141с.
6. Forsythe W.. Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye. Ostfildern.: Hatje Cantz, 1999. – 70 с.
7. Kersten M.. Conception of space in dance: Another view on the architecture of dance theatres. Technical University Delft Faculty of Architecture Explorelab, 2008. – 82c.